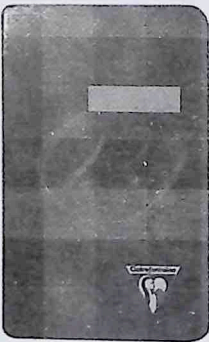


ANATOMÍA DE LA IMAGEN
NOTAS DE TEO HERNÁNDEZ



EDITADO POR
ANDREA ANCIRA GARCÍA
Y NEIL MAURICIO ANDRADE



ANATOMÍA DE LA IMAGEN
NOTAS DE TEO HERNÁNDEZ

ANATOMÍA DE LA IMAGEN
NOTAS DE TEO HERNÁNDEZ

EDITADO POR
ANDREA ANCIRA GARCÍA
Y NEIL MAURICIO ANDRADE

ANATOMÍA DE LA IMAGEN
NOTAS DE TEO HERNÁNDEZ

DIRECCIÓN DEL PROYECTO
Andrea Ancira García

EDICIÓN
Andrea Ancira García | Neil Mauricio Andrade

TRANSCRIPCIÓN
Aline Hernández

REVISIÓN PALEOGRÁFICA
Susana E. Echevarría

TRADUCCIÓN FRANCÉS-ESPAÑOL
Ana Inés Fernández Ayala

DISEÑO EDITORIAL Y FORMACIÓN
Daniela Ramírez Carrillo

CONTENIDO

PREFACIO

11

NOTA DE LA TRADUCTORA

19

INTRODUCCIÓN

25

NOMENCLATURA

49

I. PAGANISMO

(8 DE OCTUBRE DE 1981 - 1 DE MARZO DE 1982)

50

II. METAMORFOSIS. LOS CUERPOS DE LA PASIÓN

(2 DE MARZO DE 1982 - 1 DE MAYO DE 1983)

88

III. ANATOMÍA DE LA IMAGEN

(29 DE JUNIO DE 1983 - 26 DE ENERO DE 1984)

116

IV. LO NO FILMADO. BELLEZA Y CRÍTICA DE CINE

(8 DE FEBRERO DE 1984 - 21 DE DICIEMBRE DE 1985)

160

V. ODA A UNA MAMADA

(13 DE ENERO DE 1986 - 6 DE AGOSTO DE 1987)

192

VI. EL DUENDE

(3 DE ENERO DE 1988 - 23 DE ENERO DE 1990)

222

VII. RAMOS DE FLORES, ESTA DANZA

(28 DE ENERO DE 1990 - 19 DE JUNIO DE 1992)

252

NOTAS

278

AGRADECIMIENTOS

285

El deseo de archivo que permea la cultura contemporánea puede decantarse hacia el documento original entablando una relación fetichista —cínica o reprimida— con el pasado y, por supuesto, con aquellas zonas “bárbaras” o inaccesibles a la razón colonial. Nuestro caso es distinto. La tensión con el archivo de Teo Hernández se dio como parte de un impulso por elaborar herramientas colectivas para radicalizar la imaginación y restituir actos de prefiguración y aventura de otros ordenamientos, sensibilidades y modos de producir mundo. Esta vez, por coyuntura y táctica, desde la imagen fílmica y la escritura sobre cine. Creemos que el valor del ar-

chivo no transita del pasado al presente, sino que está puesto en un futuro probable, y nos determina en retrospectiva, como una pantalla móvil de nuestras propias proyecciones.

Sin un objetivo premeditado ni condiciones ideales (estandarizadas) para hacer una investigación de la obra completa de Teo Hernández en México, el contacto con este artista se dio por una serie de coincidencias e intuiciones alrededor de la proyección fragmentada de la tetralogía *El cuerpo de la pasión* en la Ciudad de

México en 2014 y el único libro disponible en español sobre su trabajo hasta ese momento.¹ Estas dos fuentes precarias —una incompleta y la otra secundaria— marcarían el ritmo y la modalidad de la investigación: a tientas, desde la distancia y el desconocimiento, sin buscar patrimonializar ni

¹ Teo Hernández. *Tres gotas de mezcal en una copa de champaña*, [Cuadernos de la Cineteca Nacional / Nueva Época, núm. 11, México: 1999]. Publicación que la Cineteca Nacional editó con motivo del homenaje celebrado a Teo Hernández en México unos años después de su fallecimiento. Esta edición se basó parcialmente en el libro Teo Hernández. *Trois gouttes de mescal dans une coupe de champagne* (Editions Centre Georges Pompidou, Paris: 1997), publicado bajo la dirección de Jean Michel Bouhours, con extractos escogidos y transcritos por Xochitl Camblor Macherel y presentados por Dominique Noguez.

defender hallazgo alguno. Antes de asegurar el acceso a los filmes y documentos resguardados en París, un tercer elemento marcó el comienzo de la investigación y la idea de hacer este libro: una serie de fotocopias escaneadas de 23 libretas de notas escritas por Teo Hernández, las mismas libretas que, con un tratamiento afectivo, Xochitl Cambolor-Macherel retomó para desarrollar un glosario incluido en el libro mencionado, compuesto de conceptos clave para comprender el trabajo de este cineasta.

Quizás contagiado del *mal de archivo*, o siguiendo un simple impulso de permanencia en vida desde la muerte, Teo Hernández heredó algunas pertenencias a aquellas personas con quienes compartió su quehacer creativo antes de fallecer prematuramente. A Cidalia da Costa, quien diseñara el vestuario de algunos de sus filmes, le obsequió una maleta con telas y prendas provenientes de diversas partes del mundo. A Michel Nedjar, compañero y cómplice de vida, le heredó sus películas, su cámara y la totalidad de su obra. Además de registrar la trayectoria de Teo, el archivo tal cual lo recibió Michel es la huella de un pedazo de vida compartida. De ahí que —una vez logrado el resguardo institucional de la totalidad de la obra fílmica de Teo, así como fotografías, diapositivas, notas, correspondencia, dibujos, entre otros materiales— Michel fotocopiará para sí 23 de las 24 bitácoras que Teo escribió durante una década. Pues bien, la materia prima de esta publicación es una versión digital de esas fotocopias.

Trabajar con este archivo digitalizado fue casi como trabajar con la memoria de este artista, sin la tentación fetichista del residuo físico del objeto y prescindiendo de algunas mediaciones institucionales que un repositorio suele traer consigo. Es cierto que los archivos siempre suponen un guardián, una autoridad, pero la memoria, como las copias de las copias, en sentido estricto no le pertenece a nadie. Y debido al carácter emocional de los intercambios de documentos y conversaciones con Michel, grupos y decenas

de personas afectados por la vida y la muerte de Teo, la investigación fue adoptando espontáneamente un enfoque cercano al relato, la historia oral, un estudio localizado y “suave”. Sin una idea precisa de la dimensión real que tenían las libretas o de si habría más libros o notas faltantes en el archivo digital compartido, lo que se hizo evidente desde el primer día que se revisó el material —y que de alguna manera ya anticipaba el glosario de Xochitl—, era que esas bitácoras planteaban una ruta alterna para conocer el trabajo visual de Teo, un desvío respecto de métodos más tradicionales de historia del arte o estudios culturales, entre otros.

Pudimos leer al artista y al individuo casi como un personaje autónomo, esquivando rituales académicos, accesorios, formalidades o centinelas —tanto estatales como epistémicos— propios de un archivo institucionalizado, tales como formularios, motores de búsqueda, listas, palabras clave, guantes. Pero esto, por otro lado, trajo consigo una dificultad adicional: además de que fueron escritas a mano, en francés la mayoría, las fotocopias o escaneados por momentos hacían la imagen incomprensible. La ilegibilidad del material en bruto del que partió la selección que están a punto de leer es una premisa importante, un preámbulo decisivo para entender el sentido de hacer esta publicación.

En cada uno de los procesos involucrados en la edición de este libro, tales como la transcripción, la revisión paleográfica, la traducción, y finalmente la selección de fragmentos, el papel que jugaron esos “huecos” fue determinante: operaron como dudas que reactivaron la memoria de una comunidad transformando estas notas manuscritas en un archivo vivo que más que resarcir una ausencia, busca contagiar sentimientos y sospechas. En este punto, coincidimos con la ética artística de Teo Hernández: se trata de romper dogmas al nivel de la concepción, realización y producción del filme, así como roles jerárquicos y acartonados desde el punto de vista de la camaradería. Pues entendemos el proyecto de investigación y publicación como un proyecto de

coproducción de sentido, de complicidad antes que de colaboración, de contagio más que de difusión.

A diferencia de la organización temática que Xochitl eligió, optamos por respetar la secuencia cronológica de su escritura porque ella misma —tanto en forma como en contenido— revela elementos narrativos y descriptivos que propician una lectura fluida, y al mismo tiempo, articula anécdotas, poemas y reflexiones sobre temas específicos, así como de proyectos fílmicos. Es como si en sus recorridos de la vida cotidiana Teo Hernández fuese “leyendo” señales que refuerzan o cuestionan su vocación, indicaciones sobre su lugar en el mundo, y su escritura fuese una vía para desentrañar ese misterio.

Otra decisión importante fue la de romper con la forma original del carnet, pues consideramos que establecía divisiones innecesarias, sobre todo al considerar su escritura desde un sentido vitalista, como un torrente donde experiencia y obra luchan y se confunden entre sí. De hecho, hay casos en los que el mismo Teo indica que una libreta comienza como continuación de una sola entrada de la libreta anterior o incluye notas con fechas que advierten que corresponderían a otra libreta. Por esta razón nos sentimos con la libertad de diluir esas divisiones entre libreta y libreta así como de elegir fragmentos de las entradas; en caso contrario, colocamos un asterisco (*) al lado de la fecha para indicar que la entrada de ese día está completa. Creímos que estas decisiones sobre la organización del libro apuestan al placer de la lectura, sin descuidar posibles intereses académicos y documentales.

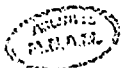
Asimismo elaboramos un breve índice analítico al inicio de cada capítulo, con palabras clave, expresiones idiosincráticas y neologismos del autor, metáforas recurrentes, conceptos y nombres propios. Algunos de estos términos atraviesan todo el libro a modo de sombras u obsesiones, por ejemplo el Jaguar o la Atlántida, maneras de nombrar devenires y utopías, pero sólo se hacen explícitas en el su-

bíndice respectivo a dicho capítulo la primera vez que aparecen, confiando en que resonarán a lo largo de la lectura. En tanto flujo, el pensamiento de Teo Hernández incita a hilar y apropiarse de estos signos desde lo singular, sin demandas sistemáticas. De ahí que este libro pueda leerse de principio a fin, aleatoriamente, o siguiendo las coordenadas que sugieren los subíndices. De cualquier manera, todas las palabras clave emanan de fuentes claras: un amor, una cena, una proyección, una enfermedad, una visita al museo, un viaje, un sueño o un objeto peculiar. En ciertos casos, para contribuir a esclarecer estas inspiraciones, añadimos pequeñas notas que contextualizan las referencias que Teo menciona: personas, lugares, autores, etcétera.

Uno de estos conceptos clave, *anatomía de la imagen*, inspira el título del libro y del tercer capítulo. Para Teo Hernández, la autobiografía no era un mero estilo de escritura, por eso los títulos de sus proyectos constituían para él un problema real. Nombrar es conceptualizar, y en su libreta redefinía su arte y su cosmovisión día a día. *Anatomía de la imagen* es una expresión acuñada por él y aparece en una fase creativa intermedia de Teo Hernández en la que comienza a cuestionar el ojo como instrumento privilegiado del cine y la producción visual occidental. En esta fase y en adelante, el cuerpo del cineasta es el cuerpo del cine, y si los límites de la visión humana coinciden con los de la imagen fílmica, la transgresión del cuerpo “normal” y sus visiones antropomórficas es ineludible.

Una vez planteadas estas consideraciones que no sólo enmarcan sino también le dan forma y sentido a esta publicación, nos gustaría añadir que esta lectura ralentizada, afectiva y circulatoria de las bitácoras de Teo Hernández fue posible gracias a Mauricio Hernández así como al acompañamiento, la complicidad y la confianza que Michel Nedjar depositó en nosotras.

Andrea Ancira y Neil Mauricio Andrade

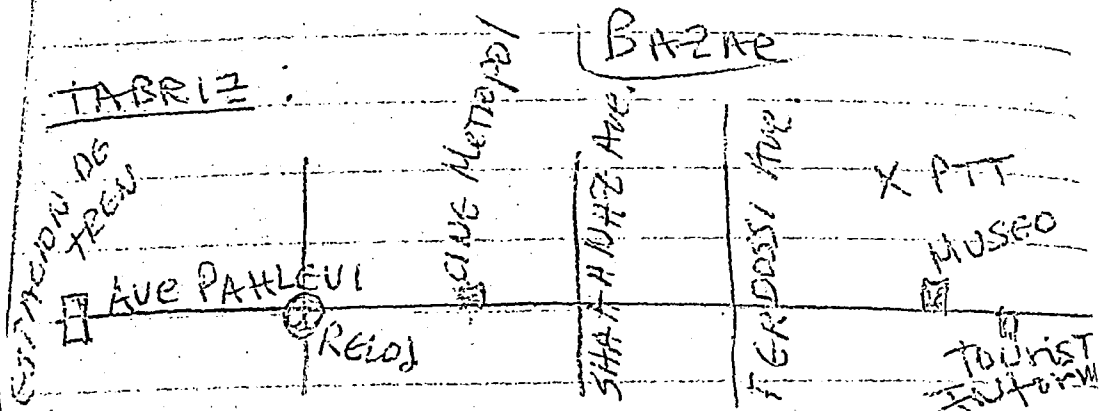


IRAN

TEHERAN

AMIR KABIR ST. → Hoteles y Autob.
: AMIR KABIR HOTEL, ARIA HOTEL, BAHAR
HOTEL, TOOS HOTEL, etc.

TABRIZ



Hotel: Pension Palace → Detrás ave Metrop
Bus a Turquía y Teherán: Ferdosi Ave
Hoteles (cars): Pahlavi Ave y Ferdosi Ave

BUS TABRIZ - TEHERAN = 150 Rls (1973)

AVUE - KOSTO 73:

1 = 67,75

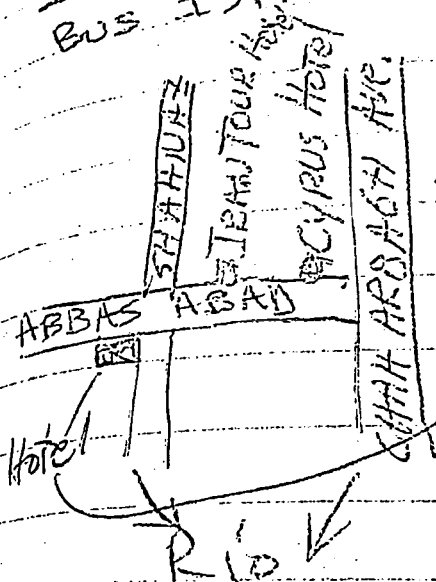
FF = 15,60

1 MARK = 27,75

MIRSHAD
HAROUN LODGING - BAZAR.

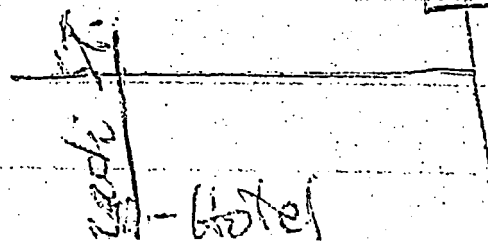
ISPAHAN

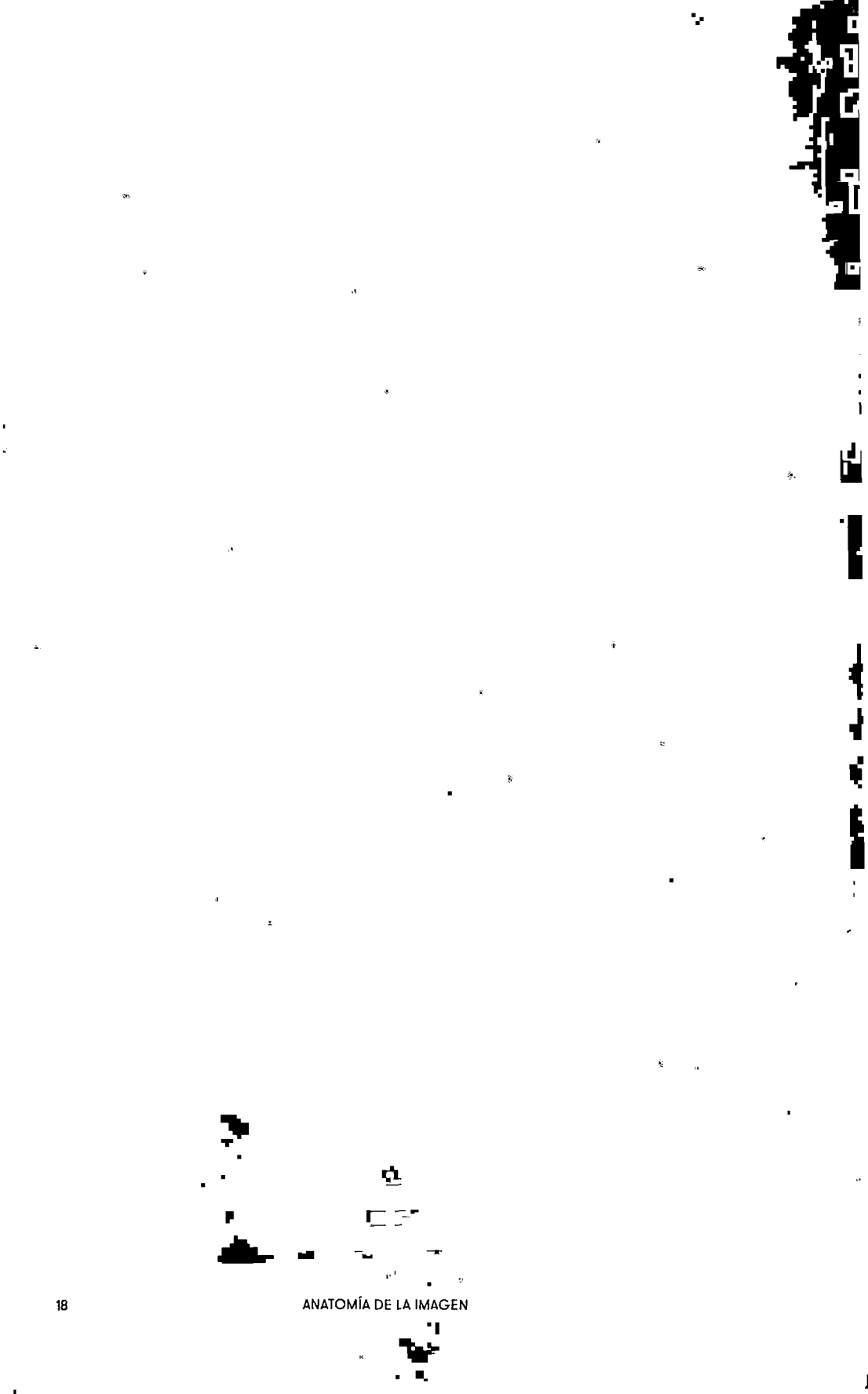
BUS ISPAHAN - TEHRAN 130 Rls (197)



Plaza con la Mezquita
Hotel:
ABBAS ABAD Ave.
Esq. CHAH ARSACH AVE.

SHIRAZ: Bus Isfahan-Shiraz: 13
Hotel: GUEST HOUSE KAROON
K.H. SAADI Ave. a 5 MN de la e
ción de autobuses.





En general, el lector recibe las traducciones como un producto final, en forma de libro, pero los traductores las concebimos más bien como un proceso vital. Las notas de Teo, a diferencia de un texto escrito para convertirse en libro, son también un proceso en sí mismo; son el desarrollo de una obra y de una vida. Presenciamos cómo brotan las ideas en la mente del artista, y nos percatamos de que, como en todas las artes y oficios, es la sucesión y la suma de las ideas lo que produce una obra; el resultado final incorpora todo, incluso lo que no se hizo, como las ideas en latencia.

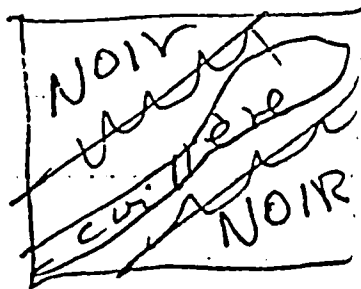
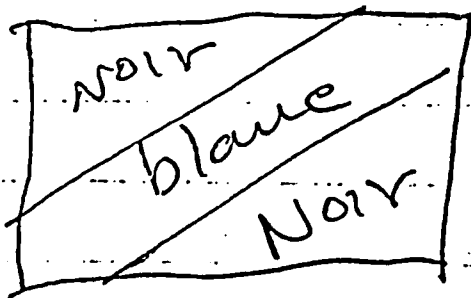
En cuestiones técnicas, hay que decir que, dada la naturaleza del texto, entre Teo y el lector hay muchas manos que han intervenido: las de la paleógrafa, las de la traductora y las de los editores y lectores expertos. Se trata de notas autógrafas escritas (mayormente) en francés por un mexicano; la caligrafía, la lengua y, muchas veces, la velocidad del pensamiento, no permiten entender ciertas palabras o ideas completas. Teo escribe de botepronto o como cualquier persona con una libreta en el bolsillo que tiene el hábito de apuntar su vida. Esta naturaleza personal e íntima de sus notas dificultó la traducción debido a la inmensa cantidad de referencias que aparecen, a veces sin contexto, ilegibles o inadivinables. Los huecos (---) que el lector encontrará son, en su mayoría, este tipo de referencias: nombres propios, lugares, calles parisinas, etcétera, que sólo el lector ideal o el lector modelo —del que habla Umberto Eco— podría completar con pleno sentido. Otro factor que interviene es el paso del tiempo: la técnica cinematográfica ha cambiado, y traducir la jerga francesa de aquella época a la

jerga mexicana plagada de anglicismos del siglo XXI fue uno de los aspectos más complejos de este trabajo; el lector cinéfilo de hoy dará cuenta de ello.

También vale la pena mencionar cómo aparece el meollo perenne de toda traducción, la razón de que a esta práctica se le acuse siempre de traición y, al mismo tiempo, el encanto del oficio: los juegos de palabras. El lector encontrará la mayoría de ellos marcados y explicados en una nota a pie de página. Se decidió proceder de esta forma en lugar de hacer un juego de palabras en español que sustituyera al original por una razón puntual: este texto tiene un carácter documental e histórico, antes que literario, por lo que no estaría transmitiendo las ideas del cineasta si cambiara los juegos de palabras por otros comprensibles en la cultura de llegada. La intención es que el lector se acerque lo más posible al pensamiento de Teo, que entienda sus flujos de conciencia y, que además, pueda ver el funcionamiento en marcha de una mente que trabaja simultáneamente en dos lenguas, su lengua materna y la lengua elegida para vivir y hacer cine. Esto último enriquece el juego lingüístico: uno puede notar cómo, a veces, Teo pensaba algo en español, lo traducía al francés y, ahora, nosotros lo re-traducimos al español. Los juegos de palabras se desdoblan: funcionan desde una lengua que no se ve (el español), pero calcados en otra (el francés) y, en este caso, la tarea de la traducción consistió en adivinar la idea original en español, en una especie de re-traducción sin certeza que fue adquiriendo confianza al paso de las hojas, conforme la mente de la traductora se sentía cada vez más cercana a la de Teo.

Ana Inés Fernández Ayala

En mangeant ce soir je
pense aussi à introduire
des ^{FICTIONS} : telle quelle
j'avais prévue pour le
projet original de METZ-
CH et CHAMPAGNE
avec Fabiana, Alain
~~Quelès~~ et Ernesto : Des
personnages autour d'une
table (une table en la-
queux recouverte d'un
drap blanc). Introduire
cette régence par le biais
d'une cache horizontale



Noir
~~Table
blanche~~
Noir

la même
mais
avec des
personnages

59

tristes, ces films n'entre
croquent ou disparaissent
sans suite et font place
aux descriptions, au le
paysage, les prix, les
journaux, les disques,
surtout dans la rue, ou
des descriptions cliniques,
ou descriptions de la
journal,

En attendant les derniè
res, il est minuit vingt-
cinq, je pense à une idée:
et si j'introduisais le
personnage de mon père,

Como cineastas, mantenemos relaciones un tanto extrañas con la escritura. No es sólo el hecho de que las palabras tengan un sorprendente poder para invocar y convocar asociaciones e imágenes, no, no es ahí donde radica la dificultad, sino en la capacidad de inducir un conjunto de representaciones inestables en/por la imagen misma. En efecto, el cineasta convoca con facilidad los flujos de imágenes, pero la mayor parte del tiempo lo hace a partir de representaciones que casi nunca nos dejan la posibilidad de abstraernos de aquello que encarnan, manifiestan o muestran. Para el cineasta, ahí radica la paradoja de la escritura.

El verdadero conflicto con las palabras consiste en su uso; en servirse de ellas; en someterlas a otra intención que no tenga un núcleo en el lenguaje mismo, sino más bien en la posesión misma, y nuestro drama consiste en ser prisioneros de nuestros deseos, de nuestra sed de posesión y, así, prisioneros del lenguaje.²

2

Teo Hernández, *Carnuts de notes* 3,
Lunes 6 de marzo de 1987. Fonds Teo
Hernandez, Centre Pompidou/MNAM-CCI/
Bibliothèque Kandinsky. © Michel Nedjar

Teo Hernández es un cineasta que acudió a la escritura de manera compulsiva. Aunque ésta parece haber estado presente desde el comienzo, se concentró más en la producción de libretas de notas a inicios de los años ochenta y siguió bajo otras formas hasta el final de su vida. Fue en esa época cuando empezamos a frecuentarnos en diferentes programas de cine que yo organizaba. Las libretas no son diarios propiamente dichos, como en el caso de otros cineastas, pero se asemejan en la medida en que ambos erigen una cartografía de desplazamientos, de proyec-

tos y de intenciones del cineasta. En este caso, son espacios de reflexión, de invocación del cine y del hecho de ser un mexicano en Europa, en los años ochenta. Las libretas dan cuenta de sueños y encuentros. Son, propiamente dichas, mosaicos esparcidos que re-trazan recorridos de concreción del deseo y, al mismo tiempo, hacen eco de los ritmos y placeres de la notación y el apunte; son, sobre todo, huellas vivas de las mutaciones que operan en el cineasta a través de los encuentros y las discusiones desde el punto de vista de la práctica cinematográfica.

Las palabras son herramientas y, sobre todo, abismos; nos atrapan y nos llevan hacia el “otro lado”: “Pienso que las palabras deben caer en un agujero. Una fuga, un lugar donde las palabras se escapen y cuando yo trate de usarlas — por completo— estén en el agujero”.³

Teo Hernández pertenece a esa generación de artistas que, por razones personales, tuvieron que huir de su país natal. En su caso, el hecho de ser homosexual en México en los años sesenta desencadena la necesidad de establecerse en otro lugar donde fuera más fácil vivir su sexualidad en el día a día; de ahí también sus viajes a América del Norte. Por otro lado, el deseo por el cine tampoco es ajeno a esta decisión de autoexilio ya que en los años sesenta los formatos en 8mm y Súper-8 aún no eran tan bien aceptados en el medio cinematográfico mexicano, como sí lo eran en otros países. Habría que esperar todavía algunos años para que de manera más generalizada, América Latina hiciera suyo de manera reivindicativa el Súper-8 y lo convirtiera en uno de los instrumentos más fecundos de la práctica artística y, al mismo tiempo, en una alternativa capaz de unir la libertad formal y la afirmación de la subjetividad, que trabajara a la vez el terreno del diario y la *agitprop* poética, o incluso que preconizara un enfoque más abiertamente formal, como se puede ver en el cine Súper-8 de Narcisa Hirsch o Claudio Caldini durante los años de la dictadura argentina.

3

Teo Hernández, *Carnets de notes* 3, Viernes 19 de marzo de 1982. Fonds Teo Hernández, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky.

El enfoque plural del cineasta Teo Hernández abreva de varios planos que se traslapan: ser extranjero en la cultura y la lengua de los países a donde llegaba, ser un inmigrante ilegal durante un buen tiempo en Francia, ser homosexual, hacer cine experimental, ser mexicano, ser mestizo. Cada uno de esos planos o territorios es autónomo, pero, al mismo tiempo, se comunica con otros y crea, simultánea o alternativamente, líneas de fuga centelleantes o rupturas y pausas que modifican los comportamientos y que también manifiestan ilusiones, espejismos de/en las representaciones. Estamos en presencia de un devenir, siempre en tránsito, una búsqueda de re-escritura y de interpretación vacilante que ilustra cierta *intimidad diaspórica*.⁴ Esos encabalgamientos se dan a través de los encuentros, de los personajes, de los paisajes, de las ciudades, pero también en lo que implican y/o exigen

4

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

esos encuentros: una modificación simultánea de la percepción, del entorno y de la forma de habitarlo. Los planos son definidos y, así, redefinen las posiciones, las máscaras y artimañas con las cuales el cineasta deberá contar, se traten de la relación con la norma sexual, cultural, o con las normas determinadas por la geopolítica y la distribución/percepción del mundo según los vestigios coloniales.

Ser extensión periférica de los modelos centralmente promovidos por las redes metropolitanas, significa pertenecer a una cultura discriminada como secundaria respecto de la anterioridad y superioridad del Modelo: cultura de la “reproducción” en la que cada imagen es imagen de una imagen copiada hasta que la idea misma de origen se pierda en lejanías. Iniciarse a las imágenes mediante réplicas deformadas por sustitutos bastardos obligó —en prescindencia de los originales— a sacar partido (latinoamericano) del déficit

5

Nelly Richard, “Periferias culturales y descentramientos posmodernos (marginalidad latinoamericana y recompaginación de los márgenes)”, *Punto de vista XVI*, no. 40 (1991).

de originalidad exagerando la copia como vocación autoparódica: retocando la falta de identidad-propiedad con la sobremarca cosmética del disfraz en la brillosidad de lo prestado o robado, en la ornamentalidad de lo postizo.⁵

Ya asentado en París, Teo Hernández formó parte de un grupo de cineastas: MétroBarbèsRochechou Art, junto con Gaël Badaud, Jakobois y Michel Nedjar. Este grupo, al igual que otros, privilegiaba el Súper-8. Hay que recordar que en Francia, a partir de mediados de los años setenta, el entusiasmo por esa herramienta trasciende el círculo de los meros amateurs y llega a instalarse, por su simplicidad en el uso, tanto en las prácticas militantes como en las experimentales. Así, el Súper-8 se convertiría en la herramienta cinematográfica por excelencia de la protesta y la liberación. El Festival de Súper-8 en Ranelagh (1973 y 1974) —donde se presentaron películas de cineastas consagrados así como películas militantes y experimentales— fue importante para el reconocimiento de esa herramienta como herramienta de creación, y no como mero privilegio de amateur. Para muchos jóvenes cineastas, el Súper-8 aparecía como un instrumento liberador, con el cual podían emanciparse de las reglas y los medios de producción fordista del cine tradicional.

Gracias a su ligereza y manejabilidad, la cámara Súper-8 permite una libertad de movimiento y favorece un uso que no requiere de la presencia o el control del ojo para hacer una toma; además, en la medida en que es sostenida con una sola mano, permite entender la imagen como un rasguño, una caricia, o incluso un recorrido desenfrenado. 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 de manera radical tras conocer a Bernardo Montet y a Catherine Diverrès.

Por otra parte, el Súper-8 permite liberarse de 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. El Súper-8 se inscribe di-

rectamente en la historia de una contracultura cinematográfica en la medida en que la producción de la imagen del deseo homosexual era una reivindicación, la afirmación de una estética que transformaría progresivamente la relación entre subjetividad y cine, privilegiando un cine en primera persona (Personal Cinema). Por lo tanto, el Súper-8 no es solo una escuela, sino también 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.

6

Artistas multidisciplinares e intermedio (cine, video, fotografía, instalación, performance, sonido) de origen griego que se instalaron en París hacia 1975 y situaron su práctica artística en contraposición al discurso cinematográfico dominante desde la politización del cuerpo.

7

Cineasta y profesor que ha investigado el cine experimental como forma artística libre de los códigos estéticos y económicos del cine comercial. Su obra se centra principalmente en los temas de lo sagrado y el cuerpo humano.

8

Cineasta francés cuyo trabajo oscila entre el cine "militante" y el cine experimental. Su trabajo es considerado pionero tanto por sus cualidades estéticas como por su dimensión histórica y política. Su cine acompañó a los movimientos de emancipación de los años setenta, especialmente los de la comunidad homosexual.

9

Artista plástico y cineasta experimental. Su práctica atraviesa diversos campos disciplinares (cine, danza, estética, antropología). Algunos aspectos representativos de su trabajo son: su método cineasta-flâneur, su interés por la materia y su metamorfosis así como los gestos de los cuerpos filmados (históricos en movimiento).

10

Cineasta y músico.
Realizó en 1979 *Lithophonie*.

En Francia, Teo Hernández formó parte de una red de cineastas, la mayoría gays y lesbianas, que se apropió del súper 8 para celebrar el cuerpo desde enfoques diversos: desde el diario filmado hasta el activismo gay, pasando por la celebración de ritos y de mitos que suceden a la sombra de lecturas sobre el barroco. Así participaría, hasta cierto punto, en lo que Dominique Noguez llamó a mediados de los setenta un cine del cuerpo (École du Corps), junto a cineastas como Maria Klonaris y Katerina Thomadaki,⁶ Stéphane Marti,⁷ Lionel Soukaz,⁸ Michel Nedjar⁹ y Jean Paul Dupuis¹⁰ (el único en recurrir a los 16mm). Ese cine se oponía en Francia a una escuela formal que, al renovar el cine estructural, parecía perpetuar todo; la escuela dominante desde fines de los años sesenta, con numerosas variantes, en la mayoría de los países que habían ejercido cierta práctica del cine experimental.

Entre los cineastas de la escuela del cuerpo, muchos fueron subestimados por su sexualidad, pero también porque eran

desplazados, inmigrantes recientes en los años setenta, época en que Francia parecía un lugar para refugiarse, sobre todo para los inmigrantes sudamericanos que huían de las dictaduras. Sin embargo, la década de 1980 mostraría lo contrario, no es un país de exilio fácil, debido a las dificultades para obtener la tarjeta de residencia. Teo Hernández y muchos cineastas pagaron los costos. El cineasta lo sufrió a pesar de su fama, y su reputación en el campo del cine experimental no facilitó su integración social, ya que, en los mismos años Jean Luc Godard, uno de los padres de la Nueva Ola, consideraba a ese tipo de cine la basura de Hollywood, un pasatiempo de hijo burgués, o incluso un cine formal...

Además de las características e implicaciones históricas ya mencionadas, el Súper-8 también facilitó el trabajo de colaboración que se cristalizaba bajo la forma de grupos o colectivos más o menos estables. Entre los que usaron el Súper-8, los colectivos son muy numerosos, ya sea militantes —Slon (desde 1967), Iskra,¹¹ o incluso en Les archives Morlock¹² (1971)— o grupos más informales que trabajaban en función de proyectos, principalmente en el seno del colectivo Jeune Cinéma.¹³ Así podemos ubicar a MétroBarbèsRochechou Art que, aunque como grupo sólo produciría dos películas, ejerció una influencia importante en los cuatro cineastas involucrados: Gaël Badaud, Teo Hernández, Jakobois y Michel Nedjar. Se trata de un colectivo basado en relaciones afectivas fuertes entre sus miembros, los cuales muchas veces trabajan juntos en sus películas personales, ya sea como actores o como ayudantes en la realización.

Los colectivos privilegiaron formas cinematográficas activistas cuando se trataba de dar cuenta de las luchas o de las manifestaciones, a través de documentales o folletos cinematográficos, en el caso de Slon e Iskra, o de la constitución de un archivo útil o emblemático, como hacía Archives Morlock: filmar manifestaciones, primeros de mayo, entie-

11

Ambos fundados por Chris Marker.

12

Fundado por Joseph Morder.

13

Fundado en 1971, el CJC es una estructura de distribución y de difusión de películas.

ros como los de Jean-Paul Sartre, Pierre Overney,¹⁴ etc. Por su parte, el proyecto de MetroBarbèsRochechouArt se distinguió por sus dimensiones líricas y afectivas, pues los involucrados traducían una intersubjetividad desplegada como topografía afectiva de París, una intersubjetividad mediada por las convergencias y divergencias de las miradas.

14

Pierre Overney fue un militante obrero maoísta de la izquierda proletaria, asesinado el 25 de febrero de 1972 por un vigilante de Renault.

La cuestión de la representación de la homosexualidad funge como catalizador para aquella cinematografía que afirma las identidades a través de los deseos sexuales. En muchos cineastas experimentales se observa tal afirmación, y a partir de la expresión del deseo, revestirá diferentes formas según el país y la época, producirá nuevos “relatos” o ritos cinematográficos, sabios mestizajes de estilos que yuxtaponen lo trash, la alta cultura, las estrellas de Hollywood, y el boceto cinematográfico. En otros casos, prevalece la urgencia que proviene del simple deseo, del grito o de la revuelta ante las formas clásicas de pensar y hacer cine.

Las influencias de Teo Hernández son conocidas, y a veces aparecen en sus películas, ya sean del cine clásico que incluye la figura del homosexual (Jean Cocteau y Pier Paolo Pasolini), o del cine experimental: Werner Schroeter (*Salomé*, *La mort de Maria Malibran*), Kenneth Anger (*Fireworks*, *Eaux d'Artifices*), Jean Genêt, etc. Asimismo, hallamos ref/verencias a cineastas y actrices que se convirtieron en agentes del campo por los retratos que hicieron o los papeles que desempeñaron. Basta con mencionar, por ahora, a Bette Davis, Maria Montez o las películas de Douglas Sirk. La lista de las influencias es grande y será una fuente de inspiración importante para Teo en algunas de sus películas de los setenta, cuando se percata de que es un gran escenificador de la intimidad. Recurre, por ejemplo, al estiramiento de los planos, a sus repeticiones diferenciadas, al uso de espejos que ofrecen e irradian reflejos de la escena filmada, y también al travestismo, como lo hacen Derek Jarman en 1974 con

The Art of Mirror, Werner Schroeter o Maria Klonaris y Katerina Thomadaki.

Si hay un activismo en Teo, radica en la producción de un corpus fílmico sorprendente, que reivindica una libertad del gesto y, al mismo tiempo, el abandono del relato en favor de lo energético. En sentido estricto, no hay activismo por la cuestión gay, ni con respecto al sida. Teo abandona la captación de la realidad mediada por filtros de todo realismo —sea barroco, o no—, entonces su gesto cinematográfico toma otras dimensiones, ahora catárticas.

Al empezar a moverse y al jugar con la transparencia y la opacidad, según los principios del revelado o de la supresión, Teo Hernández abandona los códigos de la fotografía aplicados al cine, abriéndose a nuevas posibilidades de hacer cine. Al eliminar la historia clásica del cine y sus referentes en beneficio de la potencia que ofrece el Súper-8 y, como subrayaba Michel Nedjar, mediante el movimiento corporal, dejando el torno (del alfarero), llega a esculpir objetos-luz, y hace de la película una escultura de luz. En consecuencia, los objetos se convertirán en flujos, en transformaciones constantes, y ya no reproducciones objetuales. Se abandona el terreno del realismo para fabricar la sensación que trabaja e informa las materias según coreografías inauditas. De pronto, liberándose de las convenciones, genera una fusión entre lo óptico y lo táctil, descalificando la idea de mestizaje en favor de una actitud más *antropófaga*: la fusión. La referencia a la antropofagia es importante, ya que alude no solamente al *Manifiesto antropófago*¹⁵ de Oswald de Andrade, sino que remite a formas de apropiación y de reciclaje desplegados por las culturas latinoamericanas del siglo XX.¹⁶ Podríamos decir que se trata de un retorno, una inversión de la mitología narrada por los colonizadores acerca de los pueblos y las tierras apropiadas violentamente. La *ingestión* de la cultura del

15

Inicialmente publicado en Brasil en 1928, *El Manifiesto antropófago* no fue traducido al francés sino hasta 2007 en el marco de un coloquio: *Brasil/Europa: repensar el Movimiento Antropofágico*. La traducción estuvo a cargo de Michel Raudiel.

16

"Nunca fuimos catequizados. Vivimos a través de un derecho sonámbulo. Hicimos nacer a Cristo en Bahía. O en Belén del Pará". Oswald de Andrade, "Manifiesto Antropófago", núm. 1 [1928].

otro no es ni un abandono ni una disolución, se caracteriza por la fusión de elementos, de fuerzas, de culturas presentes que, dadas ciertas condiciones, se despliegan y adoptan configuraciones inéditas.

Esto parece ocurrir cuando Teo Hernández transita de un cine estático a un cine de flujo, un devenir en y por medio medio del tratamiento de las imágenes y de los sonidos, como sucede con el sueño. De película en película, Teo despliega un vocabulario que se renueva en varios momentos de su carrera. Esta cuestión del movimiento o del flujo se manifiesta en Teo Hernández¹⁷ en cierto desplazamiento de la nitidez en favor de un juego con las profundidades y los movimientos de la cámara, los fotogramas y el barrido (la ilegibilidad de la imagen causada por el movimiento veloz de la cámara, como un vistazo de los objetos filmados en primer plano). Siempre estamos entre dos puntos: el de la nitidez y el de la fluidez, entre el paso y la repartición.

17

Como escribí en mi artículo "Remarques sur quelques images de Téo Hernandez", *Revue d'Esthétique*, núm. 41 (París), 2002.

En ese sentido, Teo Hernández y Michel Nedjar fueron capaces de producir una realidad cinematográfica singular mediante el vértigo: acumulación y choque de planos. No obstante, Teo en particular se esfuerza por volver líquidos los objetos, los regresa a la luz, provocando una experiencia trascendental semejante a la del alquimista. En Hernández, esa alquimia se da mediante la manipulación del enfoque, la aceleración de los giros y los movimientos de cámara, dando inestabilidad a la visión, o más exactamente, su flujo. Si se tiene en cuenta la extrema tensión de los recorridos de líneas de fuerzas que tejen la visión y moldean la mirada, podría caracterizarse tal cine como barroco. Basta con evocar esas líneas de luces fugaces, esos estallidos, esa voluptuosidad hecha de rotaciones, esos trenzados en la filmación de los edificios para reconocer la singularidad del cine de Teo. A veces, esa edición de imágenes se revela cuando se vincula al sonido. A menudo se da un choque entre la abstracción

de la imagen y la apariencia realista del montaje sonoro, que nunca es una grabación de campo sino un entrelazamiento de ruidos, extractos de radio, canciones que refieren a una materia orgánica, por ejemplo, la de ese cuerpo vivo que llamamos ciudad. Los sonidos también son indicios y refuerzan la dimensión nostálgica (o intimidad diaspórica) de la obra en los retratos de ciudad, pero también en los retratos de los amigos, de los amantes: “Todas mis películas son un diario de la soledad, de la espera, del sueño y de hecho, de la muerte”.¹⁸ En Nuestra Señora de París (1982) Jakoboïs —amigo de Teo— realizó una banda sonora que llevó la imagen hacia otras dimensiones, casi místicas. Esos sonidos —martillo perforador—, esas músicas —cantos religiosos—, se despliegan en una continuidad mientras que la imagen procede de fragmentos sucesivos.¹⁹

Estos son los múltiples planos que actúan simultáneamente, en paralelo, o alternativamente, y que reconfiguran los objetos filmados, descritos, así como al autor mismo. Por eso, la obra de Teo Hernández es una singularidad.

18

Teo Hernández, *Carnets de notes* 6, 6 de noviembre de 1983, Fonds Teo Hernández, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky.

19

Sobre esa película ver Yann Beauvais, “Notation”, en *Musique Film* (Paris: Scratch/Cinémathèque Française, 1986).

yann beauvais, París, mayo de 2018.

LA MANTA

F.4
TEMA 1
1992



MANTA

EL PERSONAJE ESTA SENTADO Y ESTA ENVUELTO EN UNA MANTA QUE EN EL CUERPO FORMA CUATRO ESTRECHAS Y QUE SE VUELVE UNA MANTA LUNA ANCHA EN UN EXTREMO QUE SE EXTIENDE Y SALE POR UNO DE LOS EXTREMOS DEL CUADRO.

1992

CAJAS

2 CUERDA
DE CORDON
DE CORDON

INCLUSO LA SEGUNDA VES QUE SE MUESTRE LA SECUENCIA 2 SE PUEDE VER EN LA PLASGACION

SCENTS

LA CUERDA

ALV.
VERT.



EL PERSONAJE ESTA SENTADO EN EL SUELO DE MADERA. LA HABITACION ESTA DESMONTADA Y EL PERSONAJE ESTA ATADO DE LOS PIES Y DE LAS MANOS CON CUERDAS QUE SALEN DEL CUERPO DE LA CAMARA.

1992

23

CORINNE & A
Box 1295
MELBOURNE
AUSTRALIE
Tel

Uises
TEN KAT
7053 Bz
Tel. 020
Frédérigne
771

THUR CANTRILL
G.P.O.,
VIC. 3001

- (03) 380 6416

win

STRAAT 53

AMSTERDAM

72-72.33

Revaux

Clou

action (durée du sujet)

De cette symétrie ~~est~~ est construite
Rythme

symétrie du film (ligne qui
en s'accroît)

éléments formels (lumière, couleur, ...)

Le montage est créateur de

le 30 avril 89



age

Sujet →

Rythme

produit à la demande des 2 mouvements
style
et dans une ligne

on)

forme →

us / Il dégage les mots en marche
les vers - les lignes

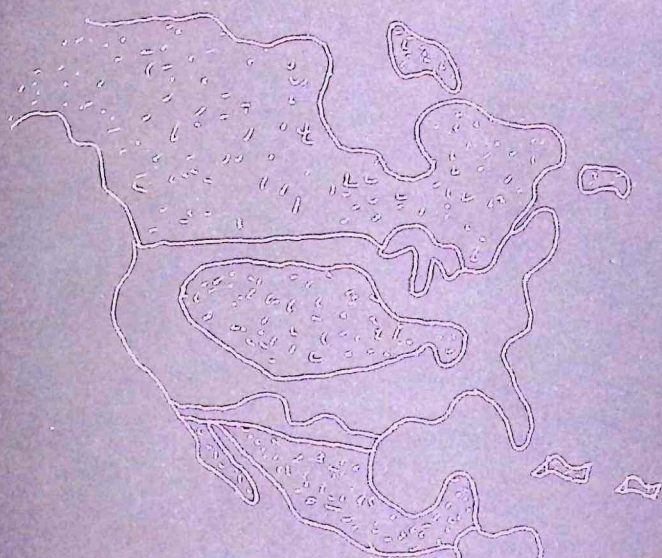
Notes
(c)

Die Herbe Michel (Wenn die Schützen, Blühen
sind, In den Kassen, alle
all the flowers gone, they are
making, by the machine,
the whole world, hard to live.

1910

1911, 1912

1913
1914
1915
1916
1917
1918
1919
1920
1921
1922
1923
1924
1925
1926
1927
1928
1929
1930
1931
1932
1933
1934
1935
1936
1937
1938
1939
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025
2026
2027
2028
2029
2030
2031
2032
2033
2034
2035
2036
2037
2038
2039
2040
2041
2042
2043
2044
2045
2046
2047
2048
2049
2050
2051
2052
2053
2054
2055
2056
2057
2058
2059
2060
2061
2062
2063
2064
2065
2066
2067
2068
2069
2070
2071
2072
2073
2074
2075
2076
2077
2078
2079
2080
2081
2082
2083
2084
2085
2086
2087
2088
2089
2090
2091
2092
2093
2094
2095
2096
2097
2098
2099
2100



□ - tolérance totale
liberté

▨ - Réglementation stricte
des lois ; Influence reli-
gieuse. Semi-Tolérance

▩ - Intolérance presque
totale ; répression sévère
des lois ou

Otras Palabras - Pizano
Las Piramides - Touchard
Histoire de la folie - Foucault
Demian - Hesse
Art Deco - G. Hillier
Le Bouddha - M. Percheron
Dictionnaire Infernal - DePlauy
boquitos pintados - Ruiz
Femiles d'Herbe - Whitman
Amour et connaissance - H. Walter
Gouvernements invisibles - S. Hulin
L'Enigme du zodiaque - J. Sedoul
Le trésor des Alchimistes - L. Sadoul
EL PROFETA - Jalil Gibran
SHU - Richard Haggard
ISIS SIN VELO - M. Slavatsky
Parque nacional de la Sierra de Guadalupe
Le Hermano y yo - Nietzsche
Enures - Rembrand
Amigos furiosos y pidiendo el sueno
Guerrilla de Brest - J. Genet
Chroniques Mortuaires - Bradbury
Un fantôme criminel - Bevet
UN CUERTO PROPIO - V. Worel
La Religión - M. OCC. LXXVI - Joseph de Camino
LIBERTAD SAJO PAZABRA - Paz
GENOS - Teruuda
PROSA POLITICA - Jorge Velarde
La conciencia de Zeno - Svevo
EL ENERO - Tessa Krist
CASALMAS MUORTA - Gool

Sept Manifestes DADA - Tz
Introd. al estudio de la Parapsicología - Rudolf Visch
Notre dame des fleurs, le paradis et mort, miracle de la rose, le chant d'amour - Bevet
La Metamorphose - Kafka
La poesia española - M. Cuenca
La Vida Inversinimal - H. Walter
Tout Ou - Jerry
Le Désir anthropé par le Quercus
Les Nuits de Paris - Rastif de la
Travail - Roument Iconographie
Collection "Usages d'Hommes et de Bees" - Suiza
L'Imagination Religieuse - H. Walter
(Hedologie humaine) - H. Walter
Herreros y Alquimistas - Elia
Poèmes Completes - Villan
Le Garden Party - M. Maupassant
Klee - J. Spiller
Les Romantiques Anglais - P. Messiaen
L'expédition du Mexique - André Elia
Le Sotirion - Pelucio
De Alemania - O. Camion
Les grandes remédios vegetales - H. J. J. J.
Otra vuelta de tuerca - H. J. J. J.
Les linéaires dangereux - J. J. J. J.
Pandemon Wine y the Other Country - R. Bradbury
La Fiesta en el jardín - K. Maupassant

La Nouvelle Bonne Française
1961 - Novembre / 1962 - Enero (109)
Julio - Agosto - Diciembre (N° 120)
1964 - Febrero (N° 134)

PERNANDO - C. Schmidt.

Marquis de Sade: Juliette ou les
Malheurs de la Vertu / Les infortunes
de la Vertu / Lettres choisies /
Anecdotes, contes et fabliaux /
Contes politiques, Oxième / Re-
logue entre un prêtre et un valet

ROPEL VOIT - edición de Bolsillo

ROBAYAT DE OMT KIRYAM

EL ALEPH - Borges

FABULARIO - H. Hesse

VENUS IN FURS - Sachet Masch

LAS TRACEDIAS - ESQUILO

HIST. DE LA CONQ. DE MEXICO - (Paseo)

~~DICIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA~~

VIDAS PARALELAS - PLUTARCO

~~TECNOLOGIA, LA INGENIERIA Y LAS CIENCIAS~~

~~DE LA CIENCIA DE LOS SIGLOS XIX Y XX~~

~~EL MUNDO DE LOS SIGLOS XIX Y XX~~

~~DE LA HISTORIA DE LA CIENCIA~~

EXISTENCIA DE LOS 10000. RECUERDOS

DE SÓCRATES - EL BANQUETE - APO-
LOGIA DE SÓCRATES - XENOFONTE

OLIMPICAS, PÍTICAS, NEMICAS,

ISTMICAS - PÍNDARO y otros

ELICOS GRIEGOS: ARQUÍLOCO,

TIKTO, ALCEO, SAPP, SIMONIDES DE

CEOS, ANACREONTE, PALACILLOS

PANORAMA LIT. DE LOS

NATHANAS: ANGEL Ma. Co

MEXICO EN 1810 - J. GARCIA

13 poetas del Mundo Azteca -

Del Neoclásico al Art N

y primer Viaje a Europa -

EL PERIQUINO Serniente -

La Ilusión y la Odisea -

Amor de la Gaceta

Don SEGUNDA Sombra -

La Gaceta de la Historia

El cerro de las Campanas

EL SOL DE MAYO - Juan

La luna Nueva - El tra

El castro del Rey - San

Hambrientos - R. T. G.

CLEMENCIA - Altamir

ASTUCIA - Luis G. J.

~~Historia de la literatura~~

Hist. de la conq. de Mex -

~~Historia de la literatura~~

EMENT. DE GUERRA - se

y Guerra Civil - Cag

HIST. de la literatura Mex -

~~Obras completas~~

Relación de las cosas

El laberinto de la So

La Quina de la literatura

~~Obras completas~~

ENEIDA - ECORGICAS - BUCOL

es El Remagano - Violencia
ay Poesias completas - Buenos
in

(56)

ella

may

Hay

ed.

es

valle

datos

de

Water

nero

abon

e

co

in

del

Silva

la vida

GALIA

es

los

ti

Fr

Back

PaZ

ES

Virgen

Fonds
T60 HERNANDEZ
10960

55A de Legitimidad
Sabado 30 Julio 82 - Moli K-
70450

No olvidemos que el
barroco es ^{por esencia} embriaguez
embriaguez del vacío
y el vacío sed de Dios



El barroco es la naturaleza
potenciada y "doblegada"
curvada por la velocidad
de su "vuelo"

El barroco es vuelo

Un film con una
afición hacia atícos
Es el estremeo del mar

NOMENCLATURA

* = Transcripción completa de la entrada

~~Texto tachado por el autor~~

Texto subrayado por el autor

---- = Texto original ilegible

Texto original en el español

Je me disais que le film est
dans le film et ce qui est
le maître pas ce qui
mère d'ellipse. Tout ce
élimine et ce qui est
cadre. ~~Alors~~
Mais mon idée en réa-
va plus loin. Je veux
que l'espace entre les
photogrammes est très
important. Il semble
y parer quelque chose
let un passage dramati-
t une rupture qui se
le obéit à une pulsi-
en besoin. Quand on
arde le film à la main
n'y voit un espace entre
upé. Ce n'est pas un
simplement permanente
vision.

Barroco y mestizaje • Cine, sueño y ritual • Godard • La mirada que desarticula • Crítica al surrealismo • La lujuria • Tiempo cinematográfico: dilación, contracción, fragmentación • Homosexualidad • La conquista de América • Las garras del filme • Mitos prehispánicos • Cine y pintura • Contraparte / Chutes • Filmes paralelos • El Otro • El gesto y el sujeto del cine • La interpretación como tema • Del deseo al acto • Religioso sin religión • El cielo como zona de mestizaje • Dualismo pagano (Sol y Luna) • Buñuel • La mirada americana • El fantasma del filme • Proyección y aceleración del filme • Poseer París • Cine táctil • Filmar como miope • La Virgen de Guadalupe • Diálogo imaginario entre Teo y el Indio Fernández • La relación secreta entre el sonido y la imagen



NOTES

I

du 8 OCTOBRE 1987
au 15 décembre 1987

8 de octubre de 1981*

El sueño es alquimia. Es la fusión, la acción de todos los elementos que se encuentran en el mismo espacio.

Martes 13 de octubre de 1981*

Vemos el cine (la pantalla) como un pizarrón. Crecí en un mundo donde las cosas no eran más que imágenes sin nombre. Nunca supe el nombre de las cosas.

¿Será ése el ser americano? Ser de ensueño y no de conocimiento acumulado (en el sentido de adquirido, aprendido, transmitido, heredado). Ser que camina a través de las articulaciones del sueño franqueando el tiempo y el espacio, los pies descalzos adheridos al sueño. Ser sin palabras, su bosque no es el de las frases sino el de la imagen, del milagro de lo cotidiano: el ser ante un Nuevo mundo.

Título para el filme de los descartes [chutes]¹:
Descartes de sueño

15 de octubre de 1981

El cine es la luz de lo INVISIBLE.

16 de octubre de 1981

CINE DE OBEDIENCIA: siempre sometido al sujeto. Lo que vemos al 100% en las salas de cine. Una cámara que no hace otra cosa más que seguir al sujeto y seguirlo de la manera más servil posible, sin ruptura ni contrasentido. Una cámara que ni siquiera trata de crear un cuerpo por sí misma.

19 de octubre de 1981

Empecé a hacer cine filmando a André Malraux o empecé a hacer cine junto a Ava Gardner, Errol Flynn y Tyrone Power.²

El viaje a España fue en realidad un viaje hacia mí mismo. El yo no era una entidad física, sino que superaba ese cuadro, el yo es una profusión del ser: sin límites, el yo que engloba TODO.

Y si le cambiara el nombre a la serie Souvenirs (Marsella, etc.) y le pusiera: *Una forma de ver* (Marsella, París, etc.). Pondría en los créditos

una sola palabra, la del lugar. Y si emprendiera un trabajo sobre la CIUDAD, como lugar, esquema cultural. Filmar las principales ciudades: Nueva York, Berlín, Bombay, Tokio, México, etc. La ciudad como CUERPO.

Los europeos no ven nada en América (toda América) porque se les escapó de las manos. ¿Tendrán la idea —profunda— de que les perteneció? ¿Qué queda en la mentalidad europea moderna sobre la antigua mentalidad de conquista y amo del mundo?

9 de septiembre de 1981*

El cine es el intersticio entre el sueño y la realidad.

26 de octubre de 1981*

Godard dio el paso entre el acto artístico considerado como ritual y el acto considerado como un una visión desapegada de lo sagrado. Es el primer cineasta ateo. Desacralizó el cine.

Miércoles 28 de octubre de 1981

El ser humano se vuelve cada vez más una masa de carne con una etiqueta a cada centímetro. La técnica es una reja, una reja de alcantarilla donde se vierten todos los desechos. La técnica es un filtro, eso es todo. Un pasaje. Detenerse en la técnica es el error más grande que puede cometer un cineasta.

Jueves 29 de octubre de 1981

El corazón del barroco es el abandono, la pérdida de voluntad, el abismo donde se encuentra —mezclada— la sinfonía del mundo, los tres reinos: la piedra, el hombre, la bestia —los tres inmersos en el impulso de la caída que también es el despegue—. El barroco es, de hecho, la búsqueda del Paraíso Perdido (según Eugenio d'Ors).

Proyecto para un filme: Una adaptación de Robinson Crusoe con Gaël Badaud en el papel de Viernes y yo mismo en el de Robinson. El filme sería una especie de crónica —verdadera— de nuestro vivir cotidiano fusionado con lo imaginario de la novela, más o menos en la misma línea de *Tables d'Hiver*.

Domingo 1 de noviembre de 1981

La existencia de Dios para Rossellini parece ser una exigencia moral más que una entidad metafísica.

Es un juego. Es una forma de verlos reaccionar ante una situación (hablando de los intérpretes de mis filmes y mi forma de dirigirlos). Antes yo les proponía el juego, el espacio y la acción. Ahora, los empiezo a filmar tal cual son. Sólo les aviso que los voy a filmar. Ellos siguen su gesto cotidiano conscientes de que lo que hacen se convierte en imagen. Se trata de una verdadera puesta en escena, en el sentido de que es vivida.

*Dejé México cuando dejó de ser una ciudad antigua.
Me gusta vivir rodeado de viejas piedras.
Amo el cataclismo ¿en dónde, sino en París, iría a vivir? F---ir el de-
sastre, la decadencia, el desgaste de esa bella joya colonial.*

3 de noviembre de 1981

*Sigo viviendo mi vida
En una congoja de rábanos solitarios
de balanos estrepitosos
de cangrejos sudorosos
de tragos, purgas
quejas y setas.
Tratar de tetas y metas.*

Miércoles 4 de noviembre de 1981

*Corps Aboli fue una experiencia única. Las imágenes fueron realmente
el resultado de los movimientos de todo mi cuerpo.*

Ver por la ventana de hoy la ventana de ayer.

5 de noviembre de 1981

La luna es un ojo que se abre, se devela y no re-vela. Impone un ciclo.

8 de noviembre de 1981

*Un título: Partenogénesis del olvido
De hecho, el trabajo de un artista es una mirada hacia atrás. Es una
vuelta a los orígenes, de sí mismo, del mundo. Entre más avanzamos
en el trabajo artístico más miramos hacia el pasado. Un pasado que
sobrepasa el cuadro personal y alcanza una dimensión histórica: se
trata del pasado del mundo. El objetivo del artista, su reflejo supremo,
es alcanzar el estadio de la Creación, de la Creación del Mundo.
Ser testigo y sumergirse.*

9 de noviembre de 1981

*En una alegre primavera de fuego,
En un siglo la pantera se convirtió en cisne negro.*

*Esperando el tren en la Estación del Norte que me llevará a Marsella
con Michel Nedjar. Gaël ya está allá, nos espera con Jacqueline y
Simone. Aquí, bajo esta libreta, hay una servilleta de papel encima de
otra servilleta de tela café sobre una mesa del restaurante Barbotte
Europa. Pienso en el ser mexicano que al principio estuvo compuesto
por dos razas: la europea y la indígena. Fue la unión de dos razas, de
dos continentes y dos visiones distintas, de dos memorias.*

*Nosotros fuimos los primeros mutantes de la historia moderna, los
anunciadores del mundo futuro: el mestizo, el hermafrodita de la raza.
Mi dificultad de aprender se deriva de los obstáculos que encontraron
mis dos personalidades. Una y la otra chocan, se buscan, se evitan, se
plantentan los mismos enigmas.*

Mis filmes son una búsqueda desenfundada de la Realidad.

El cine es conjuro. Y el filme es el acto mismo. El filme no es la una forma de ver la Realidad ni un deseo de verla así. No. El cine es rito, conjuro, ceremonia solitaria donde el ser se libra ante Dios.

Viernes 13 de noviembre de 1981*

Marsella

Graal es un filme inocente y perverso, a la vez que existe por y para sí mismo. Hermético y abierto. Un misterio en pleno sol.

Sábado 14 de noviembre de 1981

El problema con el cine es que sólo tiene 90 años. ¿Con eso basta para hacer una tradición? ¿Para formar un público? El cine es el crucificado del mundo moderno, entre la técnica y la sensibilidad. Su función, su mensaje, su código S.O.S puede estar, residir, ahí: en esta franja donde el ser humano actual vive entre la técnica y la emoción. Pero en una época en que la razón y la ciencia quieren imponerse, el cine puede parecer como un mito, un apoyo de paso: un corredor estrecho, una pasarela que lleva al ser humano a un porvenir todavía indefinido.

El cine es algo entre la Vida y la Muerte.

Domingo 15 de noviembre de 1981*

Mientras Michel Nedjar se toma una foto en su atelier —son las 20h50'— me viene a la cabeza una frase: "El corazón es una llanura que se va quedando sola". Esto debido a que viendo mi reflejo en el objetivo, vi reflejado mi suéter sobre el corazón y pensé que, a los 42, aún vestido me comienzo a ver con ojos de un adulto de 42: sin miedo, sin escrúpulos, sin sentimientos y pensé que los amigos y amores se iban para dar lugar a otro lazo: la soledad misma.

Lunes 16 de noviembre de 1981

Si el imperio azteca hubiese subsistido aliado de sangre al español, el último emperador azteca sería un ser de barba rubia y ojos azules. O visión más correcta: un ser mestizo de mirada verdosa y cabellos ~~revoltosos~~ rebeldes, ligeramente rubios y una piel de miel, de hidromiel, un ser próximo al hermafrodita, un príncipe bilingüe en su palacio de Tenochtitlán ofrendando a Cristo y a Tezcatlipoca. Trabajando un tratado sobre el Sur, tema de analogías y correspondencias entre la virgen de Guadalupe y la Diosa azteca de la vida y de la muerte.

17 de noviembre de 1981

Metro

Mis filmes son una mirada que ve en todas direcciones. Es una mirada esférica que engloba el todo, lo desarticula, mueve, sacude; la materia entera se fusiona al movimiento de la mirada. La mirada se disuelve en la FORMA y viceversa.

*Un goce de cuerpo cálido sobre los pétalos de almendro.
Ese cuerpo hecho de dátiles y esponjas, uvas, jaleas, cántaros de terciopelo.*

18 de noviembre de 1981

Lo que cuenta es el gesto. En la pintura surrealista el gesto se borró en favor de una puesta en escena. Es el reencuentro de los elementos lo que prima en el trabajo del pintor (Dalí-Magritte-Ernst) y no el gesto de la visión. El verdadero surrealismo dura lo que un relámpago. Es la visión en movimiento. El deseo en fuga que se fija para luego huir del objeto. 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. Es el gesto, el movimiento, lo que importa, y no el objeto artístico como objetivo.

GESTO-FLUJO-MOVIMIENTO-DESEO

Se trata de una EXPLORACIÓN, de una búsqueda.

*Título para una autobiografía:
Entre el mar y el cielo*

Serie de relatos eróticos: en la modalidad delirante. Por ejemplo: La historia de un blanco encerrado en una jaula con tres o cuatro negros que se le lanzan todos. Describir sus juguetes: el blanco les chupa los huevos y el culo a los negros, hace que los cuatro le den por el culo y los emula a todos de vez en cuando.

*Lujuria
Selva tropical
Paraíso perdido*

Calle Saint-André-des-Arts

Filmar el sueño es mi propósito. Los surrealistas se equivocaron al materializar el sueño. Lo confundieron con un amontonamiento de objetos. Amontonamiento extraño: se diría niños bien que juegan a romper sus juguetes de lujo. No pensaron que el verdadero sueño es cuestión de movimiento.

El cine es como la experiencia erótica: un momento de fuerte intensidad.

Mi cine se asemeja al orgasmo.

Calle Entrepôts

*Mañana rodarán los mares
sobre espinas de papel
Soy piedra que encierra el fuego
piedra que teme el agua
que lo apague*

19 de noviembre de 1981*

St. Ouen

Ninguna mirada humana, por original que sea, debe ser ajena a las demás miradas. Debemos acceder a la mirada de los otros.

20 de noviembre de 1981

Metro

No filmo una ciudad como un conjunto de datos que tienen como objetivo hacer un documental turístico o pedagógico sino que la ciudad se me ofrece como una experiencia directa. La filmo tal cual se me ofrece, y yo a ella.

Lo que importa no es la acción sino el gesto (lo que olvidan casi todos los cineastas).

Casa de Michel

Tomar una serie de fotos de orejas humanas. Usar quizá la idea para un filme.

Gaël está hecho de enfermedad del sueño.

21 de noviembre de 1981*

St. Ouen, calle Entrepôts

Nací en una época en que la luz era cobre resplandeciente, en la ciudad se distinguían aún los contornos de las formas y el horizonte. Pero en los años veinte, México debió haber sido una ciudad extremadamente brillante por su luz. Hoy el mundo se ha convertido en tierra cubierta de un velo humeante, de una capa grisácea: es la contaminación moderna.

22 de noviembre de 1981

Mercado Malik

Dilación, contracción, fragmentación del tiempo: he ahí las principales fases del uso que hago del tiempo cinematográfico.

23 de noviembre de 1981*

Calle Entrepôts

La homosexualidad es una toma de consciencia del propio cuerpo: liberarlo y hacer que acceda, al nivel de Deseo y Placer. El Heterosexual es narcisista, su belleza no la comparte con nadie. Es un arma. El homosexual rompe la pantalla narcisista y devela la sensibilidad y sensualidad guardadas en el hombre al adivinar, al entregar su cuerpo a un cuerpo parecido al suyo. De hecho, al romper la pantalla narcisista se encuentra a sí mismo. La totalidad del ser. Es una exploración del ser. Es por eso que se arraiga tanto en la juventud esa necesidad de encontrarse y la capacidad de entregarse.

24 de noviembre de 1981

Calle Entrepôts

El cine es un clavecín templado. Quiero decir que la cámara se usa como un clavecín.

Bus 56

El homosexual es el único ser que camuflajea todas las edades: infancia, adolescencia, juventud, madurez, vejez. Nunca las rechaza ni trata de vivir fijado a una.

Bistro

En México los descendientes de los indios son más racionales y occidentalizados que los descendientes de españoles, ellos son más soñadores, como si cada descendiente hubiese heredado la personalidad del otro.

25 de noviembre de 1981

Calle Entrepôts

El Barroco no es exceso, es intensidad.

Le corps de la passion

Es un despertar de la Pasión Terrestre a la Pasión Divina.

Cristo es la primera fase del despertar: lenta, hierática.

*Cristaux es la parte interior, la noche interior de la metamorfosis, de la alquimia secreta y su repentino despertar y eclosión de día, un mediodía resplandeciente de luz. Último sobresalto de la realidad, explosión final, momento final en que la vida estalla en todas sus imágenes. La llegada de la muerte hace explotar la Representación pero el filme también renace. [...] Y al final del despertar podríamos ver una nueva realidad. O más bien una nueva visión de la realidad y *Lacrima Christi* orienta a ser el primer paso hacia esa nueva visión.*

Lacrima Christi

(De estos filmes se diría que fueron hechos por un espíritu vagabundo). Es la fuente, la copa de lágrimas, la luz solar. Graal es la apoteosis, el renacer con la copa.

Puente de la Cité

La pasión es la dialéctica del símbolo y de la realidad.

Jueves 26 de noviembre de 1981*

Metro Porte de Clignancourt

Un proyecto sobre *La conquista de América*. Es el redescubrimiento del Paraíso Perdido. Filmarla como un verdadero descubrimiento de sensualidad, de sensibilidad. Llegamos a México ser ---- en el misterio. El europeo mató su propio destino aniquilando a las civilizaciones

indígenas, el conocimiento de los orígenes. Los indios llevaban y sabían ---- su origen lejano. Para los cristianos, el indio era un testigo peligroso para el viejo mundo y en lugar de exterminarlo decidieron que era su cultura lo que debía de borrarse. Ellos, los indios, se habrían convertido en robots, desprovistos de amigos para construir un núcleo cristiano en las tierras nuevas.

La muerte es un pasillo que se va haciendo cada vez más estrecho y nos impide usar nuestras defensas, nuestros reflejos. También es una bola que estalla al interior de ustedes mismos y paraliza todos nuestros gestos de salvaguarda.

Viernes 27 de noviembre de 1981

Casa de Michel

El ritmo de *Le corps de la passion* es el ritmo de la sangre, de la herencia recibida. Es la mirada mestiza que se pone en marcha para ver el mundo al derecho y al revés. Es una mirada que quiebra, retuerce, borra, reescribe.

Sábado 28 de noviembre de 1981*

Restaurante Mélodine, 22h

Proyecto para un filme.

La ciudad subterránea que percibo en mis sueños, ésa a la cual parecen dirigirse mis sueños y que entreveo rozando siempre su entrada es de hecho, esta ciudad en la que estoy, París, ciudad subterránea, con su metro que constituye una red urbana extraordinaria. Durante años me pregunté dónde estaba esta ciudad y de hecho yo estaba ahí. Este descubrimiento lo hice apenas ahí mismo, es decir en el Metro. Entonces se me ocurrió un filme sobre esta ciudad subterránea. Habría una voz en off, la mía, diciendo un poema de San Juan de la Cruz.

Domingo 29 de noviembre de 1981

Calle Muller, 0h45'

Describir es un ejercicio de memoria. Escribir es un combate. Describir es femenino; escribir, masculino.

1 de diciembre de 1981*

Casa de Michel Nedjar, 11h15'

Identificamos seguido el barroco con el exceso y la exuberancia, sin pensar que el barroco también es despojo, exigencia y austeridad. [...] 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. Si el barroco es ---- también lo es en su despojo, la estructura esencial, el soporte ---- de todo cuerpo viviente, es decir, el esqueleto y de ahí se adivina su doble función. Buscamos: vida y muerte entrelazadas, encontrándose y

rehuyéndose sin cesar. Pruebas y trampas que se tienden mutuamente encuentra, el ser confronta al Mundo (la civilización) y la Naturaleza.

2 de diciembre de 1981

Metro, 19h25'

Salomé se posa sobre una trama cinética: cuerpo/espacio.

El filme es una parábola: historia que se borra para dar paso a lo esencial: el mito, el espacio. El filme es una forma de recorrer un cuerpo. Elevándose en él, acariciándolo, fijándolo, sentir su cuerpo bajo sus garras, desgarrarlo, consumirlo. Hacer del espacio un todo, una bola que gira en torno al sueño del chacal.

Miércoles 16 de diciembre de 1981

Calle Entrepôts 35, 14h30'

Proyecto para un filme en México: *Granada China*.

Veríamos abrirse los frutos (es el fruto mexicano más gracioso) y deslizar el interior —una gelatina— sobre diferentes superficies: el cuerpo de un niño de 12 a 14 años. La granada recorriendo todo el cuerpo del niño. Después unir con un zoom in violento un adolescente en la orilla del mar con un penacho de plumas blancas. Un tocado.

Otro proyecto que habría podido filmar con mi sobrino Julio López en la isla de Ouessant: *Quetzalcóatl*.

Otro proyecto con Joséphine, travesti, amigo de Gaël. Verla bailar, mostrar sus senos y su miembro africano. El título: *Diosa Africana*. Volcado hacia la naturaleza y hacia la ciudad. Hacerla bailar desnuda con un velo de gaza en la Naturaleza. Filmarla haciendo el amor.

15h

Con Maya traté de penetrar el misterio indígena y preguntarme por qué la forma, la Naturaleza y la mujer integran una sola entidad. La mujer participa del rito elegíaco que conjura los elementos roca, agua, viento y fuego y se amalgama a ellos. Traté de asir la metamorfosis de la FORMA. Y es esa palabra, esa imagen como apóyo contenido del filme: metamorfosis de la mirada.

Vacío inexplicable³ descubierto el 25 de diciembre de 1981 a las 14h20'. La transparencia engendra la visión que abole las apariencias y nos permite leer a través del velo, la página, la pantalla. ¿Y si hiciera una película sobre eso: EL VACÍO Y LA APARIENCIA? Donde la forma se entrega y se deshace, donde se escapa, donde aparece inexplicable y evidente. Un filme que involucre verdaderamente al espectador y a mí, el cineasta, en la exploración de su propia visión (veo piedras de vidrio grises, iluminadas desde el interior, liberando su luz en negro, gris y blanco).

El gesto fundamental del barroco: el gesto que hace aparecer la forma en el vacío de hecho es un conjuro, un acto mágico. Satán o el ángel *acudiendo* al hechizo que se realizará al exterior, en verano quizá con los mismos elementos. Gaël es alguien que nos enseña a convertirnos en aves. Él lo aprendió haciendo cine. Nosotros lo aprendimos viéndolo ser. En la pintura y el cine está la similitud del gesto. Pregúntale a un pintor cómo realizó su cuadro, te dirá: "con el gesto, es una cuestión de gesto".

AUTODIÁLOGO

—El cineasta es un príncipe bizantino en un cuarto de computadoras. (¡Sublimemente ridículo!) Nótese la singular ausencia de modestia.

La capacidad del pintor y del cineasta es la de poder reproducir la realidad o borrarla. Se preguntan por las relaciones de las formas y sus capacidades, que pueden ir hacia el auto-desdibujamiento, y quizá encontrar otros esquemas, otra forma de concebir la libertad de visión.

Idea de inicio: filmar a Gaël y a Michel, cada uno en su cotidianeidad. Pero podría proponerles que escogieran ellos mismos el momento y el lugar y matar ----. Y también proponerles en contrapartida su código imaginario, que ellos también escogerían. Yo también confrontaría y amalgamaría su vida y su imaginación. Proyectando mi visión de la vida y del sueño.

Proyecto para un filme cuya acción podría, algún día, continuar y terminar en *Le corps de la passion*.

Título: *Famélico*. Sobre una humanidad que llegó a un poder extremo de autosatisfacción.

Viernes 18 de diciembre de 1981*

Calle Entrepôts 35, 14h

Un proyecto. Filmar por todos lados: entrar a las casas, las fábricas, los bares, las escuelas, los ministerios, los parques, las cárceles, los laboratorios, la naturaleza, las casas, la fauna, las frutas. En suma, filmarlo todo. Un filme entero sobre un país entero: FRANCIA. O construir el filme por partes: Naturaleza, Hombres, Actividades, Arte, Religión.

Proyecto con Gaël. Filmarlo bailando. El filme sería un filme suyo: él será responsable del lugar, la decoración, los accesorios, las luces y la puesta en escena, y yo sostendría la cámara. Filmado a la velocidad normal y sin mover la cámara: UN FILME DE GAËL BADAUD OP. TEO HERNÁNDEZ y hacer la contraparte de Gaël bailando filmado por Teo y moviendo la cámara como siempre.

Estos últimos días se ha repetido una idea en mis notas: la palabra CONTRAPARTE. Trabajar más esta idea de dos filmes paralelos que

chocan y se amalgaman. Reunir los contrarios, anudarlos, soldarlos en un solo trabajo con la dualidad para hacerlos convertirse en Unidad.

Metro Porte de Clignancourt, 16h30'

Proyecto sobre Alice Toklas interpretada por Gaël de travesti y Gertrude Stein interpretada por mí de travesti. El título: Tú y Yo. Nos filmaríamos el uno al otro: yo visto por Gaël, Gaël visto por mí. Podríamos hacer secuencias de 3 min. cada una.

Sábado 19 de diciembre de 1981*

Metro, 22h30'

(Escribo lo que le decía a Michel en el restaurante). No es el Otro el que es reflejo de nosotros mismos (hablábamos de castrado, andrógino y él decía que eran el reflejo de nosotros mismos) pero yo agregaba que el reflejo era la acción de nosotros mismos hacia el otro. De hecho el reflejo es la proyección, la transferencia. En el cine, no es la imagen lo que es reflejo sino nuestra propia visión.

El mexicano une el pudor del indígena y la obscenidad española. La austeridad y el lujo bárbaros. El poeta y el brujo.

Para mí, el enigma más grande es la normalidad de la Visión. ¿Cómo pudimos llegar ahí? Quizá el secreto consista en ir directo al núcleo del tema. La mirada precisa y única que fija una realidad. Con mis filmes amalgamo la austeridad española y la barbarie azteca, por ello entiendo la desmesura, la puesta en escena del mundo que en los aztecas reconecta al hombre y a las divinidades. Por supuesto que el ascetismo también era diálogo con Dios. Entrega de sí. Un mundo geométrico, de líneas, de austeridad, y un mundo donde la naturaleza estallada, es desafiada por la visión del hombre.

Domingo 20 de diciembre de 1981

Nuestro propósito es poner patas arriba la representación de la realidad, hacerla girar sobre ella misma. En el cine todo radica en el gesto que une (¿el cordón umbilical?) al cineasta y el tema. El filme "se hace" en ese espacio situado entre el cineasta y el tema. Ese espacio es el Vacío, y es el Vacío que llenamos. Es el Vacío lo que se visualiza en el filme.

De hecho ese gesto, ese reflejo, es el Deseo.

Mercado Malik, 15h

El aporte de M. Nedjar es la descentralización del tema. El corte sin fin del campo visual. La visualización de Michel Nedjar es muy distinta a la mía. La suya deriva de una visión del Mundo y la mía es de origen cristiano. Son dos visiones antagonistas.

Poema en griego quiere decir creación, por lo tanto el poeta es un creador, pero ¿en qué sentido?

Calle Entrepôts 35, 20h30'

Yo soy de aquellos que padecen una enfermedad que pronto se extenderá:

Yo soy de aquellos que se desprenden de sus raíces, que sacuden el yugo y el fruto. Que quieren ir solos por el mundo.

Desligado de su tierra,

de sus padres,

de su historia,

de su raza.

21h30'

*¿Estos gestos que hago vienen de dónde, de lo indio o de lo español?
O de los dos mezclados.*

Extraño ser el mexicano hecho de vencido y no ceder.

Prisionero de dos gestos: el que mata y el que da vida.

Martes 22 de diciembre de 1981

Calle Entrepôts 35, 13h05'

Yo filmo a mi madre y a nosotros nos filma Michel Nedjar. Dos miradas diferentes que se entrecruzan con otra mirada —la del sujeto—. El filme de Michel corresponde a la secuencia filmada en el cementerio Père Lachaise. Y si pusiéramos de banda sonora en el filme Sara la negra el casete que grabamos en Père Lachaise, podríamos alternar mi voz en off y al fondo se oiría el diálogo con Sara en el cementerio.

23 de diciembre de 1981*

Calle Entrepôts 35, 2h30'

Hay que alejarse del sueño de los demás. No dejarse atrapar dentro.

24 de diciembre de 1981*

Calle Entrepôts, 17h45'

Yo pensaba que el placer, el placer que invade nuestro ser tanto a nivel de los sentidos como al nivel de la consciencia no actuaba más de 3 minutos e hice la relación con la duración de un filme (de una bobina) que también es de 3 min. ¿Coincidencia u obra del azar que siempre hace bien las cosas?

Metro Porte de Clignancourt, 19h30'

PROYECTO: Hacer una serie de filmes donde la analogía automática sea el motor y la imagen misma del filme.

Por ej. FUNDIDO ENCADENADO: filmar un líquido o una especie de crema (¿queso fundido?) pasando a través de una cadena. Y así hacer una serie de filmes pequeños. Y desarrollar el trabajo hasta realizar todo un largometraje sobre ese principio. Trabajo difícil pero interesante como posibilidad.

Casa de Mona y David, 20h40'

El mundo de mis filmes no exige ninguna identificación/participación. No parece existir más que por sí mismo.

No propone ninguna identificación. Mis filmes le dan la opción al espectador. No se da ninguna interpretación ya que el propio filme es la búsqueda de la interpretación. De hecho, la cuestión de la interpretación es el tema de mis filmes.

25 de diciembre de 1981

Metro Porte de Clignancourt, 12h25'

Proyecto *La gota de sangre*

Un filme sobre la gota de sangre indígena que corre por mis venas y disminuye su ritmo. Que articula un ritmo arcaico y una visión.

Casa de David y Mona, 14h

Hace rato, caminando por la calle Rambuteau, vi en una calle adyacente un letrero viejo sobre una fachada, quizá hacia la calle St. Denis. Había dos nombres sobrepuestos seguramente escritos en épocas diferentes. Era difícil leer los dos nombres (al parecer hechos hacia 1900) pero me dio la impresión de que las dos palabras eran ENAMORADO y MENTIROSO —sobrepuestas—. Pensé en la mujer del Tarot y empecé a desarrollar la idea de un filme. Primero me imaginé un título con dos palabras superpuestas e incluso pensé mandarlo a imprimir de la misma forma en un programa futuro e hipotético.

De título pensé en una imagen de un filme y otra superpuesta, entonces, ¿por qué no hacer una secuencia de una bobina y repetir las mismas acciones en la doble exposición y por qué no filmar cuatro, cinco o más veces la misma acción? Podríamos construir un filme a partir de ese principio, y desarrollarlo al máximo. Título posible: *Sur Impressions*.

Podríamos jugar con las posibilidades del sentido de la palabra impresión. Por ej. filmar manchas, líquidos, huellas, una secuencia con un ---- en lo oscuro y filmarlo en una acción, puesto a la derecha y volverlo a filmar enseguida —en la doble exposición— de lado a la izquierda, en otra acción. Los movimientos de la cámara serían diferentes cada vez: por ej. dos zooms, hacia adelante y hacia atrás.

Prolongación del Vacío⁴

De hecho la realidad es un asunto de gesto y de visión. No funciona más que como cuerpo que se ofrece a la visión y a la función. Nuestra propia capacidad de visión nos permite transformar la imagen de la realidad y su función. Hagamos un gesto con la visión y el mundo de las formas sufrirá una transformación.

La cámara actúa como un prisma que desarticula o reproduce la realidad. Pero es nuestro gesto el que decide esa transformación. Se trata de una decisión fundamental. Al momento de girar el prisma, acogemos una visión del Mundo. He ahí la forma de vestir, de

amueblar el vacío: hacer aparecer la imagen de la realidad y reflejarla tal cual, siguiendo las normas de la visión, que de hecho es una forma de desafiar la propia realidad. O caer desde el primer paso en el Vacío, hundirse en los ritmos y líneas que se entrecruzan, hacer estallar las apariencias. El primer gesto es, según yo, orgullo, el segundo corresponde a un desdibujamiento del ser, a una comunión con el espacio y el tiempo.

Domingo 27 de diciembre de 1981*

Mercado Malik, 11h

Y si la corriente del golfo fuera la imagen, l'Ectile, que se esconde detrás de Quetzalcóatl. Pienso en eso cuando leo la crónica de Hervé Bazin, en el semanario Journal du Dimanche donde hablaban de García Márquez y se menciona la corriente del golfo y las millones de larvas de anguilas que vierte en las costas europeas. La corriente es la serpiente y las anguilas, las plumas. Lo que puede apuntalar la teoría de una cultura que viene de Occidente y que precedió a los españoles.

Metro Porte de Clignancourt, 21h10'

*Yo nací de una articulación, del encuentro de dos rejas, dos culturas, dos visiones diferentes del mundo y el lenguaje que surgió de una amalgama de dos pasados, dos historias.
La sangre embriaga el alma.
La imagen de mis filmes es el ritmo de mi sangre.*

Martes 29 de diciembre de 1981

A propósito de Gong:

Cómo pasar del deseo al acto. O cómo un filme puede surgir de pronto del vacío. ¿El deseo será la antítesis del Vacío?

Calle Entrepôts, 13h20'

*Y si titulara mi primer filme en 16mm: Ni Aquí Ni Allá
Essai autobiographique ici et là-bas*

31 de diciembre de 1981

Caminando por la Calle de Rennes, 16h50'

Proyecto: *Una Visión del Diablo*

El diablo está por encima del mundo y les explica a sus discípulos la extrañeza del comportamiento humano. Luego señala con el dedo f--- la Tierra y dice: escojan cualquier punto, da igual.

"El hombre es igual en todos lados. Desde que hay dos seres humanos juntos..." Se ve la tierra girar el dedo del diablo posarse en un punto. ¡Es FRANCIA! Se ve a dos jóvenes pelearse. Uno es de izquierda y el otro de derecha. Es la historia de Caín y Abel.

1 de enero de 1982*

Metro, 17h

En general la gente niega la religión católica como si ésta se redujera a una estructura —entidad— social. Piensan más en las fuentes de las que se nutre la religión y que siempre están presentes. Soy un religioso sin religión.

6 de enero de 1982*

Restaurante, 21h50'

Hace un rato, hacia las 21h15' en el metro Porte de Clignancourt se me ocurrió un filme porno. Idea que podría desviarse hacia otra cosa y que podríamos usar para un filme 16mm todo en blanco y negro.

Estaba viendo en una estación de metro en el andén de enfrente a un adolescente con un adulto que podría ser su padre. Me imaginé una historia donde un tercer personaje, otro hombre llega y le pregunta al adulto: "¿Estás con el niño? No está mal, si no te sale caro, me lo puedes pasar después". El padre, al darse cuenta de lo que sucedía, responde: "Se equivoca. Es mi hijo pero creo que le interesa el asunto. Propóngaselo directamente a él y quizá acepte". Hecho inaudito, pero el padre acepta participar como voyeur. Y he ahí el trío que levanta el vuelo hacia otros placeres.

Luego me imaginé un filme construido de planos fijos. Las piernas por ejemplo, o el torso de la gente vestida. Voz en off diciendo secuencias sin fin. Luego intercalaría tomas bastante rápidas por ej. de un pie atravesando una canaleta, la luz del sol pegando en el agua y luego las secuencias de un sueño que tuve esa noche.

Estaba en Zinapécuaro, en casa de mi abuela paterna, en México. Veía en el jardín a mi abuela, pero era la mamá de mi mamá, y vista de lejos tenía la cara de mi madre cuando era joven, como a sus 30 años. Mi tío Juan estaba sentado y yo me acercaba para decirle adiós, mi abuela recuperó su rostro de vieja y yo le besaba las mejillas y la frente, y les decía a ella y a mi tío: "Se ven muy bien". Y era cierto: nunca habían tenido ese aspecto tan sano.

Había alguien al fondo, en un cuarto. Una mujer que acomodaba ropa en una cómoda. Cuando me acerqué a mi abuela y tío, sentí que iba a llorar porque quizá les estaba diciendo adiós para siempre. Puesto que, yo creo, me regresaba a Francia.

Mi tío Juan estaba echado en un camastro, convaleciente. Y yo pensaba: "es la primera vez que vengo y no le pido dinero". Ese sueño me inquieta porque dicen que ver personas en buen estado de salud es presagio de muerte. Pero las dos personas de mi sueño ya están muertas. ¿Entonces?

Restaurante Chartier, 20h

Habría que hablar un día de una geografía barroca y de las corrientes barrocas que la atraviesan y que se encuentran tanto en Kiev como en Constantinopla, en Shiraz o en Be----vès, ---- y en América Latina. Es una vasta red que se nutre de los mismos gestos.

13 de enero de 1982

Metro, 16h50'

Proyecto: filmar todo el año 1984.

Jueves 14 de enero de 1982

En mi casa, 19h50'

Bailando con Gaël me digo: veo una divinidad nórdica sobre una montaña de trigo, ¡mucho! ¡mucho trigo! Bueno, y luego al oírme, Gaël empezó a imitar los gestos del sembrador de trigo. Fue muy bello, bastante estilizado y bastante convincente. Entonces vi un filme con él en el que convertiría en danza todas las acciones del campo. Para rodar en exterior.

Idea para INTERPRETACIÓN DE ACTORES

Hacerlos repetir sus gestos cotidianos pero en un contexto distinto, más bien los gestos en el vacío. Filmarlos y refilmarlos proyectando la imagen desnuda sobre un pasaje o acción diferente antes de acostarme.

1h10'

Apunto lo que pensaba hace un ratito: todavía sobre SAYAT NOVA. Ahí, el tiempo está al servicio de la puesta en escena. Es tributario del espacio pero en realidad debería ser lo contrario. El tiempo en el cine es el tiempo del cineasta, es producto del espacio. Y es en esta relación que él debería trabajarla.

ESPACIO → TIEMPO ← COMBATE

Espacio — genera — tiempo

Cineasta — tiempo — espacio

Lunes 18 de enero de 1982

Mercado Malik, 11h25'

Filmar a alguien orinando a la luz del día. Filmarlo varias veces. Todo un filme así. Filmar el chorro de orina y el miembro. Todo en macro.

13h50'

Filmar *Sagrado Corazón* u otro filme con la cámara fuera de foco, llevado al extremo (como en *Foire du trône*) y usar al mismo tiempo diferentes velocidades, el zoom, y movimientos de cámara. De tal forma que pase de lo borroso a lo nítido. Quizá construir todo un filme así.

Ver mi proyecto del 25 de diciembre 1981: El vacío y la apariencia.

14h22'

La identificación es el único reflejo moral que conservaron los cineastas comerciales. Es el único pivote moral que buscan. Porque se hace la función con el comercio. Todo pasa a través de la identificación: el comercio, la ideología, la moral. Es a través de la identificación que se manipula a la gente.

14h30'

No hay visión caótica [pienso en las objeciones que se le pueden poner a Maya] sino visión que no es consciente de sus propias capacidades o capaz de ver el caos de las formas.

15h32'

Mis filmes son una reflexión sobre la visión. La reflexión no es necesariamente oral, no es necesariamente discurso. Puede formar parte del filme. La reflexión forma un todo con la acción. El reflejo del cineasta es reflexión y acción simultáneas. El tema y la forma son parte del mismo cuerpo, como la sangre y los huesos del cuerpo humano.

15h39'

Orinando bajo el puente del periférico enfrente del Mercado Malik. Al ver la orina desplomarse en forma de falo con burbujas (¿espuma?) en bruto pensé que para mi proyecto sobre la acción de orinar podría también filmar las superficies donde cae la orina y se extiende.

21h39'

¿Por qué se ve tanto el cielo en mis filmes? No es un oscuro deseo teológico, sino el espacio que une los dos mundos: América y Europa. Cuando veo el cielo me digo: he ahí el espacio que nos es común. Es a través del cielo que puedo desplazarme de un contexto cultural a otro.

Calle Entrepôts, 1 de la mañana*

Mis filmes son un acercamiento y un alejamiento del sujeto (pienso en Maya y Cristo) donde el sujeto es el punto de partida.

19 de enero de 1982*

Hace rato [hacia las 16h-17h] en la regadera pensé en filmarme bañándome. Se oiría mi voz hablando del sueño en voz en off. En ese momento pensé en la naturaleza de mi sueño y descubrí que hay un origen americano. Con el sueño puedo desplazarme a través de los dos continentes. El atlántico es un manto que se extiende entre las dos memorias. Entonces vi una secuencia (para mi autobiografía) en la que me veo entero tomar un baño de pie y poner esta imagen rodeada de dos espacios negros a ambos lados. Y luego proyectar imágenes de la regadera en ---- (el agua) y volver a filmarlo todo. Y también proyectar el agua que cae sobre la otra imagen y jugar prendiendo y apagando la segunda proyección, la de la lluvia. Quizá jugar con las dos proyecciones.

16h12'

Al subir las escaleras de casa de Michel: pasaba con Gaël, por el bulevar de Belleville, viniendo del bulevar de la Villette y pasando por la iglesia yugoslava⁶ veo un cartel alemán que celebra los 750 años de Francisco de Asís y sale una imagen del santo con los pájaros, el Sol y la Luna. Entonces pensé en el dualismo pagano que se manifiesta y se vuelve canto unitario y cristiano, a través de los cantos de Francisco, y pensé en los filmes que proyecté con Gaël: Luna, Sol y Francisco de Asís... ¿Por qué no amalgamarlos todos en el mismo filme y hacer un filme sobre el vínculo de Francisco con la Naturaleza y filmarlo de noche y de día, hablando con el agua y los pájaros?

21 de enero de 1982

Calle Entrepôts, 13h02'

¿Y si Quetzalcóatl estuviera muerto?

¡Y si yo mismo interpretara el filme sobre él!

Viernes 22 de enero de 1982

Metro Porte de Clignancourt, 15h30'

Pensaba que me bastaba tomar un camión para ir de París al pueblo donde nací. ¡Un camión simpático y muy particular! Entonces pensé que ese camión era el que aparecía seguido en mis sueños. Es el vehículo del sueño. El que nos conduce al fondo del sueño. Y era un camión mexicano, que son tan extraños que puede pasar de todo: amor, muerte, parto. El filme de Buñuel es de hecho una mirada precisa sobre México y lo define con su título: *Subida al cielo*, es decir al sueño. ¿Y en el camión, no encuentra uno a los aliados de D. Juan?

Mi casa, 18h23'

Pensaba en mis filmes y me acordé de que fue en Italia, en el mes de septiembre de 1968, cuando senté las bases de mi trabajo actual. Me habían impresionado mucho las escuelas llamadas primitivas y su empleo tan particular del espacio y la solución que encontraron para el tema: varios espacios y varias fases de la anécdota se encontraban en el mismo plano. El tiempo y el espacio se articulaban siguiendo otro orden. Pensé que ellos —los pintores— tenían una aguda visión de la realidad y de la solución en el campo de la representación. Pensé en realizar un cine que continuara esas búsquedas vernáculas. Lograr tener en el mismo espacio y al mismo tiempo, varias fases del mismo tema. Creí ver ahí un uso del movimiento. Las diferentes partes del tema parecían estar ahí porque se habían DESPLAZADO y ese movimiento podía ser la clave para hacerlo en cine. Pero ese movimiento era el del cineasta en realidad. De su posición depende la existencia del plan. Es su participación personal lo que decide la forma del filme. Con su movimiento atrapa el movimiento del mundo. Se incorpora. La melodía del Mundo.

Lunes 25 de enero de 1982*

Mi casa, calle Entrepôts, 18h30'

En mis filmes no hago más que observar a mi sujeto: el personaje, interpretarlo, transformarlo bajo mi mirada. Esos son los tres pasos esenciales de mis filmes (las 3 etapas completas del desvío, desvío del filme que siempre regresa hacia atrás):

- OBSERVAR
- INTERPRETAR
- TRANSFORMAR

Bastante diferente de la causa contraria: el disfraz, la máscara.

Mis tres premisas son reversibles, por lo tanto:

- TRANSFORMAR
- INTERPRETAR
- OBSERVAR

21h30'

Caminando junto a la Torre St. Jacques, y viniendo de la Sorbona de donde salí de la proyección de *Pedro Páramo* de Salvador Sánchez, pensaba que la idea del filme radicaba en el hecho de que vemos a los personajes, y pensé (ya lo había hecho en México) en hacer una primera versión del filme pero no se vería nadie. Sólo se oiría el texto, porque es una novela de la palabra. Filmaría sólo el pueblo, las minas, el paisaje, pero sólo se oiría una voz, quizá la mía. Pero estoy en París y quizá nunca vaya a México a hacer el filme. Y, como siempre, pensé en encontrar una solución en función de mi situación actual, tomar el toro por los cuernos, y hacer el filme en París y filmar la ciudad y leer la novela en voz en off. Porque la novela es una búsqueda, búsqueda del mexicano mismo, enfrentado a su reflejo, atrapado entre el pasado y el futuro. Un ser hecho de dos culturas, atrapado entre dos fuegos.

Martes 26 de enero de 1982*

Calle Entrepôts, 13h57'

Proyecto: *Avisos triturados en el mes de Mayo*.

Vi una mujer rubia en la playa y la espuma de las olas estaba formada de imágenes que se deshacían.

Miércoles 27 de enero de 1982*

Metro Nation-Dauphine, 13h02'

Pienso en los chiquillos que filmé ayer en Belleville y en lo que uno de ellos me respondió. (Me preguntaron si eran fotos o cine y cuando los filmaba, uno de ellos me preguntó cómo se iban a ver, y le dije: de frente, una imagen fija y un instante. Entonces me respondió: ah sí, ah sí, es como los códigos!)

Entonces pensé en concebir ese filme (*Mesures de miel et de lait sauvage*) como una serie de códigos. O retomar la idea y trabajarla más a fondo y hacer un filme. *Códigos* o una serie de filmes:

Códigos del agua
Códigos del viento
Códigos del olvido

Luego pensé en servirme de dos encuentros que tuve ayer mientras filmaba *Mesures de miel...* y usar las dos conversaciones para la presentación del filme. La primera, M. el hijo de la señora Blanche que al verme filmar las casas en ruinas de la calle me dijo: ¡Está filmando las ruinas de POMPEYA! Y me contó que esa calle estaba vinculada con él y que había pasado ahí toda su juventud. También me dijo que del lado de su madre era francés, y por su padre, inglés. Más tarde, filmé en la plaza del Tertre el espacio de los juegos construidos para los niños en forma de laberinto, y es ahí donde uno de los tres chiquillos (un niño negro, una niña negra y un niño blanco), el blanco, me dio la respuesta de los códigos.

29 de enero de 1982

Calle Entrepôts, 15h45'

Una mirada que busca e investiga.⁷ Una mirada nueva donde la mirada se confunde con la forma. Mirada de metamorfosis, de estiramientos. El espacio transformado por sorpresa. La mirada americana es una mirada cinematográfica y alucinógena.

Sábado 30 de enero de 1982*

Mercado Malik, 10h40'

La imagen es generadora de placer.

Es por eso que siempre tiende a reflejar una imagen dicha/idealizada. Y por eso también la realidad más dura se vuelve "estética". Pero se trata más bien de PLACER. Cuando el cineasta activa su cámara pone en marcha el mecanismo de placer.

Domingo 31 de enero de 1982*

Mercado Malik, 11h07'

Filmar es una forma de abolir los tabús, de transgredir las reglas, de ir más allá de la visión impresa del Mundo.

Mi casa, 21h27'

El verdadero descubrimiento de América fue el de los magos y magas de Europa que descubrieron ahí otro universo.

1 de febrero de 1982

Mi casa, calle Entrepôts, 23h34'

Legendo un número de la revista *Atlantis* sobre el origen de la Atlántida y de que la han ubicado por todos lados. Yo, que creo en su existencia, vi una civilización y al mismo tiempo pensaba: "existió pero ya olvidamos su existencia". Que también podría ser nuestro caso. Un día desapareceremos y no quedará ninguna imagen de nosotros y nos perderemos en hipótesis sobre nuestra existencia. Entonces vi las imágenes de mi filme *Mesures de miel et de lait s.* y las vi sobre el agua. Entonces

pensé en filmar un país, Francia por ejemplo y filmar el agua, un agua transparente y volver a filmar los dos filmes uno superpuesto al otro. Podríamos filmar todo tipo de agua: mar, torrente, alberca (su gente), lluvia, río, etc. Volverlos a filmar con cámara en mano y desplazándola; usando el zoom.

Título: Atlántida encontrada

0h24'

¿Y si le pusiera de nombre Eva al filme con Marie Ange?

2 de febrero de 1982

Calle Entrepôts, 11h45'

Todo filme tiene su fantasía. Todas las imágenes que no realizamos y con las que todavía soñamos. Hacer, por ejemplo, un filme sobre otro filme ya hecho y donde tratemos de realizar su Fantasía.

Ej. *Luna india* y hacer un nuevo filme con los mismos elementos y el mismo intérprete, o volverlo a filmar y luego hacer las fantasías de otro filme. E incluso el tema podría servir de materia para otro.

Otra transición para *Le corps de la passion* donde filmaría a la gente que participó y confrontaría ese material con el otro ya filmado. Reunirlos, amalgamarlos, estructurarlos en un solo cuerpo.

El título para el remake de *Luna India* sería: *Fantasía de luna india* o *Fantasía de la luna de mayo*.

Caminando, 11h45'

Página reservada para un proyecto cuyo tema olvidé.

Metro Belleville, 15h45'

¿Y si cambiara de velocidad *Mesures de miel?*

Hacer +/- 15 min. imagen/imagen (terminar la bobina empezada) y luego pasar a breves flashes a 91 im/seg (hacerlo 15 min.) y terminar con 15 min de flashes rodados a 36 im/seg. Quizá filmar a la gente de frente —cámara a la altura de la cabeza— ahí con velocidad de 31 im/seg y filmar el cielo o al menos el inicio de la secuencia a 36 im/seg.

Mda. de Cl., 19h18'

Me gustaría filmar un NACIMIENTO y una MUERTE.

Pienso eso al recordar mi proyecto de hace dos o tres días: filmar el acto de amor. Ya sea dos personas de cualquier sexo. Ya sea yo mismo y el otro participante. Quizá reunir las tres secuencias: NACER-AMAR-MORIR.

3 febrero de 1982*

Prefectura de Policía, 14h27'

Un filme debe despertar una lectura múltiple, que cada espectador le encuentre un sentido. Que cada vez —a cada proyección— el sentido del filme se transforme y traiga nuevos aportes.

Metro Porte de Clignancourt, 18h24'

¿Y si recuperara las fotos que tomó mi tío el día del entierro de mi padre? Debo estar ahí porque ayudé —me lo pidieron— a cargar el ataúd de la casa de su madre al cementerio. Si un día las recupero podría usarlas —agrandando quizá los detalles— para mi filme autobiográfico.

Metro P. Balard, 18h34'

Reja abierta
La herida incandescente
de donde brota perenne
la gota de la memoria

4 de febrero de 1982*

Calle Paul Albert, Bistró, al sol de la Butte

Eran más o menos las 12h40' cuando bajaba por la calle Paul Albert y de pronto se me ocurrió filmar a su padre caminando. Al hacerlo vi inmediatamente que esa imagen era la reacción a mi experiencia ayer en la mañana en la Estación de Policía, donde me negaron la estancia en Francia. Me vi recorriendo por última (¿?) vez el pavimento de París. Entonces rehice dos veces el trayecto y se me ocurrió, en el Bistró, que podría hacer el filme sobre el Sagrado Corazón filmando todo: coches, casas, árboles, perros, gente, vitrinas, basura, etc. Cubrir la ciudad de imágenes. Poseerla: de su cielo a su basura.

En la noche en mi casa, hacia las 20h30'

...Hago un cine táctil. La mirada se prolonga por los brazos y la mano. Mi mirada se vuelve feroz, yo despedazo el cuerpo. Lo desgarró hasta la última fibra: mi gesto es el de una bestia feroz.

Sábado 6 de febrero de 1982*

Mi casa, 1h15' de la mañana

Al prepararme para dormir se cayó la estatuilla de barro negro de Oaxaca (que compré ahí hace 20 años) y se le rompió la cabeza. Sostenía una foto de Gaël.

¿Se tratará de un presagio? Esa estatuilla siempre me ha inquietado. Gaël llegó más tarde y me dijo: tal vez traiga felicidad.

Mi casa, medianoche 25'

Al proyectar la tercera bobina de Maya en la secuencia del fuego, la paso sin sonido y pienso en pasar el filme sin sonido. El espectador solo con la imagen, sin accesorios ni subterfugios.

Mi casa, 1h43'

El hombre está preocupado por el tiempo.

La mujer, por el espacio.

La mujer sabe experimentar el espacio, el aire donde se modula su gesto.

Domingo 7 de febrero 1982

Mi casa, 19h57'

Respuestas a una entrevista imaginaria:

—Teo, ¿usted cree en Dios?

—Ehm... yo creo en mí.

—Teo, ¿usted se cree Dios?

—Pasemos a la Creación

Lo primero fue, no lo olvidemos, la luz, de ahí, a través de todos los demás elementos terrestres, apareció el hombre. Situado en el Paraíso y también capaz de tener...

¿No es éste el esquema del cine: un recorrido de la historia de la Creación? El ojo del cineasta envuelve la Tierra, la captura entera con su mirada. Penetra en todos lados, lo ve todo e incluso lo indecible: la creación misma del movimiento del placer.

Miércoles 10 de febrero de 1982*

Mi casa, 2h40'

Filmo la realidad como un lenguaje. La realidad es el lenguaje del cineasta.

Desarrollar una idea sobre la forma de filmar la realidad y la forma de hacer con ella un lenguaje. De amalgamar el lenguaje y la realidad.

2h45'

Y si desarrollara *Mesures de miel* como una sucesión de historias macabras y sorprendentes. Vi a Michel Nedjar sobre un terreno baldío de la Calle P---- recogiendo basura y lo filmé fragmento por fragmento [en metro] a diferentes velocidades y en flashazos muy breves.

Hacia la 1h45' (antes de llegar a la casa) se me ocurrió para el filme sobre el Sena, usar una serie de zooms circulares empezando con la distancia más alejada y acercarse progresivamente para construir un Túnel donde la mirada penetre en otro lado.

Mi casa, 10h40'

Mis FILMES SON LOS FILMES DE UN MIOPE. De alguien que trata de ver a través del cristal. Concebir mi filme llamado *Cristaux* que se filmará todo a través de un cristal en movimiento, una continuación de *Graal*.

Jueves 11 de febrero de 1982

En el mismo tren, 16h48'

Idea para un filme: *Empalmes* (Joints), todo lo que esté entre dos espacios. Filmar lo que esté entre dos espacios.

Sábado 13 de febrero de 1982

Mi casa, calle Entrepôts, 19h50'

Pienso en los créditos de *Mesures de miel* y filmar los nombres sobre bandas de papel o plástico y ponerlos sucesivamente sobre basureños diferentes u otros fondos. Filmarlos imagen por imagen o con velocidades y movimientos de cámara. Tal vez hacerlos salir de basureros u otros lugares de manos de Michel.

Idea para el sonido de *Mesures de miel*: grabar el sonido de la calle en Belleville, el mercado, las calles, los bistrós.

Los créditos de *Mesures* podría filmarlos descendiendo del cielo a la Tierra, enterrado, expulsados por Michel (se trata de una banda) filmar los títulos con letras diferentes, repetir las letras, hacerlas decrecer o disminuir de tamaño, progresivamente.

Metro Porte de Clignancourt, 20h56'

Hace rato al caminar hacia el metro pensé en el misterio de Guadalupe que fue el primer mito americano. La Virgen de Guadalupe fue la primera mexicana, la primera americana. Es una historia mitológica en la que una diosa está en el origen de un pueblo. El origen de esta idea me viene de un diálogo inventado en un encuentro entre EL INDIO Fernández y TEO Hernández. María Thomas me propuso una reunión el próximo mes cuando El Indio venga a París a presentar un filme en el festival del TERCER MUNDO.

Aquí el diálogo que me imaginé:

TEO (DIOS) le pregunta al Indio:

—¿A dónde vas Juan Diego?

(quizá buscar la relación entre Juan Diego —el indio— y El Indio y María Félix).

Metro Strasbourg St. Denis, 21h

Pienso en la virgen de Guadalupe y me imagino una versión rodada en México con una niña indígena vestida con ropa moderna, con un delantal y adentro rosas. Luego transporté todo a París y vi a Antonia, la niña española que entró ayer en el bistró CHEZ JULIENNE, calle Dauphine, en compañía de Rafael Vanegas, en el papel de la Virgen y a mí en el de Juan Diego.

Título del filme: Misterio de la guadalupe o Misterios americanos (que sería una serie) y añadir Guadalupe.

Domingo 14 de febrero de 1982*

Metro Porte de Clignancourt, 19h50'

En el cine lo importante es encontrar lazos entre lo que vemos y lo que filmamos. Es decir, entre la visión humana que no está "encuadrada" y la imagen fílmica, que está delimitada por un cuadro. Está cortada, por lo tanto se convierte en "otra cosa". El interés del cineasta es valorar lo que está al interior del cuadro.

Hacerse la pregunta (cuando se trata de filmar la realidad), de cómo transmitir la idea, el concepto apropiado a su tema. A través de la mirada humana, la valoración del tema es inmediata porque toda imagen está ligada a su entorno (en el espacio, el tiempo y el hogar, los códigos que conllevan todas las imágenes). El cine ofrece otra forma de estructurar la realidad, de valorarla, de establecer otros lazos entre el espacio y el tiempo.

El cine es una coartada para liberarse del tiempo y el espacio.

Mi casa, 23h20'

El cine es el arte de dominar el sueño.

Lunes 15 de febrero de 1982

Calle Entrepôts, 8h30'

Al despertarme —según en la cama— vi que la ventana se movía en mi mirada y ésta se deslizaba hacia el sueño y pensé en una idea que ya había tenido: la del deslizamiento de la mirada en el sueño. O más bien la mirada parece dividirse en dos: la de la izquierda y la de la derecha, en teleobjetivos que cortan las dos imágenes.

Fig. 1 80

Y pensé en hacer un filme donde las imágenes se muevan de esa forma. Interesante para ver la reacción del espectador. ¿Empezaré a hacer filmes para los espectadores? Provocarles el estado de Sueño.

Mercado Malik, 11h54'

El fracaso de los españoles en México es un fracaso cósmico. Los esperaban y fueron recibidos como divinidades, no supieron asegurar ese papel. Si lo hubieran hecho, el descubrimiento de América se habría convertido en otra cosa: una civilización construida sobre datos mágicos. Pero los religiosos entendieron y es a ellos a quienes les debemos la creación del primer misterio americano: La Virgen de Guadalupe.

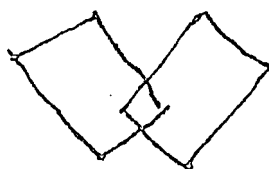
La primera creación europea en México fue de orden divino: la Virgen de Guadalupe. Ella fue la primera mujer mestiza del continente.

Filmar *Quetzalcoatl* en la serie *Misterios americanos*.

Texto para *Guadalupe*: Esto no es un filme católico, ni siquiera cristiano. Trata de asir con una mirada actual un hecho histórico pasado y que pasó desapercibido ante los ojos de la mayoría de los occidentales. Si filmara una historia mitológica egipcia o griega no querría decir que yo practico ninguna de esas religiones.

Mi punto de vista no es religioso, sino mitológico. La Guadalupe pertenece para mí al tejido mitológico, y se ve como tal, como un mito originario de un pueblo, de un injerto, de una mezcla, así como Afrodita o Isis están en la base de la Mitología occidental. Es de hecho un trabajo sobre la formación de los arquetipos.

En la mañana, la ventana parecía
producir dos imágenes que se
inclinaban una hacia la otra



Ce matin la fenêtre semblait
produire 2 images qui lar-
celaient d'une dans l'autre

Calle Entrepôts, 22h55'

Sobre palabras escritas. Dado que me gustaría usarlas incorporadas a lo largo de un filme y de preferencia impresas sobre la imagen y sin tener los medios para realizarlo, pienso entonces usar las palabras escritas que se encuentran impresas por todos lados: en la calle, los carteles, publicidad, señales, etc. Filmarlas —aisladas— e incorporarlas a un filme.

En la cama, 00h38'

Leyendo *El segundo anillo de poder* de Castaneda. Sueño con mis propios proyectos sobre la Virgen de Guadalupe y mi autobiografía y un filme sobre el sueño.

¿Por qué no unirlos en el mismo filme?

Jueves 18 de febrero de 1982*

En la tarde

Sobre la CONTEMPLACIÓN (leyendo el último capítulo de *El segundo anillo de Poder* de Castaneda).

En el cine no hay que confundir el fin con los medios. Es decir tomar la contemplación por un fin en sí mismo. Es más bien un medio que nos permite alcanzar otro estadio de la visión: cuando la representación transforma sin cesar sus coordenadas. La contemplación nos puede permitir alcanzar el caos de la materia.

Escribo esto sentado en la Biblioteca del Centro Beaubourg, son las 18h06' y de repente (sigo pensando en Don Juan y Don Genaro) se me ocurrió un proyecto: *El Enyerbado*. ¿Un filme sobre qué? Sobre alguien, sobre mí mismo bajo los efectos de la hierba y mi visión del mundo bajo sus efectos.

Hace un rato, hacia las 16h en Beaubourg, vi un cartel del *Festival de lo Real* [Cinéma du Réel] y parece limitarse a los filmes de carácter sociológico y etnográfico. Debería seguir cuestionando la idea de lo Real. Diríamos que la gente se esfuerza por tomar los medios o el soporte como un fin. Para mí se trata de cómo aproximarnos a la realidad, un tema que le toca al cineasta tratar de asir. No hay normas para aprehender lo real y donde ---- existen deberían permitirnos alcanzar siempre una visión personal, propia del cineasta.

Lo real es la masa para moldear, la materia a interpretar. El error de los cineastas es tomar su mirada como real. He ahí la inmensa diferencia. Pero en el cine todo debería cuestionarse: lo real y la mirada del cineasta. Quizá el cine sea eso: un cuestionamiento de la mirada sobre la realidad.

Al leer un libro sobre el expresionismo me encuentro una frase de Eisenstein: "El cine es la última etapa de la pintura".

Hacer coincidir el espacio y el tiempo (a propósito de una obra de Botticelli en cuatro tablas): frase del autor de Castide: René Micha.

Sábado 20 de febrero de 1982*

Mercado Malik, 11h15'

La realidad encierra todas las posibilidades de la ficción.

Mercado Malik, 14h

El sueño no existe como espacio. Es más bien un segundo estado de la atención.

En el cine, lo importante con relación al sueño, es saber en qué estado está el cineasta en el momento de filmar. OJO ¡Ahí está toda la cuestión!

Se trata, según yo, del estado de sueño. El filme —la película— es la escalera de Jacob que le permite trascender los diversos estados de la realidad. El estado del cineasta en el momento de filmar es el punto de partida de toda discusión sobre el cine. Siempre se habla de cine, pero jamás del cineasta.

Para *Misterios americanos*: en lugar de Guadalupe filmar *LA LUNA NEGRA* (filmar la luna con un objetivo potente y en negativo).

Domingo 21 de febrero de 1982

Mercado Malik, 11h19'

La obra de arte es un cuestionamiento permanente de los límites de la percepción.

Mi casa, en la cama, 24h44'

Pascal (para el filme)

Se trata de un cine táctil. Es el movimiento de la mano el que conduce la mirada y condiciona la imagen.

Lunes 22 de febrero de 1982

Mercado Malik, 11h

La mano del cineasta participa de la visión. Quiero decir, es prolongación de la visión. La mano acaricia, desgarra.

Las cosas no se convierten, son.
Son ave, nube, puerta.

Uno nunca debe detenerse en el símbolo o éste jamás debe estratificarse, convertirse en signo.

La cámara nos permite convertirnos en otro: volar, rotación, vibración.

Entramos al sueño con los ojos cerrados.

Martes 23 de febrero de 1982

Ayer en la noche al acostarme hacia la 1h30' de la mañana, estaba leyendo *El don del águila* y pasé la mano derecha sobre la página y

me vino la imagen de una mano rezando con las palabras como si éstas se desprendieran de la página.

Restaurante Mélodine, 19h53'

Esta noche soñé que me despertaba. Seguía acostado y veía la sábana sobre mi rostro. Pero no era la sábana real de mi cama. Tenía rayas blancas y negras y mi sábana más bien tiene motivos de flores amarillas y azules. Una parte de mí se preguntaba si realmente estaba despierto y entonces, para verificarlo, traté de ver más allá de la sábana, es decir hacia la ventana que está enfrente de mi cama. Pero más allá de la sábana el espacio estaba completamente borrado, de color amarillento y no se dibujaba ninguna forma. Hice un esfuerzo para detectar una forma pero el esfuerzo me despertó.

Mi casa, 23h36'

De pronto (oigo la banda sonora para mi filme *Bourges*) me llega un recuerdo de infancia: tenía quizá 7, 8 o 9 años y vivía en Cd. Hidalgo en México. Estaba jugando en el jardín de mi casa con mis vecinos y yo estaba construyendo con ladrillos algo que debía llamarse: *Hotel Hollywood*. Era una construcción muy simple y poco refinada. Quizá mencionarlo para mi autobiografía e incluso eso serviría para un filme: mezcla de cosas rudas y sofisticadas: la miseria del Mundo y su contraparte, el falso lujo. Imágenes de ruinas y fotos de vedettes. Mencionar también para la filmografía otros recuerdos: las colecciones de fotos y las primeras películas que vi. Y luego las que más me marcaron en la infancia.

Quizá empezar el filme sobre Hollywood filmando a un niño jugando con ladrillos o tratar de filmarme a mí mismo jugando con ladrillos (~~amarrarme la cámara a un casco~~ ¿fijar la cámara a un casco puesto sobre la cabeza? O fijar la cámara en un pie).

Jueves 25 de febrero de 1982*

Calle Entrepôts

Sobre *Pascal*. El sonido y el ombligo. Ayer Michel me decía que Pascal Martin había ido a la Torre Montparnasse —a la punta— a grabar el viento. Me gustó mucho la idea. También grabó el sonido de la regadera e iba a grabar el sonido en una alberca. Pensé en tomarle fotos grabando esos lugares. Qué lástima que no tuve tiempo.

Al ver las fotos sacadas de las diapos que hice con él para el filme en el que está acostado sobre su pintura y tiene cartas proyectadas contra el torso desnudo, me di cuenta de que su ombligo y la zona que lo rodea forman una especie de depresión muy profunda. Parecía desprenderse de ahí una fuerza bastante especial. Me dio la impresión que era un ojo o un hueco que se penetra. Uní este espacio a la secuencia del filme, donde lo vemos sobre la tumba de Van Gogh, es-carbar en la hierba y hacer una especie de hoyo. Era una analogía que habría podido desarrollar: filmarlo torso desnudo y jugar con sus manos y su ombligo y las cartas que dan la impresión de salir del

interior. Pero todas esas ideas podría usarlas para otro filme con Pascal. Sería un cazador de sonidos. Lo vi en la noche saliendo y escuchando —secuencias muy variadas— pasando de un espacio al otro sin transición. También se vería un ombligo tratar de hacer algo en relación con el sonido. Quizá un nombre: *Cazador de sonido* o *El sonido ombligo*.

Esa relación del sonido y de la imagen me interesa cada vez más.

Antier en la noche me encontré a Jabeur el Manjoub en un bistró árabe-tunecino del bulevar Sébastopol y cantaba con su laúd. Yo fijaba con la mirada la parte del instrumento donde está el hueco. Y veía el movimiento de las cuerdas y de los dedos. Pensé en filmar en macro ese espacio y grabar su voz. Es decir que podríamos enfocar el sonido de la misma forma en que enfocamos la imagen. Desplazándolo, reduciéndolo, aumentándolo pero todo eso lo hace todo el mundo. Lo importante es encontrar la relación secreta entre el sonido —que es independiente— y la imagen. Por ej. las relaciones que pueden estar unidas entre la imagen de un basurero y una canción. Pero ésa es su relación más compleja.

En la tarde hacia las 17h filmando en el muelle de las Tullerías para mi filme *L'Eau de la Seine*, pensé que los elementos de un filme como los colores, las luces, los elementos naturales siempre se usan como elementos del paisaje, objetos de decoración.

Los cineastas rara vez se detienen en éstos. No hacen más que amueblar un filme. Por mi parte, yo intento tomar los elementos, de hacer con ellos entidades aparte y de filmarlos como tales. Por ej. el color negro no debería usarse como sentido sino más bien como materialidad y con eso quiero decir como entidad viva, como agente que actúa por su cuenta. Y el agua también, que debería hacerlo para *L'eau de la Seine* y así sucesivamente. También debería trabajar el sonido en ese sentido.

22h

Foire du trône. Se ven las imágenes de la feria tal y como se me presentaba a mí. Devoré lo más que pude y después traté de digerirlo todo. Entonces se verán al principio las imágenes que devoramos y luego las imágenes transformadas por mí. La primera materia adquirida se transforma, se metamorfosea.

Viernes 26 de febrero de 1982

Mi casa, 17h45'

Una vez que esté masterizada *Foire du trône*, decido regresar este año y trabajar el material visual como un tejido, una masa donde todo (los colores y luces) estén unidos y en profundidades.

Bistró Montmartre, 24h51'

Amigos a la mesa ---- el equipo de *Fréquence Montmartre*⁸ + Ahmed + Gaël.

Pienso mucho en hacer un casete por ej. el miércoles que entra. Podría empezar así.

He aquí una emisión lanzada a las ondas de St. Charles. Emisión fantasmagórica, reflejo en un reflejo.

—Ahí está Teo, ¿qué hacías ahí? (en la feria del trono).

—Estaba saliendo del Museo de Arte de Amiens y ---- con Michel Nedjar y me propuso ir a pasear a la feria para oír los sonidos que, según yo, podrían interesarme.

(Pero ese trabajo podría desarrollarse de forma más concreta después).

Mejor hablemos del proyecto con Ahmed y Música violenta.

Vi a Ahmed y Alain-Alcide Sudre (¡quedamos de vernos a las 5h de la mañana!) ¿En dónde? Sobre un puente del canal del Ourcq. Y le pregunté a Alain que cuál era el sonido ombligo a esa hora de la mañana, quizá podríamos sacar una relación personal con el sonido. Sobre todo Alain que encontró nombre para un concierto: *Los Indios en busca de la Luna*, quizá podríamos partir de ahí con él. Sería una búsqueda para establecer una relación del sonido y la imagen o directamente del sonido. ¿Cómo VER el sonido en el cine?

A Audé, que es padre de familia, podría filmarlo en su casa con sus hijos. Por qué no encontrar el sentido del sonido ahí, con sus hijos, en el hecho de ser padre. Y Ahmed será el más difícil. ¿Cómo aprehenderlo? Parece estar de frente. Ahí está, es un iceberg. Recordemos la imagen del iceberg: "El filme es un iceberg a donde van a encallar el barco de la razón y de la locura..." Quizá Ahmed sea eso, un iceberg.

Sábado 27 de febrero de 1982

Mercado Malik, 13h50'

Pienso en Foire du trône y en la próxima proyección en Saint Charles y en la forma de proyectar las imágenes de la segunda parte en la sala. Para ello se necesitarían grandes trozos de hielo, pero eso no es posible y también veo el filme proyectado —reflejado— sobre la gente. Esto me da la idea de un filme: filmar las luces de noche y que alguien tome un plástico transparente, ya sea incoloro o de color de forma que se reflejen ahí las luces.

Metro Porte de Clignancourt, 19h57'

Esta noche soñé que caminaba por la calle —era París— y se me cruzaba una mujer, tenía un ramo de flor de manzano ¿? Entonces pienso: ya es primavera y, más lejos, veo en el suelo muchas flores de un árbol que abarcaba la calle. Había otras personas que recogían las ramas floreadas y yo no lograba agarrar ninguna: ya sea que los demás las tomaban antes que yo y yo no tenía más que pétalos, pero me daba la impresión de que los pétalos se convertían en otra cosa, algo como lanudo o fibroso. Tal vez estaba con alguien más. En todo caso Don Juan, el personaje de Castaneda, estaba ahí y hablaba quizá sobre los pétalos o la lana, y le hablaba a un joven indio que se alejaba de los lugares. Le hablaba sobre los pies y le decía algo así como: "Si te duele el talón derecho y si no puedes caminar bien con el pie derecho, es

por las líneas del mundo". Y daba a entender que cada pie estaba sobre una línea del mundo diferente. Y decía: "¿cómo hacer para estar consciente de ello?" Yo, ya sea porque pensara que no me hablaba a mí o porque pensaba que podía releerlo en un libro de Castaneda, no pude retener un mensaje, o quizá el esfuerzo por retenerlo me despertó. Pero antes Don Juan se transformaba en la mujer gitana, María, del mercado Malik, y me decía algo, pero ya se me olvidó, luego me desperté.

Al terminar de escribir esto, hay una mujer negra con lentes oscuros y conchas---- en la cabeza, del lado izquierdo. Trae un abrigo, una túnica blanca y una bufanda en la cabeza. Tiene las manos cruzadas. Tiene un candado que parece fijarle el ramo de ---- sobre la cabeza.

Jueves 1 de marzo de 1982*

Mercado Malik, 14h15'

En la mañana vi a la gitana —María— y le dije que había soñado con ella. Pensé en grabar un casete para el 3 de marzo en Saint-Charles para María con sonidos de Foire du Trône. Pienso hacer una banda que pondría al final del filme con la continuación del sonido de la feria que se oye en el filme como ruido de fondo. Hablar, hacer hablar a Michel y dejar prendido el proyector mientras se rebobina el filme o mientras se quita. Duración del casete 10 o 15 min y hacia el final poner como ruido de fondo el sonido de Bourges.

En el texto, mencionar el hecho de que Michel me aconsejó moverme:

Muevéte y corta

Muevéte y corta sin parar

¡No vas a retirar los velos en cámara lenta toda la vida!

Velar-develar son activos, no escenografía

Corta-recorta, son acciones, no objetos

Mira a tu alrededor, tienes una oportunidad única, todo está ahí: la gente, las luces, los colores, la fiesta. Hay que mirarlo todo, filmarlo todo, sin privilegios. ¿Tienes miedo? Siempre vas a filmar a la gente en posiciones barrocas, bellas imágenes de iglesia. Mira, filma, y haz estallar todo eso. Mira a tu alrededor, todo se mueve, todo da vueltas.

Casa de Michel, 22h18'

El cineasta ES el cine. Quiero decir que lo es en todo su ser, en la profundidad de sí mismo, ahí donde la luz se convierte en sombra extrema, ahí donde se oyen los pasos del desconocido venir hacia nosotros.

La cámara es un instrumento frágil que ve en cada vibración de nuestro cuerpo ---- donde nos convertimos en bestias que el velo desgarrar. Los ----, los velos, las imágenes ---- déjaselos a los otros, tú tienes el mundo entero a tu alrededor.

Todo hombre

afuera

está en ti

A cada vibración de nuestro cuerpo brota la imagen. ~~A cada pausa~~
Sigue todo cine y ahí yo estoy viéndote en tanto cine.

23 h 48' - nul ou 2

(3)

Des fruits:

le cerise et le pample

le fige et l'immortelle

la pierre et la fève

(travaille

laugle et leur

aller plus vite que la rain

II. METAMORFOSIS. LOS CUERPOS DE LA PASIÓN
(2 DE MARZO DE 1982 - 1 DE MAYO DE 1983)

Cámara sensible y corporalidad • Arquitectura: contracción del sueño, contraparte del cine • Contra una visión antropométrica • El cineasta como actor • Prisioneros del lenguaje • Encuentro con Emilio "el Indio" Fernández • Indicios nacionalistas de un mundo indígena • La madre se vuelve mar (apuntes sobre Sara) • Fotografías de Martha Kuhn-Weber • Cine: materia elástica • El filme como rito de participación y celebración del mundo • El cine más allá de la narrativa • María Félix interpreta a la Virgen de Guadalupe • Visión barroca • Cine de horror vs Cine expresionista • Imagen vivida • Cinema News: las líneas del filme • Tables d'Hiver - Cristaux y Lacrima Christi • Súper-8: cine de sueño y olvido • Godard y Bardot • Tres gotas de mezcal en una copa de champaña • El cine, pulsión erótica • La lógica de Orson Welles • Sueño y memoria • Laicismo y religión: ideologías de control del individuo • El ritmo del filme y Dziga Vertov • Visión selectiva y lo no filmado • Razón mágica, del mito a la imagen

Notes

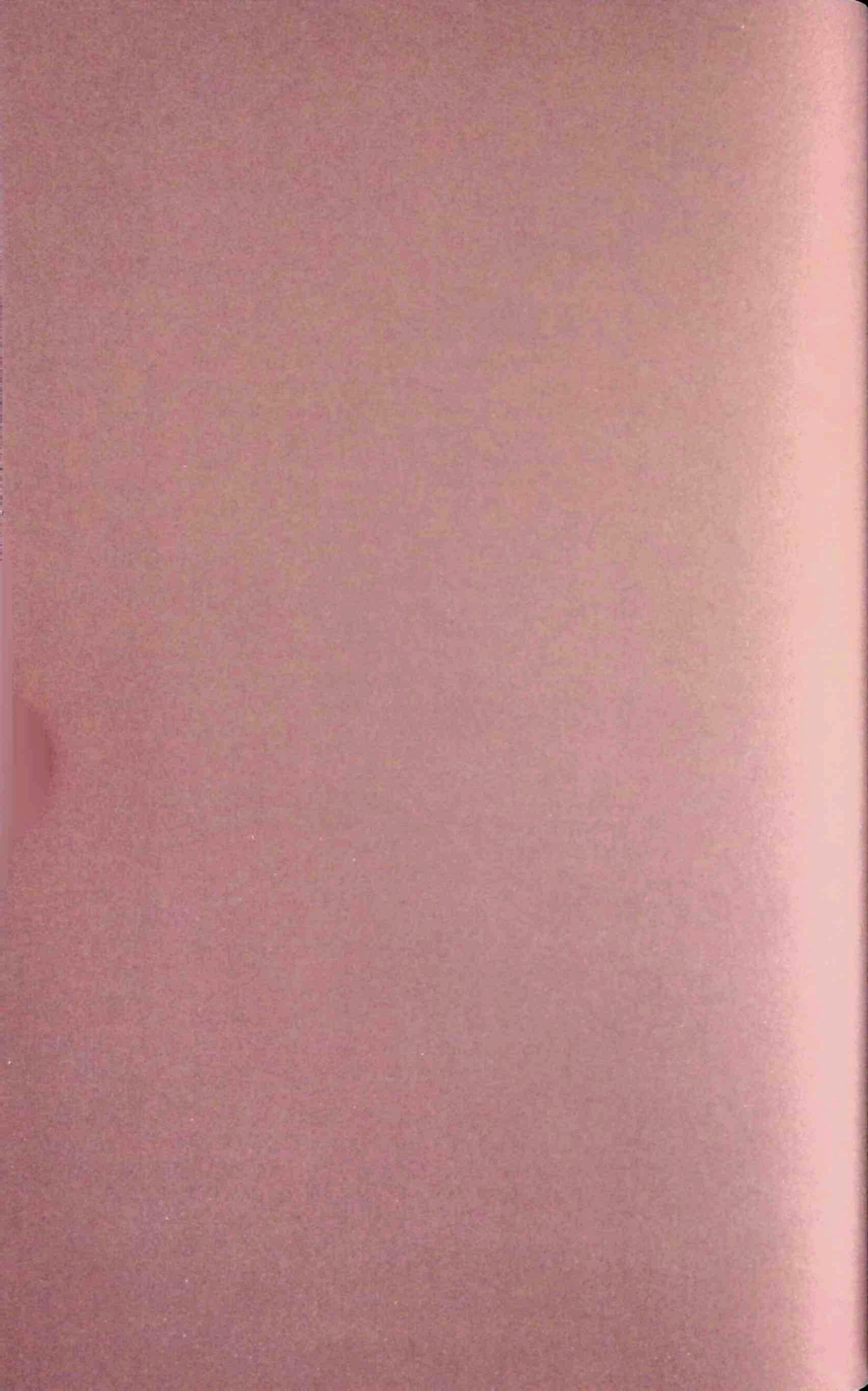
(5)

1983

du 3 avril 1983

au 27 juin 1983





Martes 2 de marzo de 1982

10h50'

Tecleando mi filmografía y buscando en el diccionario *Père-Lachaise* (quería escribirlo en relación con el filme de Michel Nedjar: *Sara y Teo* que se filmó en ese cementerio). Entonces, hojeando todo el diccionario, veo fotos de varios palacios, templos y catedrales: en Pekín, Palermo, Palenque, etc. (al principio vi una cabeza olmeca en Guatemala). Y pienso que la arquitectura es la contraparte del cine. La arquitectura es la concreción del sueño, y el cine es su síntoma.

Por GUIÓN entiendo el conjunto de ideas que contribuyen a la realización del filme.

Metro Porte de Clignancourt, 15h10'

Teo: dejaste de filmar en varias tomas, preguntándote siempre qué era el cine, preguntándote siempre cómo hacerlo, cómo visualizarlo y aquí está la respuesta: eso no quiere decir que ese filme sea la respuesta. No. La respuesta está en ti mismo: el cine está en ti mismo. Tú eres el cine.

Ningún filme da esta respuesta. Esta respuesta se encuentra en el cineasta.

Restaurante Mélodine, 20h50'

Soy de la opinión de que no se puede hacer un filme sobre el jaguar si uno mismo no es jaguar. De la misma forma, no se puede hacer un filme sobre la noche o sobre la muerte, si uno no es Noche y Muerte respectivamente.

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

Hay que ser noche, agua, cielo, muerte, fauna. Hay que ser todo lo que es innumerable, lo que está en la frontera de las cosas.

Mi casa, 22h28'

Cuando Orson Welles dice que lo importante en el cine no es ni el director ni el productor, sino el actor, de hecho no está lejos de la verdad: el cineasta se convierte en actor, debe convertirse en actor de su propio filme. Al participar por completo se convierte en el actor principal de su filme.

Lunes 8 de marzo de 1982*

Mercado Malik, 15h26'

El verdadero conflicto con las palabras consiste en su uso, en servirse de ellas, en someterlas a otra intención que no tenga un núcleo en el lenguaje mismo, sino más bien en la posesión misma, y nuestro drama consiste en ser prisioneros de nuestros deseos, de nuestra sed de posesión y, así, prisioneros del lenguaje.

10 de marzo de 1982*

Videoteca de París, 16h25'

Del otro lado del mar: Título para un filme a partir de las fotos de mi padre que recibí ayer en la tarde. Eso sería un punto de partida para un filme sobre la familia. Veríamos a mi padre de zapatista y se vería el mar (las olas) y también veríamos a la madre.

Jueves 11 de marzo de 1982

Porte de Clignancourt, 13h38'

Ayer en la noche se me ocurrió algo: hacer un filme "árabe": es decir: montarlo al revés. Como su escritura se hace de derecha a izquierda y sus libros y revistas hay que leerlos "al revés", empezar por el "fin". Comenzar por el final y terminar con el principio. Creo que los cineastas árabes tienen posibilidades magistrales de trabajar sus filmes partiendo de su propia visión. Ya tienen esa escritura especial y también el rechazo de la representación y el desarrollo activo de la esquematización y del rigor geométrico. El título del filme sería: *UN FILME ÁRABE*. Pero esta idea podría desarrollarse y trabajarse a profundidad.

Idea a estudiar.

Metro Porte de Clignancourt, 15h

El cine es un medio —una escalera— para llevarme hacia allá. ¿A dónde? Al otro yo.

Viernes 12 de marzo de 1982

Metro Jules Joffrin, 15h20'*

El cine siempre parece ser tributario de una idea. Mi intención es realizarla eliminando todos esos subterfugios.

Sábado 13 de marzo de 1982*

Mercado Malik, 10h26'

En el cine de los demás, la imagen procesa la idea, lo que debilita la primera, la vuelve tributaria de la segunda. Para mí se trata de hacer nacer las dos al mismo tiempo, es un cine simultáneo. Idea a la que le llevó concretarse, en mi caso, unos 20 años.

Domingo 14 de marzo de 1982

Mercado Malik, 14h40'

Es a través del agua como se establece mi relación con América. Es el mar el que separa Europa y América.

Viernes 19 de marzo de 1982

17h30'

Ayer, en Nancy, estaba discutiendo con Stéphane Monclaire, Alain Mazons y Pascal Martin en un viejo bistró árabe y yo hablaba de mi manera de hacer las cosas y mi necesidad de hacer todo en el filme. Decía que un cineasta debe hacerlo todo: cámara, montaje, guión, realización, etc. Si yo pudiera, titularía yo mismo mis filmes, me filmo a menudo reflejado en un vidrio o cristal. Y en *Tables d'hiver* estoy ahí, pero gracias a la cámara que ya estaba ahí. Pero esa necesidad que parece definirse con el tiempo o al menos convertirse en "obsesiva", obedece quizá a una pulsión profunda, a la de querer verse a sí mismo, es decir, a producir un desdoblamiento del sí. ¿Algún día lo lograré? Tal vez no. Proyecto *Mistral* podría continuarse en este sentido.

París en la noche

Me pregunto por qué olvido las palabras. Algunas palabras. Por ej. la palabra arrogante, no consigo recordarla, y siempre uso la palabra insolente. Creo que ya es hora de que aprenda a retener las palabras. Y pienso que las palabras deben caer en un agujero. Una fuga, un lugar donde las palabras se escapen y cuando yo trate de usarlas —por completo— estén en el agujero.

Sábado 20 de marzo de 1982*

Bistró Canon d'or, 12h48'

Pienso en la lengua y me digo que yo, como mexicano, quizá tenga una ventaja: el indio quedó desprovisto de su lengua y el mestizo fue obligado a usar una lengua extranjera. Entonces, ya no poseo la lengua materna y sufro una lengua extranjera. Por eso mismo estoy fuera del lenguaje. ¿Será éste el agujero del que hablaba ayer, este olvido de palabras, esta resistencia a aprender una lengua? ¿Ese agujero será mi pasado indio borrado y que se presenta como un vacío? ¿O simplemente ese vacío será el espacio que me permite liberarme del control del lenguaje?

En Francia la gente está muy sometida por la lengua. Llegaron a invertir todo su potencial mental, toda su interpretación del mundo en la lengua. Es la lengua lo que manipula el todo.

Pensé en mi proyecto de filmar las fotos de mi padre en la orilla del mar y mis proyectos autobiográficos y el de filmarme a mí mismo. Me acordé de la historia del filósofo griego, uno de los grandes oradores de su época, que para superar sus torpezas de dicción, y de elocución, decidió ir a la orilla del mar y hablar en voz alta con guijarros en

la boca hasta poder hablar claramente. Podría filmarme y grabarme hablando de la lengua, con guijarros en la boca. Esta historia me la contó mi profesor cuando tenía 12 años. Hablar de lengua y del papel de la lengua sería la base sonora del filme. Por ahí podría entrar en el habla.

Martes 23 de marzo de 1982

Restaurante Mélodine, 22h08'

Pienso en el nacionalismo y en todo lo que me dijo Emilio Fernández y pienso que yo también trabajo en ello pero al mismo tiempo me alejo. ¿Tenderé acaso hacia un cine ateo? Y me vino la idea de un filme llamado Ateo.

Esta tarde pensando en las películas del Indio pienso que son "atisbos" como él dice del mundo indígena a través de un encaje español (a través de una lente española).

Lunes 29 de marzo de 1982*

Mercado Malik, 12h10'

*GIRARON los mares
sus ejes de esmeralda
escupiendo
varas húmedas
sobre valles de rumores
ávidos de corazones,
silenciosos
y de ímpetus de nubes*

31 de marzo de 1982

Calle Entrepôts, 23h21'

Estoy leyendo *Teogonía e historia de los mexicanos*, a propósito de la etimología de la palabra México (METL quiere decir "cierto árbol". EXI "algo que por abajo arroja el viento" y CO quiere decir "de").

Pienso en la transformación que los indígenas de América hicieron de la lengua española y pienso en la palabra *PUES* y la oigo en una voz indígena y se vuelve otra cosa. Estudiar esta mutación profunda de la lengua. Cómo una lengua usada por otra raza se convierte en instrumento del inconsciente de esa raza.

Martes 6 de abril de 1982*

Restaurante Calle Letort, 13h17'

Pienso en un proyecto sobre travestis: filmarlos a lo largo de sus transformaciones, su fascinación ante su metamorfosis, su mutación mental, sus gestos, etc.

Jueves 8 de abril de 1982*

Hoy en la tarde compré en el centro comercial Forum des Halles mi primera película de 16 mm. Es una película Kodachrome de color —luz de día— 25ASA. Pagué 160 francos.

Sábado 10 de abril de 1982

Mi casa, 1h15' de la mañana

Me encanta entrar en un filme —como espectador— como en un sueño.

Lunes 12 de abril de 1982*

Mi casa, 19h30'

*El pan y el corazón del mar yacieron juntos
sobre un lecho de anémonas y recuerdos
Cenizas y lluvia / furia
todo es sombra
del mar incierto.*

Viernes 23 de abril de 1982

Mercado de Belleville, hacia las 12h30'

"Encuentro" el texto para el filme Sara. Empezar con la secuencia del cementerio: "sí, te hice venir de México para traerte aquí al cementerio, te esperé meses enteros, y tu primera reacción es decirme: ¿No te da vergüenza filmarme aquí? ¿Ya me quieres enterrar?".

Sí, así es la vida que tú me diste y luego me doy cuenta también de lo que eres, dadora de vida y de muerte, espacio hueco donde la vida crece y la muerte se ahonda. Sí, tú me enseñaste a amar los cementerios como se ama un cuerpo, tú me enseñaste tu terreno, tu espacio, donde tú reinas, hueco inconmensurable a donde debo correr para salvar mi vida, tú estás resignada y has aceptado el combate sabiendo que eras invencible.

Ahí está la oscuridad, el negro donde todo es posible, donde lo inconmensurable reina, espacio sin nombre y sin memoria donde todo es posible y yo sé que ahí tú existes, que ahí tú actúas, ahí, la vida y la muerte se vuelve una sola, ahí todas las metamorfosis son posibles: la madre se vuelve mar⁹ (se oye el eco de la mar). Para el final del filme quizá meter el principio del filme o los créditos, o los créditos y después el principio.

Empezar el filme con el cementerio, haciendo fotocopias con G. Courant.

Jueves 15 de abril de 1982

12h40'

Para mi proyecto Autorretratos: empezar con un autorretrato en negro, un filme todo negro y la banda sonora será mi respiración, quizá mis pasos. El resto será de otros colores, quizá rojo y verde. Otro azul. Otro dorado.

Otro, una luz que se desprende en el NEGRO

Otro con la luna

Otro con el mar

Otro con el sol

Para un proyecto de filmes en 16mm:

¿Un paisaje vacío y árido, brumoso?

Y un texto leído por mí mismo que diga: *Era un país árido y triste... era el país del sueño y la amargura.*

Frente a la catedral Notre-Dame de París, 15h25'

Continuación o variación del texto anterior: *"Era un país maravilloso y triste, lleno de soledad y de amargura..."* En la imagen se ve un paisaje en la primera frase, en la segunda *[soledad]* se ve una muchacha girar con un vestido asombroso; y en la tercera *[amargura]* se ve un niño asomándose a un pozo.

Para el autorretrato en ORO quizá meter mi imagen en un vidrio.

Para el texto de Sara. Secuencia del cementerio:

Sí, te hice venir de México, a propósito, para filmarte ahí, en el cementerio *Père Lachaise*. Esperé pacientemente varios meses. No, en realidad esperaré 42 años...

Y al final: Cuando era chiquitito, me entró una crisis y rompí un plato. Sigo viendo ese plato, tenía la orilla verde; era de un verde... *Era de un verde oscuro y sombrío como el mar. Ese plato se ha vuelto de nieve, de espuma, de viento, de mar.*

¿Cómo pueden tener los tigres de metal alas?

*mi país es el sueño
porque no vas a México
ahí estás. Ahí sigo,
comiendo chilindrinas,
refugiándome de la lluvia
bajo los portales de Morelia*

Martes 20 de abril de 1982

*Voy hacia ti y te envuelvo
te invado
te desgarró
y te trago
con mi mirada
Hoy yo con mis plantas
tu suelo y escribo
mi nombre sobre el vientre
de tus paredes
marco tu viento, tus espadas, tus huellas, tus a---, tus --- y tus ---,
envuelvo en mi mirada tus huevos y tus uvas*

Domingo 25 de abril de 1982

Vitrolles, 8h

Picasso ponía a la gente delante del resultado de su búsqueda, yo con el cine la hago participar en la búsqueda. El hastío está ahí, la gente no quiere involucrarse. Sólo quieren productos terminados, fijos.

Lunes 26 de abril de 1982

Acompaño a Michel Nedjar al hotel Georges V en París, donde estoy haciendo una serie de fotos de Martha Kuhn-Weber, pintora alemana, que está en reposo.

5 de mayo de 1982*

Calle Entrepôts 10h16'

El cine es (mis filmes son) como el sueño: una materia densa, sin límites, elástica.

Lunes 10 de mayo de 1982*

Calle Entrepôts, 24h08'

Se me ocurrió algo para un filme ---- Mundo: una secuencia larga con cabezas de niños. Podría retomar esta idea para un filme en MÉXICO.

Viernes 25 de junio de 1982

Otra idea que tuve mientras veía Conversa Acabada: Imaginaba el filme que tengo planeado filmar en el coliseo romano en donde veía a Gaël subiendo las gradas con un racimo de uvas. Imaginé crear un decorado, más bien vestuario antiguo, desgarrando los vestidos modernos de los intérpretes y con los pedazos de telas recrear un vestuario antiguo (todo esto delante de la cámara), o sea pasar de lo moderno a lo antiguo. Reconstruir bajo el ojo de la cámara un tiempo pasado.

Sábado 10 de julio de 1982*

Calle Entrepôts, 20h06'

Pensé en un proyecto a partir de una idea que se desarrolló en la mañana. Me decía que hay tres grandes comportamientos en el hombre:

- 1º La agresividad, la guerra, la violencia, la lucha y la rivalidad
- 2º El juego, el deporte, donde el fútbol es el juego más característico
- 3º El amor, el sexo entre hombres

El fútbol, el deporte, es un acuerdo entre los dos: de un lado la rivalidad, de otro lado el erotismo disfrazado o sublimado. El proyecto del filme consistiría en hacer un filme sobre estos tres comportamientos. Filmar hombres en esas tres actividades.

Sábado 17 de julio de 1982*

Calle Entrepôts, noche

Mis filmes se asemejan más bien a la danza. La danza como rito de participación y celebración del mundo. Fue a partir de Salomé que los personajes "danzan" en mis películas y yo mismo comencé a bailar a partir de Corps Aboli. Desde el momento en que yo también participé en la danza, todo mi cine se transformó, halló su personalidad propia debido al ritmo personal de mi "danza". Se puede decir que mis "danzas" son de origen americano. Es un ritmo mexicano el que las conduce. Un ritmo mexicano y latinoamericano y universal debido que

la danza se une a todos los otros ritmos del mundo. Parvis Beaubourg es mi filme más "universal" debido a esta comunión de ritmos, acciones y danzas de todos los continentes. El ritmo del filme es un compendio de ritmos de todos los continentes.

Mesures de Miel et de lait Sauvage: Es un esquema súbito de las mutaciones, de las transformaciones.

20 de julio de 1982*

Calle Entrepôts, 13h20'

Descubrí que la realidad ofrecía más posibilidades de las que ofrecía el guión. Adapté la historia al paisaje. También es que el imaginario irrumpía el espacio de lo real.

Agregado el 12 de noviembre de 1982*

O hay que descubrir la historia en el paisaje.

28 de julio de 1982*

Calle Entrepôts, 11h

Pienso en el apego del público de cine hacia la narrativa. Hay un lazo infantil. Una necesidad infantil de oír historias. Necesidad que se prolonga mucho en la edad adulta. Cuando era niño también me sentía apegado a las historias del filme, pero poco a poco hubo otros elementos que me empezaron a interesar: la foto, los encuadres, la decoración, los colores, los movimientos de la cámara, etc. Entendí que el filme podría ser algo más que la historia. De hecho, hacer cine es una forma de desarrollar la mirada.

Mi fin es llegar al ombligo del mundo, a ese panal de piedra.

Jueves 29 de julio de 1982

Calle Entrepôts, hacia las 22h

Pensaba en la Virgen de Guadalupe y me vino una idea para mi trabajo sobre la Guadalupe: filmar el Tepeyac y filmar el Milagro. Filmar a una india. Lo ideal habría sido filmar a María Félix en la época en que hizo *Río Escondido*. Filmarla envuelta en un rebozo y quizá filmar a muchas mujeres: indias y mestizas. Un texto hablaría del hecho de que una india haya sido elevada al rango máximo de la iglesia cristiana: el de la Madre de Cristo.

Un indio creó el primer mito de América. México fue y es la única ciudad donde se apareció la Virgen María. Es una ciudad dominada.

Emilio Fernández y Teo Hernández serían reencarnaciones de Juan Diego, ¿aquél que sobre el velo de la pantalla reveló la imagen de la Mujer divina? Recubierta de rosas...

Viernes 30 de julio de 1982*

Autobús 56, 11h

... Soñemos en esa conjunción de los dos soles: el negro que nos quemó el alma y el otro que nos desquella... (Hablando de Juan Diego) que engendrará la luna nueva: mezcla de plata y de oscura huella.

Sábado 31 de julio de 1982*

Calle Entrepôts, 20h26'

Hablando de aquellos que se marean con Lacrima Christi. Es porque en él hay muchas lágrimas. Esas lágrimas son las mías. Este filme es también una danza, la mía que se une a la de los otros participantes. Todo el filme se fue improvisando. Llegamos al lugar de filmación sin saber lo que se iba a filmar. Era bailar en el vacío.

1 de agosto de 1982

Calle Entrepôts, 21h16'

El descubrimiento del paisaje americano engendra la visión barroca. Una nueva Naturaleza. Una nueva abundancia. Un paraíso encontrado.

CRISTAUX -CRISTO -L. CHRISTI.

Cristo fue un dibujo, una revista, un esquema en donde vemos cómo el disfraz cristiano se borra y se abandona.

Cristaux. Aquí el rito y los oficiantes han cambiado. Estos son Pan y Dionisios celebrando una misa pagana. Más allá, Lacrima Christi, Pan y Dionisios gravitando alrededor del tema: la condición humana y su...

Graal. El filme se dirige, y también todos mis filmes que lo preceden, hacia un paganismo abierto y confeso donde la forma y la magia paganas invierten todos los sujetos en todo momento. Gente, ciudades, naturaleza, todo desfila ante el ritmo exultante.

Es una mirada humana —la mía— convirtiéndose en mirada animal —la mía también—.

¿Por qué me interesa el huevo en mis filmes? (¿Qué es el huevo? Es un hecho creativo) Quizá porque implica la Vida, la Semilla, la eclosión de una vida futura que todavía no conocemos. El huevo somos nosotros mismos y lo que cargamos, aquello a lo que damos vida.

Y si reuniera toda la pizcacha de mis filmes haciendo un "doble" de cada uno.

El conjunto se llamaría: *La otra filmografía*.

23h43'

En esos precisos momentos en que estoy volviendo a unir la pizcacha de Cristaux para visualizarla, me doy cuenta (ya que el hecho de tener ganas de trabajar la pizcacha de todos mis filmes es una especie de regreso en sí, de necesidad de cerrar un período y ver nacer otro:

ahí donde tiendo a la del clasicismo). Porque, ¿acaso el barroco no tiene como sueño el clasicismo? Manuel de Oliveira lo enseña en sus filmes.

No usar el nombre *Arquitectura del Sueño* como título de un filme (sería demasiado pomposo). Pero aplicarlo tal vez al conjunto de mis filmes.

Ayer en la noche, aquí en la casa, le decía a Gonzalo Restrepo que Michel Nedjar tiene dos sangres de una misma raza (ashkenazí de la parte de su madre y sefardí de la parte del padre): una mezcla de nieve y fuego. De pasión y de frialdad. Su mirada destaza, desgaja a la gente en pedazos y los alza para vender el interior del alma.

Lunes 16 de agosto de 1982*

Calle Entrepôts, 18h14'

El Barroco es la estructura del alma sobre esqueleto.

Miércoles 15 de septiembre de 1982

Calle Entrepôts, 19h15'

En la noche, visualizando mi filme *Salomé* antes de mandarlo a transferir en 16mm con el cambio de velocidad previsto originalmente. Lo va a financiar la Videoteca de París después de una serie de negociaciones con Catherine Zbinden y Dominique Noguez para que pudiera pasar en la retrospectiva del Cine francés.

Sábado 18 de septiembre de 1982

Los filmes de horror hollywoodienses —*Drácula* y *Frankenstein*— de los años 30, fueron la respuesta americana al cine expresionista europeo. *King Kong* y *Tarzan the Ape Man* de Van Dyke son fiestas bárbaras y barrocas.

Sábado 25 de septiembre de 1982

En la noche, en casa de Michel Nedjar, pienso en mi proyecto sobre LA CONQUISTA DE AMÉRICA y veo la imagen de un soldado español de perfil entre el cielo azul con armadura, penacho de plumas y espada en la mano. *Travelling* panorámico hacia la izquierda y después redescubrimos afuera a una joven india con el pelo largo entre-volando al viento. ¿El ---- ----? después se vería el pelo y las plumas entremezclados.

Todavía en casa de Michel, pienso en las imágenes de mis abuelos, imágenes de mi país hacia 1900. Me imaginaba a los burgueses mexicanos de esa época. Trataba de ver, y veía en destellos su vida cotidiana. Veía los alambres eléctricos de mi reja con sus postes y las golondrinas ir de los alambres al interior de los pasillos y veía cómo en esas imágenes las golondrinas unen el todo, parecían abalanzarse hacia un túnel bastante largo y me dije que quizá eso sea la muerte, el corredor principal que nos lleva a ella; y veía el sueño que tuve un día con un corredor que siempre imaginaba mío, donde caminaba con un compañero y un guía nos llevaba hacia una plaza donde detrás

estaba lo que buscábamos. Y pensé que en el momento de mi muerte lo sabría.

Ayer en la tarde estaba en Montparnasse y, junto a unos arbustos, vi a dos vagabundos acostados en el suelo al pie de la torre, uno de ellos se había quitado la pata de palo. Estaban dormidos. Vi la bandera francesa y más arriba las nubes. Vi a una muchacha tomarle una foto a la torre...

A propósito del corredor, pensé que el filme es un corredor, uno que conduce a cada cineasta a su propia muerte. Es decir que el filme (que uno hace) es la puesta en escena de nuestra propia muerte. La que vendrá.

Sábado 16 de octubre de 1982*

Calle Entrepôts, noche

Sobre una idea para escribir cuentos: Serie de historias con un título como: *Historias para contar las noches de invierno*. La primera sería la de una niña a la que se le ocurrió consultar a unos investigadores para tener, ella misma, hijos perro. El asunto tiene éxito y la vemos en todos los periódicos con los dos perritos en la palma de la mano. En el cuento narraríamos su destino antes, durante y después. La segunda sería la de una señora a la que se le ocurrió juntar la comida de restaurantes occidentales (los restos de comida) y mandarlos a los países pobres. Evidentemente hay que tratar estas historias no sólo en el sentido de la fábula social, sino también como una ficción original y fantástica sin perder ni un instante el desarrollo realista.

Martes 26 de octubre de 1982*

Calle Entrepôts, 10h40'

Lo que importa antes de que las ideas se precisen: Las imágenes "vividitas" antes de que se "agrupen" en principios ordenados. Es decir, lo importante es la imagen VIVIDA, la que se abre un camino en el espacio imaginario.

Pienso esto porque hace ratito estaba soñando, o estaba somnoliento pensando en los filmes que vi ayer en la noche: dos filmes de Duras y uno de ----eva Sugeeta, donde el filme "se cuenta". Estaba recreando esos filmes y tratando de sacar coordenadas, y al buscar los filmes se liberaba y desprendía una vivencia (una red infinita de signos) pero cuando encontré el principio (que coincide con mi despertar físico, que es muy importante, porque eso quiere decir que la consciencia despierta apaga la capacidad imaginaria y se limita a definir las cosas), consistía en que hay 3 etapas en mis filmes (el de mi estado de ensueño, lleno de potencialidad imaginativa, porque no estaba definido). Fue sólo al despertar que pude enunciar y agrupar estas etapas, quitando de pronto la fuerza de la "revelación", la cual se vuelve banal:

- lo que filmamos
- lo que decimos
- la confrontación de los dos espacios

En el cine el problema es cuando el texto, la idea, prima sobre la imagen, y la “mata”, es decir, la imagen recibe el peso de la primacía de la idea. La idea y el orden de las ideas deberían llegar al final del filme, en el momento que coincide con el despertar del espectador, aunque éste después olvide el filme (como el sueño), retenemos de él las circunstancias, que su consciencia habitual le permite retener (cosa que es anecdótica). Al contrario, la forma de las imágenes, su trayectoria, su energía y su dinámica permanecen intactas en el filme y éste puede verse otra vez y provocar un efecto siempre renovado en el espectador.

Calle Entrepôts, 16h55'

Voy de regreso a mi casa y en la calle me viene una frase a la cabeza: una VISIÓN SIN MORAL. Es decir, una imagen que no mueve a la gente. Subo a mi casa y al entrar a mi cuarto veo en la penumbra una luz desprenderse de los ojos de la calavera que usamos en *Salomé*, ojos cubiertos de lentejuelas. Miro una segunda vez y en ese instante mi atención se adaptó a la “realidad cotidiana” y vi lentejuelas en los ojos de la calavera. Pero lo importante es la primera impresión: la de haber visto iluminarse los ojos de la calavera. Por lo tanto, el objeto no es lo importante, sino la imagen que de ahí se desprende. El objeto más banal puede desprender la imagen más inesperada. En el cine se debería evitar tomar los objetos por lo que son, sino darles trascendencia. Pero esta imagen trascendente no dura más que una fracción de segundo. Entonces, ¿cómo hacerle para un periodo de tiempo largo? Para empezar, si no queremos caer en la descripción habitual hay que evitar enfocar mucho tiempo la imagen. Hay que pasar rápido.

Sábado 30 de octubre de 1982*

Calle Entrepôts, 18h43'

En la noche al quedarme dormido —después del trabajo— pienso en *Salomé* y me digo que el cine es el camino de la Muerte (no el cineasta). Es la puesta en escena gradual, ineluctable, hacia su propia muerte. De hecho, lo que hace es poner en escena su propia muerte. Es decir, vestirla, volverla visible. La selva de signos que todo filme incluye es el terreno de elección que fertiliza la eclosión de la muerte.

Miércoles 11 de noviembre de 1982*

Calle Entrepôts, 12h25'

El problema visual del filme está en las líneas. Lo descubrí leyendo en una revista estadounidense —*The Cinema News*— editada en California, un artículo sobre Brakhage en el que decían que en 1976 realizó cuatro filmes sobre el aislamiento y el miedo, uno de ellos es *Desierto* y veía una imagen del desierto: la arena. Entonces se me ocurrió que el problema en el cine está en las líneas, y la cuestión del cineasta está en la forma de resolverlo. Entre más chica sea la pantalla —la Súper-8— el problema es más agudo y la atención del cineasta debe estar más despierta. El cineasta debe “romper”, trabajar las

líneas, sobre todo las que atraviesan la pantalla; evitar que se vuelvan muy predominantes porque retienen la atención del espectador, y el filme desfila sin parar y corre el riesgo de escaparse del espectador. En una palabra, hacer que el espectador no pierda el conjunto del filme; que su atención no se perturbe con un elemento subliminal (?). El filme tiene que ser formalmente impecable, que incluso sus "defectos" se inserten en el momento adecuado.

13 de noviembre de 1982*

...O que esos defectos generen otra posibilidad de lectura.

Hay que borrarse ante las cosas. El papel del cineasta es ése: ser invisible ante el mundo. Hay que dejarlo desfilarse a su propio ritmo. Hay que desprender la visión. Nosotros asociamos el mundo a nuestra visión. Hay que liberar nuestra visión del mundo. Éste se presentará ante nosotros en todo su misterio y en toda su libertad.

La pantalla es la vía láctea donde se reflejan nuestros deseos.

17 de noviembre de 1982*

Hay que hacer el amor con la técnica, con la cámara.

21 de noviembre de 1982*

En la noche estaba pensando en mis filmes *Tables d'Hiver*, *Cristaux* y *Lacrima Christi*, se me ocurrió hacer un conjunto de poemas escritos: *Poemas al cine*, donde hablaría del cine y de mis filmes. También de *Tables d'Hiver* del cual veía el fin: la cámara girando alrededor de mí. Una vuelta a mi alrededor hasta la salida cuando Gaël se funde en el negro con la ventana. Este filme es un tornillo que se clava profundo en la noche, en el alma (es una vuelta completa a mi alrededor) es una vuelta de mi vida. Después pensé en *Cristaux*. El rey mago le lleva un regalo (la esfera) al Dios recién nacido. Es mi imaginario, mi sueño, mi deseo y el despertar brutal a la realidad. Al final es el corte más violento de la historia del cine. La realidad que irrumpe brutal en el espacio del sueño. Es la doble visión de la misma realidad. Es el sueño y la realidad. La realidad y el Deseo.

Pero la esfera de vidrio también es la calavera de Salomé. Esto es, claro, del dominio de las metamorfosis. La copa de vino es la esfera de vidrio transformada. ¡Bebamos, bebamos el vino de la vida! Huyamos de la Muerte —y Gaël se va corriendo al cementerio—. Cada uno realizando "su" acción: Pascal, la mujer-araña, atrapa al macho y lo hipnotiza con una lámpara de bolsillo. Se me ocurrió filmar a Gaël en una gruta en la montaña. El filme se llamaría: *El Monje*.

2 de noviembre-14 de diciembre de 1982*

A LUIS BUÑUEL

Domingo 28 de noviembre de 1982

22h35'

Al regresar del restaurante con Gaël, observo la basura en el suelo y me digo que en Súper-8 no tendría problema para filmarla. El acto sería inmediato, pero en 16mm no podría, o casi. Entonces me digo que en realidad podría hacer dos cines: el de Súper-8, que sería el más atrevido, el cine del sueño, y el de la realidad: el 16mm. Pero en realidad podría hacer los dos sin limitarlos en su campo de acción.

Noviembre de 1982*

La imagen es el sueño de la realidad.

2 de diciembre de 1982*

La imagen es la metáfora de la realidad.

6 de diciembre de 1982

Calle Entrepôts, hacia las 19h30'

Estaba pensando en el movimiento de mis filmes que parecen agitarse en un sueño unidos a los movimientos del olvido: es un movimiento agitado, alucinado, un vaivén sin tregua. Y de ese mareo está hecho ese movimiento que es resultado de una embriaguez. De ese exceso de vino parece nacer la pasión, la loca pretensión de ligar el corazón y la ley, de unirme yo mismo al paisaje entero, de disolverlo, resolverlo, aniquilarlo una vez que haya sido mimado, acariciado, sacudido, cuadrado, roto, molido, tragado, escupido, disuelto, lamido. Hacerlo circular en torno a sí mismo lo vuelve amo del azar, de la melancolía y del despertar constante a las frías realidades cotidianas, siempre se opone el otro a un paraíso perdido; entonces pensé en el nombre de un filme: *El Ebrio de Teo* que podría convertirse en *El Libro de Teo*.¹⁰

El olvido es un reino de mis filmes, su tema. Lo que olvidamos es toda vía espacio, que siempre está en nosotros amenazándonos. Esos filmes son convulsiones, vuelos agitados al interior del olvido. De esas contusiones sale el filme estremecido: de una confrontación del cineasta y del olvido. El tema de mis filmes es el olvido, por eso es inexpressable.

Pensaba que la visión humana era una serie de "capas" sucesivas que se fusionan y producen un "bloque gelatinoso": ésa es la "visión concreta de la realidad". El cine es una rebanada "cortada" y "extraída" de ese bloque gelatinoso.

El cine no es sólo mirada, sino, fundamentalmente, visión. Es decir que la visión no debe confundirse con la mirada. La primera incluye también lo que es invisible.

Viernes 10 de diciembre de 1982

Mis filmes son los filmes de alguien que devora la realidad. Filmo mis "sueños" en cámara lenta, la realidad frenéticamente y ese choque

—lentitud del sueño y violencia de la realidad— puede asociarse al mito de Adán y Eva: el gozo del paraíso y la violencia de una realidad que exige romperse contra ella: "ganarás tu pan con el sudor de tu frente"... "y en polvo te convertirás"... Esos dos espacios chocan y se disuelven en millones de pedazos uno en el otro, como una primera lluvia que envuelve un cuerpo y lo impregna.

El sueño: un bloque.

La realidad: una lluvia de pedazos triturados.

Domingo 12 de diciembre de 1982*

Calle Entrepôts, 01h50'

El exceso de vistas contemporáneas me ha orillado a volverme austero. Lo pienso al imaginarme los posibles planos de mi filme *Pretextos para esperar el árbol*. Veía planos fijos en blanco y negro; de Françoise, del mar, del cielo, de la gente en ciertos actos. Contrastes entre la noche y la luz del día, como si la luz dirigiera el filme: una variación sobre las posibilidades de la luz en el cine. Del negro total al blanco global. Por ejemplo, un personaje huye en la noche rozando un muro. El plano siguiente lo muestra atravesando un muro blanco (hace rato pensaba en Bardot y veía en ella un vehículo para imponer toda una forma de vida: un confort, un standing: muebles, coches, villa, yate, vacaciones en el mar, todos los grandes asuntos económicos del boom económico de los años 60 y que ella supo promover quizá sin saberlo). Y pensaba que de esa época no conservo más que una imagen publicitaria (ella que me legó la publicidad). Y pienso que Godard usó a Bardot en una de sus mejores publicidades. Es decir que Godard es cineasta de publicidad. Todos esos filmes lo son. Vende su intimidad. ~~Lo gestiona como un informático.~~

Si la luz interviene para la concretización del filme, el montaje actúa también en un sol principal: el de domesticar, ~~partir~~ domesticar la realidad. El montaje lame, devora, incorpora.

Hacer un filme manipulado (llevado) por (el miedo y la mano) la luz y el montaje.

Jueves 16 de diciembre de 1982*

Hacia las 14h

Hace rato me dirigía en el metro para encontrarme con Michel Nedjar con quien iba a ver la exposición Cobra y las fotos de Duane Michals en el Museo de Arte Moderno, y pensando en mi proyecto 3 gotas de mezcal en 1 copa de champaña, me percaté por ~~diferentes~~ "olas" de "revelaciones" sucesivas de lo que podría ser el filme: una autobiografía. Empezaría por que se oyera en la oscuridad Pasodoble (Los Piconeros) y al final se oiría *El enamorado* y la muerte cantada por Lydia Mendoza. La música de Los Piconeros se borraría gradualmente apareciendo y repitiendo las frases musicales del principio y una voz (la mía) llegaría a superponerse y recitaría lentamente el nombre del filme. El filme sería UN proyecto de autobiografía. Las palabras se

repetirían varias veces: Ej. ... Una... una... una... gota... gota... gota...
gota... una... una... copa... una... una... copa... copa... copa... copa...

Y cuando se oyera la palabra gota se verían las fotos de mi padre y, con copa, el retrato de mi madre en japonés. Y se vería la serie de retratos a lo largo del filme en diferentes posiciones y situaciones, al final se vería la foto de mi padre su entierro y la voz de Lydia Mendoza que empieza a cantar y yuxtapone (la imagen) sobre mí bailando con la muerte. También se oiría una composición de gotas cayendo.

Y quizá a Gaël cantar: gota... gota... gota...

El filme constará de secuencias rodadas en directo: un documental sobre mi barrio (para mostrar esta secuencia con otras mudas habría que proyectarlas a 24 c/s y filmarlas sobre todo a 18 c/s). También podría hacer un retrato de mis amigos y de gente que conozco.

17 de diciembre de 1982*

Metro Porte de Clichy

Viendo la piel entre la cintura y el suéter. En general esa dulzura desprende su fervor clamor enardecido de fiera y copa de fiebre sobre piel de liebre: La piel desprende mi fervor, clamor enardecido de fiera y copa de fiebre sobre lecho de liebre y vaho de enero.

24 de diciembre de 1982

Hacia las 14h

Yendo hacia el metro con Gaël pienso que mis filmes están en cierta jerga, filmes de un esquizofrénico enfermo de paranoia.

27 de diciembre de 1982

Casa de Leïla, Veronika Cohen, noche

Podría construir una serie para los Misterios Americanos.

- La Coatlicue
- La Virgen de Guadalupe
- María Félix
- La Muerte

Éstas serán mis diosas tutelares. Las reencarnaciones de mi diva madre.

29 de diciembre de 1982*

Caminando. Pienso que lo propio del cine es acabar con los símbolos. Es decir, trascenderlos. Unir la vida y la muerte. Y eso es el cine: un puente efímero, una "manifestación" de una vida retenida vuelta automáticamente signo, espacio de muerte.

3 de enero de 1983

Mercado Malik, 11h

El cine es una pulsión erótica, o forma parte de las pulsiones eróticas del individuo. Mis filmes son profundamente eróticos: la cámara llevada por la agilidad y la fuerza impresa por el brazo es una prolongación fálica. La vibración de la imagen, su ritmo convulso, es un acto sexual interiorizado y amplificado.

13h15'

¿No sería el símbolo una abreviación de un concepto? ¿Las reglas contemporáneas no serían un avatar moderno del símbolo?

13 enero de 1983

Calle Entrepôts

Activar la mirada es el único principio de mis filmes. Superé la tendencia general de "situar" al espectador "dentro" del filme. Mis filmes irritan porque impiden toda identificación.

Domingo 16 de enero de 1983*

Regresando a mi casa hacia la una de la mañana, después de haber visto en casa de mis amigos Mona y David Boeno el filme de Orson Welles, *Sombras del mal*, del cual filmé algunos extractos sobre todo con Marlène Dietrich. Se me ocurrió filmar todo el final, que es un verdadero final porque Marlène dice, en español, ¡ADIÓS! Usar este final como final de mi filme *Mesures de miel*, pero como las pilas de mi cámara se pararon, no pude acabar. Pero pensé en usar otros filmes, uno tras otro, hasta encontrar uno con la palabra fin que se convertirá también en el fin de mi filme o más bien de ahí pasaría a algo como al principio del filme: la basura. Del filme de Welles retuve su forma de pasar de un plano al otro. Siempre con una lógica impecable. Siempre siguiendo una línea, ya sea en el mismo sentido o volteándola, como el efecto de un espejo, o de un búmeran. Sus dobles exposiciones se hacen reemplazando un espacio, o parte importante del espacio del cuadro, con un equivalente, con otro similar en luz, volumen, etc. Pero siempre al servicio de la narración que siempre está en constante evolución.

31 enero de 1983*

Canon d'or, 13h08'

Texto para Michel là-bas:

—Michel, siempre me dices: el sueño no tienen nada que ver con el cine.

¿Qué es el sueño para tí?... O contar el viaje a Marruecos: desde la salida de h---- pasando por una latitud por la virgen, la lluvia en Tánger y la salida por el Sur: ----, Zagura, ---- el desierto —el LSD en la playa, las muñecas que recogimos en la playa y el descubrimiento de las cosas. Me habías dicho: "Cuenta/habla conmigo, yo entiendo todo".

El Sueño y la Memoria

¿Entonces son dos antípodas opuestas donde el sueño no es más que una forma desviada (donde la voluntad es abolida) de la memoria y el cine un desvío forzado de ésta?

El cine: memoria voluntaria

El sueño: memoria involuntaria

Y entonces las imágenes "inventadas" en los sueños, ¿qué relación tienen con las imágenes "inventadas" por el cine?

Domingo 6 de febrero de 1983*

En un restaurante en la tarde con Jacques, Michel y Gaël

- El cine abole el tiempo
- El cine transforma el espacio en tiempo
- El cine atrapa el espacio y abole el tiempo
- La imagen es tiempo vuelto espacio

10 de febrero de 1983

12h40'

Al desvío de una imagen, la memoria surge.

12 de febrero de 1983*

Mercado Malik, 13h23'

Un filme es un desvío, una vuelta a la razón, un giro, un giro de la razón del cineasta. Un filme es un hilo recto tendido hacia la muerte. Un filme es el camino trazado que conduce a su propia muerte. Un filme es un espejo para las alondras que dejan escapar sus plumas a los contornos del infinito.

Algunos cuentan su vida, otros su falta de vida.

Un filme no es jamás lo que se cuenta.

La soledad es el falo de la memoria.

La memoria es el falo de la soledad.

La magia es esfuerzo cotidiano, el esfuerzo de romper el misterio de cada día y conducir el sol al punto exacto donde late el corazón. Donde se rompe el corazón.

Magia, memoria, sueño, realidad: ingredientes cotidianos para elaborar una autobiografía.

Calle Entrepôts, 19h41'

La verdadera magia es visible e invisible a la vez, no es jamás un escaparate a la vista.

21h

Todos cargamos nuestras propias marcas,
nuestros propios disfraces
nuestros propios travestismos,
inútil disfrazarnos, maquillarnos
Somos alternativamente esfinge y serpiente,
lava de volcán o flor de manzano, o
una simple etiqueta anodina sobre un baúl cualquiera.

El cine —el filme— es una red de signos que operan... la memoria, el sueño.

Domingo 13 de febrero de 1983*

Mercado Malik, 16h

La magia es eso: saber ligar la palabra y la imagen.

Lunes 14 de febrero de 1983*

Mercado Vernaison

Mezcal y champaña. El retrato de mi madre. Copa de espuma, ala de cuervo (en ese momento el filme gira hacia un sueño con un ala de cuervo).

23h50'

Sueño, Memoria y Realidad, tres corrientes alternas en la misma visión.

Miércoles 16 de febrero de 1983*

Calle Entrepôts, 18h06'

El mito es el pan cotidiano que devoramos.

Jueves 17 de febrero de 1983*

Mezcal y champaña. Yo nací a 2,400 metros de altura. A veces me dan nostalgia las cumbres (altitudes). El complejo fálico, la piel del pene extendida abierta a la luz, red por donde se filtra la realidad: he ahí, detrás de esa red, una oficina situada en lo alto de una torre. Una secretaria y su jefe.

Sábado 26 de febrero de 1983*

17h13'

Mi objetivo es empujar los límites de la imagen hasta un punto de fractura, conducirla a mi nivel de fractura. Es ahí donde ella produce algo más: alianza del azar y del gesto del cineasta.

22 marzo de 1983*

El filme es un círculo roto siempre en movimiento.

24 marzo de 1983

Pienso en las imágenes mágicas que han poblado mi universo íntimo:

- La Atlántida (podría convertirse en el tema de otra transición)
- La tumba hindú (el niño amado y enterrado)
- Mi ciudad (escribirle a mi madre para conseguir fotos de mi ciudad: la iglesia, la casa de mis abuelos y mi casa natal)

25 de marzo de 1983

Un filme es un diamante a la inversa.

Domingo 3 de abril de 1983*

Malik, 16h07'

MEZCAL:

La magia es entregarse desarmado al relámpago del día. Es saber ---- (en ese momento P. entra en la tienda) dispararle al relámpago del día, desarmado. Habría que desarrollar ese encuentro: la realidad y la idea: P. y la magia. Eso: un encuentro entre la realidad que le da un sentido a la idea y la idea que se modifica y se transforma con la realidad. En ese caso, el dinero que vino a buscar P. es el relámpago del día, donde su figura era inmensa. Se trata de hecho de un cambio

de papeles. La magia era P. entrando a la tienda con un billete de 200 francos. En el cine podríamos establecer relaciones entre la imagen que deseamos y la que se representa de manera imprevisible. Y si la magia fuera eso: la llegada de lo imprevisible y saber conducirlo. Saber interpretar e incorporar en sí lo imprevisible: he ahí la magia. Saber entrar en la piel de lo imprevisible, convertirse en jaguar o en terremoto.

Metro Porte de Clignancourt, 20h45'

Se necesita un terremoto para que se mueva la mirada, la imagen de las cosas, y verificar la inestabilidad de las cosas.

Lunes 4 de abril de 1983

Malik, 11h15'

En la noche tuve un sueño: estaba en un edificio, uno viejo, y veía gente precipitarse hacia una puerta. Eran jóvenes, quizá unos maleantes, me di cuenta de que la puerta no daba hacia un departamento sino hacia un pasillo que comunicaba con otros departamentos. Entendí que ese pasaje les servía a los jóvenes para esconderse y evadirse. Yo también me precipité. El pasillo hacía zig-zag. Y yo veía o imaginaba (cosa rara en un sueño porque ahí lo imaginario es más interno, más vivo). Entonces, veía muchachos y muchachas correr a lo largo del corredor. Deben de haber pasado toda su vida ahí y, por lo tanto, conocer perfectamente todos los rincones. La continuación del sueño la olvidé o me desperté y pensé en todos los sueños en los que me dirijo, más bien en los que encuentro una ciudad subterránea. Tengo muchos sueños sobre eso. Y cada vez vuelvo a sentir el placer de un verdadero descubrimiento, como el lugar que había buscado.

Quizá para mi autobiografía podría trabajar una transición sobre este tema: regreso a la Atlántida.

Malik, 13h20'

MEZCAL: Un filme es la piel del sexo tendida alrededor del eje del deseo.

Malik, 14h

Pensando en los filmes de Yann, Rose y Michel. Pienso que en ellos la memoria es una materia que forma cuerpo con el filme. Los filmes trabajan al mismo tiempo y como un solo cuerpo la memoria y la materia.

Filmar es darle un latigazo a la realidad.

Casa de David y Maria, 21h30'

La sensibilidad está completamente bloqueada por las ideologías laicas, que sustituyeron las ideologías religiosas. Lo que está en juego sigue siendo lo mismo: el control total del individuo.

Lunes 11 de abril de 1983

Le Drouot, 21h25'

Yo estaba enamorado de alguien que se llamaba Ángel. Yo tenía 13 años, él tenía los ojos azules. Jamás hubo un encuentro. Sólo una mirada que aún perdura en cuantos amores han nacido y muerto prematuros.

Martes 12 de abril de 1983*

14h15'

Trabajar la materia del filme es trabajar el espacio entre los fotogramas, es decir, los pasajes. Es interpelar a los fotogramas. Hacerse cargo de ellos y crear materias con ellos (pensando en los filmes de Rose, Yann y Michel).

Miércoles 13 de abril de 1983

Después de la proyección de *Tables d'Hiver* en St. Charles, para el curso de Dominique Noguez. ¡Lástima por los estudiantes! Les digo: el verdadero problema de la puesta en escena para el cineasta es una cuestión de visión. Es en su visión donde está la noción de la puesta en escena.

La imagen no es más que un pretexto del habla.

En la noche, viendo *El hombre de la cámara*, ese maravilloso poema visual de Dziga Vertov, pienso en el ritmo del filme que al principio es un poco "inconsciente", es decir, Vertov no parece darse cuenta de que también existe un ritmo de ritmos, de los "pasajes" de una secuencia a la otra, de un "juego" de líneas que atraviesan las distintas secuencias, y del movimiento de cada secuencia y de su duración. Lo importante es LA DURACIÓN DE LA SECUENCIA UNIDA AL MOVIMIENTO DE LA CÁMARA. El "secreto" está ahí para todos los filmes.

Movimiento = espacio

Duración = tiempo

El gesto unido a la visión.

Y al ver el filme me decía que 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. Pero mi idea en realidad va más lejos. Quiero decir que el espacio entre los fotogramas es muy importante. Parece que pasa algo ahí. Es un pasaje dramático y una ruptura que parece obedecer a una pulsión, a una necesidad. Cuando se manipula el filme, vemos un espacio entrecortado. No es una visión permanente como la visión humana, sino una visión selectiva (Desarrollar esta idea porque de su definición puede surgir una explicación para el problema de los ritmos de la imagen y de la economía de las imágenes).

Sábado 16 de abril de 1983

Ayer recibí una carta de mi madre. Me cuenta, entre otras cosas, la muerte de mi tía Justina y a mi solicitud de mandarme un libro sobre la Atlántida que ella tenía en su juventud, dice que el libro ya no existe. Yo lo quería para trabajar en la realización de mi autobiografía. Y hoy

pensaba que podría trabajar en eso no recordando, sino que podría comenzar el filme a partir de la carta de mi madre que filmaría y se oiría mi voz en off, traducirla al francés.

Viernes 22 de abril de 1983

En el tren Aviñón-París, 20h50'

Tomo el riesgo de contradecirme. Cosas que quitar de los filmes:

Souvenirs Florence

- Un plano del sexo de David
- ¿Nalgas agitadas del Goliat?
- Flashes después de los 3 niños en el Parque. Retomar con muchacho enfrente de la puerta
- Últimos flashes de la mano de Andrea con objetos (sobre todo el pasaje agitado)
- Pasaje del fierro viejo: recubrir, quizá quitar el momento agitado

Sábado 23 de abril de 1983

14h20'

Sed y soledad, era en la imagen de la copa que nunca has llevado. Copa de soledad. Copa vacía que tus labios llevan desprovista de huellas. Copa que un día u otro encontrarán rota y que ya es tan solo una sombra, una imagen pues en eso la has convertido. ¿Cómo quieres que los otros beban en esa frente incierta, en ese lecho estéril, cómo quieres ofrendar lo que se ausenta de tus venas la vida misma? Esa copa no existe, Teo, bebe más bien la lluvia de la amargura, el trago amargo y cotidiano de la soledad. El único lado frío que te espera. Envuélvete en la sábana de tus sueños. La mortaja que te envuelve la has forjado día tras día. ¿Cómo quieres estrechar entre tus brazos la vida si sólo muerte eres capaz de conjurar? ¿Cómo quieres ser amado si la copa que ofreces es tan sólo un pozo profundo, en donde el ángel que se aventura pierde sus alas y sus ojos? Mira y contempla el único espejo que te espera, el catafabro mortuorio que tú mismo has forjado. Nadie te seguirá y nadie beberá de tu copa Teo. Tu cuerpo entero sólo conocerá una copa una bebida y un solo comensal: la muerte sola es la única que te espera. Risa y soledad, carcajada desdentada es el único reflejo que puedes recoger en el espejo de la vida. [...]

Qué hacha de niebla o de sangre debo usar para romper esta muralla de silencio y esa ausencia tuya que es tan sólo presencia ajena. Reconócelo al fin y acepta el sueño de los otros. Tu sueño Teo tiene también un despertar. Inútil prolongar tu vida en el sueño.

15h35'

No me mires, tu mirada tan solo refleja mi impotencia y mi frustración y lo imposible.

lo = la torre y el cero

la torre y el pozo

Sábado 7 mayo de 1983*

Calle Entrepôts, 12h53'

Trátate bien Teo. Conténtate contigo mismo, tu vida eres tú mismo: de la cabeza a los pies pasando por la boca, el sexo y los ojos. Tú eres tu propio festín, Teo. Tu banquete, tu mirada es un verdadero banquete y tus filmes son la mesa que continuamente cambia.

Idea para El Banquete. Al final la cámara se acerca a la losa (que no se verá jamás) y fija la sábana blanca que la recubre. La voz en off dice: "La luz se apaga (al mismo tiempo un fundido al negro) y el festín comienza". En ese momento aparecen proyectados flashes. Toda la gente que he conocido. Toda la que he amado. Ahí está el banquete de mi vida proyectado en una losa mortuoria. Mis filmes, mi único banquete. Ahí donde me realizo y vivo mi vida y mi muerte. La pantalla es mi mesa, mi cama, mi última y única morada.

Es mi tumba, mi altar, mi cocina, mi cama, y mi último combate.

Miércoles 23 de junio de 1983

Le Buci, 19h05'

El montaje es un hacha de niebla o de tiniebla.

"La vida y los sueños son hojas de un mismo libro. Leerlos en orden es vivir; hojearlos, soñar". —Jorge Luis Borges"

Confrontación Núm 5

El hecho de descomponer en imágenes todo lo que percibe le ha dado al americano, desde la conquista, una especie de refugio mágico y de seguridad en las decisiones. Claro, lo que nosotros recibimos fue un resultado, un producto, pero lo giramos hacia el prisma de la imagen... Profundizamos, refinamos en la imagen, porque el acervo europeo, de Plinio a los Bestiarios, se infla con otras maravillas. Desde el principio, se arraiga en nosotros la gravitación de la imagen, la imagen que va hacia el centro de la tierra, totalmente liberada de la razón mágica [...] igual que Europa, como pudo precisarlo Vico, fue de las fábulas a los mitos, en América hemos de haber ido de los mitos a la imagen.

Metro Porte de Clignancourt, 12h30'

Inicio el texto de Avant et Après

Lunes 2 de mayo de 1983

18h15'

Mi madre hizo una ofrenda al país: legó su sangre al indio. Confundió su sangre española a las venas oscuras de mi padre. Mi madre avanzó por los senderos del mestizaje. Esa selva oscura donde a cada lado moran fieras salvajes y extrañas flores. Cantos y dioses que se escuchan y miran con sorpresa. Mi sangre es un torbellino rojo como la capa roja que envuelve al toro o el cuerpo de oro del torero. Mi sangre es una fiesta que nunca termina. Un sol que rueda en la copa de cristal de la vida. Mi sangre es un toro que corre hipnotizado hacia la

espado de la muerte.
Mi sangre es un din rojo bañado de llamas.
Pero mi sangre también es un oscuro eco, una sombra porfía
un diamante negro que secreta orgías de melancolía.
Es un ave perdida y ciega.
Mi sangre española es un grito.
Un aullido de sol y muerte, comunión con la muerte.
Mi sangre india
En mi corazón en el centro de la tierra
Es el jaguar en agonía
el águila que persevera
en su vuelo.

Sábado 30 de abril de 1983

Mercado Malik, 13h25'

Frente a P. Pienso que podría filmar ¿o vivir? una nueva versión de
Sunset Boulevard conmigo en el papel de Gloria Swanson, Gaël en el
de Von S. y P. en el papel de Holden.

17h05'

Tormenta en el mercado.
La Naturaleza celebra la ceremonia esta noche.

Domingo 1 de mayo de 1983

Mercado Malik, 11h25'

Borra el amor, Teo, y entierra tu zozobra.
Haz un hoyo que te espera, un pozo que te sustenta.
Una tumba se erige sola en el trabajo de tu vida.
Esa tumba es tú.

se, mi de fibre, mi
compte de photogram
me



T. 24 NOTES

Les londs aux rebiles
à la monnaie jaune
m'empêche de bti
une barre de ^{Made in France} ENODIA LAMÉ argent
à réduire en poud
la bolte et la pulle,
servent la croûte et le
doute et se ^{Made in France} ENODIA LAMÉ écopiler
sans rien et de ^{Made in France} ENODIA LAMÉ
et soigné.

Fonds
Rco HERNANDEZ

Súper-8 y 16 mm. Tema versus forma • Homo hard (fantasías homosexuales) • La función de la memoria • La emotividad, la distancia y lo sagrado • El filo del fotograma • Estructuras internas • La muñeca como articuladora de imágenes • Anatomía de la imagen • Imagen líquida • Sobreexposición y oscuridad • ¿Qué es un diario? • El doble del filme, su sombra • Distancia focal • Supresión de la sintaxis académica • Lo no filmado • Imagen y teoría • El cineasta ante la muerte • Manuel Álvarez Bravo • Un ajuste de cuentas • La copa, la muerte y la flor • El cine como manifestación ectoplásmica • Sistema de puntuación cinematográfico • Eisenstein • 30 filmes breves • Anamnesis • Disney y los Hermanos Grimm • Robin de los bosques • Actores e intérpretes de mitos • El cineasta como brujo • Imagen sonora

1
Notes

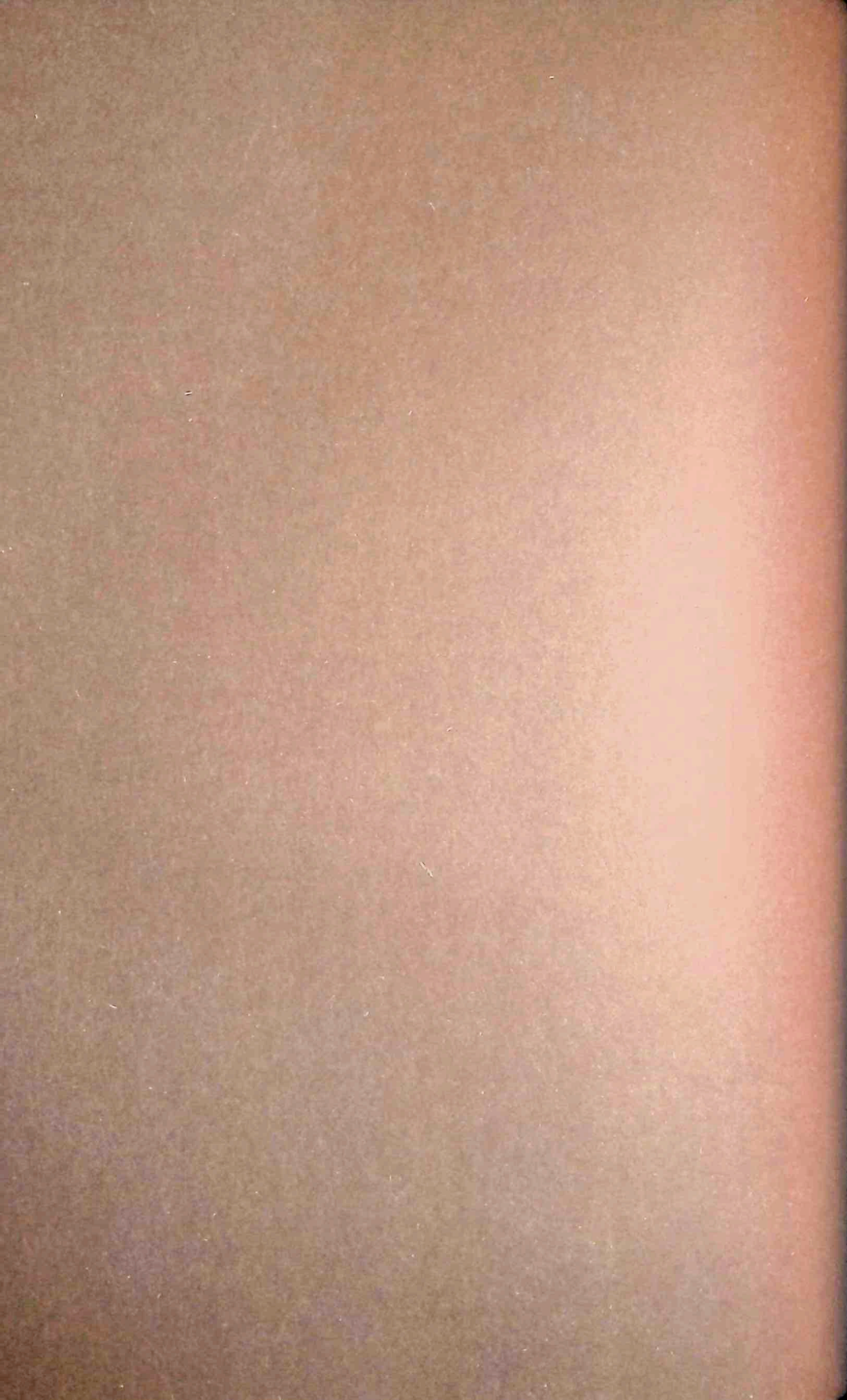
7

ARCHIVES
12/11/84

"un livre doit être
le hadre qui brise la
mer gelée en nous"

Katka

du 3 décembre 1983
au 1^{er} janvier 1984



Miércoles 29 de junio de 1983

Metro Porte de Clignancourt, 21h

En Súper-8 la forma se convierte en tema inmediatamente. En 16mm la forma permite reflexionar mejor sobre el tema.

Martes 12 de julio de 1983

Calle Entrepôts, 17h

Lo importante es no alimentar mucho el tema con el impulso formal, no "inyectarlo" demasiado, sino dejar que el tema modifique a su vez la forma. Tema y forma deben confrontarse. Si se desfasan, fracasan. O el tema es demasiado aparente, o la forma. Lo importante es encontrar la función ahí donde se intersectan y desarrollar esos "nudos", esos puntos. ¿El "secreto" está en la unión de los fotogramas? ¿En la duración? ¿Y si la duración fuera la base de todo en el cine?

Viernes 22 de julio de 1983*

Metro Porte de Saint-Ouen, 14h25'

Pienso en un proyecto para un filme *homo hard*. Reencuentro del tercer CALIBRE. Empezar con un texto en off que hable de diferentes calibres de sexo, desde el más chiquito: los bebés, los travestis, los malformados; luego los medianos, y terminar con los más grandes, aunque al final habremos oído que hay incluso más grandes.

Cine La Pagode¹², 14h55'

La visión teje una red con el humo/rocío de la imagen. Imagen que al moverse se vuelve humo, vena, arcoíris, anillo de Saturno y la visión traza su propia Trama ensartando, tejiendo, ensamblando las partes de imágenes...

Corto de CALIBRE. Quizá terminar con una secuencia de *Fist Fucking*. El filme estaría ilustrado con fotos y escenas vivas. Flashes o pequeñas historias en forma de anécdotas. Y daría una visión global del mundo homosexual, de sus deseos, sus frustraciones, sus placeres y sus sueños.

Viernes 12 de agosto de 1983

Toda memoria es un salto inesperado al otro lado de la imagen. La imagen del mundo es una torre que gira sobre sí misma, y la memoria es el acto de hacer girar la imagen, de invertirla. La imagen que

*contemplamos encierra detrás otra imagen. Doble tejido de imágenes
tejiendo la red de nuestra memoria.*

Construir *Fragments de l'ange* con cortes formales de relato muy nítidos
y tajantes. Por ej. pasar del pozo del ángel a las fotos de mi pueblo.

Domingo 14 de agosto de 1983*

Cine République, 22h10'

Mis filmes son un intenso encantamiento.

8 de septiembre de 1983*

Tarde por la noche en el restaurante árabe.

Un filme debe ser fácil de ver y difícil de contar.

Jueves 22 de septiembre de 1983*

Restaurante Mélodine, 22h

Para Michel N. la memoria es un obstáculo para la creación, evita crear.

(Leyendo mi texto sobre *Avant et après* donde hablo de la memoria
como una función creadora de imágenes).

Viernes 21 de octubre de 1983

Calle Entrepôts, 11h20'

Me piden un texto sobre mis filmes. Pienso en dos temas: la emotividad
y la distancia, y pienso agregar lo sagrado.

Sábado 22 de octubre de 1983*

Casa de Jakoboïs

Viendo el filme de Corinne Cantrill, con ella y su marido, Arthur,
Jakoboïs y Michel Nedjar. Ella (Corinne) nos dice que la cámara S8 es
muy ligera, y que para ella es un problema. Y yo comento que la cá-
mara S8 es ligera como una pluma, y el cineasta, para usarla bien,
debe ser ligero como una pluma.

Martes 25 de octubre de 1983

Bulevar Sébastopol, 14h40'

Esperando un taxi con Gaël.

"El cine es algo entre el sueño y la conducción de un coche". Es decir,
entre el sueño y la vigilia. Debe compartir esas dos actividades.

Jueves 27 de octubre de 1983*

Calle Ulm 29, 15h32'

Esperando a Denis Cormier y Sylvie Tourangeau de Quebec.
Hace rato estaba leyendo en mi casa la traducción al italiano de la
entrevista que me hicieron A-A. Sudre y --- en Aviñón, el abril pasado.
Leyendo mis reflexiones sobre los puntos de ruptura y la imagen que se
"lanza" y "provoca" otra imagen, pienso que esa "otra" imagen está
"estabilizada", "recortada", definida en el sentido de que es medida por

el espacio que separa cada fotograma. Es, de hecho, ese espacio, ese "filo", lo que recorta la duración y el espacio de la imagen tomada.

Si la cantidad de fotogramas y, por lo tanto, de los espacios intercalados se fija de inicio, siguiendo una convención de usar la misma cantidad en cada película, el interés del cineasta es, conservando el uso de esos dos elementos (fotogramas y espacios), proyectar las dos nociones mediante la concreción sobre el espacio filmado del cuadro y de la frecuencia utilizada para cada secuencia.

Viernes 28 de octubre de 1983*

Calle Entrepôts, 0h30'

Hoy pensaba en la cuestión de estructura y creo que la estructura es la condición sine qua non de una obra. Sin estructura, no hay filme.

Creo que es Cocteau el que decía que la audacia es interior. Yo pienso que también la estructura debe ser interna, interior. La forma no es más que un resultado de la estructura. La forma debe surgir de la estructura.

Pienso en el árbol y me digo que las flores y esas hojas son una encarnación de la estructura de las ramas y del tronco. La estructura debe "agitarse" hasta provocar la forma.

Siempre pienso en la *Sagrada Familia* de Gaudí que desarrolla su forma una vez que la estructura interna está dada.

Sábado 29 de octubre de 1983*

Mercado Malik, 10h46'

Ayer en la noche en casa de Yann Beauvais y Miles McKane busqué el número 3 de la revista *Scratch*. Estaban Michel N., su amiga inglesa Chris y Sandra. Enseño una foto que tomé para mi filme *Parvis Beaubourg*, foto que propongo para componer el programa de la proyección de mis filmes en la Calle Ulm, el 5 de diciembre de 1983, y Miles me pregunta si la foto (los elementos gráficos "giran" en redondo) fue realizada con la fuerza del puño. Respondo que sí y ahora creo que tal vez el cine esté ahí: en la muñeca. Es decir, en las coyunturas (articulaciones). Es decir que el cine puede venir del juego que resulta de dos tendencias o más, diversificándose en varias direcciones.

El famoso "punto de quiebre" del que ya he hablado, y que situaba en el exterior, podría también estar en el cuerpo mismo del cineasta. Esos lugares de encuentro que son las articulaciones/coyunturas son los puntos de apoyo del esqueleto, es decir, de la estructura fundamental del cuerpo humano y sin los cuales no habría movimiento. Es quizá ahí donde se decida la suerte del filme: en el impulso de la muñeca, en su fuerza y su capacidad.

ARTICULAR es quizá el ABC del cine.

Domingo 30 de octubre de 1983

Calle Entrepôts, 18h32'

La estructura de un filme no es solamente la de los fotogramas de la película, ni la de las secuencias alineadas, sino que su estructura

trascendente es elástica y está en competencia: el día y la noche, el miedo y la dicha, el olvido y la memoria. Esa otra estructura se desprende de la primera, la siente, claro, pero la invierte, la disfraza o la desnuda según el caso.

Calle Entrepôts, 19h10'

¿Qué es el sueño sino el sinónimo del yo?

Caminando hacia el metro Porte de Clignancourt, 20h12'

Entre el querer y el poder fluye el deseo. Ahí, el filme toma cuerpo. El filme es como el sexo: un cuerpo frágil y dormido que se despierta al contacto de la imagen de la carne. Un cuerpo que se estira, se agita y estalla en comunión con el aire.

Hacia el restaurante, 20h40'

Pienso también que debería darle total libertad de composición al filme y dejar de delimitarlo a un proyecto. Filmar cuando pueda y cuando tenga ganas, y filmar "lo que sea", tratar de unir el todo, los días y las noches, la vivencia personal y la realidad de la calle.

Lunes 31 de octubre de 1983

Calle Entrepôts, 8h37'

Hay coherencias internas y hay coherencias innecesarias.

Mercado Malik, 13h05'

A propósito de la muñeca. Tomarle una foto a mi muñeca, la cámara en mano, marcar flechas sobre puntos supuestamente de sutura, de fuerzas y de manifestaciones cuyo campo sea la muñeca y se proyecten en la imagen. La imagen es, de hecho, un producto que resulta de la sacudida de la mano, la línea que recorre esta fuerza en el espacio y el punto de quiebre donde choca esa línea. Por lo tanto, hay tres etapas de la imagen:

Fig. 2 124

Esto presupone tres espacios: el que está en la cámara y el cineasta, el punto de partida; el espacio que recorre su gesto; y el espacio que está más allá del punto de quiebre.

13h31'

El cine se hace con la sangre.

Fig. 3 126

Mercado Malik, 15h34'

El acto cinematográfico debe estar compuesto de dos gestos: el del deseo y el de la razón. Es decir que a la imagen que genera el deseo debe sucederla (oponerse a ella) la imagen que provoca la razón. Pero

si a la imagen del deseo la sucede otra imagen del deseo, el filme se debilita y se agota también para la razón: el filme se vuelve estéril.

Metro Porte de Clignancourt, 21h16'

La palabra y la sangre son las dos sustancias que provocan la imagen. La sangre la "coagula", la "cuaja", como la foto se forma en el líquido, y la palabra la "corta", la "encuadra", como el fotograma encuadra la imagen del filme.

Recorramos los senderos de la sangre, la corriente de semillas de la imagen.

La sangre hace fluir la imagen y la palabra la "recorta" y la echa afuera, envuelta como un regalo.

Martes 1 de noviembre de 1983

Metro Porte de Clignancourt, 16h40'

La garganta avienta la imagen, es ahí donde se desarrolla. El resto es pura mecánica, la imagen se anida en la garganta. ¿Acaso serán los ganglios los núcleos de las imágenes?

Todas esas notas referentes al cuerpo y a la imagen habría que reunirlos en un texto titulado: Anatomía de la imagen o Anatomía Cinematográfica. También: Arquitectura de la imagen.

Calle Entrepôts, 18h48'

Líquidos: sudor, saliva, sangre, orina, linfa, esperma. 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.

Calle Entrepôts, 18h56'

La verdadera imagen, la que habita el cuerpo, es líquida, aérea. Es el miedo el que nos hace sacarla y proyectarla en un conjunto fijo.

La verdadera imagen es líquida. 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.

Hace rato estaba pensando también en el hecho de que la imagen se percibe como una reducción del mundo. Que el cine es eso: una reducción del mundo. La estructura de una sala, de la pantalla y del filme son reducciones sucesivas en las que está encerrada la imagen del mundo.

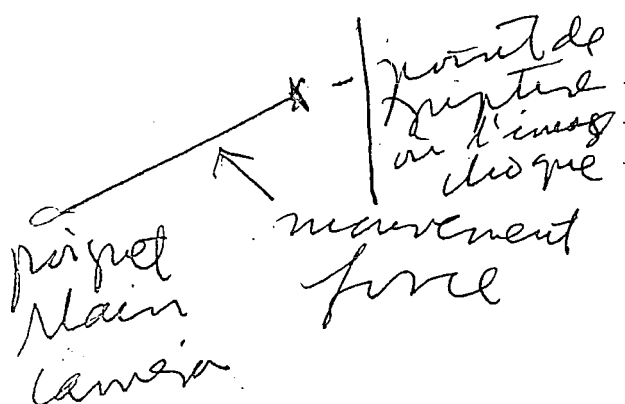
Fig. 4 128

De hecho, pensaba que la imagen del mundo se reducía cada vez más hasta formar una línea, un punto.

punto de
quiebre
donde choca
la imagen

muñeca
mano
cámara

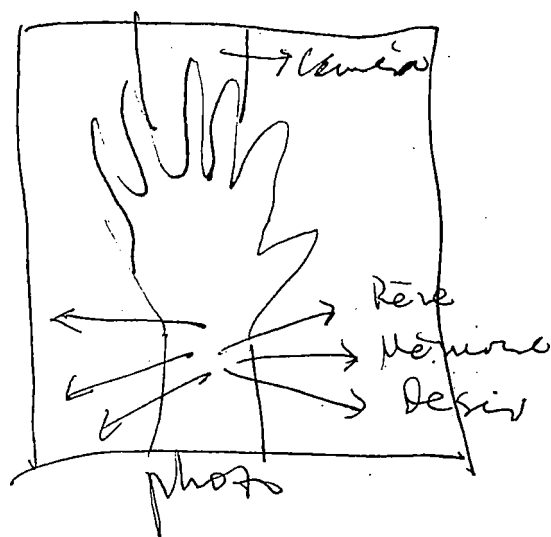
movimiento
fuerza



cámara

sueño
memoria
deseo

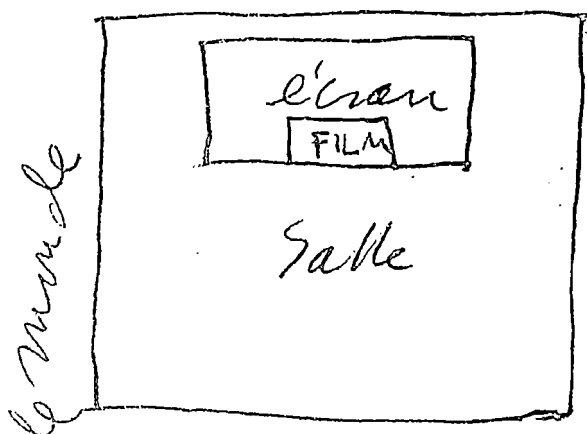
foto



el mundo

pantalla
filme

sala



Miércoles 2 de noviembre de 1983*

Calle Entrepôts, 12h45'

Hace rato, hablando por teléfono, vi un candelabro mexicano con un esqueleto esculpido.

Veo la cabeza y me doy cuenta de que quien la hizo le puso una X en la frente que forma, con los ojos, un par de tijeras.

Fig. 5 132

ANATOMÍA CINEMATOGRAFICA. Las tijeras serían el corte de la vida que hace la cabeza humana y quizá la vida se escape por un agujero situado en la frente, pero tal vez también podríamos relacionarlo con el cine, el filme, la imagen.

Eso me da otra idea para una serie de fotos para publicar en el número:

METRO BARBÈS -R.A →

Fig. 6 134

Cementerio Père Lachaise, 1h05'

Frente a la tumba de Proust (la acabo de filmar para mi filme *Mesures de miel*).

A propósito de mis ideas sobre los líquidos del cuerpo (la orina, la sangre, etc.), pienso hacer un trabajo para la revista *Metro Barbès: Anatomie Cinemat* en el que podría hacer un texto sobre cada líquido y el tipo de imagen que genera. Quizá precisar que de todos los líquidos del cuerpo, tomamos esos tres: la sangre, la orina, el esperma y la saliva.

15h10'

Hace un rato fui al Père Lachaise para filmar algunos fotogramas de la tumba de Piaf, pero antes de llegar pasé por la tumba de Proust y me detuve y, atraído por las flores y las piedritas puestas sobre la losa de su tumba, decidí filmarla, cosa que me vuelve a plantear el problema del deseo: es decir, de la imagen deseada y la que se interpone, imprevisible. Pienso que lo importante no es la imagen deseada, sino el deseo como arrebató, fuerza vectora. Lo importante es dejar que el deseo se dirija libremente hacia un objetivo X.

En suma, hay que asumir lo imprevisible *impulsado* por la fuerza del deseo. No hay que contrariar al deseo, pues ofrece el otro polo del cine.

Fig. 7 136

Jueves 3 de noviembre de 1983

St. Ouen, 11h48'

Esperando la factura de la compra de una pegadora de 16mm y de una cinta. Pienso en la secuencia en Negro que pienso agregar a *Avant et après* y se me vienen versos a la cabeza:

La Pasión engendra un río oscuro, invisible y subterráneo. Ese río nocturno crece en mi memoria y desborda sus riberas. Esta masa oscura que inunda mi visión es el río oscuro, invisible, de mi memoria. En esta página negra se desgarran mi memoria. En este torbellino invisible mi alma escribe tu nombre y dicta el canto que define tu presencia en mi vida.

Tu ausencia es la metáfora de este instante. La pantalla negra que absorbe y aniquila el esfuerzo de la imagen.

Esta pantalla negra es la serpiente que recorre mi garganta y devora el sol de mi memoria.

Este cuadrilátero negro es la bandera de mi memoria. Es el retrato y el espejo de mi alma. Sólo la palabra adquiere ahí lúcida prestancia.

Lo negro es la antecámara donde se escuchan los pasos que se alejan o se acercan, anunciando y trayendo frascos y canastos anidados de calor o de frío.

Este cuadrado negro es mi corazón abierto en lo profundo del mar de mis sueños, es la carretera que une.

Calle Entrepôts, 18h15'

Me estoy tomando un café sentado en la cocina y veo un anuncio en *Libération* del 2 de noviembre. Se trata de una rasuradora Philips doble acción. En la portada del periódico hay una foto con jóvenes españoles punks. Imagen muy lejana de la que tenemos de España y de los españoles. Esas dos imágenes me provocan una tercera: veo a un barbero español en la corte de los virreyes de la Nueva España y veo a una abadesa y a otras personas que llegaron a América. Me pregunto por qué vinieron, ¿curiosidad?, ¿deber?, ¿expiación?, ¿evasión? Y veo a una multitud sumergida en una penumbra, como una imagen muy ~~so-~~
~~bre-~~
~~ex-~~
~~puesta~~, y entonces pienso: EL CINE EMPIEZA CUANDO LA OSCURIDAD SE VUELVE TRANSPARENTE.

Sábado 5 de noviembre de 1983

Línea del Metro Porte Dauphine a la altura de Porte de la Chapelle, 13h48'

La oscuridad es mi Reino, mi alimento. Es ahí de donde obtengo mis imágenes.

La línea que separa los fotogramas es una oscuridad contraída.

La oscuridad es elástica y al contraerse, revela la imagen oculta.

El filme es un trabajo sistemático de la oscuridad: se contrae al paso de cada fotograma.

Entonces, la oscuridad no está en la sala, sino en el filme mismo.

En todo caso, es esa oscuridad la que cuenta para mí. Esa oscuridad invisible.

Esto me da la idea
de hacer un collage
de una calavera
con unas tijeras abiertas
sobre la frente. Collage para
mi trabajo



Ce qui me donne l'idée
 de faire un collage
~~avec des~~ d'une tête
 de mort avec un
 ciseaux ouvert sur
 le front. Collage pour
 mon travail

Serie de dobles exposiciones:

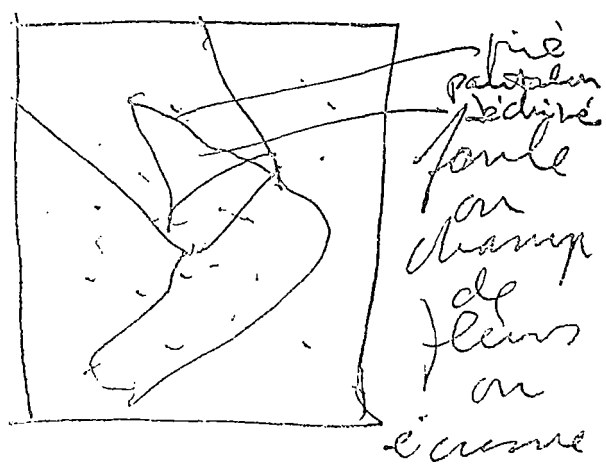
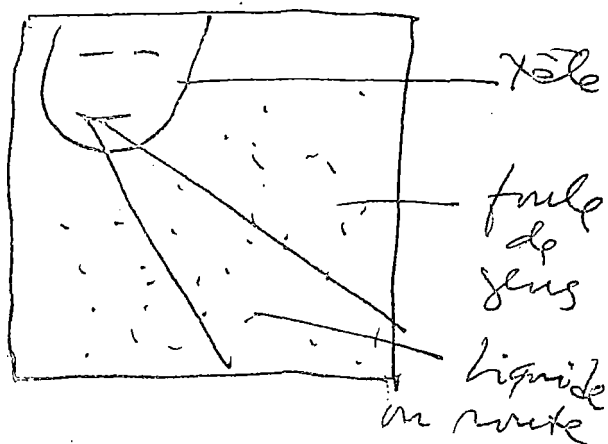
cabeza

multitud
de
gente

líquido
o camino

pie
pantalón
desgarrado
multitud
o
campo
de
flores
o
espuma

Série de sur-impressions :



deseo

imprevisible

Calle Entrepôts, 18h23'

Le pregunto a Gaël: ¿qué es la muerte? (Y como no oigo bien, oigo): UN POEMA. Es imbebible.

Domingo 6 de noviembre de 1983*

Calle Entrepôts, 12h40'

Tomándome mi café. En el montaje está el CUERPO INERTE, la película y el cuerpo orgánico: la visión/la imagen que actúa sobre la percepción.

El montaje es algo que debe operar todo el tiempo. Debe estar siempre alerta. Hay una consciencia del montaje que debe estar despierta sin cesar.

Restaurante Mélodine, 22h25'

A propósito de *Avant et après*. Para la secuencia en negro, decir: ¿Qué es un diario?, y hablar de los días y de las noches, de la luz y de la oscuridad, de la sala de cine y del mundo exterior.

Todos mis filmes son un diario: diario de la soledad, de la espera, de la esperanza, del sueño, y de hecho, de la muerte que ve acercarse sus límites.

Malik, 14h13'

El cine es un medio y un fin en sí. Nos permite obtener: explorar la realidad y al mismo tiempo recrearla, en sí misma. Crear otra realidad: la del propio medio cinematográfico.

13h15'

Hoy en la mañana, desembalando la tienda, pensaba en la línea negra que separa los fotogramas, en la importancia que les quiero dar y pienso que esta cuestión de las líneas es aplicable a todo. Que las líneas son el elemento que separa el mundo. Las líneas de una prenda junto al cielo, por ejemplo. Habría que profundizar en esta cuestión: las líneas son elásticas y al estirarse nos hacen descubrir el mundo que traza la vida.

Calle Entrepôts, medianoche 18'

El Montaje es el día y la noche.

El Montaje es el diario del mundo.

El diario de la vida y las pausas de la Muerte.

La Muerte sería ese intersticio entre dos mundos, entre dos fotogramas, esa línea oscura que separa la claridad del día, que recorta la franja de vida.

Pero no basta decirlo, hay que vivirlo y llevarlo a la acción.

Lunes 7 de noviembre de 1983*

Mercado Malik, 10h27'

El Montaje es un misterio orgánico.

17h50'

Una serpiente de sangre atraviesa el suelo
Cielo
Río

De mi vida
Memoria

Martes 8 de noviembre de 1983*

Calle E. Marcel, 17h11'

Una frase para el final de *Avant et Après*: "Aquí empieza el primer misterio del cine: el momento en que la oscuridad se vuelve visible-legible".

Esperando el metro en Etienne Marcel, 21h46'

"Una cosa aprendí con la pasión: los Dioses tienen Sed... de sangre"

Jueves 10 de noviembre de 1983

Calle Entrepôts, 19h

Montando *Chutes de Lacrima Christi* oigo un disco de canciones mexicanas viejas y se me ocurre incorporar varias canciones. En este momento oigo *Barba Azul* cantada por Esmeralda, luego *¿A dónde irán las almas?* cantada por Esmeralda y también por las Hermanas Águila, y pensé en hacer un montaje cortando las canciones como un conjunto de pedazos. Y para realizarlo pensé en grabar secuencias del filme con una cola negra al final de cada secuencia, pero ahora pienso que las secuencias negras podrían dispersarse en todo el filme y surgir de improviso a lo largo del mismo.

Viernes 11 de noviembre de 1983*

Caminando hacia el metro Porte de Clignancourt, 14h30'

A propósito de *Chutes de Lacrima Christi*. El filme [el original] genera/libera su sombra, su doble, que actúa con otro comportamiento.

Lunes 14 de noviembre de 1983*

Calle Entrepôts, 19h20'

En la cama, acorralado por el frío.

Lo importante en un filme o el "secreto" del cine está en la distancia focal, de hecho, es colocando al sujeto a cierta altura como logramos crear la imagen. Por ej. hablar de muerte, de soledad, y "encontrar" el objeto que la personifique y, sobre todo, la distancia focal para asirlo... Y todo funciona así, es una cuestión de alejamiento o acercamiento y de cambio (en el sentido de que un objeto interfiera sin anunciar pero vinculado profundamente a la idea). De ahí la idea de montaje orgánico. Es abrupto y no dogmático ni demostrativo. Es violento, como la vida y la muerte reunidas.

El filme es una sucesión de interferencias.

En la cama, en mi casa, 21h35'

Leyendo *Marie d'Egypte* de Jacques Lacarrière, cuyo lirismo me provoca una sola reflexión:

En el cine, es una cuestión de formación, de adecuación de las imágenes, es decir, de montaje y de enfoque. La poesía no tiene artículos ni tiempos (gramaticales). La poesía surge, es brusca, ~~es~~ el cine (por su fragmentación de los fotogramas), es una puesta en escena de una nueva sintaxis, lejos de la sintaxis naturalista. El filme está hecho de fragmentos. El cine es la supresión de la sintaxis académica.

Fig. 8 142

Entonces, el artículo, el verbo, el adverbio, el ---, etc. no los "vemos". Desaparecen en el rastro que separa los dos fotogramas. Pero el verbo es otra cosa: es el movimiento que da el cineasta.

Miércoles 16 de noviembre de 1983*

Calle Entrepôts, 15h30'

En la oscuridad todo se encoge, todo se borra. La carne se desvanece y sólo queda la energía, el final del impulso, la palabra. Negro profundo donde aprendí a caminar, donde puedo desplazarme sabiendo que tuerzo la trama de la realidad, sabiendo que tejo la pantalla de la visión.

Sábado 19 de noviembre de 1983

Calle Entrepôts, en la cama, al apagar la luz, 1h18'

Un diario es el aprendizaje de un alcohol que invade las venas, es la sangre que se coagula y extiende su derrota. El diario es el crimen del día: el sol dado por muerto sobre la banqueta del sueño. El diario es una medida de esperma dentro de un dado. Un diario es la selva oscura de la cabellera del destino. A caballo o a nado, el diario atraviesa el sonoro capital de la gloria.

Sábado 19 de noviembre de 1983*

M. Malik, 13h15'

En el cine, el único accesorio válido es la risa. Risa desdentada de la cual se escapan los arroyos de leche de la muerte.

Domingo 27 de noviembre de 1983*

Calle Entrepôts, 23h22'

La película es la membrana entre el cuerpo y el sueño.

Lunes 28 de noviembre de 1983*

Malik, 10h18'

El arte de los exilios es el arte de la masturbación.

El cine es el esfuerzo del fotograma infiltrándose en el próximo.

Es como el sueño: una imagen se infiltra, se yuxtapone a la otra, pero la palabra permanece. Es decir, el nombre de las cosas. El sueño y el cine tienen ese objetivo: alcanzar la oscuridad donde el nombre

de las cosas flota a la deriva y describe círculos no ~~concéntricos~~ ego-céntricos. Rechazar *la niebla*, la confusión.¹³

Hay que babear para utilizar la llave del sueño. Hay que babear para penetrar la puerta del sueño. Babeando penetramos en el misterio del sueño.

Malik, 14h02'

Esta oscuridad es el ~~—de tu ausencia~~

La banda negra que me cubre los ojos antes de ser ejecutado por un batallón de imágenes, de nubes y de reflejos rebeldes.

Mélodine, 20h57'

La baba es la sustancia generadora del sueño →

3 de diciembre de 1983

"Un libro debe ser el hacha que rompe el mar helado dentro de nosotros".
—Kafka

Emanación de frecuencias que se disuelve en la imagen. Realizar un filme que ilustre esta idea: se verían masas de color: la forma del arcoíris y la palabra retumbar; y hacer progresar la evolución de las masas coloridas y llegar al problema de las líneas: ahí donde la masa de colores se corta y se transforma de repente (¿cuál es el elemento que interviene y provoca esta hendidura?).

Lo imprevisto es un disfraz del tiempo, arma eficaz utilizada alternativamente por la muerte y la vida. Es en el sueño (el espacio donde la imagen se transforma y ese momento que siempre olvidamos, la unión entre fotogramas puede darnos una idea paralela, o es lo mismo) donde podemos encontrar la lección visual del problema. Ahí, la palabra es libre, no tiene fijación con la realidad o, más bien, la realidad no domina la palabra, y por lo tanto, la imagen. En el cine podemos encontrar esa libertad: ahí donde la palabra se suelta, se "desencadena" soberana, y la imagen que encuentra, también. A fin de cuentas, el cine es la fuente de la palabra y de la imagen.

SINCRETISMO:

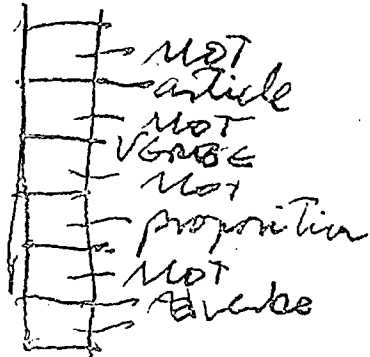
La idea está unida a la acción amalgamada. La palabra es el eco del encuentro entre la idea y la acción.

Calle Entrepôts, 17h43'

Montando *Chutes de Lacrima Christi*. Pienso en mi forma de concebir el final de *Mesures de Miel* y pienso que los intervalos entre cada imagen se vuelven también 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

palabra
artículo
palabra
verbo
palabra
proposición
palabra
adverbio



darle más importancia a ese espacio X (espacio anónimo y que ejerce gran presión sobre la obra). La unión entre los fotogramas viene a ser la huella.

Sábado 10 de diciembre de 1983

Malik, 13h40'

La locura y el viento tienen el mismo nombre.

Malik, 17h39'

El cine nos ofrece ese prodigio: poner en escena nuestra muerte o más bien el camino de nuestra muerte (el recorrido).

Domingo 11 de diciembre de 1983*

Calle Entrepôts, 18h40'

Regresando a mi casa y viendo la luna... La imagen (cinematográfica) anula/contradice la voluntad de los hombres. Una teoría de la imagen aplicada al cine: ¿qué es lo que queda una vez producida la imagen? Hay demasiados factores extraños en una imagen como para reducirla a una teoría. Hay que dejar que la imagen se filtre, como en el sueño. Con la misma imprevisibilidad y simultaneidad. En el sueño, el deseo toma el ritmo del juego y del olvido.

Lunes 12 de diciembre de 1983

Malik por la tarde. Día de la Virgen de Guadalupe

Es inútil filmar un trance (un individuo en trance) si no es a sí mismo, el cineasta en estado de trance.

Calle Entrepôts, 18h17'

Mi único objetivo es la muerte. Es el único punto, el único objetivo que un cineasta, un artista, puede tener. Entre el movimiento actual y el momento de mi muerte hay un espacio donde todo lo que pasa es mi obra terminada. Esa "línea" que se acorta día a día encuentra su reflejo, su desarrollo, su ilustración, en el filme. Se convierte en la línea ilustrada que une este instante con el último.

Calle Entrepôts, 20h07'

Pensando que estoy muy enfermo y que voy a morir, vi a Michel Nedjar terminando el montaje de *Chutes de Lacrima Christi*. Me veía acostado junto a la mesa de montaje y dándole indicaciones para terminar el montaje, y le decía: quiero que establezcamos las razones de mi muerte. Pero en realidad la muerte no se explica jamás con razones, sino con imágenes. Entonces, no hay explicaciones. Sólo hay que escuchar a las imágenes. Palabra e imagen, esas son las dos vías por las que se expresa la muerte. Se desliza ahí, por esa ruta soberana que es el hilo, el filme de la vida, y llega y nos conduce al instante supremo.

Sábado 17 de diciembre de 1983*

Malik, 11h20'

La muerte en México está a flor de piel. En Europa es velada, difícil de descubrir.

Domingo 18 de diciembre de 1983*

Malik por la mañana

A propósito de *Lacrima Christi*. En ese filme, como en todos los demás que realicé en esa época, la idea de metamorfosis es la base. Pero ahí, esa idea está sostenida por la puesta en escena. Son los accesorios los que ilustran esta metamorfosis constante. Pero hoy renuncié a la puesta en escena por la puesta en página, y trato —porque el cine es eso: un ensayo— de trabajar en el nervio de la sustancia misma de la metamorfosis. Entonces, no más accesorios sino una mirada vigilante, un tercer ojo detector que absorba el todo por medio de ese agujero pasillo, que absorbe, traga y devora todo. Donde todo se consume, se consuma, se quema y se transforma: el agujero de la memoria es recuerdo, el agujero utilizado como pasillo por el sueño, y como cámara nupcial, por la Muerte. Agujero que le hace par al tercer ojo.

Esto me lleva a pensar que mi texto sobre la anatomía y la imagen debería circunscribirse a mi cuerpo y decir: “mi cuerpo, anatomía de mi cuerpo”.

Lunes 19 de diciembre de 1983

Malik, 11h

Hay que chapotear en nuestra propia mierda como si chapoteáramos en oro.

Malik, 11h22'

Entre cada fotograma hay un espacio que nos hurtan. Es el espacio del deseo. El cine es un mecanismo de la frustración. Hay que restituirle al filme su capacidad vital. Trabajando los espacios entre los fotogramas es como podemos hacerlo. Pero ese espacio siempre queda como una huella, una línea que forma una escala, que no se ve en la proyección. Ese espacio del deseo siempre está sustraído, hurtado sin fin. De hecho, lo que se desliza por esta grieta es el espacio de lo rechazado. Pero lo que hay que hacer es invertir los papeles: esta grieta del deseo debe cambiar de dirección, de corriente, o hacer una corriente alterna que funcione en ambos sentidos: engullir la imagen y propulsarla hacia el exterior. Así, ese espacio “entre dos mundos” se vuelve el elemento formal primordial del filme. Su función, invisible, es meramente activa.

11h58'

De hecho, no revitalizamos la imagen, sino la mirada.

Metro Porte de Clignancourt, 19h15'

Con Michel

Pienso que podemos detectar los puntos de quiebre de los que le hablaba a A. Es la fractura lo que separa dos imágenes. Es el espacio entre fotogramas lo que representa el punto de quiebre. Caminando, veíamos la luna y yo me imaginaba filmarla cuando se cruzara, con el foco blanco de un poste de la banqueta, y en mi visión, se encontrarían y provocarían un choque y una espiral de luz, como si giraran alrededor de un eje.

Recortar es como ir en el metro: avanzamos y la realidad, el paisaje, se nos presenta por pedazos.

Martes 20 de diciembre de 1983

Calle Entrepôts, 15h38'

Cuando alguien me dice: se me olvidó su filme X... pienso que ésa es la función del cine: olvidar la imagen.

Es como en los sueños: nos despertamos y las imágenes se borran. Ni siquiera podemos decir cómo evolucionan o se presentan. Ni el ritmo al que pasaron.

Calle Entrepôts, caminando hacia el Metro, 20h55'

Pienso en Gaël... la vida de Gaël es un desafío. Desafío a la razón y a la locura.

Luego, en el Metro, pienso en una foto de México de Fulvio Roiter que vi a mediodía en la FNAC de Les Halles. Se ve una cruz de madera, muy pobre y simple, plantada sobre un túmulo vagamente piramidal, y se ve a lo lejos el Popocatepetl. Lo importante, según yo, está en el túmulo mismo: hecho de cenizales, una piedra porosa y que va del color de la sangre coagulada al de la sangre fresca, es de origen volcánico, con ladrillos, y la pequeña plataforma en la que está puesta la cruz también es de ladrillos, viejos, bien ordenados.

El túmulo es un caos que al mismo tiempo es una interpretación del paisaje, como el "peñasco chino" de Manuel Álvarez Bravo, y también representa el caos del alma mexicana: el choque permanente de dos culturas: una que se infiltra y destruye la otra, un torbellino incesante de materiales y de interpretaciones del mundo. Mis filmes son como ese movimiento hecho de caos y de ~~lógica~~ esfuerzo de realidad.

Jueves 22 de diciembre de 1983

Calle Entrepôts

Hace rato, hacia las 13 horas, estaba con Gaël delante de la Torre de Montparnasse y pensaba en la primera frase de mi filme *Trois gouttes de mezcal*: "Cada nuevo filme es un paso hacia la oscuridad, el misterio y el vacío".

Y también pienso en la frase: "El cine se hace con las entrañas" y pienso que las entrañas son, de hecho, el "doble" del filme, es ahí

donde se "detiene" el mundo (nuestra comida es donde el mundo recorre el trayecto circular-espiral de las vísceras), El filme es una concreción exterior de esta circularidad y esta fertilidad de las tripas.

Hacia las 14h, atravesaba el puente del periférico hacia mi domicilio, y pensaba en las diferencias entre LOCURA DESEO Y SUEÑO, y pensaba que eran lo mismo, pero visto desde ángulos diferentes. Es como un cuadrado: "LAS CUATRO ESQUINAS DEL DESEO Y DE LA LOCURA".

23 de diciembre de 1983

Mi cumpleaños 44

Son las 12h22' de la noche y, regresando a mi casa después de ver *El Baile de Ettore Scola*, pienso que el cine es la forma de detener el deseo, de recortarlo. Es una arteria ~~del alma~~ que nos hace podar nuestra alma.

Lunes 26 de diciembre de 1983

En la esquina de las calles Et. Marcel y Pierre Lescot, apoyado contra la reja del metro esperando a Gaël para ir al cine. Son las 21h57' y pienso en lo que reflexionaba hacia las 19h30' en mi casa, en compañía de Michel N. que vino y nos trajo un leño que compró enfrente, en un Félix Potin. Le hablo de *Chutes de Lacrima Christi* y veo que se trata de un doble del filme que actúa como tal y que está hecho del cuerpo mismo del filme. Ese nuevo filme es lo inconsciente, lo irracional y lo imprevisto que se rechazó y se creó simultáneamente con el otro filme. Ese nuevo cuerpo ya existe en el otro y actúa de forma inesperada.

Martes 27 de diciembre de 1983*

Restaurante Mélodine, 21h53' con Gaël

El espejo en el cine se forma antes de que lleguen las palabras. Es decir, el reflejo y el tema al que remite actúan antes de que la definición intervenga y se imponga. Para "ver" un espejo hay que actuar más rápido que las palabras. Es esa rapidez la que nos devela la magia del mundo.

Miércoles 28 de diciembre de 1983

Esperando el Metro Porte de Clignancourt, 20h10'

El cine es un ajuste de cuentas. Hay que saber ajustar las cuentas con todo. El cine, el filme es un instrumento cortante. Recorta, talla, encuadra, mide, traza, excava, nada en el vacío de la soledad. Se bate con el peso de la soledad.

En la calle, antes de llegar al restaurante Mélodine, 20h30'

Mis filmes son una formidable embestida.

Se clavan en el tema. Investigan su objeto y sujeto: la realidad.

Jueves 29 de diciembre de 1983

Se me ocurrió filmar a Gaël saliendo mañana hacia Angers para ver a su madre, a quien verá por primera vez desde hace 34 años. O también filmar la noche del 31 de diciembre y las primeras imágenes de 1984. Pero será día de mercado y voy a trabajar en las pulgas. ¿Entonces, filmaré lo que venden en el mercado de pulgas?

Pienso hacerlo con un cartucho de casete AGFA, que abra con una secuencia de la refilmación de *The Sun Also Rises* (160 ASA) y pienso dejar esa secuencia. Entonces, en ese momento, me doy cuenta de que se trata del primer filme en el que participé como extra, aunque no me veo, y del "último". Pero la idea también tiene un lado siniestro: ¿será mi último filme? Podría decirse que me preparo para irme, por no decir morir. A menos de que sea una transformación radical y que esta energía que me invade, esta necesidad de terminar y poner orden en mi obra, sea el acto necesario para pasar a otro estadio de mi trabajo. El futuro para mí es oscuro e imprevisible.

Viernes 30 de diciembre de 1983

Calle Entrepôts, 18h35'

Hace rato, en el metro hacia Montparnasse, pensaba en el filme que me gustaría completar para mi serie *30 films brefs*. Al principio, con un extracto de *The Sun Also Rises* y pienso en la secuela que me imaginé ayer sobre *El primero y último filme*. Título demasiado categórico y que huele a premonitorio, y a mí, evidentemente, me gustaría darle otro sentido, el que se dirige más bien a la vida, al renacimiento y al cambio. Pensé en varios títulos que se modificaron ligeramente hasta dar: *El filme del sueño o Investigación para una autobiografía*.

Del primero al último filme.

Sonreír y contar mi vida en tres minutos en relación a las imágenes que filmo, quizá jugar un partido de ping-pong con el otro filme (*Mesures de Miel* y sacar por turnos los filmes de la cámara, hacerlos circular en varios tiempos y ritmos sin volver a ver el origen del filme). Jugar con los dos filmes como dos notas y teclas de clavecín que se tocan alternativamente y multiplican el sonido.

Metro Porte de Clignancourt, 20h18'

En el sueño, el deseo, la magia, son niveles de la imaginación (para los que tildarían mis filmes de místicos u otras cosas), religiosidades, veleidades.

Sábado 31 de diciembre de 1983

11h57'

Gaël acaba de llegar (11h41') a ANGERS para ver por primera vez a su madre.

Los velos en mis filmes (*Au Bord de la Mer*, *Salomé*, *Luna India*, *Maya*, ver los títulos) tienen una resonancia oriental. Los tomé de Oriente (Marruecos, India, etc.)

La copa es cristiana y la muerte, mexicana. La flor, universal.

Malik, 16h47'

¿Mi objetivo? Verter tres gotas de MEZCAL en una copa de champaña (mi mirada mexicana en la realidad francesa).

Calle Entrepôts, 20h04'

Con Michel N. A propósito de la primera frase de *Trois gouttes de mezcal*, la oscuridad y el misterio en el que penetro son terrenos fértiles. El vacío representa la posibilidad de vuelo, la capacidad de desplazarse en el espacio. Hace rato le decía a Michel que yo no trascendía las cosas (eso sería demasiado pretencioso) sino que pasaba a través o entra las cosas.

Calle Entrepôts, 23h32'

Comiendo dos rebanadas de pan tostado con miel sentado en mi cama. Pienso en la posible nueva etapa de mi vida y de mi trabajo y creo que se convierte en la época de LA PALABRA, en la que he decidido hablar, escupir todo lo que he guardado, acumulado, sedimentado, fermentado. Amor, sexo, mística, magia, política, viajes, exilio, familia, trabajo, dinero, bienes, enfermedades: todo empieza a ser escupido, lanzado hacia afuera. ES EL VERBO mi nueva etapa. La empecé con *Trois gouttes de mezcal* al enterrar formalmente a mi padre, y al encontrar el cine detrás de la torre Montparnasse, proponiendo el sueño como una adivinanza. Esos son los sentidos que le debo dar a mi autobiografía: encontrar el cine.

El texto proclama ya la nueva etapa, y el hecho de que después emprenda *Fragments de l'ange*, realice *Avant et après* y piense seriamente en escribir un texto para *Feuilles d'été* me confirma la tendencia.

Estoy en una etapa de mi vida en la que parezco decirle adiós a todo lo que me estorba, todo lo que es fantasmal y me distrae y no me deja ir directo al tema: el cine. Al recordar que no es el olvido lo que debe coronar el todo, sino la verdad bien sonriente en el momento deseado y bien elegido, las cosas empiezan a despejarse más y yo me siento sereno, sin amargura ni resentimiento, razón por la cual me pongo a ajustar mis cuentas con ligereza y con mucho humor. Entonces, son 5 para las 12 de la noche y me instalo para continuar y terminar el montaje de mis 30 *films brefs*.

Domingo 1 de enero de 1984

Medianoche, empieza 1984

Oigo a lo lejos disparos, petardos, sirenas de automóvil aumentar el volumen y un grito. Estoy sentado frente a mi filme. Pego marinos griegos en Le Vert Galant.

Malik, 13h12'

Discutiendo con Michel sobre mi entrevista RTH, pienso en el título que le podría dar a mi treinteavo filme breve: *Granada China* (ver la referencia al título en otro cuaderno de notas).

Hace rato pensaba también en filmar el retrato del mercader de Hans Holbein el Joven y entonces, me di cuenta de que sigo admirando sus "encuadres" ligados a la maestría de la realización, magnificados por la claridad. ¿Habré recibido una lección de imagen con ese cuadro? Pienso en mi filme *Cristaux* y su bola de cristal. Eso me recuerda otro cuadro que me impresionó: uno italiano en el que se veía un monje geómetra y encima de él, pendía una bola de cristal tallado.

Mi casa, 19h44'

Viendo una foto de Georges Houel, ¡un campeón de moto de 70 años! Él y la moto parecen bastante de su época, pero las figuras masculinas del fondo (la foto a esa altura se vuelve borrosa) podrían pertenecer a la nuestra, sobre todo las que están a la derecha. Lo que me hace pensar que en lo BORROSO de las imágenes hay otra posibilidad de lectura.

20h30'

Leyendo la libreta 3, 10 de febrero de 1982: "Mis filmes son los filmes de un miope". Lo transformo y leo: MIS FILMES SON LOS FILMES DE UN COYOTE. De un hijo del peyote. De Paynal, la divinidad azteca de la velocidad.

Para regresar a los gestos, me acuerdo que ponía en relación la lentitud ritual con los gestos que les atribuía a los sueños y a los fantasmas. Quizá ligar esta interpretación con las versiones del sueño que veíamos en los filmes hollywoodenses, esas secuencias en cámara lenta y el movimiento coreográfico de los actores. Entonces, lo que yo quería hacer era impregnar de sueño o de formas fantasmales los gestos de los actores en movimiento, ya que antes pensaba que el cine eran manifestaciones ectoplásmicas que evolucionaban lentamente. Retener la idea. Pero poco a poco descubrí que el verdadero durmiente era yo y el único fantasma. Y que el papel del cineasta es el de un fantasma que acecha el mundo de los vivos para capturarlos. Mi mirada es de Fantasma.

21h15'

Comiéndome un sándwich de gruyer, pienso en mi frase "LA IMAGEN NO TIENE NADA QUE VER CON EL SEXO" y en todas esas frases que dije sobre el sexo y el cine: "Un filme se hace de esperma", "Ese filme es la piel del sexo", "La cámara es un órgano fálico". Y me doy cuenta de que no hay contradicción, la imagen, en efecto, no tiene nada que ver con el sexo, pues se vuelve intemporal por su fijeza, pero sí es la energía sexual del cineasta la que se proyecta en el filme.

Cada fotograma es una parcela, un espacio muerto, es nuestra energía libidinal la que pone en marcha el aparato de proyección. Pero es la frustración lo que espera a todos los que proyectan sus fantasías sobre la película. En realidad, es el cineasta el que debe saber transformar sus fantasías en imágenes reales. Proyectarse en lo real, lo real del vacío.

Mi casa, 23h50'

No es trampa mostrar la pizcacha e incluso las colas de un filme, sino lo contrario. Reintegramos el filme en su totalidad, todo lo que contribuyó a su realización: accidentes, errores, añadiduras obligadas (colas), todo eso forma un filme. Lo importante es saber usarlo. Saber presentarlo. Yo llegaría incluso a guardar los sobres en los que recibo mis filmes.

Lunes 2 de enero de 1984

Malik, por la mañana

¿La homosexualidad? Es un deporte violento. Hay que ser hábil. Tener los riñones sólidos.

En los años sesenta pensaba que el cine era una emanación (proyección) ectoplásmica, y que las figuras que veíamos se desplazaban lentamente en el aire con la lentitud de una espiral de humo. Conservé esta idea que después encontramos en los movimientos de la gente de mis primeros filmes.

Malik, 12h59'

La impresión no hace más que desencadenar un efecto latente.

Malik, 16h

Lo importante es decir las cosas y no equivocarse.

Comentario: La cámara es un falo que crece a la altura de los ojos.

La cámara es el falo de la visión.

Mi casa, 19h27'

Hace rato pensaba en el movimiento de mis filmes y pienso en mi proyecto de 1968: un sistema de puntuación (comas, puntos, signos de exclamación) que encontraría una correspondencia con los movimientos de la cámara, como un nuevo lenguaje cinematográfico. Pero pienso que la evolución de mis ideas sobre el movimiento viene de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. En ese momento privilegiaba el *travelling*, como la Nueva Ola, Resnais, para regresar después a la cámara humana de Rossellini y Renoir. Y continuar con la cámara móvil del *Cinema Verité*. Fue a fines de los años sesenta cuando empecé a pensar en la imagen fija sobre un cuadrado negro, mi deseo era suprimir los bordes del cuadro y ver la figura como una producción halográfica, pero suprimiendo toda referencia a una perspectiva (de un fondo) cualquiera. De pronto suprimía la puesta en escena y su corolario: el campo de fondo y la imagen regresaba a su espacio virtual, el fotograma. Así nació *Salomé* siete años después. De *Salomé* paso bruscamente al documento filmado al exterior y sigo alternando el día y la noche en mis filmes.

El movimiento empezó a producirse y yo siempre he pensado en mi sistema de puntos y comas. La coma estaba en el origen de mis movimientos circulares. Mi propósito con mi sistema de puntuación era

suprimir el texto, la historia, y no ofrecerlos más que con las uniones y los alejamientos entre las imágenes. El zoom también llegó bruscamente, a hacer irrupción. PASCAL lo había previsto desde hace mucho pero ahora interviene de manera frontal y alcanza el centro de nuestra atención. Confiere dimensión a los alejamientos, y a las uniones entre el cineasta y su tema.

Mélodine, 21h20'

Antes de esto pensaba en el origen de los movimientos de mis filmes y me acuerdo de que la noción de cuadro y su acomodo vienen directamente de un cine estético: donde el ángulo está cuidada y meticulosamente estudiado y realizado: el cine de Eisenstein, su idea de plano holandés me dio un elemento que sigo usando. Y todos esos filmes que salieron de la lección de Eisenstein, hechos principalmente en Francia (*Golgotha*), Italia (*Miracolo a Milano*) y México (Fernández) también me marcaron. Yutkevitch, con su estetismo exacerbado (*Othello*), me dio el gusto por volver estético cualquier elemento del filme y la secuencia de la "Barcarola" de *Los cuentos de Hoffmann* de Michael Powell, filmada en cámara lenta sobre fondo negro con movimientos estilizados de ballet, se me impregnó con fuerza.

La impresión no hace más que revelar.

Despertar.

Mi casa, 0h37'

Trabajando con las colas para mis 30 films brefs, me pregunto lo siguiente: ¿ellas también son de la película y también forman parte del filme?, ¿por qué ignorarlas? De hecho, las colas blancas constituyen otro filme (hacen función de salida y de antesala) fragmentado, cuya función parece ser la de radicalizar cada filme alejándolo y volviéndolo a unir. La cola parece cumplir una función de solidaridad. De punto. Es una cortina de bruma que hay que atravesar para encontrar el espacio propuesto por el filme. Las colas son el *No Man's Land* del cine. Anuncian todo y no son nada en sí mismas. Por lo tanto: FILME FRAGMENTADO EN 30 SECUENCIAS (PASAJES).

Martes 3 de enero de 1984

Calle Entrepôts, 11h30'

Creo que es aterrador, en todo caso, y no es mi deseo, influir en una época, crear una escuela o un estilo. Nada más deplorable, aburrido y triste. Yo sólo quiero ser un punto.

Calle Entrepôts, 16h40'

Una amiga, Hélène Katz, habló por teléfono en la mañana. Hablando de mis filmes, me dijo haber pensado en dos palabras ANAMNESIS y ANAMORFOSIS a propósito de un filme que vio: *Lacrima Christi* y algunas imágenes se le quedaron en la cabeza. De hecho, el movimiento circular y fugaz, "estirado", de las imágenes del filme hace pensar en una anamorfosis. En cuanto a la anamnesis, viendo el Larousse...

ANAMNESIS n. f. (gr. *ana* regresar, y *mnesis*, memoria). Conjunto de información recopilada por el médico a partir de un paciente y de su entorno.

Liturg. Parte del canon que sigue a la consagración.¹⁴

Pero es la interpretación literal lo que me interesa en esta palabra: regresar la memoria. Regresar como un río y regresar en el sentido cinematográfico.

Miércoles 4 de enero de 1984

Al levantarme pienso en los cineastas que ejercieron una influencia en mi infancia (Disney, Powell, y muchos otros) y en estos últimos años: Markopoulos y su comodidad al interior del tema. Su flexibilidad con el tema. Kenneth Anger, su fluorescencia, su incandescencia. Su filme *La cúpula del placer* es una flor de cactus (una flor que no crece más que una sola vez).

Pink Narcissus, la fusión con el mito. Por primera vez veo transcrito un mito en imágenes cinematográficas.

El cristo fue la última divinidad del mundo antiguo y la primera del mundo moderno.

En el metro con Gaël, 20h31'

Pienso en la banda sonora de *Chutes de Lacrima Christi* y pienso grabar en la calle, caminando, en el metro, a los amigos, los mercados, etc. y grabar una banda con dos pistas que mezclarían (quizá varias veces) las bandas, luego trabajarían por separado y en paralelo, borrándose gradual y continuamente. También podría grabar el radio y el mercado Malik.

Jueves 5 de enero de 1984*

En el Mélodine con Gaël, 22h12'

Hace rato, en el metro, pensé en *Blanca Nieves*, en los cuentos de los Grimm, en las épocas que resucitaron y en esas épocas lejanas. En la mañana oí en el radio cántigas de un autor español del siglo XIII, Martín Codax. Y desde la mañana pienso en los lenguajes de la Edad Media, en su dulzura y su simplicidad. En el metro trataba de imaginarme una época antigua en su cotidiano: calles, casas, niños, comercios, etc. Y teniendo la imagen del techo de una modesta casa, oyendo los gritos que llaman a los niños, me sentó, por un instante, sumido en otra época. Puse esta imagen como ilustración del *Don Quijote* y se me ocurrió hacer una versión de *Don Quijote* filmada con planos fijos, en blanco y negro, donde veríamos casas, paisajes, personajes, y una voz en off diría el texto.

Filmar en España, pero sería más justo hacer un *A DOM QUIXOTTE*.

Antes de llegar al metro, pensaba en Gaël, a quien veo como un santo gitano, y en *Graal*, mi filme con él, y en Pascal Martin, que es un canto gitano para un santo gitano. Eso podría justificar el canto hondo que se llegaría a oír durante el filme.

Mélodine, 22h23'

Gaël me lee un fragmento del cuento de los hermanos Grimm: "La pastora de ocas en la fuente", en donde hablan de una princesa que lloraba perlas y piedras preciosas y me doy cuenta de que mis filmes *Salomé*, *Cristaux*, *Luna India*, *Esmeralda*, son una reminiscencia de los cuentos de hadas.

Calle Entrepôts, 23h11'

Voy a mi cuarto. Estoy terminando el montaje de *Chutes de Lacrima Christi* y veo sobre mi cama un sobre con los nombres: Pascal, ~~Theo~~, Gaël, Teo. Y en lugar de Gaël leo Clavel, y pienso que Gaël me gustó porque en el fondo estaba pensando en el clavel (el clavel, que quería usar para *The Sun Also Rises*, y me doy cuenta ahora de que se trataba del paraíso). Un paraíso en el que yo estaba y en el que nadie olió la flor, salvo quizá Errol Flynn.

Fig. 9 156

Viernes 6 de enero de 1984

Calle Entrepôts, 12h20'

Encuentro el título para mi treintavo film breve: *Clavel Encontrado*.

En la tarde, de 14h30' a 16h, estuve con Michel en Notre Dame para sacar fotos y filmar mi treintavo filme breve: *Clavel Encontrado*. Empecé sacándoles fotos a las velas dentro de la catedral, luego a los vitrales (¡también con Michel y las velas). Filmé [...] el diablo que está en la torre sur y que mira hacia el occidente, luego filmé el cuadro de Holbein el Joven, *Retrato del mercader Georg Gisze* (El hombre con un clavel), varias otras tomas con el detalle del frasco con flores, y el otro retrato, *Retrato de Simon George de Quocote*. Luego subimos a la punta de la torre sur y ahí tomé fotos de fotos mi padre (él a los 15 años, luego mi padre sentado y yo, de niño). Michel sostuvo las fotos para los dos últimos registros.

Sábado 7 de enero de 1984

Metro Porte de Clignancourt, 20h45'

Luna nueva

Hace rato pensaba en otro título para mis 30 films brefs: "1956, mango, torre Montparnasse, clavel, Gárgola, Malik, Michel" (es decir, una lista de las cosas/gente que se ven en el filme).

Lo contrario de la interpretación "clásica". Aquí la historia "va" hacia los intérpretes y se convierte en la historia de los intérpretes. Después, caminando hacia el metro, le explico a Gaël que en mi filme *Cristo* los personajes abandonan la interpretación histórica para regresar a ellos mismos e interpretarse a sí mismos. Entonces, evolución de la interpretación histórica (de un personaje, ficción) a la interpretación de sí mismo (la realidad). Llevar su cuerpo y su gesto. Cristo no está "en" el filme. "Él es" el filme.

Domingo 8 de enero de 1984

Mi casa, 12h37'

Hace rato en el Malik pensaba en los mitos y me decía que el disfraz es propio de los mitos. El mito se disfraza de carne y hueso. Es decir, de "materia". Nosotros "somos" el mito.

El disfraz "está" en la carne, no es exterior, superficial, no está en la ropa indumentaria.

Metro Porte de Clignancourt, 19h40'

A la altura de Barbès pienso en las pegaduras de mis filmes y veo una información suplementaria, un signo cuya función es la herida, la unión donde el filme sangró y, unido a otro, sirve de lazo que une a dos seres, la entrada a otro mundo, ahí donde el filme extrae su fuente agota su curso.

Martes 10 de enero de 1984*

Mélodine, 21h30'

Digo que 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. Barrera-espejo que nos impide ir más allá.

También pensaba que a los cineastas experimentales no les gusta y rechazan la magia, pues son la encarnación opuesta: ~~con aprendices de brujo fallidos~~ tecnócratas. También están los aprendices de brujo fallidos. Los más peligrosos siempre están buscando secretos. Son ellos los que provocan una confusión en el público, volviendo público un acto mágico.

Viernes 13 de enero de 1984

Caminando hacia las 17h del lado de Montparnasse. Pienso que el mejor título que le puedo dar a mi ~~treintavo filme breve~~ es 1957.1984. Objeto Encontrado, en lugar de Clavel, que era más hermético. También habría que supervisar los demás títulos.

Martes 17 de enero de 1984

En el Rest. Mélodine, 21h55'

Respuesta a Mario Correa, de quien recibí una carta hoy, escrita en Veracruz. Pienso responderle: Supongo que tu confrontación al mar te trajo una respuesta (definitiva): El adiós de tu juventud. Ese adiós que hemos tratado de dejar para mañana pero ~~llega a nosotros como~~ se presenta a nosotros como esa masa infranqueable que es el mar. Ese mar Atlántico ha visto tanto prodigio muerto en su origen.

Calle Entrepôts, 14h

Pienso en los mitos y en *Corps de la Passion* y me digo que primero disfrazamos a los mitos y luego los desvestimos. Esa es la función del artista: vestir para luego desnudar (ajustar, reducir), de lo cual Cristo es un esbozo más desarrollado. Me llevó a "desvestir" el mito, a quitarle sus anécdotas, situaciones y (toda) referencia histórica. De este



ERROL
FLYNN

OLIVIA

DE HAVILLAND

BASIL

RATHBONE

CLAUDE

RAINS

ROBIN DE LOS BOSQUES

PRODUCED BY
MICHAEL CURTIZ
TECHNICOLOR

nuevo enfoque salió un nuevo filme donde el mito se transparenta pero, se inscribe en los propios elementos del filme (corregir esto) y se vuelve un filme sobre un tema contemporáneo. El filme, en lugar de clavarse en una interpretación mítica, realiza el recorrido opuesto, y "viene" hacia la pantalla, se convierte en espejo donde los intérpretes se reflejan tal cual son en la realidad. El filme se convierte en una galería de espejos, una galería de retratos.

Hacia las 15h me habla Michel N. Quiere pedir mi opinión sobre el título de su último filme: *Caín. Diafragma: 1, 2*. Quería sólo una cifra en el nombre del filme o incluso ningún título.

Insistí y ~~su idea~~ critique su deseo de numerar su filme. Ya en los años 50, y quizá antes, los pintores abstractos usaron ampliamente ese método. Entonces, Michel insistió en usar una cifra y la idea de hecho es muy afortunada, a tal punto que yo también la adopto. Y hoy me dice que encontró otro título. Sería: *Postura de exilio. Lámina de luz hasta que aparezca la zona indicadora roja*. O si no, *Consuelo de los exiliados extraviado en la luz diáfana al límite 1, 2*. Yo aliento a Michel y él propone también *Consuelo de los exiliados láminas de luz. Diáfana al límite 1, 2*.

Miércoles 18 de enero de 1984*

16h30'

Caminando hacia el metro, pienso en Marruecos, en ---- que extrañaba cuando se iba, en los muchachos de Tánger. Pensaba que el deseo no tiene imagen, o es una imagen en fuga. De ahí su fuerza. Lo que confirma mi idea de que la imagen es extraña a la libido.

Viernes 20 de enero de 1984*

En el metro, 16h40'

Me digo que el montaje de la pizcacha de mis filmes me ha dado una última y definitiva lección: hay que montarlo todo y mostrarlo todo.

En este momento (en el Museo de Arte Moderno en Beaubourg) son las 17h43' y estoy sentado frente al cuadro *Figure* (Figura), 1927 de Picasso, una cabeza, blanco sobre gris. Y me acuerdo (espero el inicio de la proyección de *Inauguración de la cúpula del deseo* de Kenneth Anger) de que en el metro pensaba en los Paraísos y me decía que el secreto, la llave, estaba en el simple hecho de no poder volver a salir; si sales, te pierdes. Hago filmes en los que meto los pies en el paraíso y la realidad. Estaba viendo una imagen...

i
m
a
g
e
n

Se veían mis pies posarse (cada uno) sobre una parcela de imágenes. Cada huella se posaba sobre un cuadrado, una pantalla donde desfilaba una serie de imágenes. Entendí que había que mezclar esas parcelas, hacerlas cohabitar, volverlas transparentes o borrarlas. Ahí concebí, en el metro, un nuevo espacio cinematográfico donde la realidad se transforma sin cesar ante nuestros ojos. Pasamos de lo grande a lo pequeño. De la luna a la basura. Del plano fijo al plano en movimiento. Donde todo se incorpora en un denso tejido visual: cartas, coches, banquetas, gente, árboles, zooms, movimientos rotatorios, *travellings*, planos largos, fragmentos, rostros cortados.

Mi casa, 21h05'

Pienso en el sonido y me digo que en mi nueva etapa, éste es esencial.

Para mi AUTOBIOGRAFÍA tendré que usar frases escritas por mí mezcladas con ruidos, músicas, etc. de la banda sonora.

Martes 24 de enero de 1984

Calle Entrepôts, 18h34'

Leo en *Télérama* una frase de Louis Aragon: "La poesía... se lee como el diario... del mundo que va a venir". Es "el espejo borroso de nuestra sociedad. Y cada poeta respira sobre ese espejo: su aliento lo empaña de diferente forma".

Jueves 26 de enero de 1984*

En la noche

Pienso en la probable banda sonora de *Mesures de miel* y creo que podría grabar un casete en la calle, el metro, el mercado, los amigos, el cine, y luego regresar, y borrar por momentos, grabar voces de los textos, etc. Es decir, sobreponer o más bien montar textos, recortando arbitrariamente y con toda la violencia del azar.

Réponse des votes.
35 h 45' - 29 janv. 82 - R.D.

Le regard immobile des Français, et des Européens en général décalé d'un regard du monde où celui-ci est pris comme une carte où tous les éléments ont un rôle et tous peuvent être étudiés. Le monde est fait pour être observé et utilisé.

Une image c'est ça (pour
Une image du monde qu'on reconnaît, qu'on étudie et qu'on assimile. C'est l'interprétation des rapports des éléments de la "carte" qui intéresse le spectateur occidental. C'est l'"histoire".

La metáfora del jaguar • Observación del cielo • Sobre las religiones • Uñas: asedio y concentración de imágenes • El fotograma como jeroglífico • Cine y escritura • Filmes culinarios • Bartók • Contra los títulos y los temas • La belleza • Filmar las banquetas • Notas sobre Fragmentos del ángel • Proyectos incestuosos • La imagen y el verbo, la madre y el padre • Naturaleza muerta • Afectuosos recuerdos de Breton • Geometría y elasticidad • ¿Arquitectura del sueño o del alma? • El cine: una línea recta • El centro del filme • Distancia focal • Reloj-pantalla • Recepción del público [esquema] • No hay afuera • Crítica y autocrítica • Cine experimental francés

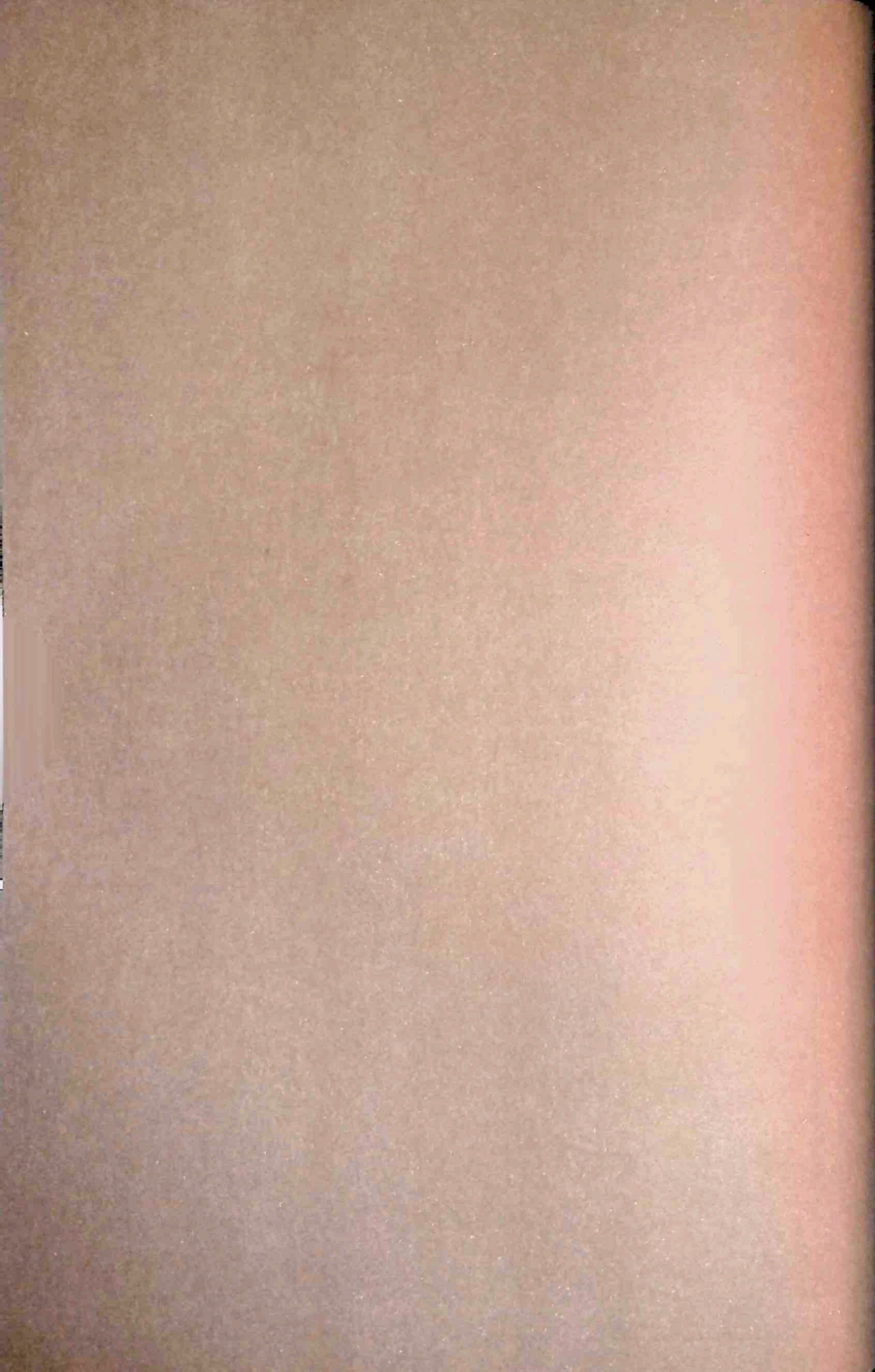


*Le Cahier de
Notes*

N° 72

*du 10
Novembre 1985
au*

27 décembre 1985



Miércoles 8 de febrero de 1984*

Metro Porte de Clignancourt, 17h45'

A propósito del texto para 3 gouttes de mezcal: Una autobiografía no siempre es lo que pensamos, por lo tanto, podemos decir lo que pensamos.

MEZCAL Y CHAMPAÑA

Aquí el jaguar aparece como glifo oral, como el inconsciente poético que sirve de lazo entre las 2 expresiones: la oral y la anal (la paternal). El jaguar desgarrar todo el filme. Le da su escritura al filme. Mira para atacarlo mejor. El jaguar también conoce otra connotación: la del relámpago, y como tal, porta todas las analogías de este último: es a la vez lluvia y filme. El filme es relámpago en su estado intermedio de gravedad y suspensión, estado grávido de cosas, que asemeja ese otro estado del viento, y por lo tanto, de la memoria: de espejo.

Título para un filme: *Mitología perversa de una noche de verano, o Mitología perversa de la luna de verano.*

El jaguar es torre y hueco profundo: la primera se confunde, sellando la figura del círculo, imagen de la energía en la inmensidad del cosmos. El jaguar es mezcla constante de luna y de sol.

El jaguar escupe la noche de las estrellas, que son la huella de nuestros pasos.

Domingo 12 de febrero de 1984*

20h55'

Caminando hacia el metro con Michel Nedjar y Gaël Badaud, pienso de pronto en un título: *Estrella polar perdida en los misterios de la noche calle.*

En ese momento el cielo estaba despejado y tenía una transparencia única. Veía delante de mí la luna en lo alto, en media luna, y debajo de ella, rozando el contorno de los árboles y de las casas, un cuadrado inclinado y compuesto de 4 estrellas. Del interior del bloque se desprendía una columna de 3 estrellas. Era una lección de geometría y de correspondencia planetaria: todos esos planetas tenían la función de realizar ideogramas, modelos-vectores de comportamiento. Parecían marcar sobre la tierra el gesto y la huella de su acción.

Lunes 13 de febrero de 1984*

Caminando hacia el metro, 19h35'

"Siempre he sido víctima del verano". Es en esa época del año que la imagen extranjera hace acto de presencia y exige, en mi vida, cada vez más cargada de signos.

Martes 14 de febrero de 1984

Llegando a la Villette oigo los ruidos del martillo neumático picar a lo lejos y el canto de los pajaritos mezclados con el ruido lejano de la circulación: en ese momento pensé en mi filme *Cristo*, en el que me gustaría poner un sonido de sierra cortando madera. Me doy cuenta de que eso ilustra, de verdad, el error del filme: encontrar la simplicidad en la realidad. El filme habría logrado su principal objetivo: una visión austera y particular. Vendría a grabar los ruidos del astillero, pero de lejos, y trataría de grabar el ruido de una sierra. Antes, al atravesar un puente por abajo, oía el ruido de los coches, un sonido estirado, elástico, suave y estimulante.

Miércoles 15 de febrero de 1984*

Calle Entrepôts, 13h47'

Con Gaël. Pienso en el cristianismo que supo alejarse del instinto pagano, la unión con la naturaleza, hacia una visión humanista del hombre, --- ser único, y el receptor de la verdad divina. La iglesia ha alejado al macho cabrío adorado por la multitud. La cruz del mundo es pánico hecha imagen. La iglesia cristiana ha transformado su función (del héroe redentor) y el grito de --- se transformó en grito de dolor. El orgasmo se transforma en angustia. Eros ya no se manifestará encarnado en una piel de chivo, sino a través del cuerpo de un hombre crucificado, último avatar del hombre expulsado del Paraíso. Pienso en una frase: "Detrás de cada cristiano se esconde un pagano". La iglesia cristiana es la más simple y flexible del mundo religioso. Ante el orgullo o la indiferencia de las demás religiones: musulmanes, budistas, judíos, la iglesia cristiana, sobre todo la católica, se implanta, se expande y propone modelos de felicidad individual y colectiva cuyo proceso y éxito son siempre eficaces.

En el cementerio Père Lachaise, con Gaël, son las 15h. Filmo las tumbas de Colette, Alfred de Musset, y de su hermana, de Géricault.

Martes 21 de febrero de 1984

Calle Entrepôts, 19h10'

Hace rato, en la regadera, me pasé la mano por el pelo y lo rocié al mismo tiempo. El movimiento provoca, o "conduce", trae una imagen de mi infancia y así, a cada estímulo de mi brazo, "aparecieron" otras imágenes, formando un rosario unido. Entonces pensé que las uñas eran el espejo donde se refleja el mundo. Son receptáculo donde vienen a acumularse las imágenes. Y un día librerarán todas sus imágenes. Me decía que algunas imágenes permanecen y se hacen más

presentes que otras. Las veía como fotos que se desprenden de un todo. Esta idea, unida al movimiento de mis dedos a través ---- ----, me reveló esta "evidencia", pues en ese momento "vi" que las imágenes estaban en las uñas, y pensé que nosotros eliminamos de nosotros mismos todas las imágenes que nos han asediado y hay que encontrar el gesto que las libere. Quizá hacer un filme a partir de esta idea y llamarlo MIS UÑAS.

Jueves 15 de marzo de 1984*

Calle Entrepôts, 11h37'

Acabo de terminar, hacia las 11h20', mi filme *Mesures de miel et de lait sauvage*. Filmé con la visionadora imágenes del filme que había eliminado (la pizcacha) e intercalé fotos que Michel me había tomado en Belleville al filmar los desechos del mercado. Así se terminó el filme.

Jueves 29 de marzo de 1984*

Calle Entrepôts, medianoche 32'

A propósito de mi soledad y de mi aislamiento:

"El desierto también es fuente; de mi soledad sacaré mi ~~fortaleza~~ entereza, en ella fincaré mi fortaleza". La soledad es el espejo inmensurable que invita al diálogo y es al mismo tiempo pantalla, marco, o simplemente el mundo desprovisto de límites donde el espíritu penetra y se funde con las cosas. En ese desierto, en esa soledad, el lenguaje se fragua, se temple y ejerce su temple. Mi necesario ardor, es decir, su apoteosis: fuego que devora el aire, espacio que consume el tiempo y al hacerlo se auto-aniquila: el lenguaje es Tiempo y espacio devorándose mutuamente. El resultado es el signo, el jeroglífico, el emblema, el fotograma.

Miércoles 4 de abril de 1984*

Calle Entrepôts, 15h32'

A propósito de *Feuilles d'été*:

Quise unir una escritura clásica con una escritura moderna, móvil. Notaciones/rotaciones rápidas. En un rato, a las 17h, tengo una cita con Marcel Hanours, en su casa, para presentarle mi filme *Feuilles d'été* que propongo para la selección CINE DE ESCRITURA en el marco "Perspectivas del Cine Francés" del próximo Festival de Cannes. Ayer en la noche vino Ahmed Rezkallah a ensayar la música que está componiendo para el filme.

Viernes 13 de abril de 1984*

En el metro, 21h06'

Porte de Clignancourt, hacia el Mérodée, donde tengo cita con Michel N. Pienso en otra idea de filme: filmes publicitarios, donde introduciría imágenes liminares: un muerto, un sexo, la guerra, etc., a la manera de un cartel lacerado que descubre otra imagen y transforma de pronto el conjunto de las imágenes. Pero la imagen apenas sería perceptible y cubriría toda la pantalla. Sería una secuela al trabajo que inició *Mesures de Miel*. Me doy cuenta de que dejé los filmes con decorados e iluminación

porque iban a evolucionar hacia la creación de objetos. Ahora veo que mi "salida" al mundo es una forma de "aplicar" mi visión del mundo.

Pienso en varios títulos:

Rodajas de carne al crepúsculo

24 razones para esperar el alba

*Riachuelo de uvas sin razón*¹⁶

El pan comido de los astros

~~*Eospermatozoido multinacional*~~

El borde corroído/corrompido

de los astros

Martes 17 de abril 1984*

Calle Entrepôts, 23h08'

¿Y si desarrollara una sucesión de filmes culinarios, a la manera de la cocina futurista, y lo uniera a la serie de filmes publicitarios? Serían filmes donde las "recetas" representarían elementos de comida enfrentados a las franjas de sucesos. Se verían secuencias con diferentes etapas de fabricación de los platillos o planos con imágenes de elementos que figuran en la confección de los platillos, y planos de los utensilios y de las personas que los hacen.

Títulos:

Edipo Egipciaco sobre un lecho de...

Cruz hermética: fracción/ficción/fisión

Jueves 19 de abril de 1984*

Calle Entrepôts, 15h30'

El inconsciente tiene la estructura de un laberinto: rodillo del filme que gira en torno a un eje, como la carne gira en torno al hueso. Es decir, el vuelo del ave, o más bien, la atmósfera misma en torno al núcleo del vacío.

Caminando hacia el metro, Porte de Clignancourt, 15h50'

Otros títulos para la serie de filmes publicitarios, de cocina, etc.:

- Localización del área del miedo

- Sílex sincretismo sintético

Viernes 20 de abril de 1984

Buttes Chaumont, 16h

Otros títulos para filmes publicitarios y culinarios:

- Zonas fragmentadas del miedo

- Guerras públicas y espinas públicas

Sábado 21 de abril de 1984

Calle Entrepôts, 22h53'

Escuchando Béla Bartók y tecleando mi filmografía. Pienso en los títulos de mis filmes (publicitarios):

- *Poemas triangulares*
- *Poemas crepusculares*
- *Poemas escriturarios*
- *Poemas filmados a la luz del miedo*
- *En el país del miedo*
- *Poemas acoplados al miedo*
- *Poemas angulares del miedo: manzana, ...*

Cometo varias veces el siguiente error: cuando escribo en mi filmografía la velocidad de la proyección, pongo mi nombre en lugar de la cifra: Velocidad de proyección / Teo Hernández.

Podría conservar esto como título para mis filmes sintéticos y desarrollar la idea y añadirle otras. Esos filmes serían filmes publicitarios, culinarios, sintéticos, herméticos, alógicos, alógenos. Esos filmes se derivan de la publicidad, tienen tendencias culinarias y, en suma, son herméticos y alógenos.

De hecho, ---- es el desarrollo consciente de las potencialidades encerradas en *30 Filmes breves*, y el título podría ser: *25 años de cine* (con referencia a mis próximos 25 de realización de filmes). Y el conjunto de filmes englobaría todos los aspectos de mi vida y mi cine personal: una especie de revista donde patria, familia, confianza, juventud, viajes, gente, se muestran o se evocan, ligados a todo: la paranoia, el sexo, la soledad, la misoginia, el ----, la ninfomanía, el color, la luz, el montaje.

2 de mayo de 1984

20h30'

Títulos:

- *ÉXTASIS. Pánico Flecha y laberinto*
- *Noche de un sueño de verano*
- *Eco y narciso*
- *El eco de Narciso*
- *La lepra de la imagen*
- *Vajilla, axila, sin ----ble, sin alas, sin sal*
- *El eco y el reflejo: introducción a Narciso*

Viernes 27 de abril de 1984

En el camión, 11h18'

El problema con la imagen, foto, fotogramas, es la interferencia. La intromisión del objeto no deseado. Entonces, la imagen es una cuestión que pertenece al dominio del deseo.

Domingo 29 de abril de 1984*

Calle Entrepôts, 21h30'

Según Octavio Paz, "Las trampas de la fe":

Pero la agudeza de las descripciones críticas y la exactitud de los juicios dependen invariablemente de la sensibilidad y la inteligencia del crítico más que de la bondad del método. Un crítico obtuso, cualquiera que sea el sistema que emplee, concluirá su estudio del poema con un juicio obtuso. Un crítico inteligente pero de sensibilidad roma, escribirá un ensayo en el que tratará de todos y cada uno de los aspectos del poema menos uno, su corazón: la poesía misma.

Lunes 7 de mayo de 1984

En el camión (PC) hacia la Porte d'Asnières, ahí tengo que ir —a Telcipro— a recoger la copia de trabajo de Feuilles d'été para proyectársela a Ahmed Rezkallah, que hace la música.

Vi a un hombre joven en el camión, debe haber tenido entre 22 y 24 años, traía unos jeans y tenía unas nalgas magníficas. Tenía pecas y los brazos peludos. Me imaginaba sus nalgas todas peludas y admirables a la vista y al tacto. Me decía que, yo que antes no soportaba el vello en las nalgas, ahora me encanta, que lo importante es el contenedor, el vaso, y que la piel del vaso viene después, lo que me da la idea de un título:

La piel del vaso o La piel del jarrón o La piel de la copa

Y empecé a imaginar un pequeño filme de animación en el que se verían aparecer plantas minúsculas en las paredes de un jarrón de miel. Y ahora veo grava e, intercaladas, imágenes de ---, hojas, cuadernos de escuelantes, muros de ladrillos, sábanas secándose, etc.

Miércoles 11 de julio de 1984*

Calle Entrepôts, 11h10'

Pienso en mi proyecto 25 años de cine y me digo que las dificultades serán muchas y quizá habrá que encontrar una solución. De hecho, cada título plantea el problema de un tema y de su concreción. ¿Cómo resolverlo cuando se trata de títulos bastante complejos? ¿Hacer una ilustración a partir del título? Me gustaría evitar eso, o hacer una materia visual completamente desprendida del tema y que lo uniera la fuerza de la intensidad de las imágenes. Esta solución es la que había escogido. Pero queda el problema de los títulos: ¿acaso son demasiado rebuscados?, ¿acaso los encontré con el fin de asombrar? No me fío de esa actitud. Hace un rato me decía que podría realizar ese proyecto quitándole el tono nostálgico y resolverlo a través de un conjunto heterogéneo y unido a la vez. Es decir, abordar mi idea antigua de hacer un filme sin más tema, o más bien, sin límite de tema, a lo que llamaría: EL TODO. Filmarlo todo, sin preocuparme por el tema o los límites, una inmensa corriente de imágenes que desfilarían como una masa móvil ante los ojos. Podría, para facilitar su proyección, dividir el filme en partes: EL TODO 1, EL TODO 2, EL TODO 3, etc.

Evidentemente ese proyecto no podría impedirme hacer otros. Aunque el objetivo último fuera realizar un solo filme.

Viernes 20 de julio de 1984*

En mi cama, 1h15' de la madrugada

Ayer en el metro pensaba en el lenguaje y me decía, o más bien "veía" que éste era el encuentro, el "choque", del tiempo y del espacio. De esta confrontación nace el signo, la palabra, el gesto, el ideograma. Fundar un lenguaje significa trabajar combatiendo el tiempo y el espacio. De esta lucha, o fuga, o boda, el color sustituye a la luz, y ésta al tema. Todo pierde su predestinación y todo juega un papel múltiple: todo es todo y, a la vez, es lo que es o parece ser.

Domingo 22 de julio de 1984*

Calle Entrepôts, 23h25'

Estoy en la cama. En la cocina, Gaël prepara una infusión de flores de naranjo. Hace rato, cuando salgo con él, hacia las 20h30', miro el suelo sobre la banqueta, y me atraen los "collages naturales" que se forman con los desechos y pienso en los filmes, en secuencias más o menos largas. Más largas que para mi filme *Mesures de miel*. Quizá hasta imponerlas en la atención del espectador. Y de repente veo, en una panorámica imaginaria sobre un montón de desechos al pie del muro, el inicio de mi serie *25 años de cine* y creo que ahí está la solución: hacer del filme un cuerpo unido donde los títulos se incrusten como un cuerpo nuevo. Quizá los títulos corresponderían al texto, donde se desarrollarían esos títulos; por el contrario, la imagen tendría una gran libertad. El texto podría ser una reflexión sobre el cine, la gente, la vida. Una especie de suma, de ajuste de cuentas. También sería una antología de poemas.

Lunes 3 de septiembre de 1984*

Hace rato en el Malik, por la tarde

Pensaba en mi futuro trabajo de cineasta, tratando de despejar el campo de visión y todos los elementos ideológicos que interfieren: morales, estéticos, sociales, psicológicos, etc., y creo que habría que despejar la visión de todo lo que la obstruye, entre otras cosas, la noción de belleza que, según yo, no radica en las formas, sino es una experiencia de la mirada, una revelación súbita que nace de una coincidencia de elementos, del choque de dos contrarios, por ej., la belleza es una acción o el resultado inmediato de esa acción. Pero no se reduce a las formas que queremos creer que son bellas, per se.

Otra idea que hay que eliminar: la idea de placer. El placer no le pertenece más que a la persona que lo produce, a la que se lo ha ganado con su trabajo. Aquí, el cineasta es el único que tiene acceso al placer. El espectador no debe compartirlo.

Calle Entrepôts

El jaguar es la raíz profunda que le extirpamos de la noche al otro, de la caverna húmeda.

Jueves 6 de septiembre de 1984*

Calle Entrepôts, 19h20'

Cada vez me atrae y me fascina más el espectáculo de la calle, en especial las banquetas, que veo como inmensas "telas" que se desenrollan sin fin. Y toda esta realidad se extiende ante mí y paso mi tiempo "cortándola" en cuadros y juntándolos en una sucesión ininterrumpida. No sólo corto la realidad en planos sino que enseguida me pongo a ordenarlos, según sus temas y sus líneas de fuerza. Me gustaría salir a la calle y explorar con la cámara. Tratar de captar toda su realidad y todos sus cambios. Ayer, del restaurante donde estaba, veía a lo lejos, afuera, y encontré un punto, en este caso, un fragmento de muro que servía de centro para mi cuadro. Cuando pasó gente, muy lejos, frente al muro, mi cámara imaginaria provocó una espiral y enseguida filmó a la gente que pasaba frente al restaurante, aspirándola con un zoom out, y de esa gente pasé a la gente que estaba dentro del mismo, y así sucesivamente hasta englobar todo el espacio que se extendía ante mí. Un espacio plegable elástico. Las banquetas son un tema formidable: la basura, objetos y materiales, manchas, marcas, signos, etc. son un tema apasionante para un filme.

Martes 18 de septiembre de 1984

Calle Entrepôts, medianoche 23'

En el momento de meterme a la cama pienso en el falso folclor y me digo que no lo usaré más. En *Mezcal et champagne* será la última vez que lo use, y de pronto me regresa una idea: usar para *Fragments de l'ange* las fotos y el relato de mi operación. En las fotos se ve el periódico que Michel me trajo, donde se trata de los hombres jaguar descubiertos en México —lo que liga mi historia sobre el monolito de *Mezcal et champagne*—. Eso podría detonar el final: hablar de mi operación, quizá de los sueños que se sucedieron y de las excavaciones.

Se nutren de uvas.

Pensaba en el folclor porque lo estaba discutiendo con Jean-Claude Rousseau por la noche en el restaurante *Le petit Saint-Benoit*. Le hablaba de *Bajo el volcán* (el filme) y le decía que era "folclor".

En la cama, medianoche 45'

Pienso, quedándome dormido, que el filme *Fragments de l'ange* podría terminarse con mi voz diciendo los planos que deberían verse pero que no se ven: ya sea que la película sea negra, blanca o una imagen única y unida: la voz —mi voz— diciendo: "Aquí veríamos esto y lo otro, etc". También podemos filmar, después de las fotos, entramos al algodón, la pomada, las compresas, el ---, etc.

Miércoles 19 de septiembre de 1984

Calle Entrepôts, 13h

Pienso en *Fragments de l'ange* y en la secuencia con Françoise y Emina en el campo, me pregunto cómo "justificarla" en el conjunto del filme y pienso que el texto podría decir: "El ángel me conduce a ...", es decir, el ángel es todas las palabras, es sinónimo del lenguaje. El ángel es la palabra en el estado inconsciente, o más bien es la voz de la consciencia, voz que determina nuestra conducta, nuestro paso por la vida. El ángel es la sombra, el negativo de la imagen, el otro yo de la imagen, la voz profunda de la carne, es mil flechas incrustándose en el cuadro de la realidad flecha: costura, pegadura...

Jueves 20 de septiembre de 1984

16h13'

Esperando en un bistró, antes de ir a ver *París, Texas*, a propósito de *Fragments de l'ange*. Pienso en mi operación, y vuelve una idea: era un agujero en mi memoria, un espacio vacío que trato de llenar, por ejemplo, en alguna parte a través de mis sueños. Entonces, para el filme, la última secuencia podría ser esa: el espacio —el agujero olvidado y secreto —el enigma del filme y de mi vida. Este espacio robado es el ala del ángel (roto en los pasillos del sueño). El chorro de agua es el sueño de esperma del ángel...

Viernes 21 de septiembre de 1984

Calle Entrepôts, 13h

En francés, la importancia de las palabras parece restringida a su existencia al interior de la frase. Es una lengua de unión, un recorrido lineal. En español, la sola palabra conserva su funcionalidad en el conjunto del lenguaje, pero ~~conserva su autonomía~~ expresa su potencia en esa autonomía. Las palabras españolas son a la vez funcionales y poéticas. Tienen un funcionamiento doble: realista y poético. Son el glifo que reúne las 2 visiones, o las dos funciones. Lo que hace su fuerza y su modernidad.

Calle Entrepôts, 15h11'

Ayer en la noche, viendo *París, Texas* de W. Wenders. Pienso en cómo usa los campos y contra-campos y me doy cuenta de que ahí está su problema. De hecho, pasa sin molestia (o quizá al contrario) del campo a su contra-campo correspondiente, lo que hace los cortes de sus planos muy banales y académicos. Esto es un reflejo de debilidad y me muestra que todavía no ha adquirido el sentido del espacio, o más bien la maestría del espacio. Para él, se reduce a una contemplación y una aprehensión del espacio a través de una estética "válida". Lo importante para un cineasta es precisamente no el espacio filmado (el paisaje), sino el espacio del filme. En el cine, pasar al contra-campo implica una proyección de sí mismo en la ficción del filme (el caso de Wenders es en general el caso de todos los cineastas, o casi) o la posibilidad de romper la unidad de tiempo y espacio, y provocar otro

espacio (¿Godard?). De hecho, cuando uno quiere tener hacia sí el espacio filmado, no se hace con una pirueta de la cámara (ponerla del otro lado) sino aspirando el espacio y transformándolo en espacio propio del cineasta. Es decir, aboliendo la ficción.

Domingo 23 de septiembre de 1984

22h30'

Y si mencionara en el texto para *Fragments de l'ange* la marca e incluso el precio de las medicinas. ¿Y por qué no el precio de la operación? A trabajar esto a profundidad y ampliamente: marcas y precio de lo que vemos y de lo que consumimos.

Lunes 24 de septiembre de 1984*

Calle Entrepôts, 18h15'

Hace rato en el mercado Malik pensaba en aquello de mencionar los precios de los objetos que filmo, y creo que podría incluso hacer títulos de filmes usando marcas de productos y su precio.

Miércoles 26 de septiembre de 1984

18h

Espero la proyección de *Amerika*, el filme de Straub y Huillet. Él estaba ahí. Una falla eléctrica retrasó la sesión una media hora. Raymonde Carasco llega, me dice que viene llegando de México, a donde fue a rodar un filme con los tarahumaras. Saluda a Straub y luego Danielle Huillet llega a donde están ellos. Al final del filme le digo a Raymonde que no me gustan los conflictos. (Anuncio uno con Straub) y luego, en mi casa, pienso que un cineasta no está ahí para responder preguntas, sino para plantearlas. Es decir que el filme, el cine, es una visión en cuestionamiento permanente. Sin respuesta posible.

Pero las certidumbres del público jamás son las certidumbres del cineasta.

31 de septiembre de 1984

Malik, 13h55'

Ayer, recorriendo una banqueta (y repito, ¡cómo me fascinan esos lugares, verdaderos tapices cambiantes!) vi el recorrido hacia la ciudad subterránea: un boleto de metro evoca la salida, el viaje, y así sucesivamente.

De hecho, no olvidemos (¿y por qué NOSOTROS?) que la plaza, ahí, o las torres del sueño de *Mezcal et champagne*, estaba en un lugar subterráneo. Por lo tanto, una ciudad subterránea es muy posible con el ÁNGEL y SODOMA, EL ÁNGEL y LA BOMBA ATÓMICA.

LA EXPLOSIÓN NUCLEAR, CIUDAD SODOMITA, INTERNA VÍSCERAS SACUDIDAS PULVERIZADAS, RASTRILLADAS, sensatas atomizadas.

Ciudad subterránea, agujero negro, explosión de no materia o una gota de esperma provoca una deflagración a escala planetaria.

El ángel explotado en granos minúsculos contra las paredes del laberinto, carne desmenuzada, rojo vivo, sobre charola de Nuez y de

Níquel, carne perra/mía,¹⁶
 ausente huida en un basurero agujero de olvido que encuentro impreso
 entre/sobre las nubes/postes/tótems.
 Mosaico de pus y de plantas,
 cada ardiente parecido al nenúfar
 y donde la excitante/valiente sonrisa de una bruja
 alma en pena que piensa su labor
 el bisturí clama su merecido a los...

Domingo 30 de septiembre de 1984*

Calle Entrepôts, 19h50'

Elementos para *Fragments de l'ange*:

Quizá comprar periódicos de la época: 1909, 1913 y 1939 y decir lo que pasaba en ese momento en el mundo, hacer el paralelo entre París y México a través de imágenes banales. Frase para el final del filme: "A lo lejos se perfilaban las torres de la ciudad subterránea, yo fijaba ahí la mirada, no había ninguna duda. Era claramente eso. Todos los detalles de las torres persistían en mi retina. Había gente en la cima de la torre más alta, parecían ver el paisaje: en un [...] me dirigí hacia esa torre y tomé una callecita donde...". FIN

Esta narración es la descripción de un sueño que tuve esa noche, la continuación del sueño: me atacaba una banda de adolescentes. Era difícil librarse. Transformar a mi padre revolucionario en personaje de ficción, y reunirnos ambos en otra época: él se convierte en una mujer de rojo, rodeada de velas, delante de una mesa. Mi madre es una geisha envejeciendo en el jardín Albert Kahn, prostituta real que persigue a su hijo (O'Hara) a través de los puentes del jardín. Su hijo se vuelve emperador del Cuarto cielo.

Lunes 1 de octubre de 1984*

Malik, 14h45'

Hace rato, leyendo el Express, me topo con un artículo y fotos sobre la falla geológica de Djibouti. Esas fotos me dan la idea de incorporarlas a *Fr. de l'ange* (habría que conservar esta ortografía para el título. Fragmentos pero también Frecuencia). Sobre todo una foto de la lava y el título del artículo: *Nacimiento de un océano*. Contar mi viaje al Parícutín, el granizo y la masturbación.

Calle Entrepôts, 18h50'

Cont. de Malik. Desarrollar el tema de Masturbación (el ángel): el Parícutín, Pompeya, Babilonia, etc. La masturbación en esos sitios sagrados, las ruinas.

Martes 2 de octubre de 1984

Calle Entrepôts, 14h30'

En la mañana pensé en varios elementos para *Fr. de l'ange*. De inicio, un texto de presentación para una programación: "Fragmentos, frecuencias, frecuentaciones del ángel: la vida, el cine. Autobiografía en torno a varios sueños".

Imágenes para el filme: el jaguar.

Mi padre atraviesa las páginas del libro y ahí está: El Jaguar. Mi madre [la geisha]. Decir el nombre de los demás filmes que lo acompañan. Hablar de su prima Aurora, que murió en los años cincuenta, y del sueño que tuve en 1984, donde Aurora está en un prado, a los 15 años, con un balón en la mano y trata de decirle algo... Todas esas secuencias de texto corresponden a secuencias de imágenes. El final de las secuencias es abrupto y se pasa, sin transición, a la siguiente. Mi padre: la imagen muestra una tapa de gas sobre la banqueta. La ciudad del jaguar, otro título para la ciudad subterránea. Mi madre con su kimono en los jardines Albert Kahn: "con el pellejo japonés del jaguar, la piel japonesa de mi padre".

Miércoles 3 de octubre de 1984

Calle Entrepôts, 22h40'

Hace rato en el Mélodine pienso en las notas del 30 sept. y en las referencias a O'Hara, y me digo que más tarde podría desarrollar esta idea, he aquí el resultado ([ardiente!]):

"Un golpe de estado derriba al hijo, y se reúne con su madre que sirve en un convento. Huyen a caballo y atraviesan el país del Miedo. Llegados a la isla, trenzan el amor perfecto, sus cuerpos entrelazados junto a las olas. Mi madre es el agujero negro que me sujeta y me atrae hacia un fondo que dispensa vida, ella es también agujero abierto y sabe que tarde o temprano yo me lanzo. Todas las máscaras, disfraces posibles, no son más que esos rostros sucesivos. Permanente ataque hacia el hijo que huye a caballo entre la saliva y los mecos".

Todo ese texto puede tener de imagen algunas estampas de la ciudad de París. Por ejemplo, mi voz podría decir: "Esta es mi/nuestra historia, y ésta es la suya". Mi voz desarrolla la historia de mi madre, y en la imagen vemos páginas de periódicos franceses de todo tipo.

23h54'

Continuación del relato:

"El incesto Real ofusca al sol. Una noche impermeable sobrecoge a la tierra con esa furia divina, nace el jaguar y su llanto es el eco de un sol atravesado por mi pene".

Jueves 4 de octubre de 1984*

En el metro, 12h40'

Pienso en el agujero, en la madre, en la mujer y creo que todo maquillaje es sólo un disfraz de ese agujero, no absorbente y adhesivo. Punto de no retorno. La madre puede disfrazarse de BB, MM, Bambú o Bambi, el agujero surge detrás —Risa Negra y desdentada de la Muerte que se encierra pronto sobre aquel que acaba de engullir—. En los jardines Albert Kahn: mi madre sostiene entre sus brazos mis despojos. La piel en cerezo del jaguar. Prolongar la historia del hijo y de la madre: su viaje a través del país del miedo, su noche solar, la furia del sol, el nacimiento del yo-jaguar en la ciudad subterránea.

19h37'

Que la imprecación y la blasfemia de mi texto sobre el incesto sean de carácter divino. Se trata del nacimiento de Teo (Dios). Y toda la historia se convierte en una búsqueda mítica al interior de la memoria. Todo tiene que tomar el camino mitológico (ANAMNESIS).

Viernes 5 de octubre de 1984*

Calle Entrepôts, mediodía 30'

La madre y el hijo:

"...Un golpe de estado derriba al hijo. Junto con su madre, huyen a caballo. Atraviesan el país del miedo, llegan al borde del cielo. Ahí, sobre una cama de paja y de miel, se tumban: sus cuerpos entrelazados hacen el amor... Al cabo de la noche mi madre da a luz al yo-jaguar... La ciudad subterránea nació en torno a ese llanto, a ese coito".

Martes 9 de octubre de 1984*

Calle Entrepôts, 1h08'

¿Qué es lo que se contrapone (opone) a la imagen? Es el lenguaje. La luz y el color son las reducciones o abstracciones de la imagen. ¿La luz generadora de imagen? A discutir.

El nombre del padre = el lenguaje

El agujero de la madre = la imagen

Imagen = Madre

Habla, verbo = Padre

El verdadero lazo: Imagen ↔ Habla

Sábado 20 de octubre de 1984*

Calle Entrepôts, 19h35'

Para el final de *Frag. de l'ange*:

Filmar mi mano con un vaso de agua sobre un periódico abierto, y decir: "Le pregunté a X qué era la muerte. Él me respondió: es un poema. Es imbebible".

La ciudad subterránea también es la ciudad de los muertos. Ver el libro de los muertos de los egipcios antiguos.

Miércoles 24 de octubre de 1984*

Hoy hacia las 13h fui con Michel Nedjar a filmar al terreno baldío de los altos de Belleville. Michel tenía su cámara y empezó un filme. Filmé entre los escombros y las ruinas para mi filme *Frag. de l'ange* (¿y si le pusiéramos de título al filme solamente: *Del ángel*?). Después de haber filmado pienso que, de hecho, podría haber prescindido de las fotos de mi padre y de mi madre, y usar el texto "en bruto" sobre la materia visual "bruta". También, al presentar a mi madre y a mi padre se verían los objetos mientras se dice el texto. Esto puede dar más flexibilidad y elasticidad a los lazos texto-imagen. Para el final tengo previsto filmar también a la gente atravesando un pasaje bloqueado en un alto con zooms in y out y con diferentes exposiciones.

También pienso filmar en la calle, la banqueta y los pies de la gente que camina. Avanzar con la cámara. El filme culmina con la secuencia de la mano y el vaso de agua puesto sobre un periódico. Fundido al negro y secuencia con fotos de la mano, con la cámara y el texto sobre el cuerpo y el cine. Filmar también las hojas tecleadas en la máquina de escribir.

En la mañana una frase me pega: es una foto de Fr. Truffaut (que acaba de morir) y de J-P. Léaud. El pie de la foto dice: "era su hijo, su hermano, su doble". Me percató de la carga incestuosa de la frase. Eso quiere decir que Léaud era el hijo que tienen en él (Truffaut) con su propia madre. La frase me seduce y podría usarla para el texto del filme: "He aquí mi hijo, mi hermano, mi doble".

Viernes 26 de octubre de 1984

En la noche

Pensando en la foto de mi mano con la cámara y el texto sobre anatomía e imagen (leo también el mundo chamánico de los indios WARAO, en Venezuela). Pensando en los puntos por donde la imagen se filtra o se infiltra, veo, en la cicatriz de mi mano derecha, una abertura y pienso decir, o escribir, sobre la foto: "*Por aquí se escapan los sueños*".

Jueves 1 de noviembre de 1984

A la orilla del otro estanque de las Tullerías, 15h24'

"¿Por qué la Súper-8?" Yo diría, ¿por qué el cine? Y estando consciente de la relatividad de mi respuesta, diría que el cine es una necesidad de sinceridad.

Ayer en la noche, durante la proyección de *Amadeus* pensaba esto: El cineasta necesita tres cosas:

- Un ojo alerta
- Reflejos rápidos
- Una modestia ínfima

Esa modestia se expresa ante las cosas que se filman.

En el Museo de Artes decorativas, 16h

En la exposición Picasso: *œuvre gravée*, viendo el espléndido grabado a colores del *Almuerzo sobre la hierba* (1962), me doy cuenta de que para él, el mundo se mueve, las líneas del mundo se inflan, se prolongan, se erizan, se extienden. Hay una especie de "ampliación" de la visión. Su ojo se distiende y ve a la manera de un sol que invade todo. Ese sol (su ojo) se encoge, ensombrece el mundo, lo arruga, lo pliega, lo revela a sí mismo. La metamorfosis en Picasso es obra de la luz, la luz es su visión. Entonces me dan ganas de hacer naturalezas muertas, por ej.: Una naturaleza muerta a la botella de brandy. El filme estaría compuesto de un casete de 3 minutos en torno a un objeto encontrado en la calle. Filmado con todo tipo de movimientos, pero tratando de conservar siempre la imagen primordial, de forma que ésta se imponga en la visión.

Viernes 2 de noviembre de 1984

Porte de la Villette (a donde vine a tomar diapos), mediodía 22'

Hace rato en el metro pensaba en el texto de *Fr. de l'ange*:

Lo ideal sería una proyección simultánea de todos los fotogramas que componen el filme, proyección sobre la misma pantalla. Ahí el ojo ~~visión~~ simultáneo de todas las imágenes del filme. Al final, para la secuencia de la explanada del Ayuntamiento, podría decir: "Esta imagen es la condensación de todas las imágenes precedentes, es el embrutecimiento del filme". Pensaba en los fotogramas y en la noción de metamorfosis, y me decía que los fotogramas son los mismos, entonces, de cierta forma, hay un solo fotograma sometido a las metamorfosis de la imagen y de ahí me vino la idea de una proyección única, al estilo de ese filme con miles de caras que atraviesan una sola cara. Lo interesante sería aplicarlo a un filme de imágenes diversas. Quizá el resultado sea un pictograma, una especie de emblema y de signo fundamental del filme para la secuencia.

Martes 11 de diciembre de 1984*

Calle Entrepôts, 11h30'

El montaje puede ser mecánico: el de Y. Beauvais, trabajo de series de fotogramas. Pero el montaje puede ser montaje de la imagen, es decir, la imagen que se desprende del filme, de la proyección. Es un montaje de sentido. Pero el sentido también tiene una duración, y esa duración se expresa sobre una superficie. Entonces, para llegar a los fotogramas (al espacio) primero hay que pasar por el tema, luego el tiempo (la duración), para así llegar al espacio y después dar marcha atrás. Es un movimiento en 2 sentidos:

← →

De ese recorrido obtenemos la imagen. Es un viaje.

Viernes 7 de diciembre de 1984

Calle Entrepôts, 17h54'

Título de filme:

L'oeil dans la plaie. Es la imagen lo que se corta, no el filme.

13 de diciembre de 1984

Mélodine, 13h58'

Hacer un filme es interrogar a las cosas (al mundo). Interrogarlo día y noche, o más bien ver en él el día y la noche de una cosa: el ángel y el demonio que lo habitan.

Notre Dame es la madre profunda que acoge pero también es monstruo devorador que tritura. Filmar es perseverar en el misterio, el caos.

La imagen es una sed de palabras.

El esqueleto es un cuerpo aparte, como la carne, es un cuerpo autónomo, que aparece una vez que quitamos la carne. El esqueleto tiene sus propias funciones y su propia vitalidad. Están la imagen/la carne/ el esqueleto/el vacío desde donde el ángel y el demonio posan su

mirada en el mundo (la ciudad). También es esa ave de las profundidades que surge Negra, a mitad del día y parece devorarnos.

Calle Entrepôts, 15h34'

Es esta otra tónica donde reina el relámpago. El relámpago es el negativo original de los vitrales, esos mandalas son un relámpago circular, en rotación.

Cuando uno ama algo no ~~le ama~~ lo mira (a propósito de los hombres que aman a las mujeres y no las "ven").

Y caminar a la luz del mediodía y saber que la Rosa de Occidente es el relámpago en rotación.

Con este filme quise hacer un holograma salvaje. Estremecer, desestabilizar, desoxidar, cortar lo que llamamos imagen. De hecho, una voluntad física, más allá de la razón, para penetrar en la imagen. Estremecer al cuerpo sometido.

Tengo un ojo a la izquierda y el otro a la derecha.

Viernes 14 de diciembre de 1984

Calle Entrepôts, 1h10'

No hay que ver lo que pasa en las imágenes, sino lo que pasa entre ellas (los cortes). Para llegar a ver las imágenes hay que llegar a ver entre ellas.

En la mañana me despierto temprano para ir a consultar a mi médico sobre mi radiografía de los intestinos.

18 de enero de 1985

Calle Entrepôts, 15h20'

Hace rato en la regadera pensaba en mis proyectos de filme y me decía que mis últimas preocupaciones sobre el filme (el cine) versan sobre la duración y la fijeza de los planos, lo cual es posible lograr con mi cámara 16mm.

Lunes 28 de enero de 1985

Hablar del lenguaje y su función: las palabras no son lo que sabemos. Nos revelan sin cesar otro destino. El cielo, el filme, son el espacio vacío donde se trazan las palabras. Las palabras no nos pertenecen. Nos atraviesan y, con rigor, nos...

Muy queridos amigos,

Hablo muy seguido de ustedes con Diego Rivera, quien conserva en su magnífico taller, entre las esculturas tarascas y los grandes "Judas" vestidos de cuetes que quemamos en las fiestas, admirables acuarelas y pinturas con el pequeño monograma que tanto queremos. No me atrevo a dibujarlo de memoria. Pero ustedes están muy presentes aquí, entre todos los embelesos.

Afectuosos recuerdos de André Breton.

Sábado 9 de marzo de 1985*

Malik, 14h18'

A propósito de 25 años de cine: 25 años de cine se dice rápido y se hace rápido. ~~Y no nos percatamos de que, a fin de cuentas, hay que reiniciarlo todo. Hay que reaprenderlo todo.~~ Picasso decía que un pintor necesita 20 años de práctica para aspirar a ese título. Entonces el cineasta es igual, salvo que en mi caso, 25 años no bastan. Me doy cuenta de que hay que reiniciarlo todo, todo debe reaparecer.

Sábado 16 de marzo de 1985

Malik, 9h54'

Vitriol:

No se puede hablar de geometría si no se reconoce la geometría...

(¿Sentimientos? ¿Sueño?)

La distancia es un asunto de moral.

La distancia es... el módulo de la moral: su única regla.

No se puede hablar ~~de geometría~~ de cine si no se conoce la geometría del Sueño: sus zonas sombrías, sus funestas pirámides, sus efímeros obeliscos.

A propósito de Cristo, que dio su muerte al público, lo que moldeó el cristianismo (la imagen). La intimidación es una lección pública (pienso en la torre, Vermeer y, por supuesto, el Cristo). Detrás hay un trasfondo pagano: la carne se muestra sin velos a la luz.

Necesidad de desnudez.

Necesidad de igualar la piedra y el viento.

A propósito de la Geometría:

Si no se conocen sus lados (funestos/quiméricos)

—Que engendran el miedo—

Sus obeliscos que se derrumban cuando llega el día...

Se sabe que una pirámide engendra otra pirámide:

La del sueño toca la luz del día.

En su punto de encuentro está el ser (el filme), una geometría siempre es doble: siempre invertida.

Un cuerpo engendra al doble de su cuerpo.

Lunes 18 de marzo de 1985

En la calle, saliendo de mi casa

La distancia es la metáfora del espacio (desarrollar esta idea).

Para Vitriol.

Malik, 10h17'

Una metáfora es elástica como el viento. A fin de cuentas, no hay que dejarse encerrar por la geometría... ya que se convierte, se rompe, se disuelve, ~~liquida~~, móvil, se mueve como el agua. La metáfora es un sistema de doblez: doblez del espacio, del espacio de las palabras. La palabra sueño se dobla y se dilata hasta convertirse en la palabra muerte. Es la geometría del espacio y del sueño: selva de palabras donde sólo una subsiste: la palabra del sueño. Esa palabra se dobla y se dilata hasta convertirse en la palabra MUERTE.

21h28'

Vitriol

- Como puedes ver, el agua y el aire te forman
- Carne de arcilla de donde surge el ascenso de mi sueño
- La distancia es la carne que no tenemos
- Carne que se escapa en el vacío, desaparece
- La carne es la distancia del vacío, y su morada
- Las imágenes, mis imágenes cotidianas, ese filme está dedicado a X.

Martes 19 de marzo de 1985

La distancia es imposible. (La carne imposible que no alcanzamos).
Hoy, hace 3 meses que te encontré, Jed.

Jueves 21 de marzo de 1985

Mélodine, 21h50'

A propósito de la secuela de *Vitriol*:

Hablar de la carne y de la belleza. La belleza no está en las cosas o en la gente. La belleza está entre, es decir, lo que pasa entre las cosas, entre la gente. Creer que las cosas o la gente son bellas les da peso. Eso es el peso.

Sábado 23 de marzo de 1985

Malik, por la mañana

¿Qué podemos hacer ante la distancia? La distancia entre el cineasta y lo filmado. Es una cuestión de ritmo cardíaco, de respiración. Lo que nos acerca o nos aleja de las cosas.

¿Cómo realizamos una arquitectura?

- encontrar el paisaje
- el suelo
- la orientación
- el vecindario
- los materiales
- la luz
- los medios
- lo que queremos
- la realización
- el fin

Domingo 24 de marzo de 1985*

Malik, 14h

¿Arquitectura del Sueño o Arquitectura del alma?

El riesgo de perder el cuerpo ahí donde, más bien, debería encontrarlo. Alejarme del sueño para acercarme al alma. Ir del Sueño al alma como Sor Juana I. de la Cruz, pero no como viaje de conocimiento, sino más bien para recuperar el alma.

Mesures de miel et de lait sauvage.

No medidas de fotogramas, sino medidas hechas con la mano. Una

medida de miel y dos de leche, o tres medidas de leche y dos de miel, pero medidas salvajes, hechas con los ojos y la mano. Medidas de vida, de visión, hechas al aventón, o casi.

Jueves 28 de marzo de 1985*

Calle Entrepôts, 13h

El cine es un desafío al espacio, a su geometría. Es la geometría del sentido. Al cine le corresponde constatar la supremacía de la forma, la dimensión y el color.

El alimento del ángel: el espacio.

Sus fragmentos: el filme.

La línea recta que va del núcleo de la imagen hasta el núcleo de la atención del cineasta. Es esta línea recta lo que cuenta, sobre ella sucede todo. El cine es una línea recta.

Viernes 29 de marzo de 1985

Calle Entrepôts, 15h45'

Leyendo *El fuego interior* de Castaneda, pienso en los filmes rodados imagen por imagen y la modestia que provocan los brincateos de la imagen. Pienso que eso (ese sistema de filmación) altera el centro de la imagen. El centro de la imagen es lo que da, sostiene, el equilibrio de la visión, lo que la despierta y la hace avanzar en un sentido dado por el filme. El centro se obtiene con el montaje. No es solamente equilibrio de planos, sino algo que atraviesa los diferentes planos del filme. El centro debe ser exterior al filme, sin embargo, ejerce su función sobre el filme. El filme no está ahí más que para preservar ese centro que es, de hecho, un asunto de la visión.

Martes 9 de abril de 1985*

Calle Entrepôts, 10h

Vitriol: La transparencia es el peso de la imagen

15h

Filmo la última secuencia en blanco y negro de Vitriol:

El último escalón de una pequeña escalinata hacia el agua del Sena al sonido de la plaza Vert Galant. Y pienso que una imagen no debe ser "deseada". Debe "llegar" y "presentarse", así nada más. Y es esa imagen-inesperada lo que cuenta. No me impido pensar en mi idea de esparcir mis cenizas en el Sena y entonces me doy cuenta de que se trata del lugar ideal: íntimo, modesto y cerca del agua. (Se trata de la pequeña escalera que está enfrente de los bomberos de la Rive Gauche). Tenía la idea de filmar un árbol joven cubierto de brotes. Sería la imagen de la resurrección (del amante resucitado) y fui al Parque de las Buttes Chaumont en la mañana con la intención de filmar uno, pero no encontré ninguno de mi agrado. Entonces fui al Vert Galant porque ahí había visto uno, pero era difícil de filmar y las pilas de la cámara empezaron a fallar, y fue entonces cuando se me ocurrió filmar los escalones de piedra y el agua que llegaba a golpear. De

hecho, sólo filmé el último escalón en primer plano y el agua que llegaba a cubrirlo. Ésa imagen es la última del filme y la que resume todas las demás, al estilo de una partitura musical. Ahí está la piedra de Vitriol, la piedra oculta, la *lápida* que revivirá de la tumba. El agua y la piedra. Dos elementos que se oponen y se aman. La Roca y la Ola que la apresa y la vence.

Miércoles 15 de mayo de 1985*

Calle Entrepôts, 15h55'

Clasificando mis diapos, la serie del Louvre, pienso en mi tendencia a aislar los detalles y el hecho de evitar ~~de~~ asir vistas de conjunto, y creo que podría titular mis fotos *París, detalles*, o usar el título para un filme.

Domingo 10 de noviembre de 1985*

Calle Entrepôts, 8h45'

Vitriol: "filme en forma de cenotafio". (De hecho, toda la serie de *Autobiografía*).

Lunes 11 de noviembre de 1985

En la mañana

En el arte no trabajamos con la imaginación. Ésta puede encontrarse al inicio de una vocación artística. Pero después lo que cuenta es el trabajo.

Malik, 13h36'

Huir de la facilidad, del placer, de la imaginación, de la pasión. Dominar su propia facilidad. Transformar la imaginación en visión (rehacerla mediante la distancia focal), es decir, la Imaginación y la Visión no se enfocan, sino que la imagen (¿su encuentro? ¿o su cruce?) es posible gracias a la distancia focal. Es la DISTANCIA FOCAL la que le da cuerpo a todo (el cuadro y lo que él encierra).

18h10'

Meando en los baños de la fiesta de Argent en St. Ouen, pienso de pronto en una banda sonora que sería, al mismo tiempo, la expresión de mi vida cotidiana con Gaël. Una vida que algunos podrán encontrar miserable, pero que, al verla de cerca, es única y altamente poética. Se oiría la voz de Gaël hablarme de Dios, o leerme fragmentos de libros, ---- y yo respondería con frases banales, por ej.: "¿Ya lavaste los trastes?, Pela las zanahorias, ¿Hay algo de beber?, ¿Habló alguien?"

Martes 12 de noviembre de 1985*

En la cama, en la mañana

A propósito de Cassis: hablar de todo lo que se escapa a las imágenes. No sólo las "fantasías", sino también la imagen que se ofrece a mis ojos. Cómo las imágenes verdaderas se siguen escapando al filme. Todo, al menos, su recorrido y su cuerpo real. El filme es otra cosa.

Calle Entrepôts, 19h

Es muy instructivo vislumbrar un filme al revés. Nos lleva hacia otra lectura. Viendo al revés mi filme *Souvenirs/Paris* (pienso en una nueva grabación para la sesión prevista en Beaubourg). Observaba que el dibujo “desembocaba” en el color o en la luz. Es decir, la línea conduce a la luz y el color, o más bien, la línea sirve de “vibrador” de la luz que nos desprende, nos libera el color. Estudiar esta perspectiva.

Yendo en metro, cena en el Mélodine, hacia las 21h

Pienso que la relación más interesante es entre las líneas. (Quiero decir, con las líneas). Todo lo que ellas despiertan. Ellas son el vector de superficie del filme. El parámetro que actúa sobre la superficie. Ellas son quizá (¿?), el equivalente o el reflejo, ¿la sombra?, de las agujas de un reloj. Si aceleráramos el rodar de las agujas, veríamos la superficie del fondo de otra forma. Esta superficie blanca (la pantalla) o negra (la pantalla, luces apagadas) es quizá (¿?) el tiempo, o sobre lo que se posa el tiempo: la imagen, o lo que se desprende del tiempo, siempre la imagen. Entonces podemos decir que la imagen es el resultado de la puesta en marcha de las agujas de un reloj, las líneas que vuelven a poner en acción sobre la superficie blanca o negra del reloj-pantalla.

Miércoles 13 de noviembre de 1985

Cineclub de St. Charles

A propósito del color: ¿Una mancha de color girando sobre una superficie? ¿O varias capas de color que se superponen sobre una misma superficie? Yo creo, más bien, que el color resalta, surge, deviene, con el suceso de la luz (la acción), conjugada con el latido de la línea. Es la huella de la línea (su extensión, su tela, sus redes) lo que nos demarca, encuadra, delimita y define el color (se trata de “cuadrados” de luz traducidos en colores).

En la mañana, hacia las 10h:

Mis filmes: UNA ARQUITECTURA VIVA

Mis filmes: una arquitectura móvil

Domingo 17 de noviembre de 1985*

Fig. 10 184

Lunes 18 de noviembre de 1985

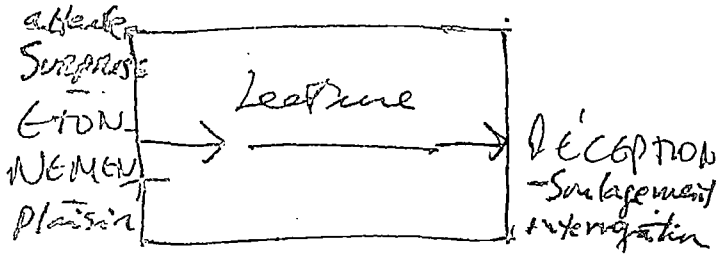
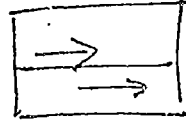
Malik

Papel de sorpresa. La atención del espectador es interpelada sin cesar por esta acción horizontal al interior del cuadro. De hecho, no hay identificación, sino diferenciación. El espectador reacciona al sentirse diferente. Cada escena segunda, mediante su desarrollo horizontal, la trama de la imagen. El espectador queda aliviado o decepcionado. Hay frustración o contento (satisfacción). Pero la imagen que ofrece una lectura frontal (frente al objetivo y, por lo tanto, al espectador) propone otra forma de reacción a la atención del espectador. Uno

Espera
Sorpresa
Asombro
Placer

Lectura

Decepción
Alivio
Interrogación



permanece en el interior del campo de lectura. En el interior del cuadro. (Frente a él).

Los movimientos de cámara de mis filmes tienden a encontrar una solución a la continuidad de las líneas de perspectiva, tratando de llevar su punto de fuga al interior del propio cuadro a través de los movimientos curvos, en espiral, circulares. Ahí, el punto de fuga: las líneas de la perspectiva están "dislocadas" y forman parte del interior de la imagen. No hay afuera —afuera del campo—. Esto es fundamental en mi filme: No hay 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, más bien, el cineasta. El fuera de campo es el espacio del cineasta. Es ahí donde cambia y decide prolongar el filme y cortarlo.

Miércoles 20 de noviembre de 1985

Hôtel Castanea-Porretta, 12h13'

Desde mi ventana veo nevar. Todo es cada vez más blanco. Nieva desde ayer en la noche.

No pude filmar. Regreso a pie del cine Kursaal. En la mañana, proyectaron mi filme *Parvis Beaubourg*. Unas veinte personas en la sala. Mucha gente vieja. Algunos, quizá la mitad, se salieron de la sala durante la proyección. Como ayer en la noche, después de la proyección de *Marseille toujours*, no hubo ni la menor reacción después de la proyección del filme. Ningún comentario. Ayer en la noche, regresando al Hotel, ni en el coche ni en el Hotel, ni a la salida de la sala, nadie vino a hacerme ni el más mínimo comentario. Era un desconocido al que no se le dirige la palabra. No les gustaron mis filmes, pero no se atreven a decírmelo.

Después de las proyecciones de *Parvis Beaubourg*, quitar:

- El pasaje que duda entre el chiquillo que toca el tambor y la multitud en Beaubourg (al principio del filme)
- Las primeras mujeres que bailan (sólo se les ve el pelo y los pies)
- Los árabes que bailan al principio (tomados de perfil)
- Los negros disfrazados bailando
- El último pasaje de los árabes bailando, hacia el final del filme (fue una secuencia que se filmó al principio)
- Reducir la última secuencia de baile (cuando se ve a la mujer gorda de violeta)

Salomé:

- Agregar una canción de y cantada por Agustín Lara
- Poner una canción para María con calavera
- Agregar una canción yidis después de *My Yiddishe Momme*
- Volver a hacer por completo el sonido del mar. Sobre todo la última secuencia

Después de Salomé:

También una proyección repleta, con gente que se salía durante la proyección. Claramente, mis filmes no les gustan a los italianos. Otra vez, un país a evitar para pasar mis filmes. A menos de que sea algo bien presentado, cosa que me asombraría muchísimo. También me tengo que imponer la idea de acortar los filmes. Quitarles las partes largas. Quedarse con lo necesario. Saber sacrificar secuencias que, aunque estén bien logradas en sí mismas, no son necesarias para el conjunto del filme.

Salomé. Cuidado:

- Quitar fotogramas de mujer al final del anuncio negro, final de la primera bobina.
- Rayadura al final de la 2a bobina. Desde Mona con perlas (esfinge) hasta el final del filme.

¿Qué será de mi trabajo luego de este nuevo fracaso? (Por lo demás, previsible) ¿Dejar el cine? Terminar la serie de 25 años de filmes (para mi único deseo) y luego el silencio. ¿Hacer qué? ¿Foto? ¿O simplemente vivir?, ¿pero cómo? Porque la vida es cada segundo y el tiempo pasa. Seguir luchando con el cine. ¡Cuando la partida está perdida desde antes! Cuando el interés de la gente va hacia los valores reconocidos y a los que tienen un origen preciso y están rodeados del prestigio y el reconocimiento de su lugar de origen. Así, un cineasta francés será reconocido como tal por el extranjero y el grado de interés que acapare en función de ese origen sociocultural, independientemente de sus cualidades intrínsecas. Me consideran demasiado extranjero, sin definición y, en suma, desarraigado. Aquí, en el extranjero, es evidente que no pueden considerarme un cineasta francés y al mismo tiempo un cineasta mexicano. La gente me evita porque mis filmes les desagradan.

Después de la proyección de *Tables d'hiver*:

- Quitar pera que se quema
- Quitar secuencia del broche y de la túnica de Gaël (su cabeza) bailando. La túnica no se tendría que ver más que después, cuando baila con las canciones de ----ai----
- Quitar a Gaël en la cama despertándose y hojeando sus dibujos
- Quitar el pasaje demasiado oscuro de la habitación bajo la (repisa) persiana. Es un pasaje que debe estar antes o después de Gaël en la cama.

A pesar de la hora tardía, todo va de mal en peor. ¿Y mañana? Tengo que mantener la calma. La belleza de esos filmes nadie la quiere.

La noche del jueves 21 fui a ver Cristaux. Dominique Noguez logró que viniera gente como Paolo Bertetto, Vittorio Boarini, Sandro Toni y otros. Casi todo el resto de la gente se fue durante la proyección.

Viernes 22 de noviembre de 1985

Rola, a unos kilómetros de Florencia, 11h22'

Me equivoqué de tren. Quería ir a Florencia y tomé el tren en dirección opuesta, hacia Bolonia. Otro error que me preocupa, porque primero vi el andén correcto y luego, cuando dudé, regresé y vi mal las indicaciones. Es decir leí bien, pero algo pasó en mi cabeza que me hizo ver las cosas al revés. Eso me recordó el error cometido en París, en el mes de enero, cuando tenía que esperar a Jed en la estación de metro... Todo eso, con mi accidente de ayer en Porretta, me hace pensar en un posible desajuste cerebral. Me preocupa, se puede agravar.

Vittorio Boarini dijo que le había gustado mucho *Salomé*. En cuanto a Sandro Toni, dijo que le había gustado mucho *Cristaux*. Dominique Noguez me dijo que es un filme de la contrarreforma, y luego me dijo que Dios está en algún lugar en el filme y que era un filme sobre la trascendencia. También dijo que la música le va muy bien a las imágenes. Me dio la impresión de que la gente se esforzaba por hablar de mis filmes delante de Dominique para dar buena impresión, pero estoy seguro de que, sin la presencia de Noguez, nadie habría venido a decir nada, y me habrían dejado irme de Porretta sin decirme ni la más mínima palabra. Estoy seguro.

Graffiti en la sala de espera de Rola:

Si la vita ti affanna FATTI UNA CANNA [joint]¹⁷.

I Bambini dell'asilo stanno facendo casino ci vuol qualcosa per tenerli impegnati ci vuole uno spino [joint]¹⁸.

Firenze sotto la pioggia¹⁹.

Bajo a la estación y tomo la calle hacia la catedral y el Battistero. Le tomo una foto a una paloma muerta (Paloma-matador-tempestad) en la puerta del Baptisterio. Al interior, el esplendor de los mosaicos, el sonido, y tomo foto de un adoquín. Camino hacia la plaza de la Señoría. Ahí le tomo foto al David.

En la noche veo el final de *Lettres d'amour en Somalie*. Es soso, falsamente humanitario, y la voz de Frédéric es bastante irritante. Su texto juega con las palabras y rinde un "homenaje" a Duras irritante por la facilidad, irritante por la facilidad y con un rastro de oportunismo. También "se apropia" de los bellos pasajes de *El camino de la vida*, el filme de Nikolai Ekk, y de *La chanson éternelle*, con un plano muy hermoso de Farid El Atrache. Esas secuencias llenan agujeros en el filme que se filmó de una manera tan lisa, plana e inofensiva y sin relieve. Después proyectaron *Tokyo-GA*. Difícilmente se puede ir más lejos en la empresa de la EXPLOTACIÓN SENTIMENTAL de hipocresía, de falso pudor, de ternura enajenada y de apropiación y provocación del trabajo de los demás, sobre todo si ya están muertos. Es el "cuervismo" (el arte de comerse a los muertos). Nutrirse de ellos.

Martes 3 de diciembre de 1985*

Casa de Jean Claude Rousseau, 21h27'

Vengo de ver mi filme hecho en Italia.

Anotaciones:

Bologna Tremita:

- Quitar la hoja verde (---) y quizá secuencias de palomas. Cuidado: pelusa en medio del borde inferior. Y volver a pegar el inicio del filme.

Prima neve:

- Quitar charola de desayuno y primeros fotogramas del filme.

Alla prima:

- Comenzar el filme con el último minuto, todo el principio está borroso.

Miércoles 4 de diciembre de 1985*

Centro Pompidou, esperando ver *The Dead* de Brakhage, 16h58'

Hoy, hacia las 14 horas, sigo filmando la continuación de *Alla prima*. Empiezo a filmar en el Nuevo Foro de Halles: el jardín de Invierno, etc. Y en seguida salgo y filmo la explanada: detalles del material, los obreros, máquinas, el manejo. Al regresar a mi casa (cuando se terminó el primer casete), veo una rayuela dibujada justo enfrente de la puerta de mi edificio. Subo a mi casa y vuelvo a bajar para filmarlo —desde mi pasillo— y tomarle una foto. Se me ocurrió alternar la realización de *Alla prima* y de *Paloma, Matador, Tempestad*. Podría filmar un casete de cada filme.

Jueves 5 de diciembre de 1985

Regreso a mi casa hacia las 5h de la mañana

Hacia las 6h30' recibo una llamada: una voz de mujer que me pregunta: ¿me reconoces? (en español). Soy María del Mar, me responde. Su voz tiene la entonación venezolana y la oigo regañar a su gato con bellas groserías. Me cuenta su vida allá: Caracas, el Amazonas, su "ranchito", la dulzura de la gente. En gran parte, ya es de allá. Hablamos un buen rato por teléfono.

X CRÓNICAS Y UNA CANCIÓN

Los textos de *Alla Prima* y *Paloma, Matador...* podrían ser una narración de los hechos cotidianos relativos al filme, mezclados con los pensamientos al momento de filmar y entre las secuencias.

Domíngo 8 de diciembre de 1985*

Calle Entrepôts, medianoche

Ayer en la noche vi los últimos 20 minutos de: ¿Ha empezado ya la película? de Maurice Lemaître. Fue un golpe, saludable, ¡qué suceso! Pocas veces me había conmovido tanto un filme. Su fuerza y su maestría se imponen con el tiempo. Es un filme resueltamente moderno, que no ha envejecido en absoluto. Junto a él, lo que hacen los jóvenes realizadores en Francia es papilla para niños, para bebés. Ese filme fue un verdadero latigazo. Me siento muy pequeño junto a él. Veo

hasta qué punto seguimos sometidos al tema. Ese filme, de pronto y una vez por todas, hace malabares con la representación, se apropia del tema y lo manipula, tritura, amasa sin miramientos, ¡pero con cuánta sensibilidad e inteligencia! Por fin alguien que sabe dominar los ritmos de un filme de este género, experimental. Fue una verdadera injusticia ignorar a Maurice Lemaître. Son quizá él e Isou los que se impondrán como los 2 grandes del cine experimental francés.

Sábado 14 de diciembre de 1985*

Malik, 14h04'

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 objeto para asirlo mejor y poder transformarlo en tema. El objeto no pierde jamás sus prerrogativas. Y luego, están los demás cineastas: los que filman la ventana. Quiero decir: la pantalla transparente que está en la base de la ventana es un espacio donde el cineasta viene a inscribir su tema. En ese caso el proceso es en el sentido inverso:

Tema → objeto

El tema se convierte en el objeto, el filme es el tema. Por lo tanto, el objeto es el filme.

En esta categoría de cineastas están los cineastas experimentales. Ej. Lemaître: él trabaja sus filmes en la ventana. En cuanto a mí, yo trato de hacer el lazo entre las dos percepciones de cine: el clásico y el vanguardista. 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, su explicación? Hay gente que sabe mantenerse en el borde de la ventana, del cuadro: De Oliveira, Bresson.

Miércoles 18 de diciembre de 1985*

Calle Entrepôts, 13h15'

En la noche tuve un sueño bastante largo: era un viaje al extranjero, Turquía, creo, pero al final estaba en México dentro del Palacio Nacional y veía la entrada, y la luz del cielo se desprendía en el encuadre de la puerta, componiendo una figura geométrica con el edificio al fondo de la plaza. Me dirigí hacia la salida con la intención de fotografiarlo y, al transgredir el umbral de la puerta, todas las luces se apagaron. Afuera estaba completamente oscuro y no había ni siquiera faros de coches. Pensé luego en un temblor inminente y no sabía si correr hacia el centro de la plaza o hacia una esquina de la calle porque me daba miedo que el suelo de la plaza se abriera y me tragara.

Jueves 19 de diciembre de 1985*

Bajo el árbol de Jed, 16h

Paseo Marcel Proust. Ayer pasé la tarde con Jed. Estaba guapo, dulce y sonriente. Los gestos más cerrados. Más adulto también. Hoy hace un año de la noche en que lo conocí. ¡Qué momento maravilloso! Y hoy regresa y no puedo creerlo. ¿Cómo afrontarlo sin hacer destrozos? Por lo general, rompo todo. ¿Podría, por esta vez, ser prudente? Llueve, me tengo que ir.

Sábado 21 de diciembre de 1985*

Malik, 14h27'

Ayer

Atravesé la ciudad en busca de una palabra

(Era una palabra, era sensación, unión)

MUST. Debo, debes, debe, debemos, debe, deben

CAN. Puedo, puedes, puede, pueden

COULD. Podría, podrías, podrían, pude, pudiste, pudieron

MAY. Puedo, puedes, pueden, pudo

MIGHT. Podía, pudo, podría, puede

WILL. Quiero, quieres, quise, queremos

WON'T. No lo haré, no quiero

MATADOR. Se dice de un hombre de estado considerable, de cuerpo considerable. En el *juego del hombre* se dice de las cartas superiores. Variedad del juego de dominó, backgammon, que consiste en obtener, bajo ciertas condiciones, el número 7.

Aprisión perpetua

Luis Sánchez

Como el tiempo pasa enveje-
ciendo todo

Como el sol acaba por secar las
plantas

Como el viento en forma de hur-
acán destruye

Aquí tu acabaste con todita mi al-
ma

Pero yo te quiero, te quiero hasta
el alma

que le importa al mundo que seas
bueno o malo

Y aquel que no sepa lo que es un
corazón

Me da mucha pena, me da mu-
cha lástima..

Como inmensa roca que rodea
los mares

V. ODA A UNA MAMADA
[13 DE ENERO DE 1986 - 29 DE DICIEMBRE DE 1987]

Paisaje • Recuerdos de juventud • Carta póstuma a Nadie • Jed, el niño canadiense
• Poemas líricos • Dibujo de Michel Nedjar • García Lorca • Oda a una mamada •
Pasión y emoción • Pliegues • La vejez del filme • El sexo del cineasta • Picasso • El
cine contra el tiempo • El sonido está en otra parte • Palabras rebeldes • Notas
para 5 Filmes d'Août y Tranches • Improvisación y experiencia vivida • Filmar sin
mediaciones • El instante • Bernardo Montet baila • Vacío, ruina y materia • Estética
católica • Danza: simple aniquilación

^
Cahier de
Notes

N° 74

18 avril 1986

20 Novembre 1986

Lunes 13 de enero de 1986

Malik, 13h15'

En el Castillo de If. El viaje habría sido una confrontación con el paisaje, con el ver. Ciertos paisajes se habrían filmado a título indicativo: su duración debió haber sido otra: duración sin límites, a la manera del paisaje mismo. Ser simplemente. Ser en/como ese paisaje. Ser dentro y con...

Malik, 16h30'

Las líneas nos/me dan la medida exacta de las cosas. ~~El azul del mar~~. El mundo surge, aportado, portado, por las líneas. El mundo liberado por el movimiento y el ritmo de las líneas, por su geometría. Y el cine, ese filtro engañoso, esta cosa innecesaria.

Martes 21 de enero de 1986

10h30'

Alguien habló por teléfono a las 10h20'. Prefiero leer entre las líneas del día (para aquéllos que cuentan su día).

Jueves 23 de enero de 1986*

21h43'

Hace 20 años estaba llegando a París, Estación del Norte. Hoy, ¿vuelvo a empezar una nueva existencia? ¿Ese camino de 20 años me habrá conducido a este instante, esta historia, con ese niño que vino de mi propio continente? Tiene la edad que yo tenía cuando llegué ahí, y quizá la misma confusión y los mismos deseos. Me veo reflejado en él y él en mí. Me gustaría decir que me encuentro en él, y que él en mí se encuentra. Somos los dos extremos de un lazo, eco y reflejo de nosotros mismos. Ayer me lo encontré a las 14h30' en el estanco de Trocadero. Era tan dulce. Lo dejé a las 18h para volverlo a ver a las 20h30' en el Metro Mabillon. Cenamos en un restaurante japonés de la calle... Y luego fuimos al cine a ver *The Visitors* de Elia Kazan. Lo impresionó mucho el filme y me contó sus experiencias, muy duras, en el medio canadiense. Luego fuimos a una brasería en la plaza St. Michel y luego tomamos un taxi y fuimos a su casa. Me quedé hasta las 7h de la mañana, hablando, escribiendo (me prestó un cuaderno donde escribí poemas para él en francés y en español) y tomando café, té, y comiendo pastel de chocolate y un poco de queso gruyere. Le hablé de mis sentimientos y de su fuerza, y de la necesidad que

tenía de su amistad y de su confianza. Le hablé mucho de su actitud ante la vida y de la necesidad que tenía de luchar para defender su propia sensibilidad y personalidad. En fin, parecía asimilar y entender lo que le decía. Le hablé de mi felicidad de estar con él. Luego lo dejé y me fui a mi casa. Al 20' para las 10h me despertaron para traerme filmes que se habían ido a Italia. Me volví a acostar y me desperté hacia las 18h. Mañana lo veo a las 14h30'.

Lunes 27 de enero de 1986*

Malik, por la mañana

*Tu mirada
dirige el ritmo
de mi vida*

Un bello título para una carta póstuma: una carta de adiós, en caso de muerte, y dirigida a:

A NADIE. Porque nadie parece interesarse de verdad ni en mi persona ni en mi "obra". Porque mi vida se irá, pero mi trabajo se queda aquí, quizá. Pero, ¿a quién dejárselo? Todos parecen indiferentes o acabados por el "peso" cuando yo hablo de él. Entonces, esa carta futura de adiós no será dirigida a nadie. Porque jamás habría encontrado a alguien a quien decirle todo, darle todo. Ese podría ser el título de mi serie de 25 filmes cuyo título provisional era: A MI SOLO DESEO. "A nadie" sería un título más preciso. Indica el destinatario y define al remitente. La naturaleza de los filmes estará en concordancia: totalmente libre de "compromisos". Siguiendo la vía real de lo único.

Martes*

Café Deux magots²⁰, hacia la medianoche

Le dije a Jed que lo quería mucho.

Lunes 3 de febrero de 1986

Malik, 15h

A propósito de Arlés. A propósito de la gente. *La corrida*: la renuncia ante su propio esplendor, la negación de la fuente solar de su angustia ante la sangre, la muerte y, a fin de cuentas, ante la vida como apuesta, batalla, confrontación ante la nada.

Miércoles 5 de febrero de 1986*

Descanso en la casa. Jean Claude Rousseau me trae mi proyector hacia las 15h30'. Ya había llegado Michel Nedjar. Vino a ver sus filmes. Estábamos en eso cuando me habló Jed; me preguntó qué hacía esa noche. Estaba obligado a decirle que trabajaba en un filme con un amigo. Pero quedé de verlo en la inauguración del fotógrafo armenio Rahak Ohanian, una Princesa, en *Village Voice*, al día siguiente hacia las 18h30'. En la noche del miércoles voy a St. Charles a ver el filme de Chantal Ackerman y los retratos de grupo de Gérard Courant. Luego cenamos en el Bistró Champêtre, calle St. Charles.

Lunes 17 de febrero de 1986

Malik, por la tarde

Marsella ANTIGUA. ¿Qué diferencia entre la imagen y la piedra? Los dos: equilibrio del mundo. Si no, el aire...

Sábado 22 de febrero de 1986

Regreso a If. Leïla: no teme ni a la roca ni al beso del hada, ni al viento ligero, como esta ola que la lleva.

Midi: Ese filme es un filme sobre el paisaje: el paisaje de nuestra visión, porque el único paisaje con el que componemos es el que tenemos a nuestro alrededor.

Artés: Esta fiesta (los toros) hecha por un pueblo que sabe ~~desvestirse~~ desnudarse al sol, no para mover la piel, sino para afrontar su propia muerte, su propia vida. Ejercicio peligroso, incluso inútil, dirían algunos. De hecho... decisión profunda, y única —afrontar al toro, ese dios hermafrodita—.

Lunes 24 de febrero de 1986*

Midi: ¿Y si un día mi mirada se convirtiera en esta piedra, ~~tan~~ inalterable, fija, un peso donde reposa el paisaje? Simplemente un/ese peso donde reposa el paisaje. Detener esta agitación. Dejar de agujerar el espacio, atraerlo, repelerlo, arañarlo, romperlo. ¿Y si mi mirada pudiera regresar, concentrarse, endurecerse como la piedra? Convertirse en ese bloc de piedra donde reposa la transparencia del aire.

En el castillo de If. Esta roca, este espacio de piedra volteada que absorbe el sol y vivifica la piedra. Ese rectángulo de sol que invita al recogimiento y a ~~la masturbación~~ los placeres solitarios. El amor...

Martes 25 de febrero de 1986*

15h55'

¿La imagen o la visión?

Viernes 7 de marzo de 1986*

Café Les Mousquetaires, 9h30'

Esperando a Jed. Difícil asumir el momento en el que todo parece precisarse de otra forma: ver que la neblina se convierte en un verdadero muro de concreto, contra el cual...

*Pájaro de niebla
que se vuelve de piedra
cuando lo toco.*

Viernes 14 de marzo de 1986

15h55'

Sentado en un café del Blvd. Ornano, bebiendo una cerveza y tomando el sol. Hoy mi vida es difícil, o más bien yo parezco inapto para asumirla. De un lado, el niño Gabriel que desciende a París, a acechar de nuevo mi existencia. Ave de locura que vigila mi camino. Del otro lado, el canadiense Jed, tan cerca y tan lejos, jugando con mis

sentimientos, jugando con mi pasión y mi entrega. Y luego, todas las circunstancias en las que mis asuntos de cine se van hundiendo por falta de información. Ya sé que me están viendo la cara con la Videoteca de París, y al mismo tiempo soy incapaz de remediarlo, de protestar y defender mis derechos. Últimamente todos me explotan por completo y no hago nada para defenderme. ¿Qué puedo hacer? ¿Huir?

Lunes 24 de marzo de 1986*

Mercado Malik, 11h

*Culos primaverales
cubiertos del rocío
de mi mirada*

Jueves 27 de abril de 1986*

Malik, 11h55'

Leyendo el periódico del domingo, me encuentro esta frase de Jean Cocteau en la que define el cine: "La mirada subjetiva del objetivo".

Martes 29 de abril de 1986*

Plaza Vert Galant, 15h15'

*Tomo el aire entre las
manos,
el río,
el cielo,
fragmentos de mi sino,
curvos instantes,
espejos siempre renovados*

Calle Entrepôts, 17h27'

*Mi vida ha sido una profunda equivocación,
un sendero extraviado,
un reflejo incierto,
una experiencia vacía*

Sábado 17 de mayo de 1986*

Piccolo, 11h45'

Jed me pregunta si hablaba en serio cuando le propuse que viviera conmigo. ¡Dios mío! Jed va a vivir conmigo.

Sábado 12 de julio de 1986*

*Mi imán es un
cuerpo secreto*

Miércoles 30 de julio de 1986

Hotel de Bourgogne, 19h30'

Llegué ayer a Marsella. Dejé París y a Jed con el sentimiento de que era la última vez que lo vería (a Jed) o más bien que esa vez era una ruptura definitiva.

Domingo 3 de agosto de 1986

Marsella, Calle Tyrans

Leído en un diccionario de símbolos:
"Se construyó una casa de araña,
se construyó una choza de guardián:
rico se acuesta, pero es
la última vez,
cuando abre los ojos,
nada".
(Job, 27, 18)
y
"Pero la morada de la araña
es la más frágil de las moradas".
(Corán, 29, 40)

Domingo 10 de agosto de 1986

Museo de Bellas Artes en Nîmes, exposición Picabia, 12h45'

Citas de Picabia: "Por discreción, entierre a su familia y amigos en
torno a los cementerios".

Lunes 26 de agosto de 1986

*Te dedico mi campo de estrellas:
mi río de esperma
mi azucena / campana de esperma*

Al despertarme me sentí bien con respecto a él. Me masturbé pensando en él. Y en la tarde, antes de acostarme, ya me había masturbado pensando en él. Hoy, pienso, Jed habría mudado sus cosas de mi casa. Una vez que haya acompañado a Xavier Merplé al aeropuerto (Xavier se va a Canadá a casa de los padres de Jed) él irá, en coche, a recoger todas sus cosas. Mi dirección no habrá sido para él más que un almacén. Calle Entrepôts.²¹

Jueves 28 de agosto de 1986

Plaza Vert Galant, 17h25'

Ahí,
donde
el pie
toma
su fugitiva
forma

Domingo 31 de agosto de 1986*

Bistró yugoslavo de Canal St. Martin, 21h11'

Fig. 11 200

Hoy, esta noche de capital balcánica, de espuma, lluvia de cerveza y caricias que ofrecen palabras inusitadas, insospechadas, giros que

Michel Nedjar. Agosto de 1986.
Y el cielo se hizo monstruoso



piden respuestas y fortunas, acompañado de seres que mis labios y mis ojos cultivan en un huerto de seguras prendas. Aquí, delante del azul de espuma, de un arcángel cuya flecha atraviesa el espejo (el flanco del sueño) del tiempo y un frágil peregrino, sombra desprendida del Edipo fugitivo.

Viernes 5 de septiembre de 1986

En Chevreuse, a los pies del Castillo de la Madelène

Leo: Juego y teoría del duende de García Lorca.

Domingo 7 de septiembre de 1986

En el Irish Bar, Calle Montmartre, 22h25h'

Con Jed. ¿Por qué no eres como el musgo que atraviesa las ruedas, que desliza su gesto en el terciopelo de la cerveza aún desnudo, copa de rocío, palabras retiradas del mes de enero a este mes de hojas escarlatas?

Martes 9 de septiembre de 1986

Calle Entrepôts, 18h

En este instante, ese punto transparente que el tiempo conduce conquista con su máscara de arena. En este punto sin nombre y sin eco, entraste, sin saberlo, con tu movimiento de insecto americano el cauce del aire
la espesura
el cuello de hojas
del laurel

Casa de Michel, 20h15'

Era cintura de niebla de sueños. Fue mi ofrenda/herencia. Mi único/último regalo. [Sigue] rodeado de niebla de sueños. Textos donde torres, bibliotecas, jardines, fragmentados tejen una tela de hierbas adormideras que revelan el yo abismo donde el yo traidor, el yo recaudador de impuestos del sueño, lanza una carcajada de sésamo y de aurora.

Martes 30 de septiembre de 1986

Calle Entrepôts, 14h12'

A raíz de mi desplante en el restaurante vietnamita de la Rue Belleville, el viernes por la noche, después de la inauguración de Miguel Hernández en L'Aracine. Sentados conmigo: enfrente, Monica Carpiaux; a mi derecha, Dominique Bary; en face d'elle: Jed English; a mi izquierda, la ventana; Mar Ceja a la derecha. Mucha gente: Michel Nedjar, Pascal Martin, Madeleine Lommel, Claire Teller, José et Mireille Guinad, François et Micheline Wilson, Jean-Claude Rousseau, etc. Al final, ya ebrio, cuando la gente se iba, grito en dirección de Pascal: "¡Pascal, hazme una mamada!" No le gustó a nadie, y me gustaría mandarle una carta a Pascal, una Oda a una mamada.

Av. de l'Opéra, 15h30'

Oda a una mamada

lanzada al vacío
toda esa leche
esta guirnalda de baba y de rosas
llamada al fuego
consejo
Mis pies,
recuerdo de nubes perdidas
trompeta de metal
suavizado
de palabras quietas
guante blanco
¿gaviota?
---, No. Es un soneto,
un guante hecho para enhebrar
las orillas del sueño,
el enemigo del sueño

3 de octubre de 1986*

Calle Entrepôts, 11h05'

Oda a una mamada

Siluetas
ectoplasma de un caballo
sombra
blanco, galopando entre flores de miedo,
algodón que tiende tu mano, su flor, entre las espinas de un mediodía
húmedo.
la mamada es una corriente de aire.
Un río hecho de
cosas de la vida:
coches, gente

Lunes 6 de octubre de 1986

Mercado Malik, 15h37'

Vitriol

¿Qué deshace el vitriolo? La carne que deja al descubierto el oro, el esqueleto. Desarrollar esta idea: el despojo, la renuncia de la carne, del sexo, de lo superfluo. Llegar al oro, a la piedra, a lo esencial, a lo que dura, a la eternidad. Sexo = lo contrario de la eternidad. Sexo, lo que nos hace morir al instante. Relación con la imagen, despellejarla. No, no la imagen, sino lo que la rodea: la puesta en escena, el gesto, la actitud (es decir, el punto de vista). Es la visión lo que debe despellejarse y encontrar su estructura. Repellejar²² para después reencarnar la primavera que se repite, siempre diferente, siempre nueva.

Miércoles 12 de noviembre de 1986

Beaubourg, 18h55'

Paloma, matador

Hablemos de vacío y veamos estas imágenes: aquí, en lugar de estas imágenes hay otro trabajo que se está haciendo, aquél del cual hablo: una pareja sobre la banqueta que los lleva al Cosmos. Su sombra se dibuja impecable. Vamos [¿cómo?] con la lengua, los ojos, o simplemente todo nuestro impulso de la sombra en la banqueta, en las piernas.

Sábado 15 de noviembre de 1986*

Malik, 14h22'

Paloma matador

A propósito del desnudo (el cuerpo desnudo en foto y en el cine): No podemos filmar ni fotografiar (bien) más que los cuerpos desnudos que poseemos o que deseamos. Los otros son falsos, y viendo ese escaparate de carnes, siempre podemos decir: ¡Ay! ¡Qué triste es la carne! Hay que estar lo más cerca posible del objeto deseado. Abolir la distancia entre el pincel, la mano, el ojo y la forma, calma, o ---- simple, angulosa o redondeada de la carne. En una palabra, no hay que ver al tomar la foto. Es como el amor: ya no se ve el cuerpo que está entre las manos, lo que cuenta es ese nervio que se tensa como una flecha y vemos a cualquier precio clavarse en un blanco. Estar obnubilado al punto de ver lo que no se ve. Pero es el deseo, su fuerza, lo que actúa en el momento dado. En fin, es la emoción lo que cuenta en una imagen. Ese agujero que se abre en nuestra atención.

Viernes 21 de noviembre de 1986*

En la pasarela de las Artes, 14h

Hace buen clima. *Paloma, matador*

Hacer el amor es perder el sentido de uno mismo. Olvidarse a través del otro (el otro). Hacer cine nos regresa al mismo olvido; olvidarlo todo. Sin toma de partido, ninguna sistematización, sólo ese vaivén imprevisto de la imagen que viene y desaparece. Visión, lucidez, pero no control por regla, ni principio.

Calle Entrepôts, 23h48'

Mis filmes:

Lo eterno y lo efímero

Lo fijo y lo inmóvil

La piedra y la hoja

El ángulo y el agua

Ir más rápido que la Razón, que la moral,

no dejarse invadir por el color.

Metro Porte de Clignancourt, 20h25'

Emoción. No sentimientos. Día de sol espléndido.

Martes 25 de noviembre de 1986

Bistró Le Gerbe d'Or, puerto viejo, 15h58'

Marsella. Para Vitriol o Tranches:

La Pasión es como una sábana, una vez usada, se lava, se plancha, se dobla y se acomoda. Doblar, lavar y acomodar es igual para un filme. En todo caso, para este filme. Empresa de evacuación, adecuación y, sobre todo, dobleces. Dobleces de imágenes: ocultar, no mostrar el plano, el diseño, el plano horizontal, sino el borde luminoso u oscuro (el que separa los cuadros). Mostrar lo que difiere, lo que ensancha, encierra, potencia la imagen. No lo que se desarrolla a profundidad, sino lo que se adhiere y transparenta del borde, de los pliegues, es decir, de la ola de imágenes, ola helada, y ese movimiento, el mío, para asir la ola, la imagen, e impedirle que se disuelva en la nada.

¿Cómo envejece un filme? Veamos cómo envejece un filme, cómo nos vemos envejecer en nuestro espejo íntimo día tras día. El cuerpo del filme se afana, se tuerce, se salpica de manchas, granos, pelos, cicatrices, de impotencias y de fatiga: porque llena siempre su espacio con el mismo gesto, con el mismo impulso. A fin de cuentas, con su búsqueda inútil.

En casa de Simone L., 21h

Viendo *La vida es una novela* de A. Resnais. "Te deseo la piedra venida..." Cuando veo un filme y su luz pienso en el prepucio del realizador, en su forma de replegarse, de extender la piel, de poner el glande adelante o de encerrarlo, su imposibilidad de propulsarlo, humectarlo, endurecerlo y hundirlo, de inmediato en una materia móvil, pero resistente.

Muchos que se quedan coitos ante su tema; otros coitos querrán tener o parecen ignorar el núcleo/los medios, y se pierden en un tráfico de coches/basura (alegorías de coito envenenado, casi entristecido, oscuro, húmedo, somnífero, pan abandonado, banqueta de canaleta audaz).

Pero nada más triste que esos glandes o prepucios que se quedan ahí delante por horas pero hay que reconocerlo, sí existen, hay que contar desde ahora con ellos (es decir mucho, pero en fin).

Cuando veo un filme, calculo el sexo del realizador: su longitud, actividad, juegos, cómo se le para, cómo se masturba, cómo orienta los juegos o si simplemente se pliega, se repliega, se encoge o se queda boquiabierto. Calculo su cola como esa mujer que en México calculaba el tamaño del sexo de los hombres cuando los oía orinar.

Miércoles 26 de noviembre de 1986

Mont Rue, Marsella, 11h30'

Continuación del tema de ayer en la noche. El cine es el arte de desvestir o vestir a nuestros semejantes. ¿Y las mujeres en todo esto? Porque también hay unas que hacen cine. Entonces se trata de llenar el hueco, esta caverna antigua húmeda de múltiples pliegues, esta habitación de ecos, núcleo de laberintos, donde aquél que se aventura debe abandonar toda esperanza: eso o sacrificio, y la presencia

invisible que está agazapada, en principio (*en cuclillas*) al fondo del abismo. Exige su deber: se trata de nutrir la voz, o más bien decir, eco del mundo, hay que lubricar las bandas elásticas, bancos de dones sarcásticos. ~~Oírlo en el momento que escribo esto~~

Viernes 28 de noviembre de 1986

Visito el museo Réattu, donde hay una hermosa *Muerte de Alcibíades* y lienzos de Rascal, un pintor del siglo XVIII ~~que pinta~~ un realismo muy detallado, colores muy vivos y luminosos. Enseguida veo la donación Picasso: 57 dibujos que cedió Jacqueline Picasso realizados en 1971. Continuación de *Caras* y del tema favorito de la vejez del pintor: el pintor y su modelo. Siempre asombrosos por su *inventiva*, su libertad, encerrando y dejando al mismo tiempo el dibujo que los sigue, en una acción de metamorfosis permanente donde las marcas, las caras se transforman sin cesar y nos dejan horrores, deseos. Caras torcidas, deformes, que anuncian la descomposición final. Un dibujo me impacta: un joven toca la guitarra; a su lado, una mujer desnuda acostada. Pienso en el título de mi filme: *Fundido de cirro sobre cítara*. Y me digo que quizá sea así: fundir los deseos, las imágenes. Hacerlos vibrar en el momento en que se funden en la memoria. El color funde las cosas. La línea (la guitarra) las realza, les da derecho de ciudad, identidad. Color y música ligados por la visión del artista y templados por la luz. El color no debe maquillar las cosas, sino revelarlas, es su identidad secreta. Debe venir del interior, del fondo de la imagen, y es la luz la que debe revelarlo. El color está en la carne, en el cuerpo. Viene de la sangre.

En el Puerto Viejo, antes de tomar el tren, 17h31'

Cirro sobre cítara. Cirro: lo lejano. Guitarra: lo cercano. La imagen: lo lejano, el pasado y el presente.

Sábado 29 de noviembre de 1986

Malik, 13h23'

Mi mano: alternativamente paloma, matador, tempestad.

Mi cámara: alternativamente paloma, matador, tempestad.

Nutrimos la abundancia de las palabras en el vientre de la mujer. Si miramos de cerca, veremos un bosque rojizo de filamentos translúcidos donde llegan a engancharse muselinas de esperma. Al Camembert/claramente/destilado. La otra es una entidad carnívora que destroza, fermenta y da leche acre.

Jueves 4 de diciembre de 1986*

Bosque de Vincennes, 12h33'

Uno no filma lo que conoce; a partir de las 14 horas estoy en la Bastilla donde filmo la manifestación de los estudiantes de secundaria. Subo a la punta de la columna y filmo *El Ángel (el Genio)*.

Sábado 6 de diciembre de 1986

Malik, 11h50'

¿Y si la muerte fuese esa partícula de viento que cuelga de mis dedos?

O acaso sea la espera coyuntura de la risa o la luna devorando cada paso de mi sombra

Muerte: lecho de cal/sal y canto

hecho de sal y llanto

Corona de laurel verde tibio

La nube/mula inmóvil de mi frente

Malik, 16h30'

Es eso: ver lo que no ven los demás y que, sin embargo, está ahí al alcance de nuestra visión.

Lunes 8 de diciembre de 1986

Malik, 14h08'

El filme: un paisaje íntimo después de una batalla arreglada (¿ciega?). Desarrollar un texto sobre la forma en el cine: No hay emociones sin la forma o La emoción está en la forma. Relaciones entre el color, la luz, la línea y el sentido (el sentimiento, la emoción) y la forma. El color (el fondo), ¿es el sentido? La forma (su estructura, el esqueleto) ¿es el movimiento!

Cine Cosmos, 22h25'

En compañía de Michel Nedjar, esperando la proyección del filme de Parajanov *La leyenda de la fortaleza de Suram*. Escribir un texto sobre la perfección del sonido y la imperfección de la imagen, del desfase de esta perfección.

Hay un espejo íntimo ahí donde uno se observa menos, día tras día hacemos el inventario: manchas, arrugas, pelos, bolas, caída de cabello, carnes que se cuelgan, es ahí donde tomamos nota de que podemos morir.

Miércoles 10 de diciembre de 1986*

Cineclub de Saint Charles, 19h37'

Esos filmes donde la música casi no participa en el esfuerzo de la imagen. Música demasiado perfecta, demasiado segura de ella misma. Música, sonido, que no exagera sus imposturas, sus chi---es, sus tareas, sus huecos en la memoria (sus ----) (y eso es importante). Música-sonido yendo al encuentro del filme. Amputándole su parte de verdad. El sonido encuentra, escupe, ---- hace sus necesidades en público, pero, ¿a dónde se fue el sonido? Se fue a hacer la lluvia y el buen clima.

Para algunos, la cámara es como su lápiz labial. En todo caso, un momento de/del movimiento del rojo en la grieta de los labios. Rojo de muerte. Maquillaje: ¿máscara de muerte?

Jueves 11 de diciembre de 1986

Lille, Exposición de Matisse

Viendo Ventana en Tánger: los azules y los verdes. Tánger, *capital de mi deseo*. Recordar cuadro: *Habitación Roja* (1909), Museo del Hermitage, Leningrado.

Viernes 12 de diciembre de 1986

Hoy viernes en la mañana, José María Alfonso me habló por teléfono. Voy a verlo y vamos a Ménilmontant y luego al cementerio Père Lachaise. Ante la tumba de Allan Kardec me recojo y me toco el hombro izquierdo y pienso en mi hermana Artemisa. Eran las 15h20'. Luego fuimos al distrito XVII y ahí nos encontramos ---- al amigo de Gaël. Nos tomamos una copa con él.

Lunes 15 de diciembre de 1986*

Malik, 12h55'

La imagen es una experiencia [móvil/activa], no está hecha para ser contemplada, admirada, adulada; lo que es importante en nuestra visión es lo que cambia, y no el placer ni el contento ante la imagen. Una imagen para el placer es falsa, es superflua.

Jueves 18 de diciembre de 1986

Casa de José María Alfonso, 15h05'

Esta mañana en mi cama: pienso en la forma en que se hace un filme: cómo quiero hacer un filme. Sin cálculos, sin contar fotogramas, sin ---- virtuosismo y sin esfuerzo: hacer así, como si hiciera un ánfora, como si mi mano recorriera el aire, como beber un vaso de agua o dibujar una hoja. Sólo un gesto. Hacer un filme como se escribe una carta. Escrito. No la cámara-pluma, sino la imagen-escritura. Gestos que ---- los contornos y las rupturas de la escritura que se forman, hacen ver como se activan los sentidos.

18h10'

Hacer un filme como se abandona el cuerpo o sueño/sonrisa. Así llegamos a la orilla del sueño. El cuerpo llega a la orilla del sueño. Se posa en el terreno del sueño: ahí todo pasa sin control, y el filme quizá sea eso: restricción del sueño. Cuerpo sumiso a las leyes del sueño. Δ la esfinge [el sueño]...

Hacer el filme:

Abandonar todo esfuerzo

Cerrar los ojos

Abandonarse al sueño, a la pérdida de sentido

A la pérdida de peso

Abandonarse a la noche oscura

A la imagen que surge

Clara,

Imprevista, impresa

Inconmensurable
Ineludible

Sábado 20 de diciembre de 1986*

Malik, 14h

El filme es la paredra del sueño
inodoro, silencioso como el sueño.
Pero un filme también es parálisis,
parálisis de los miembros,
rigidez del cuerpo, prisionero del sueño y del miedo.
Es el vacío invadiendo nuestro ser.

15h25'

*Mi sexo: sonrisa
del mar entre mis dedos*

Viernes 26 de diciembre de 1986

Beaubourg, 17h8'

Viendo la exposición *Parade*. Un texto de Cocteau sobre Erik Satie:
"Satie se privó (de lo borroso, del fundido, de lo superfluo, de los adornos, de los trucos) voluntariamente en *Tailler en plein bris*; permanecer simple, limpio, luminoso. Cada obra de Satie es un ejemplo de renuncia".

Mérodine, 21h42'

¿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, francamente, ignorarlo. Todo filme tiende a su propia parálisis.

Domingo 28 de diciembre de 1986*

Malik, 11h42'

Tranches. Hacer una lista de la gente que se podría oír en el filme. Decir: "Aquí se oiría una puerta que se cierra, en esta imagen estaría tu voz preguntando qué hora es; ahí, el metro llegando a alguna parte o, ¿por qué no?, el grito del almuédano a mediodía. Tus pasos que yo reconozco de lejos en la escalera, el ruido del sartén con los dos huevos a punto de quemarse". El radio o las interferencias lejanas de voces y de acentos desconocidos. O el ruido de la cámara, el rodar del proyector. O, ¿por qué no?, los cuchicheos, la respiración de los espectadores, su aburrimiento o, simplemente, el silencio. Pero la imagen impone su demanda:
Bajo la calle X: a la izquierda...
En el suelo...
Tiendas...
Gente...
(El radio): "Aquí, una canción habla de..."
El mar...

Viernes 16 de enero de 1987

Café Excelsior, 17h25'

Tranches. Hay imágenes como bocas: tajadas cerradas, entreabiertas, ahumadas, voraces, que desprecian, bocas de perdición o de blasfemia; imágenes como ojos: azules, apagados, amorfos, claros, ariscos, compactos, nobles, de esa sustancia vidriosa donde se hunden las huellas de la vida, donde las imágenes son golpeadas.

Calle Entrepôts, 2h de la mañana

El tema es siempre el color que vemos, el color que miramos, simplemente saber ver ese color y poder quitarlo, desgarrarlo, saber que tiene otros colores, uno encima del otro: el alba, la noche, el mediodía, el color es la plena identidad del tema, más que las líneas. El color que vemos gracias a la luz, gracias a la visión. El color es el tema.

Sábado 17 de enero de 1987

Malik, 23h30'

Tranches. Leer los poemas en español y traducirlos, leyendo todas las traducciones posibles con dudas o interpretaciones. Escuchar *La Niña de los Peines* y tratar de interpretar el fragmento de Lorca sobre ella y *el duende*. Hablar de los elementos que vienen a añadirse al filme: manchas, tachones, rayaduras, ---, fotogramas sobreexpuestos: otro filme se superpone lentamente (acción grave, ineluctable del tiempo) sobre el original. El filme cambia de color, cambia de edad, de identidad. El recorrido del *travelling* lateral, a la manera de un biombo japonés o muro que se desliza.

Domingo 18 de enero de 1987

Calle Entrepôts, 1h40'

Tranches. En español: *REBANADAS/TAJADAS*.

Malik, 12h10'

¿*TAJADAS* de qué? De lo que sea, eso es importante. El filme es eso: tajado, tajado (el español, la luz, el color).

19 de enero de 1987

Estación del Este

Me dice Gaël: "De todas formas, el tiempo no existe".

El tiempo. El dibujo es *TRANCHES*. ~~Rebanar~~ el espacio. Una línea es eso: rebanar nuestra visión. En especial, no contar, no contar los fotogramas. No calcular.

Jueves 22 de enero de 1987*

Café Excelsior, 15h15'

Tranches. Tratar de situar el sonido que corresponde a cada secuencia. Ahí, filmo la calle... Calle de la terraza de La Rotonde. Espero a mi amiga... pero no llega. Luego supe que ella no pasaba nunca por ahí. Que evitaba ese lugar. También supe que el sonido está en otra parte,

que jamás lo podré atrapar, de hecho, no me queda más que sustituir, a riesgo de confundirlo todo. La imagen está tejiendo su red mofándose ¿? En el sonido y el sonido crece, ignorando todo, y por qué no...

Sábado 25 de enero de 1987

Mélodine, 20h37'

Tranches. El sonido... Rebanar el sonido. ¿Y si regresáramos al principio del filme y deseáramos todo lo que vemos? Ahí está la muerte entre Balla y el punto llamado CASTAGNO en los Apeninos ----; ahí está André Robillard filmado viendo el vidrio desde lo alto de Notre Dame de París; ahí está la entrada del número 35, calle Entrepôts en Saint Ouen. Ahí, el edificio Boff---- en Montparnasse, y luego esos fuegos artificiales.

Me habías pedido que filmara para ti, y ahora todo se pierde en la nada del filme, todas esas huellas, esos rasguños de luces, esos gestos que soy el único que conoce, son tanto palabras como caricias. Arenas.

Lunes 26 de enero de 1987*

Una forma humana parece desprenderse del magma. Una pierna se hace visible. Parece gigantesca porque una ciudad está a sus pies. ---- Y puestas en plano. Sin profundidad visible.

Calle Entrepôts, 17h25'

Cierto, se trata de una geometría variable y fugitiva: hay que saber cambiar el aire de la atención, aligerar los omóplatos de la visión y recoger todos los cerillos en un manojo, todos los cerillos desperdigados entre el coxis y el cerebelo. Hay que prender el fuego con ----

Martes 27 de enero de 1987*

Los filmes que yo prefiero: los que se escapan del control del realizador. Después de todo, cuando un filme se escapa del control de su realizador... a partir de ahí se vuelve interesante.

Jueves 29 de enero de 1987*

Escaleras de la Ópera, 13h35'

Mi mano en el centro de la soledad, mi mano ~~abierto~~ tendida, mendigante, a la expectativa del secreto íntimo. Mi mano mendigante experta en la espera de ~~las piezas~~ los escudos de oro que lloverán del cielo oscuro. Mi mano jirafa febril y frágil, paciando. Mi mano que hace girar la madeja del hilo de la vida...

Calle Entrepôts, 17h40'

Un filme debe dar la impresión de que todo pasa en primer plano. Lo que interesa es el primer plano: la primera cosa: la emulsión, las huellas sobre la emulsión.

Viernes 30 de enero de 1987*

Café Le Betania, 14h20'

Mis manos estrechaban las formas de su cuerpo; aspiraban a la intimidad/la continuidad profunda e indecible de su carne. Mi mano se abría paso, mi mano sonríe a las múltiples sonrisas, atraída por el sol negro.

Lunes 2 de febrero de 1987

Malik, 12h32'

Leí esta cita de Hölderlin: "Atravesando el mundo como exiliado de ninguna parte (el poeta)".

Ver lo visible, montar lo invisible.

Sábado 7 de febrero de 1987

Calle Entrepôts, 14h40'

Una de las cosas que me interesan en el cine es esta posibilidad de decir u oír cosas que no se ven, y enseñar, ver cosas que no se oyen.

Malik, 12h23'

A propósito del texto de *Tranches* (primera página):

- Decir, después de una estela... un llamado y palabras, a veces el silencio y también...
- La espera de las palabras. Las palabras que se precipitan y se catapultan en una cavidad cualquiera, que circulan y aúllan
- Las palabras que se arremolinan en alguna parte, indiferentes a las imágenes que no se detienen
- Las palabras que llegaron de no sé dónde, lanzadas en plena cara, se insertan en la carne noble, indiferente de la imagen
- Las palabras siempre rebeldes a las imágenes. Se precipitan a veces para agruparse en forma de misivas o de un llamado de una estela, siempre opuestas al paso impecable de la imagen
- Decir cosas que no se ven; ver cosas que no se oyen
- Venas, plano sutil, orificio

Lunes 9 de febrero de 1987*

Malik, 11h37'

5 films d'août

Hablar de la función de la piedra, la importancia de la piedra, su necesidad; de Saint Victor, las arenas del Panier (Marsella). Hablar de los demás elementos del sur de Francia: el cielo, el mar. Hacer un texto que vaya del mar a la piedra.

Título posible para otra parte de *Tranches*: El urinario salvaje de la luna.

Domingo 15 de febrero de 1987

Malik, 10h50'

Tranches

Como una rama de cerezas que pierde sus hojas al filo de los días;

como un puñado de arroz lanzado ~~sobre una novia~~ en una boda cualquiera o una lluvia de monedas que muestran alternativamente su cara o cruz. Otro título para *Tranches*: Cara o cruz. Así, todas esas secuencias se extienden, se dispersan.

Miércoles 18 de febrero de 1987*

En el Zikrat, calle Ramey, 14h45'

Con Touni. El cineasta es un enamorado seguro: "Están los que se equivocan de tren, otros que lo toman en marcha. En mi caso, me equivoqué de estación. Como otros se equivocan de sala, de vida o de abrigo". Ni modo: me quedo ahí. Otro error: la estación está muy lejos de la ciudad. Camino sobre una calle que serpentea...

Jueves 19 de febrero de 1987*

Calle St. Antoine, Modern tabac, 9h52'

5 films d'août

La Ciotat: el humo, el mar, el vino

La Caridad: el saber, la historia, el pasado, la piedra, la arquitectura

La Canasta: la vida, la gente, la piedra, la tradición

Nîmes: el pasado, la historia, las piedras, Picabia, la modernidad, el mediodía, los toros

Saint Victor: la luz, el ánimo, la piedra, de la piedra al ánimo, el casamiento de la piedra y del ánimo

La geometría que modula el viento, las salidas de luz. El sol que inscribe su música, devela su pergamino sobre la piedra. El sol se fragmenta en la piedra (entre la piedra plegaria) y nos deja una partitura, un canto, una geometría celeste. Arquitectura ~~de sol~~ solar, himno al sol, libro de piedra donde se lee el lenguaje del sol...

Sábado 21 de febrero de 1987

La Ciotat

- Un pie en la arena, un pie en el filme
- Se necesita un pie en la vida, un pie en el filme
- Después de todo, uno no habla más que para sí mismo
- Ésa es la cuestión principal: ¿Cara o cruz?

Domingo 22 de febrero de 1987

Saint Victor

El arte de construir bien: el arte de retirar la piedra, de dejar entrar la luz. Cubrir de piedra el espacio para descubrir la luz. Devolver la luz interior. Sobria ebrietas.

"La medida del amor es amar sin medida". —San Bernardo de Claraval

El arte de dejar cubrir para volver sobria la medida del amar.

- Autenticidad
- Experiencia
- No aprender, sino vivir

La Canasta. Decidí dejar la puesta en escena, realizar el filme en el lugar, dejar todo programa y abandonar toda manipulación posterior del filme. El montaje se hará al mismo tiempo y no habrá más efectos especiales, ni filtro ni conteo de fotogramas. Nada más que mi andar en medio de un mundo desconocido, cámara en mano, al acecho de la imagen, sin saber qué imagen llegará a enseñarse, a ofrecerse o a huir ante la cámara. Ningún otro artificio. Ninguna imagen está prevista, y eso es importante. De ahora en adelante, todo lo que haga tendrá esa marca. Nada de lo que se va a ver estaba previsto, todo es nuevo para la visión.

Nimes. El cine es un medio de pasar (de dar el salto) entre lo antiguo y lo moderno. De pasar de la piedra a la transparencia. De lograr, al mismo tiempo, la única función pensada para el filme: sobreimpresión de lo antiguo y del presente.

La Canasta. Cada imagen es un paso dado (hecho) en la vida. Hay un punto donde ya no hay cálculo, ni precisión.

Lunes 23 de febrero de 1987

Malik, 14h

Saint Victor

La emoción es la que mide, la que rebana. Es la medida primordial, la medida sine qua non...

Miércoles 25 de febrero de 1987

Cineclub St. Charles

No se trata de deformar la realidad, lo que vemos, sino de verla de otra forma. Verla tal cual.

En el cine, lo que cuenta es el paso (de una secuencia a la otra: ¡ése es el ritmo que hay que ver de cerca!). Hay una diferencia entre el efecto que le hacemos sufrir a una imagen y el gesto, el efecto desier-to de la mano del cineasta. Es la acción del cineasta lo que cuenta y no el efecto. La acción no debe ser un efecto. Debe estar ligada al movimiento de la vida.

¿Qué son los cambios de una secuencia a otra? Esos saltos son el tiempo, el espacio y, sobre todo, la atención y la emoción que no se equivocan. La emoción es como una canción o una danza: uno no se equivoca. La emoción no permite saltillos. Lo que creemos que debemos hacer, la idea, el cálculo es lo que nos hace perder el único control de la imagen: el de la emoción, ahí donde no hay salto. En la emoción solamente hay verdad e intensidad. La emoción es el arte de cortar bien. Jamás hay que dejar que el conocimiento del tema invada el montaje, eso es asunto de la luz. O, en todo caso, es el tema en primer plano lo que decide, pero hay que evitar las uniones con el montaje, con la profundidad del campo. El montaje debe hacerse siempre con lo que vemos en primer plano.

No hay que seguir tocando el filme, seguir tocando el montaje. Lo que importa es lo que se hace en el momento. La verdadera acción cinematográfica está ahí: lo que hacemos de inmediato. Lo demás es presunción. Tomemos la realidad tal cual, sin efectos. Sólo con la novedad de nuestra mirada; es nuestra mirada lo que se mueve, y no el efecto. En el cine, el efecto no es lo que cuenta, es decir, lo que pasa al interior del cuadro, sino cómo la imagen llega y se va.

Sábado 28 de febrero de 1987

Malik, 12h32'

5 films d'août

Encontrar el lugar exacto de la imagen: ~~su actualidad~~ es la del instante en el que se tomó. (Manipularla, reacomodarla y llevarla a otro lado). Su lugar está unido al instante en el que se tomó. El recorrido del filme es el del tiempo, donde se filmó cada secuencia.

14h45'

Decir: "esta secuencia fue realizada a las 15h45'". Ése es su lugar exacto: en el tiempo. Tratar de moverla de lugar es tergiversar el filme. Hay un nervio secreto, invisible, que conduce al filme hacia su destino. Cortarlo es cortar su única verdad: la historia de su realización. Ese nervio invisible que modula (produce) el ritmo del filme. Un ritmo sólo se desarrolla con el tiempo. Ver una planta que crece, una sinfonía, el día. Simplemente decir: *La Ciotat*. El X de agosto a las 10 de la mañana. El filme se hace como la música: un ritmo se hace sobre la acción misma de filmar. La verdad del filme es la de su recorrido: el tiempo en que se realizó.

Domingo 1 de marzo de 1987

Calle Entrepôts, 1h25'

Saint Victor

Ese filme: otra medida de la piedra y de la luz. No pretender saber, sino saber porque vemos.

13h30'

No es importante lo que vemos (el tema que vemos), sino la imagen que de ahí se desprende.

Lo que cuenta es lo que pasa al instante de filmar: esa fulguración, ese miedo, esa duda, ese tedio.

Las verdaderas medidas de un filme hay que aplicarlas, volverlas operantes, eficaces. No debemos verlas, y no debemos hablar de ellas. Las verdaderas medidas de un filme son secretas, están encerradas en el instante. Sus fulguraciones, sus vilezas, sus contradicciones.

La originalidad está en lo que pasa ~~en~~ el cuadro, y no en la forma del cuadro.

Beaubourg, 20h40'

Encontrar un tema es darle su luz, ver su luz, encontrar su luz.

Miércoles 4 de marzo de 1987

Reducir: volver compacto el tiempo, reducirlo a una verdad. La serenidad de una imagen. Reducir el tiempo, reducir el hoy, ligarlo al ayer. El tiempo compacto: una imagen.

Lunes 16 de marzo de 1987*

5 films d'août

Se trata de arquitectura: arquitectura de la piedra, del filme, y del tiempo de la imagen.

Sábado 21 de marzo de 1987

El martes pasado, el 11 de marzo, vi a Bernardo Montet en la cinemateca de Chaillot a las 10am para enseñarle 2 filmes: la segunda bobina de *Salomé* y *Tables d'Hiver*. En compañía de Dominique Noguez y... Bernardo demuestra interés por los filmes. Sobre todo por *Salomé*. Ayer, viernes, me habló por teléfono. Vengo al taller donde trabaja, calle Moulin de la Pointe en el 13° arr. Dominique Noguez nos alcanza. Bernardo nos baila. Le tomo fotos. ¡Qué revelación! Más allá de todas mis esperanzas. Es el intérprete ideal, soñado. Reúne el poder y la gracia. Y ese don inefable del gesto. A su inteligencia hay que agregar una sensibilidad suprema. Bernardo es alguien excepcional. El proyecto del filme que tenemos juntos, producido por Dominique Noguez para el festival de Château Vallon, deberá hacerse pronto. Empezar con un ensayo filmado en el taller. Fecha prevista: el 1° de abril, en la tarde (la tarde de una fiera).

Malik, 14h58'

El peso de lo cotidiano me impide decir...

Hacer que la piedra pierda peso, voltearla, doblarla, superarla. Superar la piedra, ir hacia su secreto.

La Caridad. Las Arenas.

Una muralla antigua está en los orígenes de la ciudad. No busquemos demasiado, la fuente siempre está ahí: su piedra, el cielo, el trazo de la piedra, su función con el filme: recortar ---- la piedra. Recortar la piedra es ir hacia la luz.

Domingo 22 de marzo de 1987

Pizcacha: Es un trabajo de recuperación que realizo sobre el conjunto de mis filmes, un montaje paralelo al montaje final y que se mostrará al...

Y que aclara las distintas direcciones que toman los obstáculos, las fricciones que presenta la obra.

Lunes 23 de marzo de 1987

Malik, 14h

Les Arènes

El secreto del filme: aportar una imagen inédita. Después de todo, el filme es una flecha que jamás alcanza su objetivo. Lo importante: el recorrido de esa flecha.

Lunes 11 de mayo de 1987*

Malik, 16h21'

Michel N. me acaba de dar 2 títulos para el filme con Bernardo Montet hecho en Étretat: *Pas de ciel* (*Cuerpo de cielo*).

La verdadera modernidad, saber seguir siendo sensato.

La verdadera modernidad, saber seguir siendo.

17 de agosto de 1987

París

(En compañía de Michel Nedjar y Jean-Claude Rousseau)

El vacío no se muestra ni se expresa. El vacío es una experiencia.

Sábado 29 de agosto de 1987*

Calle St. Antoine, 21h04'

"¿Qué es lo que hago?" Pongo en escena mi propia mirada.

Viernes 4 de septiembre de 1987*

Casa de Michel, 13h

Roma: la capacidad de convertirse en Ruina (saber morir). (Roma, Grecia, Egipto, etc.). Donde viven los protestantes no hay ruinas.

Lunes 7 de septiembre de 1987

Mercado Malik, 13h43'

La sospecha: el arte es del dominio de la materia. Si hay algo material, es el arte.

Lunes 15 de septiembre de 1987*

Calle Racine, 19h43'

La línea general: Manifestaciones, ~~---,~~ desplazamientos, alguna extravagancia romana y un retrato público, serie de retratos.

Viernes 25 de septiembre de 1987

Hoy filmé en mi casa de la calle Entrepôts a Kader para el filme Lamelles de chair... Ayer, le tomé una diapo...

MAN RAY. La fotografía al revés, Tristan Tzara, Tirol, agosto, 1922.

"El negociador de valores luminosos propuso la APUESTA para los palafreñeros. La medida de avena que les dan en la mañana y en la noche a los caballos del arte moderno no podrá perturbar el apasionante curso de su partida de soles y de ajedrez. Una elipse gira en torno a la perdiz, ¿es una cigarrera?" (Nota tomada de un texto de Tristan Tzara sobre las fotos de Man Ray, expuesta en el Pompidou).

Domingo 27 de septiembre de 1987

En la noche, con Catherine Diverrès y B. Montet a propósito de *Pas de ciel*: logramos abolir algo: la distancia. Nos quedamos en nosotros mismos.

Sábado 2 de octubre de 1987*

Calle Entrepôts, 1h10'

Después de la proyección del *Ventre de la arquitectura*: no se trata de filmar ruinas, de mostrarlas, sino simplemente de estar ahí, entre las ruinas. Se trata de respirar entre las ruinas.

Lunes 12 de octubre de 1987*

Belleville, Restaurante vietnamita

Con Michel N. Festejamos su aniversario 40 y son las 22h30'. Michel me da un título para mi filme romano: *Deshojar el acanto*.

"La arquitectura es una música asida en pleno vuelo". —Goethe

Jueves 15 de octubre de 1987*

Calle Entrepôts, 24h30'

El viernes 9 de octubre fui a Suiza a ver el museo de Arte Bruto en Lausana, en particular las cabezas de Michel Nedjar, y en la noche, en Ginebra, en la sala Simón Patiño: *L'arbitre des elegances*. En la misma semana, el lunes 5 de octubre, hice mi primer filme en video: la boda de Francis Teboul con Liliane... El filme se hizo en el domicilio del marido, calle J. P. Timbaud y fue realizado en Betamax.

Sábado 3 de octubre de 1987*

Malik, 13h15'

La estética es un lenguaje. Un diálogo con lo divino (no con Dios). Es decir, lo que emana de Dios. El cristiano católico lo sabe y lo practica. Vive la estética como una necesidad de su existencia. El protestante la ignora, la rechaza. Para él, la estética es una carencia. No hace más que atravesar ---- el espacio. Llenarlo. De ahí la incomodidad ante toda obra protestante que va a contracorriente de su esencia: toda estética parece sobreañadida, artificial, caricaturesca, exterior a la cosa, por lo tanto, no se presenta como un diálogo.

En la mañana, ese sábado, hacia las 8h, suena el teléfono. Es Gaël, me anuncia la muerte de su madre. Falleció esta mañana, en el hospital de Angers.

Medianoche 1h20'

¿Por qué el árbitro? ¿Por qué los danzantes?

- Porque el cine es también saber desplazarse en la luz
- Porque vi ó tinteros negros convertirse en una charola de limones luminosos
- Porque un danzante es geometría con los pies descalzos, rompiendo sin cesar la charola de amargura
- Porque soy un desequilibrado, un rubor, entrevisto en el nácar ajeno
- Porque ellos son (los danzantes) flechas hacia la elipsis intacta y...

Domingo 1 de noviembre de 1987

Malik, 10h55'

¡Violencia y agresividad! La agresividad daña, destruye, obstruye, estorba. La violencia es fuerza, parte del impulso creador, es intensidad y rapidez. Porque no hay farsa. Gotas de verdad.

No le preguntamos por qué a un artista. El arte es una pregunta en sí mismo. Es la pregunta. El arte es una interrogación. Los danzantes también toman esa forma, un signo de interrogación. Porque me gusta el sabor áspero, arriesgado, de la interrogación. En nuestra dichosa época de confusión parasitaria (endémica) donde confundimos firmemente artistas y hacedores. Porque compartimos el mismo desequilibrio, el sentido de la caída.

Lunes 2 de noviembre de 1987*

Malik, 10h50'

Son razones suficientes para filmar *L'arbitre*. Buscar también del lado ~~de las sinrazones~~ oscuro de la razón.

La caída abole el peso. Pero quizá ya no sepamos ver la diferencia entre un artista y un hacedor. Hacer un inventario de razones, de pretextos, de sueños precoces. ¿Volver a entrar a la espesa materia de los sueños de los demás? Pero la capacidad de un artista no se mide por su eficacia, sino por su visión. No confundamos visión y mirada. La mirada sobre el mundo. ¡No! Ver es algo fijo donde cualquier cosa puede desfilar. ¿Y si las cosas se desprendieran de lo que no vemos?

Acompaño esta carta con esta imagen: cuando la veo, tengo ganas de hacer de árbitro. Simplemente cuando veo al árbitro, tengo ganas de hacerlo. Dejemos esta pregunta a los mediocres, a los aprendices de inquisidores. En la medida en que la danza es del dominio de la visión y no de la mirada.

"La Rosa no tiene por qué, florece porque florece". —Angelus Silesius

Jueves 12 de noviembre de 1987*

Pas de ciel

"Esas tres primeras partes son un trabajo de acercamiento y de adaptación".

En la mañana acompañé a Michel Nedjar a recibir la copia de *Gestuel* a casa de Aransa. Luego, todavía con Michel, caminamos hasta Luxemburgo. Hace muy buen clima. Ahí, en casa de Francis Teboul, en el polvo del tiempo, recupero el casete de video que hice para su boda el mes de octubre pasado. En la tarde tengo cita en Moulin de la Pointe con C. Diverrès y B. Montet. Quieren hacer un ensayo conmigo para participar en su próxima creación: *Le Printemps*, inspirada en la novela corta homónima de Bruno Schulz.

En la tarde: ¡Ensayo convincente! Les encantó. (*Waltz* polonés y *danzón*).

Viernes 13 de noviembre de 1987*

Medina

Filmo los ensayos de *La Primavera* (Bernardo, Joseph N. y Thierry B.)
Yo bailo el *canzón* después con Bernardo, Joseph Nadj y Thierry Bae.
Más o menos bien.

Domingo 15 de noviembre de 1987

Malik, 10h10'

La Danza. Su objetivo: confundirse con el tiempo. El gesto del danzante: asir el instante —ese espacio donde la muerte inminente va a asirlo—. El danzante, emblema de la ciudad, prometido a una destrucción total.

En la mañana, hacia las 5 horas, me hablan de Angers: es Claude, el amigo de la madre de Gaël. No hay noticias de él. ¿Dónde está Gaël?

Martes 17 de noviembre de 1987*

11h47'

La Danza. Lo importante es cómo atrapar el instante. Cómo convertirse uno mismo en ese instante.

¿Cuántas cosas han desaparecido en torno al danzante? Y si la danza fuera eso: hacer desaparecer todo en torno a sí mismo: simple aniquilación.

"La verdad es una... y como el mensaje es múltiple, tiene en su contra la cantidad". —Anatole France

Viernes 20 de noviembre de 1987

Calle Entrepôts, 11h39'

Pas de ciel. Los 3 primeros filmes corresponden a las 3 primeras etapas del proyecto: se trata de ensayos, de investigación coreográfica, de ubicación de lugares. Las tres partes fueron eliminadas del proyecto final/versión definitiva que constituye *Pas de ciel*; no retiene más que las partes rodadas en la costa normanda. A guisa del final...

Y serán presentadas excepcionalmente esta tarde sólo para ilustrar la formación de un proyecto. La totalidad del proyecto.

Adaptación de la danza del coreógrafo a los ritmos y acercamientos del cineasta. Búsqueda de un acuerdo entre el danzante y el cineasta. Acuerdo que desemboca en una gran violencia cuyo objetivo es superar la representación de la danza para desembocar en su esencia. Un acercamiento y una adaptación. El danzante ↔ el cineasta.

"La costura crea cosas hermosas que se volverán feas... la moda crea cosas feas que se volverán hermosas". —Coco Chanel

Pas de ciel

...y que contribuyen a la inteligencia del tema: la confrontación de la danza y de la imagen...

Domingo 29 de noviembre de 1987

Malik, 11h17'

Lapidario, inexacto, ignora las oscuras libertades del lenguaje.

Lunes 14 de diciembre de 1987

Malik, 11h15'

Gaël. El arte de Gaël viene de las profundidades de una tierra extraña. Es ahí donde se enlazan, ahí... Circular el imaginario nómada.

~~Ayer en la noche.~~ Anatomía del delirio.

Ayer en la noche, domingo, calle Entrepôts, me encontré en compañía de Gaël, de Michel y de Jacques Haubois. Aprovechando la ocasión, propuse filmar un poco ese encuentro. Filmamos los cuatro un cabo de filme en blanco y negro.

Jueves 17 de diciembre de 1987

"Como los dioses no estaban ya, y como Cristo no estaba todavía, de Cicerón a Marco Aurelio hubo un momento único en que el hombre estuvo solo". —Flaubert.

Martes 29 de diciembre de 1987*

Filmo en el "laberinto" del número 24, calle Ménilmontant (en demolición) en compañía de José María Alfonso.

14

Autobuses Sierra Mazateca

5 de Mayo Núm. 21 Tel. 17

Teotitlán del Camino, Oax.

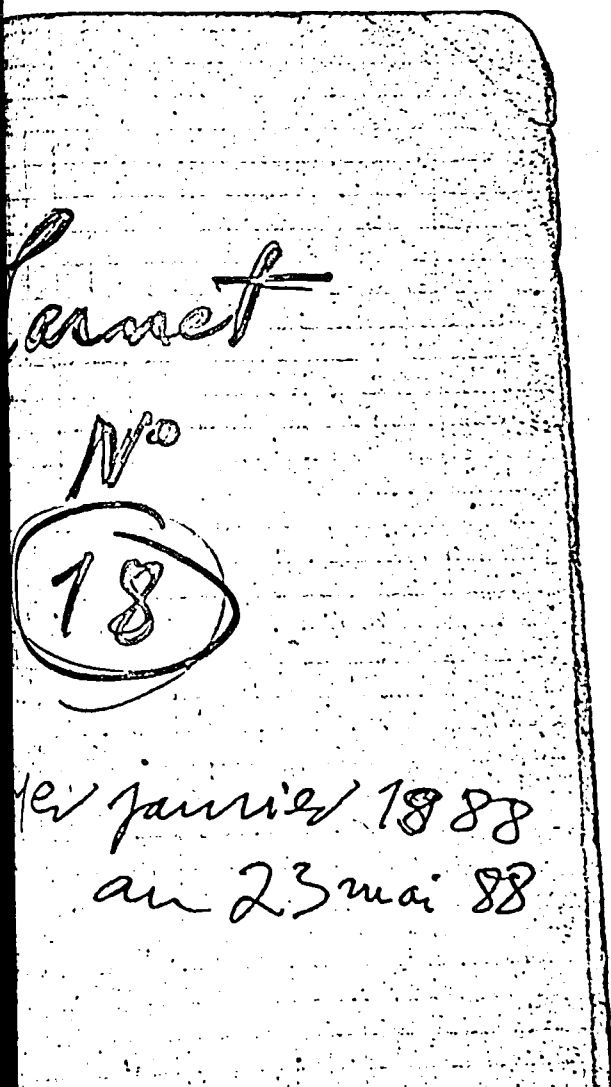
Nº

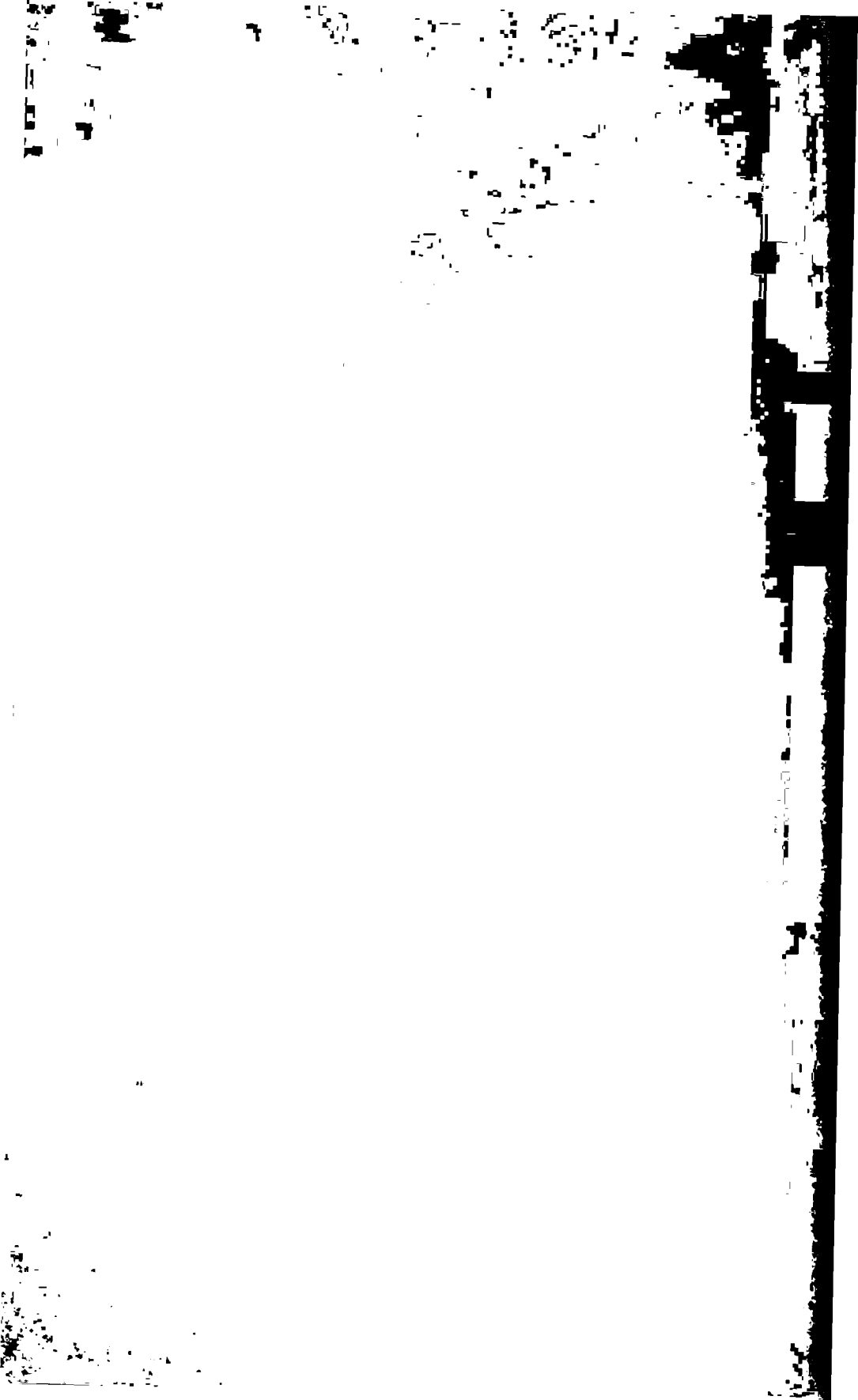
7845

Huautila - Teotitlán		VALOR
HORA- SALIDA	ASIENTO	
11:05 Hs	12	

VI. EL DUENDE
(3 DE ENERO 1988 - 23 ENERO 1990)

Fallas, fracturas, instancias... • El duende y la enfermedad • Desequilibrio y éxtasis • La primavera comienza • La danza es una escritura al revés • Filmar Granada • Las metamorfosis de Catherine Diverres • La piel de las cosas • Dibujo del duende • Vuelta al barroco • Cumpleaños • Resultado de K. • Viaje a México • Consejos de Pancho Villa • Imagen inmanente • Soltar la imagen: sobre la ceguera • Animalidad • La soledad de la danza • El ojo como obstáculo • ¡Mis cincuenta años! • Marina Tsvetaïeva • Problemas económicos y de salud • Retorno del duende • Técnica: accidente y error





Domingo 3 de enero de 1988*

Malik, 10h15'

Tiene el cielo una forma de palmípedo dormido (en agonía).

12h19'

La magia está en la lengua misma y no en lo que ella describe. La magia está en el lenguaje.

Sábado 9 de enero de 1988

Malik, 16h30'

La danza no se ve, se consume antes de ser.

Domingo 10 de enero de 1988

Malik, 13h50'

El clima está templado. La danza (*Instance*).

Se trata de abolir el tiempo. ¿Cómo? Cortando sus raíces y su retórica. Encontrando su fuente, ese río.

Metro, 23h

Instance: Su único peso es la danza... Bet Cath. Esa coreografía también tiene esto: la llevan, la interpretan sus creadores. Doble lectura/factura, doble trabajo. Son instrumento y lenguaje.

Martes 19 de enero de 1988*

Instance. Su danza frustra/atraviesa todas las trampas. Es un impulso desenfrenado hacia el vacío. Su danza atraviesa el muro de las apariencias y se libera, emblemática de su propia soledad.

Miércoles 20 de enero de 1988*

Fui a ver a José María Alfonso al bar... Calle Polonceau, donde tomé fotos de dos cuadros de ALO (paisajes a la Utrillo), en compañía de Gaël. José María me enseña un álbum de fotos a color de la Alhambra. ¡Maravilloso! Me dice que ahí es donde debería hacer mi filme *L'arbitre des elegances*. Le digo que estaría bien realizar ahí un filme con un guión original y le propongo escribir un guión. La idea lo entusiasma.

En la noche se ven Bernardo Montet y Francis Teboul en el número 16 de la calle St. Antoine para la entrega del departamento.

Lunes 25 de enero de 1988*

Malik, 13h15'

Instance. Sus fallas, sus fracturas le permiten introducir otras instancias, otros mundos, otras emociones, otro saber... Sistema hecho de cámaras y de fracturas, de fallas. Aspiración al vacío, único espacio donde la danza puede realmente ser.

Miércoles 27 de enero de 1988*

Calle Entrepôts, 24h10'

Hoy filmé en video el ensayo general de *Pain de Singe* de Bernardo Montet en el teatro de la Bastilla. Mañana será el estreno y voy a seguir filmándolo. Por eso no pude ir a la última sesión del cineclub de Saint Charles, con los filmes de Michel Nedjar.

Hoy en la noche, al filmar a Bernardo, tenía el cuerpo ----, torcido, con ganas de orinar, estaba sudando, mis dedos estaban paralizados. Me decía que eso era el duende: la mierda, la orina, el sudor, este dolor que tortura al cuerpo. Lo veía como un túnel, un agujero de donde brotaba la mierda, la orina.

Lunes 1 de febrero de 1988*

Malik, 15h

Bernardo Montet: La danza va más allá de la coreografía (sobrepasa).

"Escribir no creo que sea trabajo... es esperar el no-trabajo. El texto, el equilibrio del texto, es un espacio en sí que hay que encontrar... Hacer el vacío para dejar surgir lo imprevisible, la evidencia". —M. Duras

Miércoles 10 de febrero de 1988

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 si ese peligroso equilibrio fuera necesario para el acto de filmar. El cuerpo atado, torturado, ¿será necesario para acceder al acto creador, a su liberación? Ese paso difícil donde el cuerpo se resiente por completo (¿pero por qué en su dolor?) es la antesala de la visión. El cuerpo escupe su dolor, desnuda su angustia, despliega su sufrimiento. Estado que anuncia el éxtasis.

Domingo 14 de febrero de 1988

Malik, 11h

Bernardo Montet en *Pain de Singe* desviste al espacio para habitarlo mejor.

En el sentido en que la metáfora es rapidez de la visión y su razón íntima.

*Entró por la mañana/ventana un mar biselado por el miedo.
El centro de las cosas es algo móvil, semejante al vuelo.*

Jueves 18 de febrero de 1988

Calle Entrepôts, 18h

El movimiento es blasfemo. Va contra natura. Contra el tiempo y el espacio. Digámoslo, el movimiento es el espacio y el tiempo unidos por el gesto del cineasta, en el trazo de la imagen.

Antier, en la inauguración de *Les derniers Picasso*, Michel Nedjar, quien me invitó, me dijo:

Picasso no se queda en el mismo lienzo, para no retocar. Esto es primordial en el arte contemporáneo. Cada paso, cada tentativa, cada esfuerzo, son un cuadro en sí. Exitoso en tanto que es.

Miércoles 24 de febrero de 1988

Pain de Singe: la cuestión de la metáfora no está en las imágenes que propone, sino en el poder del habla. Lo que cuenta es el trabajo de la lengua, no la imaginaria.

Viernes 26 de febrero de 1988*

Por la noche

Catherine Diverrière: Una secreta geometría (la danza).

Sábado 27 de febrero de 1988*

Malik, 10h15'

B. Montet atraviesa un bosque de metáforas. Su movimiento agota un río de metáforas.

Diverrière: su espacio es mental, sin signos, sin aire. Espacio donde el vestigio de la nada hace al cuerpo.

Lunes 21 de marzo de 1988

Malik, 16h

LA DANZA. Me doy cuenta de que en la danza, en una coreografía, lo importante no es tener una idea fija, una memoria inmutable de la totalidad de la pieza, sino lo que se presenta al espíritu, lo que cambia, eso es lo importante. (*L'INSCAPE*)

Bernardo M. Su lucha es con el lenguaje. Lo que nos enseña es un lenguaje. Frases en diagonal, en espiral, palabras, cortadas en estrías.

Martes 22 de marzo de 1988

"Para mí, el color siempre es una superficie. Lo que me interesa en la pintura es más la luz que el color, y uso el negro en relación con una claridad del fondo. Mi negro sólo vale por su intensidad. Vuelve al blanco más claro y acentúa la tensión". —Abdelkadir Rabi (pintor marroquí).

Lunes 28 de marzo de 1988*

Malik, 13h20'

No hay peor cárcel que la de la imaginación, ni peor vicio que el del lenguaje.

"La poesía es una invitación a lo oscuro, no podría invitar a otra cosa. Invitar a lo que se ve no tiene aventura ni riesgo. Y la poesía es una aventura".

"La escritura no es un acto, es un estado".

"A dios no se le pide nada".

—José Ángel Valente

Lunes 4 de abril de 1988*

Malik, 11h37'

Es que Catherine D. aprendió su danza en alguna parte de este espacio del sueño; aprendió la danza de los insectos, en este espacio reservado al sueño. No el sueño de los ángeles, sino el sueño propio de la danza (entre el aire y ---)

Pensamiento del domingo: Bernardo Montet desciende del árbol mítico del lenguaje.

Viernes 15 de abril de 1988

Calle St. Denis, 12h48'

No hay primavera sin sangre.

La sangre se desliza de la mano a lo largo del brazo,

firma, anuda, la historia libera.

La primavera es la lucha contra la luz para imponer la suya. El vestido escarlata de Bernardo Montet anuncia los fuegos del crepúsculo. El abanico se cierra. La primavera comienza.

¿Qué es la primavera

si no ese regalo de sangre,

ese sacrificio?

Sábado 16 de abril de 1988

Calle Entrepôts, 8h15'

Se trata de herir al espacio.

Malik, 9h50'

El abanico se cierra. Afuera, el crepúsculo apaga sus últimos fuegos. La primavera comienza. Bernardo M. se viste de escarlata. Se cubre de sangre y se suspende de la cuerda del vacío. Es el silencio último lo que él suscita, el silencio que precede al deshielo brusco y la eclosión sin límite de la primavera.

Sube y baja al cielo ancestral, al árbol cósmico.

Una obra sin defecto no podría existir.

Ver a la primavera desvestida, desprovista de su ropa. Su estructura parecida al viento... B. Montet tiene esta capacidad: despertar el silencio, la primavera.

Ya entendí, (los bailarines) hacen que llegue la primavera. Intentan que la primavera salga, brote. Como si fueran soldados que luchan

contra el tiempo, lo asedian y lo obligan a salir en pleno día. Son leñadores y hadas. Demuelen la yedra, la trituran, la mezclan y la cuelan...

Domingo 17 de abril de 1988

Malik, 12h05'

¿A dónde conduce este salto, esta danza?

¿A qué lugar de nuestra atención?

La danza no se trata del color, sino de la temperatura.

Las reglas básicas de la danza: El sacrificio y el olvido de uno mismo.

Los danzantes corren hacia tres principios, tres formas, hacia una barrera de camelias rotas.

Lunes 18 de abril de 1988

Malik, 13h40'

Esos danzantes... cuando los vemos bailar y entregarse, nos decimos: ¡van a morir!

Y de hecho, su trabajo, su danza, consiste en esto: vaciar el espacio de su muerte. Hacer el vacío para hacer que aparezca mejor su muerte. Despejar el espacio de finitudes y de ornamentos, vaciar la sala de todo reflejo. Muerte que es consciente de sí misma y llega impecable y sobria. Ese salto que consiste en hacer un hueco y atrapar el vacío, hacerlo descender sobre nosotros. Esta anunciación... esta convicción íntima: van a morir... (los danzantes) evacúan todo de la escena: la luna, la carreta... todo el tarot que los acaba. Ahuecar en la espesura del espacio, la espesura de la danza, su risa, es decir, el vacío.

Bailar para matar esta luz.

La danza es una escritura al revés.

La danza, la vía... para llegar más rápido a la muerte.

Jueves 28 de abril de 1988*

No. No soy yo el que hace el filme, sino la nube cautiva en mi hombro.

Lunes 23 de mayo de 1988

Malik, 12h52'

De pronto me percató de la dificultad de la danza. La he "visto" como una "marcha" hacia la muerte. Es eso, una especie de preparación de su propia muerte.

IMMATURA PERT, SED TU FELICIOR, ANNOS VIVE TUOS, CONIVX
OPTIME VIVE MEOS —Père Lachaise

Miércoles 25 de mayo de 1988

Calle d'Eloise, Granada

Al borde de las lágrimas: una corona de lágrimas. Hoy empiezo a filmar Granada.

Jueves 26 de mayo de 1988*

Granada. Hoy fui a Fuente Vaqueros donde filmé y conocí la casa natal de García Lorca. Enseguida tomé fotos de algunas casas y de los niños del pueblo. Volví a Granada, acudí a la proyección de mi película Pas de Ciel en el palacio de los Condes de Galia. La película fue presentada por Jean Marc Adolphe a las 6 de la tarde. Enseguida filmé en el barrio de la torre Bermeja. Espléndida vista de la Alhambra. Luego filmé la huerta de Elvira y el Hospital Real. No terminé la bobina.

Viernes 27 de mayo de 1988

Granada. En la tarde voy a la Alhambra. Llego hacia las 17h30'-- ¡Maravilloso palacio nazarí! La corte del Mexonar: jamás había visto una belleza tal, ¡qué simplicidad! ¡y qué espiritualidad! Filmó y tomo fotos. Terminó un casete de filmes y empiezo otro. Al llegar al patio de los libros son las 20h. Debo abandonar el recinto. Regresaré mañana. El Palacio de Carlos V, maravilloso patio interior.

Envolver mi sombra en el papel de seda de tu piedra.

Sábado 28 de mayo de 1988*

Vuelvo a la Alhambra. Demasiada gente. ¡Pero qué maravilla! Jardines inmensos, verdaderos ----. Un lugar espléndido para reposar el cuerpo y el alma. Mi cámara se descompone llegando al patio de la acequia, en el Generalife (casete 6). En la noche ceno con Bernardo, Catherine y los tres bailarines. Después vamos al palacio de los Condes de Galia a ver unas películas de la Cinemateca de la Danza.

Martes 31 de mayo de 1988*

Con B. y C. vamos por la tarde a la Alhambra. Ahí filmo (casete 7). Por la noche, cena en el Campo del Príncipe. Bernardo compra unas castañuelas de ébano y yo le regalo los Cuentos de la Alhambra de W. Irving a Catherine.

Viernes 3 de junio de 1988

Granada. Hoy en la tarde fui a los toros. Filmé la corrida: Fernando Lozano, Rafael de Paula y Espartaco.

Martes 7 de junio de 1988*

Hoy en la mañana cogí el autobús a Alfacar en la Puerta de Elvira. En veinte minutos llegamos, a las nueve y media ya iba yo "pa' arriba". A la media hora llegué a la bella fuente de Aynadamar. Filmé. Enfrente, el Parque Federico García Lorca. Estaba cerrado. Seguí mi camino y en el primer rodal me detuve a filmar. De un lado, el barranco y del otro, los olivos. A un lado, sobre la ladera, dos campesinos cortaban hierba. Seguí caminando y en el rodal que da sobre el barranco más hondo me detuve: ¿Es ahí donde está enterrado el poeta? A un lado del camino, varios pinos. El primero es un pino joven, a sus pies, grandes piedras. ¿Será ahí? Filmó y termino el filme. En el cielo, la luna

menguante. Una pareja de lagartos. Sobre las piedras, bajo el pino, dejo mi sombrero de sol. De vuelta a Alfacar me detengo en Amatama y lanzo una moneda en la fuente.

Canto XVI

"Y toda con sangre la espada se calentó, y de sus ojos
Se apoderaron la purpúrea muerte y el fuerte destino". —La Iliada²³

Domingo 26 de junio de 1988*

"Guardar mi ala en tu mano". —Frase de Le Corbusier, autor del fresco de la Fundación Suiza.

Realizado en 1948 con R.S de Vèzeley.

Ir a ver a Olivier Talpain a la Fundación Suiza, ver el lugar donde filmaré a un grupo de jóvenes músicos de jazz, el próximo martes. Ese proyecto me lo propuso Olivier Talpain. Conocí a los músicos el viernes pasado.

Lunes 28 de junio de 1988*

Malik, 14h10'

España: esa arquitectura hecha de sangre, de oro y de arena.
Entre más conozco España, más veo un país dionisiaco, un país pagano. Si es católica es porque es pagana.

Miércoles 29 de junio de 1988

Fascinum era el nombre del órgano masculino que se suspendía en el cuello de los niños y que las mujeres traían de adorno. De ahí vienen las palabras "fascinar" y "fascinación". Ejercían una influencia mágica y defendían contra las malas influencias del exterior.

Le Printemps

Sus pasos tintinean sobre el cráneo de la muerte.

Entreabrimos los párpados cerrados por la razón y el orgullo, y vemos a través de esa bruma la llegada milagrosa de un ave oriental rodeada de humo llameante.

Domingo 3 de julio de 1988

Malik

Para filmar, hay que dejar el deseo y la voluntad.

C. D. se molesta porque metió el dedo en la médula de la ----. Porque ella mete el pie donde otros lo pierden. Su medida no es humana. Ahí, donde los demás mandan, evitan o ignoran, ella señala la herida o la arista. En suma, ella no tiene miedo de lo que hace la densidad de la danza: la noche, el aire nocturno del vacío.

Sepamos ver: es una sonrisa interior. Ese es su secreto, su poder. Ella nos hace perder el pie y entonces vemos que ella es como el mar: un mar de fondo que se apodera de nuestra atención. Ella es un insecto con guantes ~~geométricos~~ y diagonales. ~~Tiene la humildad de las~~

~~hormigas y el valor del samurái.~~ Ella contaba, pieza por pieza, un jardín interior, jardín de reflexión donde cada oración tiene su sentido y su deber: en esta aspereza de la piedra hay que saber ver la espuma del mar, el paisaje histórico que levantó el vuelo.

Esta piedra es un espejo,
espejo del tiempo y de la locura.

No es una danza para los que tienen prisa, amigos de los atajos.

Hay que tomar la barca con ella.

Es una danza que sucede más allá de la danza
la diagonal

¿Dónde? En el zig-zag del relámpago, simplemente.

En la coherencia del vacío.

En la coherencia del relámpago.

La primavera,

esta danza nace de los contratiempos,

de tempestades de hielo, de lluvias, de ráfagas de viento, de deserciones y renunciadas.

Hubo que luchar contra viento y marea. De esta lucha estridente nació la primavera.

Lunes 4 de julio de 1988*

Malik, 12h22'

La violencia (en el arte) es abrir la ventana (no importa cuál) y ver que el paisaje es nuevo —descubrirlo—.

C. D. sabe que el fin de la danza no está en las figuras, sino en su peso, es decir, la carne. El peso de la danza es la carne. En la danza, cada libra de carne... La danza es la carne. La sustancia de la danza es la carne. La dirección de la pieza no va hacia adelante, sino que parece estar a contracorriente, hacia un espacio primigenio donde la danza está en parálisis. La danza no es un conjunto de acciones en evolución ni un muestrario de acciones, sino poner al día una verdad oculta, la de la carne y su peso. Carne igual al tiempo que, inmóvil y efímera, impregna y fragmenta el todo, dilata y apacigua al espacio. Vemos que C. D. quiere ---- el tiempo, poner un agujero negro en la historia del tiempo. Los que pueden, siguen a B. M. Él ya está en el centro de la pieza, es el pivote, el núcleo germinal. C. D. sabe que una libra de carne conlleva su precio de sangre. Llevados (nosotros) por un mar de fondo. Ella conoce el arte de la metamorfosis: alternativamente insecto, muerte, mar de fondo, brisa nocturna. Con sus guantes hechos de sangre y yodo.

Jueves 7 de julio de 1988

Calle Entrepôts, 15h

C. D. Viéndola bailar me llegan 2 imágenes. Un insecto milenario, antiguo, cubierto de ceniza, con las patas recubiertas de guantes, recubiertas de yodo y sangre. Y otra imagen, cuando ella habla de su estado, el mar: ola, profundidad, imprevisibilidad.

El insecto atraviesa el espacio en diagonales.

El mar lanza sus olas en diagonales.

Diagonales, movimientos que cortan el pánico del espacio. ¿Qué recortan esas diagonales? El pánico, el temor. El satélite polvoriento del espacio: la danza por nacer. Para Gracián, la primavera en la infancia, el diálogo con los muertos (la literatura); para C. D. también.

Miércoles 27 de julio de 1988

Filmado en casa de Marie Noëlle Delorme. Un filme de 5 min. Desayuno en la hierba, con su hijo Florian, apodado "Tarzán", Marie-Hélène, Dominique Noguez, Noëmi, Jean, Claudia.

Miércoles 3 de agosto de 1988*

Inié el filme de Gaël, con José María Alfonso y yo en un terreno baldío en St. Denis. Serví de asistente para pulir las imágenes. Filmamos 2 bobinas (5').

El mismo día antes de iniciar el filme de Gaël, filmo a José María y a Gaël en unas ruinas muy antiguas (¿fortaleza?, ¿muralla?, ¿iglesia?, ¿castillo?).

Por la noche, en mi casa, cenamos los tres y escuchamos canciones sobre la muerte, cantadas por un mexicano. Le cuento a José María que me habría gustado usar una de las canciones, *Bodas Negras*, para un filme. La idea lo entusiasma y empieza a hablar.

3 de agosto de 1988*

Terreno baldío St. Denis

La cámara es una máquina de coser. El filme es un hilo de coser que avanza, se introduce en la piel de la imagen.

Hay una piel silenciosa y sutil entre la superficie de las cosas y la cámara que la recorre

La cámara recorre y levanta esa piel invisible

Esa piel perseverante se levanta y crece como una nube

Esa piel se mueve con la mirada, con más rapidez y alegría que la cámara

En esa piel de arena el tiempo encuentra su refutación

En esa piel, es la arena del tiempo, la ausencia del tiempo, su refutación

En ese espacio, en esa dermis se despiertan los sueños, es la mansión de la mirada,

canto y agua son sinónimos de su nombre

Piel de estaciones ----

primavera u otoño

Ahí la luz filtra sus gotas

Es en la espesura de la piel donde la imagen se fija

Imágenes que podían acompañarla. Se me ocurre hacer un filme. Él propone usar poemas como el de Becker y las coplas de Jorge Manrique.

Jueves 11 de agosto de 1988*

Filmo el cementerio de Montmartre en compañía de Gaël Badaud y de José María Alfonso. Filmo la tumba del arquitecto Francisque, de Dalida, de Nijinski, del Cardinal, etc. Luego vamos a los Almacenes de Bercy. Ahí vemos al portero Sr. Emery que vive en la antigua oficina de Dubuffet, y me dice que está prohibido filmar y tomar fotos desde el 15 de julio de 1988. Filmo de todas formas el gran y el pequeño Bercy. Tomo algunas fotos.

Placa en el Hotel Médicis en el número 214 de la calle St. Jacques (mi primer domicilio parisino):

WAYNE ENSRUD

Artista estadounidense

Impresionista, poeta

Vive en el hotel Médicis desde 1970

Martes 23 de agosto de 1988

13h50'

Hasburg, Pollock, A---- ¿serán barrocos?

¿Las fantasías, el contenido de los filmes de ficción, el contenido de las novelas, incluso de toda obra artística?

Domingo 21 de agosto de 1988*

Acompaño a Michel Nedjar a Colonia, tiene una exposición en la galería Suzanne Zarda a partir de mañana. Tomamos el tren a las 7h30' en la Estación del Norte.

Filmé media bobina en Colonia.

Jueves 1 de septiembre de 1988

En el restaurante con Michel: ¿Qué es el duende? Hace días tuve esta imagen: algo envolvía los huevos (huevos "vivos"). ¿Una mano? ¿o el masaje invisible de una mano sobre los huevos? En todo caso, algo envolvía y giraba alrededor de los huevos. Eso era el duende. "Algo" los retenía (en las articulaciones) y los hacía perder su función (su movimiento) habitual.

Fig. 12 236

Viernes 2 de septiembre de 1988*

Dimos una vuelta en barco sobre el Rin. Terminé la tercera bobina del filme a las 18h, Rudolfplatz.

Miércoles 7 de septiembre de 1988*

Hace muy buen clima. Filmo sobre la barcaza *Le Canotier*, que va del Canal de L'Ourcq a La Villette, hasta Anatole France, enfrente del Museo de Orsay. Me acompañan: Marie-Noëlle Delorme con su hijo Florian, Dominique Noguez, que trae una gorra china y Marie-Hélène.

Enfrente de las esclusas, a la altura del hotel Du Nord, sobre el muelle, estaban Gaël Badaud y Gil Brazey. Filmó una bobina y media. El filme se llamará: *Le Canotier* ¿?

Viernes 9 de septiembre de 1988

Filmé a Gaël recogiendo sus manzanas. En la tarde, le di cita en Belleville con Gil para filmarlos en las calles del barrio. Los filmé en el bulevar de Belleville; luego subimos a los nuevos jardines de Belleville y caminamos la calle de la Mare y fuimos hacia el puente de las vías del tren. Terminé el casete bajando la calle del Ménilmontant. TOTAL de filmes en el día: 3 casetes y medio. En la noche ceno en la calle del Ménilmontant con Gaël, Gil y José María Alfonso.

Domingo 11 de septiembre de 1988

Tranches. Una realidad sobrepasada, medida, descuidada sin cesar.

Lunes 12 de septiembre de 1988*

Restaurante, 22h10'

Los ----, av. Max Dormoy con Gaël.

¿Qué es el cine? Una ducha al revés, una escopeta que tira en su interior, un adiós definitivo, un amén superlativo.

Domingo 24 de septiembre de 1988*

Calle Entrepôts, 22h37'

El cine es algo entre la música y la pintura, entre la exactitud y la pulsión (leyendo una entrevista con Virginia da Silva).

Diverrès. Le Printemps. Nos ofrece una primavera invertida, pues viene de lo más profundo del invierno; del sueño desconocido de los muertos. El cortejo de fantasías me hizo recorrer este pasillo de hielo. Ella, C. D., nos hace entender que el sueño es un laberinto.

Miércoles 16 de noviembre de 1988

St. Denis, 16h37'

Le Printemps

Se trata de morir para renacer.

El barroco es ir hacia uno mismo. Esta carrera-desenfrenada-hacia uno mismo. Estas palabras apresuradas, dispersas, escritas, los ojos cerrados entre los parpadeos de los ojos.

Llegar a una quietud extrema.

La violencia conduce a una ligereza, a una pérdida de peso (de pesadez), y no a la distracción. El objetivo de la violencia no es la destrucción sino una pérdida de peso, una sobreimpresión en el vacío —el ser vaciado de su peso—.

Lunes 12 de diciembre de 1988*

Vernaison, 11h

La mirada sólo recuerda. Lo importante (en el cine) es el chasquido. En ese momento, la mirada se apaga. El dedo se apoya en el gatillo que

las imágenes negras

TEO

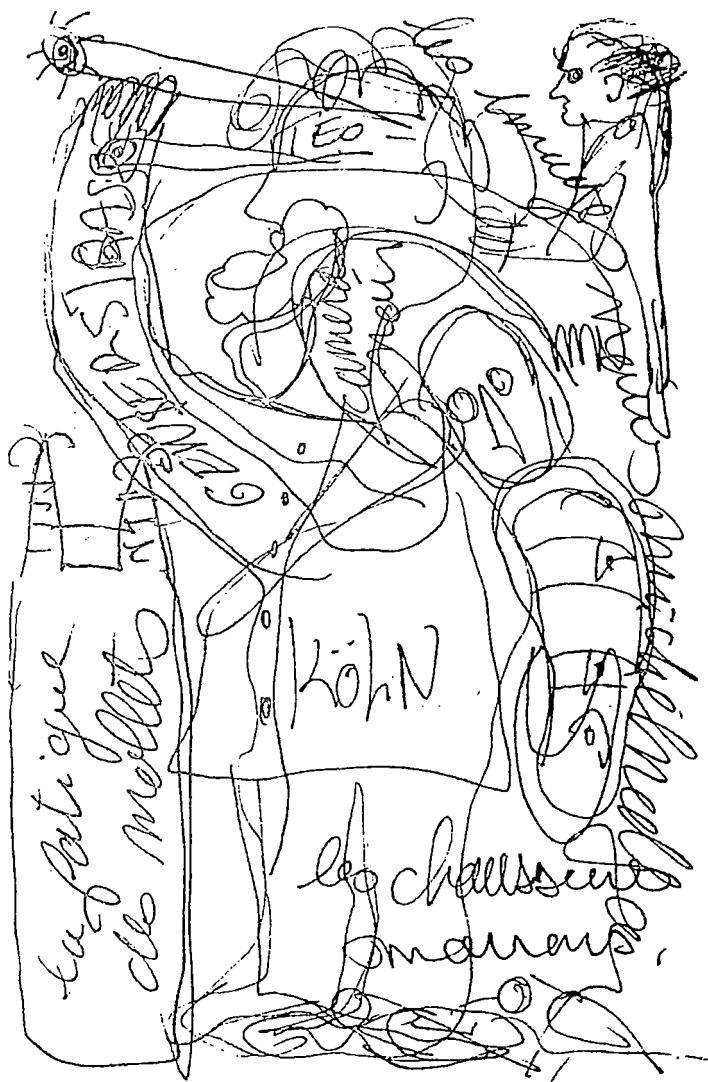
cámara
negra

Michel Nedjar

Köln

el cansancio
de las pantorrillas

los zapatos
café



decide el todo. Y detrás del dedo, lo que está en cuestión, es todo el cuerpo, lo que se pone en movimiento.

Le *Printemps*. C. D. Su arte es una hoja fina, como una hoja de Toledo. Nos corta en dos. No vemos la herida. Después nos damos cuenta de la medida.

La herida sangra durante mucho tiempo.

La primavera sangra el invierno.

Sobre una capa fina de nieve.

Miércoles 14 de diciembre de 1988*

En la tarde: la danza (*Le Printemps*) se vuelve esa sangre que da vueltas, se agita y se vuelve transparente. Sólo queda el espacio donde el danzante, solo, baila.

Sábado 24 de diciembre de 1988

Ayer en la tarde festejé mi cumpleaños en el restaurante cabileño *Le Pananca*, calle Léon, en compañía de Gaël Badaud, José María Alfonso, Michel Nedjar, quien me regaló un espléndido retrato de mí, y de Pascal Martin, quien me regaló fotos muy hermosas. Afuera, la luna.

Jueves 5 de enero de 1988*

Diapos tomadas de día en compañía de Gaël y José María. Calle Emile Chaine y demoliciones en la Calle de la Goutte d'Or.

Martes 17 de enero de 1989

En la tarde fui a Moulin de la Pointe a ver un ensayo de la próxima pieza de Catherine Diverrière: *Fragment*.

Sábado 21 de enero de 1989*

K tiene su resultado.

Domingo 22 de enero de 1989*

K viene a la casa en la noche por su regalo, las obras de Jack London. Michel N. también está y cenamos los tres y Gaël.

Miércoles 25 de enero de 1989

Voy a casa de Bernardo M. a trabajar en el filme *Vloof! l'aigrette*.

Miércoles 1 de febrero de 1989*

Cita en la Cinemateca de la Danza, en compañía de Bernardo Montet se presenta el filme *Vloof! l'aigrette* para una posible compra. La proyección estaba llena porque había venido el director, Patrick Beugard y sus dos secretarios Bernard Rémy y Nicolas Villorde. Es muy lamentable: Bernardo no se acordaba de la cita. En cuanto a Villorde, se dedicó a atender sus ocupaciones: contestar el teléfono, hurgar en un armario y recibir a un trabajador que vino a manosear la mesa donde yo había instalado mi proyector. Unos segundos antes de que se acabara el filme, sale Bernardo diciendo: "Ya no me puedo quedar más..."

Luego regresa y me dice: "Este filme tiene tres partes, ¿no?" El único que conservó una mujer fue Bernard Rémy. ¡Telón!

En la tarde, Beaubourg. Ningún programa en la entrada. Algunas personas en la sala: Beauvais y sus amigos, Xochitl, nuestra amiga uruguayana que llegó por casualidad gracias a Pascal Martin, y Gaël Badaud, que iba conmigo. Los tres días siguientes no arreglaron las cosas. Ese lugar está completamente saboteado. ¿Por quién? ¡Otra vez, telón!

Jueves 9 de febrero de 1989*

Filmamos la secuela del filme de Gaël: *Le Chant de l'âme*. En Chevreuse, en el valle del mismo nombre, a los pies del castillo La Madeleine. Filmó a Joël Boivin. Nos acompañaba Gil Brazey. Después, Gaël se puso a leer poemas eróticos de Fernando Pessoa con una corona de... en la frente. Súbitamente, pensé en filmarlo. Hice una bobina: "Gaël lee poemas de Pessoa".

Sábado 25 de febrero de 1989

Vernaison, 12h07'

Escribimos con un solo ojo, quiero decir, cuando escribimos, creamos, los dos ojos se vuelven uno solo, es algo como el sueño. Cuando entramos en el sueño, los ojos se deslizan, pierden su punto fijo.

Sábado 3 de marzo de 1989*

Vernaison, 14h30'

Viendo las fotos extraídas de fotogramas de filmes, me doy cuenta de que nos hacen descubrir un mundo que oculta otro. Ese "tesoro en fuga", invisible a nuestra mirada normal.

El filme visto de esta forma "crece", toma otra dimensión y significación. Las fotos nos hacen descubrir la realidad profunda del filme y del tema filmado.

Miércoles 5 de abril de 1989*

Cocoteau decía que el artista es alguien que pinta la muerte en marcha.

"El camino más corto entre dos puntos no es la línea recta, sino el sueño". —Paul Éluard

19 de abril de 1989*

Calle Entrepôts, 1h50'

Gaël me dice: No podemos asir el tiempo, ni Dios nos toma en su seno. O no podemos asir a Dios, él nos toma en su seno.

10 de mayo de 1989*

Escuchado en la radio: "La lengua es la casa del ser".

Martes 16 de mayo de 1989*

En el avión: "Los mexicanos son mendigos que duermen en un lecho de oro". —Alejandro de Humboldt

"Las pruebas agotan la verdad". —Georges Braque, 1956.

Miércoles 17 de mayo de 1989*

México

Comencé el filme en la mañana, en la iglesia de San Miguel, luego filmé la iglesia de Jesús, donde está enterrado Hernán Cortés, en la calle de Regina. El Zócalo, la catedral, las ruinas del templo azteca, la Academia de San Carlos, el mercado, los danzantes indígenas. Hice dos casetes.

Jueves 18 de mayo de 1989*

México

Seguí filmando la avenida Madero y la calle Isabel la Católica. El casino Español, la iglesia de la Profesa, la casa Boker, la Biblioteca Nacional, la Casa de los Azulejos, los palacios de los condes de Valparaíso, la estatua ecuestre de Carlos IV, el Palacio de Minería, la Alameda, las iglesias de la Veracruz y de San Juan de Dios. El palacio de la colección de Franz Mayer. Filmé una última bobina

Viernes 19 de mayo de 1989*

Filmé la segunda parte de la tercera bobina y empecé la cuarta, en el Palacio de Bellas Artes. El monumento a Beethoven en La Alameda, la iglesia de San Hipólito, el teatro Nacional (Ex-Teatro Esperanza Iris); el palacio de condes de Hera y Soto, el antiguo Hospital de locos, la cámara de diputados, la Plaza de Santo Domingo, el antiguo tribunal de la Inquisición, después Facultad de Medicina.

Un herborista con una serpiente en la calle Palma, el zócalo y la catedral.

Sábado 20 de mayo de 1989*

Filmé el mercado de la Merced, el convento de la Merced, la iglesia de la Santísima (cuarta bobina).

Lunes 22 de mayo de 1989*

Filmé en Tlatelolco el final de la cuarta bobina. Empecé la 5ª en Tlatelolco, San Juan de Letrán. El Palacio de Iturbide.

Martes 23 de mayo de 1989*

Filmé el castillo de Chapultepec y las calles del centro y del Paseo de la Reforma. Continuación de la 5a bobina.

Jueves 25 de mayo de 1989*

Viaje a Puebla

Viernes 26 de mayo de 1989*

Filmé la Basílica de Guadalupe. Fin de la 5a e inicio de la 6a bobina.

Martes 30 de mayo de 1989*

Continuación: Cd. Hidalgo. Fin de la 6a bobina, inicio de la 7a e inicio de la 8a.

Comida en casa de mis tíos Elsa y Ernesto, con sus hijos Elsa, Eric, y sus esposos; las esposas de otros primos y mi tía Carmen.

En la tarde, Morelia. Vi a Aída y Angélica con sus hijos.

Miércoles 31 de mayo de 1989*

Empecé a filmar en Morelia

Vi a Aída, a Angélica, ----, ----, Rafael, Doña Mariquita y María, su hermana. En la tarde vi a Rioselina, filmé la Catedral, las Rosas, la Merced, el palacio Clavijero, San Agustín, San Francisco, la Cruz, San Diego, etc. El Carmen. Fin de la 8a bobina. Fin de la 9a bobina e inicio de la 10a bobina.

18 de junio de 1989*

París

La imagen es un círculo nervioso. La imagen nace de un reflejo nervioso. Me di cuenta de que la imagen provenía de un reflejo nervioso, de una reacción de los huesos. Pensaba en Pancho Villa y sus consejos para disparar: se trata de saber con qué dedo y en qué posición hay que apretar el gatillo. Es un recorrido secreto que va del brazo al disparo, ahí, donde se produce la interrupción de la imagen. La interrupción instantánea, la muerte.

15 de agosto de 1989

París

Hoy filmamos los créditos del filme de Gaël Badaud: Le chant de l'âme en compañía de José María Alfonso. Al final filmé a Gaël y a José María, y luego a Gaël de nuevo, con el magnetófono en la mano que rodamos en la Plaine St. Denis.

Miércoles 24 de agosto de 1989*

En la mañana filmo en la ciudad vieja: calle de la Loge, Iglesia Ste. Anne, el arco del triunfo, el paseo del Peyrou, la estatua de Luis XVI, el castillo de agua. En la tarde fui al castillo le Morron donde filmé y tomé fotos a color. En la noche voy al cine Rex, especializado en filmes pícaros en la Plaza St. Denis, al inicio del Cours Gambetta.

5 de septiembre de 1989*

En el tren de Versailles a París, en la tarde:

"Lo fue invadiendo la niebla, desvaneciéndose sobre un lecho de monedas enmohecidas".

Miércoles 6 de septiembre de 1989*

Bistró en la Porte de Clignancourt, 12h

Encontré el título para el proyecto con Mitsuyo y Bernardo: Au Bois Dormant. Pensando en el encuentro, la noche anterior, con una señora vieja, loca, en el mismo bistró. Ella me dijo: "Soy la princesa del bosque durmiente, me desperté esta noche: soy una revolucionaria". Desarrollar el proyecto en ese sentido: la bella en el bosque durmiente, Adán y Eva, Eco y Narciso.

Jueves 11 de septiembre de 1989*

Av. Michelet, 12h55'

Astarti

¿Existen los procedimientos en arte? En todo caso, no se fijan de antemano, sino que se hacen conforme la obra va progresando. En todo caso, en el cine se plantea el problema porque muy pocos artistas lo han planteado y, en general, eran artistas que venían de diversos ámbitos: Man Ray, Léger, Duchamp, Dalí. Entonces, hay pocos cineastas artistas. Un procedimiento es como una piedra que se talla. También se hace con errores, con lo que adivinamos, pero termina en solitario.

Blvd. Ney, 18h

Mi escala musical fue una columna de hormigas y mis pies (charco de luna llena).

Centinelas de un mundo huido: mi infancia.

Martes 12 de septiembre de 1989

Metro Odeon, 18h37'

Astarti

Hay que regresar a la evidencia: el arte no es lo que vemos, sino lo que encontramos cuando ya pasó la tormenta: su paisaje devastado. El artista no hace lo que pretende hacer.

Verlo en todos los sentidos: invertir la totalidad del espacio: lanzar la mirada en toda la extensión del campo fílmico. (El arte) no es más que un vasto estado de lugares.

Calle Entrepôts, 20h20'

Buscar inmanencia, permanencia de la imagen. Llegar a la imagen inmanente, al ser de la imagen, libre de toda dialéctica y psicología. Sin psicología ni escala. Montaje, duración, cuadro, ángulo... Concentrarse en todo, con los ojos bien abiertos, y luego, olvidar, olvidarse... Y, en ese momento, jalar el gatillo.

Miércoles 13 de septiembre de 1989*

Calle Entrepôts, 11h55'

Astarti

...Imagen concreta, nula, antes fantasmal... Una Imagen no normativa. "Una disolución de las formas constituidas, como diría Bataille, a

propósito del Erotismo" (catálogo Picasso, p. 121). Llevar la imagen a un territorio nuevo. Una visión en gozo (la potencia de un ciego que "ve").

"La pintura es más fuerte que yo. Ella me hace hacer lo que quiera".
—Picasso

El cineasta se borra ante la fuerza de la imagen.

Bulevar Ney, 13h10'

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. El filme se vuelve visión de ciego —visión de un limbo, donde un ---- parece contemplar un sol negro.

Calle Entrepôts, 14h

...Penetrar en el pliegue de la carne
...Penetrar en una carne abierta

21h15'

Madriguera de conceptos recortados por las tijeras cubiertas de baba de caracoles (titubeantes de la luna)

Domingo 17 de septiembre de 1989

Metro Porte de Clignancourt, 22h50'

Astarti

La obra de arte como una suma de contradicciones, relaciones, ¿podemos encerrarla en el cuadro de un procedimiento?

Lunes 18 de septiembre de 1989*

Le terminus, 17h50'

Astarti

¿No será la imagen un desafío al vacío?

Martes 19 de septiembre de 1989

12h40'

Pas de ciel

En Étretat, bajo el frío, el viento y la lluvia del mes de abril, su coreografía tomaba cuerpo poco a poco, o más bien liberaba un cuerpo, perdía cuerpo para convertirse en otra cosa.

Lunes 25 de septiembre de 1989

Av. Michelet, 11h

Astarti

Un procedimiento se hace obra. Día tras día. El objetivo está muy cerca del artista —está atrás y no adelante—.

Vernaison, por la tarde

El objetivo de la obra artística está en lo que eliminamos, lo que debemos eliminar y evitar.

Martes 26 de septiembre de 1989

Porte de Clignancourt, 9h30'

Astarti

El discurso hábil que marca la debilidad de la acción... Una imagen es una imagen. La única distancia focal posible es la de regreso, muy cerca de la materia tomada, el ojo pegado al objetivo, todo se le regresa a él. Tan cerca que uno se vuelve ciego, hasta el punto de volverse ciego.

Como pasamos por ahí, decidimos que la versión definitiva se quedaría ahí. El filme inicia en la playa, con fondo de acantilados. En la tarde del primer día, llegamos a las alturas de un acantilado. Ahí, sobre el techo de un antiguo búnker nos quedamos. A partir de ahora el filme iniciará ahí. Sin dejar más que breves apreciaciones del paisaje que nos rodeaba. Ese paisaje nos nutría, nos "apoyaba", pero no era necesario para el filme, que se había convertido en un trabajo de abstracción y movimiento (de la danza y del filme). Nos alejamos, a la par del pasado, de las referencias, de historia, de ilustración, de anécdota, al final, las distancias se abolían. No había más que un bailarín y un cineasta. Ya no había indicaciones que dar. Nada que decir más que el silencio que ritmaba el todo. El filme y la danza perdían su peso, volvían a ser movimiento incesante o, más bien, se convertían en el contrapeso del mundo.

Una danza surgía de ahí y una imagen profunda de sangre.

Poco a poco, la voluntad desaparecía para hacer surgir la imagen que se hace con la sangre.

Reencontrar la animalidad: de la danza y de la imagen.

Jueves 28 de septiembre de 1989

1h00'

Pas de ciel

Su desnudez y su violencia.

Tranches

Concebido como un laberinto, un inextricable bosque de imágenes que se catapultan, se corresponden e ignoran. Un recorrido a cielo abierto donde el peso del mundo se acumula, se sobrepasa, se mide. Un filme guirnalda que no se harta ---- ----, siempre en fuga, formando en la tierra una figura luminosa, un breve poema. Un haiku. A galope a través de los días. Un periódico incandescente.

Calle Entrepôts, 20h30'

Tranches

El filme está acompañado en su recorrido por un texto y un sonido de radio a la manera de un introito y un ---- y al final ---- ---- Sin retoque. Ni cálculo, ni postura, ni intención.

Martes 3 de octubre de 1989*

Metro, 13h27'

¿Cómo filmar la danza? ¿Cómo danzar para un filme? Ni de cerca ni de lejos, sino al nivel de... Primero, desnudar el espacio, acercarse a su animalidad, p---- la medida de su soledad, quedarse solo, ---- nada, ante ella poder también ser danza. Que el filme se transforme en danza. Suprimir la iluminación del decorado. Filmar la danza en la luz del instante, fuerza...

Los pies golpean, llaman a los ancestros.

El padre hundido bajo la losa de cemento.

El poder totémico.

Desgarrar la lengua que rodea a la danza → por la danza y la imagen.

Para llegar a su estado ---- de animalidad.

Buscar esa conjunción, esa oposición del cielo y de la tierra.

Despertar al ancestro dormido y se ---- el cielo y la música.

Liberarlo de la red de rescate y quedarse de pie ante la danza, en su propio territorio.

No ser gracioso, ser la gracia. No tener ideal estético.

No reducir la belleza. La danza no es una búsqueda de belleza.

Participar y no mirar, hasta el punto de quedarse ciego.

Exponerse por completo al viento, al tiempo. Afrontar por completo el viento y el tiempo.

La danza: "arte trágico". Todo en el silencio. En la gravedad del silencio.

Quitarle el manierismo a la danza. Quitarle lo que tiene de embustera.

Su soledad, su silencio.

"¿A quién suena la música bien pudiendo escuchar el canto?"

—Calderón

Danzar como somos

y filmar

Danzar no para gustar, sino por la plenitud espiritual del ánimo de uno mismo.

Olvidar el cuerpo

Hasta el olvido del cuerpo

Arte del vuelo, ---- sin reglas ni gramática

La presencia inmanente de la muerte.

Jugarse el todo por el todo. Implicarse, entregarse por completo.

Olvidarse, abandonarse al silencio. El éxtasis del vuelo. Que la danza y el filme se vuelvan un espejo sin ---- Ir en sentido contrario de la es-

cultura: siempre podar, hacer muescas, transformar. Danzar, filmar, ---- de los 2 verbos. El filme, la danza: suspendidos entre las premisas

del cielo y las volutas del cuerpo animal de la tierra.

Martes 10 de octubre de 1989*

Museo Jacquemart André: "El color arruina todo, es otra ventaja de las litografías: es la prueba que subsiste cuando la piedra ya está totalmente transformada".

"El único color verdadero es el negro".

"Incluso con negro mi búho es..."

"No hay nada más difícil que hacer un trazo".

—Picasso

Le hablé a Gaël. Le dije: tus ojos son golondrinas cuyo nido está en...
Y él me responde: mi único nido está en la eternidad, en el polvo.

Jueves 12 de octubre de 1989*

Cumpleaños de Michel Nedjar. Junto con Gaël Badaud, quedamos de vernos en el Metro Rambuteau. Ahí, empiezo a filmarlo, luego vamos a la galería L'œil de Bœuf y después a St. Michel, el cruce de Buci, calle de Seine, calle de Beaux-Arts. Nos encontramos al pintor colombiano Arturo Narvaez, y luego a les Halles, la calle St. Opportune, y lo filmo subiendo la calle del Faubourg-du-Temple. A partir de Les Halles, cuando él caminaba, decidí filmarlo sin ver la cámara. Me perco hasta qué punto el ojo es un obstáculo, un peso, una norma que fija la imagen y la obliga a ser de acuerdo a una ley. Me siento mucho más libre filmando sin ver por el objetivo, simplemente viendo lo que se presenta. Es una verdadera liberación para desarrollar. Les da más poder a los brazos y a los dedos, la imagen está más cerca del impulso nervioso. Título del filme: *Michel Nedjar, 42 años*.

Miércoles 18 de octubre de 1989*

Hojeando el libro de Joachim Gasquet sobre Cézanne. Esta frase del pintor: "Las manos errantes". Hermoso título para un filme.

Miércoles 25 de octubre de 1989

Calle Entrepôts, 10h13'

Construir un poema (el autorretrato) con las frases dispersas en mis cuadernos y también frases relativas a otros temas, o lo que rodea la frase del poema: por ej. la fecha, la hora y el lugar.

Viernes 27 de octubre de 1989*

16h35'

El flujo inagotable de lo real.

Miércoles 15 de noviembre de 1989*

"No le interesa triunfar. Para él, crecer es quedar profundamente vencido por una fuerza siempre más grande". *El libro de las imágenes*, Rilke.

En la tarde rodé en Les Halles, las Tullerías y el Puente Alexandre III.
¿Qué título darle al filme?

- De todo
- Las manos errantes
- Noviembre

Jueves 16 de noviembre de 1989*

Pasé la tarde con Jed English. Seguí filmando en la Bastilla; los Puentes de París, la escultura a Rimbaud frente a la biblioteca del Arsenal, la plaza de los Vosgos, el Hotel de Sully, etc.

Martes 21 de noviembre de 1989

En Beaubourg, inauguración de Donations Daniel Cordier. Michel Nedjar expone sus "muñecas" (carne de alma). Llego a las 15h15', Michel estaba en la entrada, subimos hasta el cuarto piso, nos encontramos a Francis Wilson y a su mujer, así como a Madeleine Lommel, que ya se iba. En el piso vi a la madre de Michel y a su hija, Michel va a saludarlas.

Las esculturas de Michel están en un pasillo enfrente de las obras de Chassac y al lado de una vitrina donde están las obras de Duchamp y de Jean Moulin.

Viernes 24 de noviembre de 1989

"...Necesitamos tiempo para resentir, pero no para pensar. El pensamiento es el relámpago, el sentimiento es la luz de la estrella más lejana".

"El sentimiento es, entonces, más exigente que el pensamiento. Es todo o nada".

—Marina Tsvetaïeva

Martes 28 de noviembre de 1989

"Esclavizar lo visible para servir a lo invisible".

"Todo poeta es un océano pacífico".

"Un sólo amo: el trabajo personal. Un sólo juez: el futuro".

—Marina Tsvetaïeva

Jueves 30 de noviembre de 1989*

Calle Entrepôts

"Es propio del arte engañar a su mecenas y a su cliente mientras que éstos creen someterlo a sus fines". —Boris Pasternak

Cum subit illius tristissima noctis imago. —Ovidio

Viernes 8 de diciembre de 1989*

Al leer la correspondencia de Pasternak-Tsvetaïeva-Rilke:

"Le dije (a Elsa Triolet) que el escritor y el texto son producto de una tercera dimensión, la profundidad que eleva verticalmente lo dicho y lo no dicho por encima de la página y, lo más importante, separa al libro de su autor". —Pasternak

Dirección de Tsvetaïeva en París en 1925-26:
Calle Rouvet núm.8, Metro Corentin Cariou, París, 75019
Hotel Innova núm.13, Bulevar Pasteur, París, 75015

Domingo 10 de diciembre de 1989

"La pureza. A la que veo constantemente como una línea negra (simplemente una línea)". —Tsvetaïeva

Lunes 11 de diciembre de 1989

"Lo único jamás es lo primero. Lo primero es un grado, el último grado de una escala donde lo primero es lo último. Lo primero es la convención, la dependencia de la línea. Lo único es otra cosa. Lo inimitable no tiene segundo".

"Un héroe del trabajo".

—Tsvetaïeva

"Es una tendencia actual imaginar el arte como una fuente, mientras que es una esponja".

"Decidieron que el arte debía brotar, mientras que debe aspirar a nutrirse. Juzgaron que podía descomponerse en medios prácticos, mientras que está compuesto de órganos, de sentidos".

Algunas proposiciones de Boris Pasternak.

Miércoles 13 de diciembre de 1989*

"Dolor es una palabra llena de gracia". —Santa Cunegunda (s. XIII)

"En general, sufro de una atrofia del presente, no sólo no vivo en él, sino que no paso por ahí nunca". —Tsvetaïeva

Sábado 16 de diciembre de 1989

"De todas mis raíces, pertenezco al pasado".

"Todos, en el otro mundo. ----eremos al vacío nuestro pie pesado".

—Tsvetaïeva

"Estabas a la vez en mi sueño y en una analogía del ser con los muros, el suelo, el techo, es decir, en una coherencia antropomorfa del aire y de la hora Tsvetaïeva, es decir, el lenguaje que descubrimos tiene todo aquello a lo que se dirige su vida entera. El poeta, sin esperanza de oír respuesta". Carta de B. Pasternak a Marina Tsvetaïeva

Jueves 21 de diciembre de 1989*

Orléans, 15h13'

Enfrente de la Catedral (filmo)...

"Mis voces me dicen: toma todo de grado, que no te acongoje tu martirio". —Juana de Arco

Viernes 22 de diciembre de 1989

En el tren Orléans-París

"Aquí yo soy inútil. Allá, soy imposible".

(a propósito de su vida en Francia y en Rusia).

"En Rusia, soy una poeta sin libros, aquí, una poeta sin lectores. Nadie necesita lo que hago".

"Me gustan todas las cosas de mi vida en forma de adiós y no de encuentro, de ruptura, y no de fusión".

—Tsvetaïeva (Mi Pushkin)

Sábado 23 de diciembre de 1989

¡Mis cincuenta años!

Son las 0h38'.

Esta semana recibí una tarjeta de cumpleaños de Mona (3 autorretratos de Van Gogh). Hoy, viernes, al regresar de Orleans, tenía una carta de Dominique Bory y una tarjeta de Hélène Goldrajch. En la tarde —todavía del 22— cené en el Drouot con Michel Nedjar, Pascal Martin y Gaël Badaud. Pascal me regala dos fotos de cumpleaños.

"Que sólo te gusten las mujeres (para una mujer) o los hombres (para un hombre) excluyendo deliberadamente lo inverso, —cosa que es común— ¡es el horror! ¡Qué angustia! Pero que sólo te gusten las mujeres (para un hombre) o los hombres (para una mujer) excluyendo deliberadamente lo íntimamente parecido, —cosa que no es común— ¡qué aburrido!". —Tsvetaïeva

"...Pero el poeta, más que cualquier otro, lleva la huella de la incomodidad, por lo que lo reconocemos incluso en su propia casa. Un emigrado de la Inmortalidad en el tiempo, un expatriado de su propio cielo". —Tsvetaïeva (El poeta y el tiempo)

¡Llego a mis 50 años con Tsvetaïeva!

¡Qué espejo!

Un espejo no es identificarse con la imagen reflejada ni ver el paisaje que desfila, sino ver su propio reflejo, es decir, el destino, su dolor.

"Cuando me siento perdida es cuando mejor me siento". —Tsvetaïeva

Lunes 1 de enero de 1990*

Comienza una nueva década. Por el momento, todo es rutina: el trabajo, Elise, Kader, Ma-, y luego la casa. Estoy sólo con el gato, pues Gaël se fue a casa de Gil para cuidar a los gatos. Trato de leer y ordenar mis notas para transcribirlas en un cuaderno, acomodarlas, pero no escribo. Tengo dos libros que leer: los poemas de Tsvetaïeva y *Viaje à l'alcarria* de C.J. Cela. Me veo tentado a leer *La novela de un literato* de Cansinos Assens, es muy interesante y emocionante.

Mi vida se vuelve una rutina que me cuesta sobrepasar. Me cuesta hablar, pensar, crear. ¿Y la salud? Se vuelve una preocupación mayor. ¿Y Gaël?, ¿en qué se convertirá?, ¿y yo con él?, ¿hasta cuándo?, ¿y mi situación en Francia? Por el momento hay calma, pero todo puede estallar y acabar en un estruendo irremediable. Siempre soy incapaz de manejar el mundo del dinero. Perdí la ocasión de ganar dinero con medios legítimos el año que acaba de terminar. La ocasión de ganar dinero con medios legítimos.

Me siento totalmente pasivo —más que nunca—, indiferente de mi suerte.

~~Todo mundo puede abusar de mí.~~ Ningún proyecto de cine. Una proyección el 20 de enero quizá mueva las cosas momentáneamente y sin consecuencias durables, como siempre. Tengo que hacer un gran esfuerzo y tomar mi vida a manos llenas.

Lunes 8 de enero de 1990*

Restaurante Mélodine, 21h30'

¿Qué es EL Duende? ¿Bernardo?

No lo explicamos:

Lo tenemos, no lo tenemos.

Lo vemos, no lo vemos.

Lo sentimos. Lo sufrimos.

Es un desgarramiento dentro y fuera de sí.

Es también un ~~no hacer~~ sentir, una parálisis extrema, un apaciguamiento, un aniquilamiento.

"Cuando canto, tengo un sabor a sangre en la boca", decía una cantante gitana.

No lo atrapamos y, sobre todo, no siempre viene, sobre todo cuando lo buscamos. Inútil hablar de ello a los que no lo tienen.

Jueves 18 de enero de 1990

La imagen no es más que pasaje hacia el vacío. Viene de ese vacío que se hace en el que la realiza, y el recorrido en el filme no es más que marcha inexorable hacia el vacío. En el momento de filmar, todas las facultades "normales" se apagan. Se reducen, desaparecen para dejar paso a otras, imprevisibles y violentas. De hecho, la técnica nos ayuda a abrirnos paso en la materia. El accidente, el error, ahí es donde hay que detenerse, donde la técnica nos introduce a otro espacio impensable, imprevisible.

Con la técnica, hay que evitar las intenciones totalitarias, el modo explicativo, el uso, la relación dócil. No hay que exigirle a la técnica. Solemos esperar todo de ella, que nos distraiga. No hay que devenir con la técnica, hay que ser con ella, como un medio de comunicación.

Martes 23 de enero de 1990*

Calle Entrepôts, 15h27'

El "duende" es una dimensión de las costillas (un soporte de las costillas). De donde sale Eva, sale el duende. EL DUENDE...

"No hay que explicarle nada a un niño, hay que hechizarlo. Y entre más tenebroso sea el sentido del encanto, más penetrará las profundidades de su consciencia". —M. Tsvetaïeva

VOCABULARIO DE FARSI

p.m: ZH = 1 (un)
 GH = 2
 KH = 3 (complet)
 SH: SH (c)
 CH = 4 CH (en)

NÚMEROS:

- | | |
|-------------------|----|
| 1 - YEK, YEY - | 1 |
| 2 - DO | 2 |
| 3 - SE - | 3 |
| 4 - CHAH, CHARE - | 4 |
| 5 - PANJ - | 5 |
| 6 - SHESH - | 6 |
| 7 - HAFT - | 7 |
| 8 - HASHT - | 8 |
| 9 - NOH - | 9 |
| 10 - DAH - | 10 |
| 15 - PANJZAH | 15 |
| 20 - BIST | 20 |
| 21 - BIST-O-YEK | 21 |
| 22 - BIST-O-DO | 22 |
| 30 - SI | 30 |

40 12 13

VII. RAMOS DE FLORES, ESTA DANZA
(28 DE ENERO DE 1990 - 19 DE JUNIO DE 1992)

Muerto por congestión de luz • Filme en blanco y negro (dibujos) • Cifras del exilio
• El cineasta al guión • La luz y el tiempo • Presagio: el peso del filme • ¿Cine o vídeo?
• Eclipse de sol (en México) • Sobre la inspiración • Escenarios • Nuevas proyecciones
• Alquimia • La belleza de las momias mexicanas • Michel contra la academia • Nuevos proyectos
• Cenas con amigos • ¿Por qué bailan por nosotros?

Cahier N°

24

lu 12 novembre 1991



Domingo 28 de enero de 1990*

18h55'

Fragment. Mi primer problema: ¿dónde es adentro? ¿dónde afuera?
De hecho es el problema de la danza.

Sábado 3 de febrero de 1990*

Fragment. De la lengua, del lenguaje, del lenguaje donde el verbo es "el" o "ella", y la frase, una escala. Fragmento de imaginario, no la concomitancia de las imágenes, sino el círculo roto de los sueños: a contracorriente de lo "dicho", de lo "aprendido", de lo "debido".

Danza que es lenguaje: palabras que se desvanecen —se extinguen— en la cavidad de su propio yo. Ramos de flores, esta danza, como se dice ramo de fuego, cuerpos sueltos en una geografía distante, inalcanzable.

El Duende

Hueco en escuadra

costilla en movimiento,

ahí de donde surge Eva

surge el duende, del hueco, de la ausencia

de la costilla en el costado.

Domingo 4 de febrero de 1990

"No sólo está el saber vivir, está el saber morir". —Tsvetaïeva

Martes 6 de febrero de 1990

"La escritura es una relación anticipada con la muerte". —Maurice Blanchot

Jueves 8 de febrero de 1990

Hoy filmé el número 155 de la calle de Flandres (pronto en demolición), un antiguo estanco y una carnicería, de los que no quedan más que pedazos de fachada; el número 8 de la calle Rouvet, morada parisina de Tsvetaïeva y, finalmente, el cementerio judío en el número 44 de la calle de Flandres. Me terminé la bobina en los muelles del canal, antes de la Rotonda.

"Muerto por congestión de luz".

Predicción astral de Amadeo Modigliani, hecho por Moricaud en diciembre de 1919.

Lunes 19 de febrero de 1990

"Navegamos sin timón y sin velas". —Ana Akhmatova

"Lo escuchamos y nos da la impresión de que no tiene ni palabras, ni métrica, ni rimas, ni ritmo, sino simplemente el alma que habla, liberada de la forma, milagrosamente". —Tchokovskaïa sobre Akhmatova

Martes 20 de febrero de 1990

"...en periodo de creación, un poeta debe evitar traducir. Eso equivale a comerse su propio cerebro". —Akhmatova

Jueves 22 de febrero de 1990

Cita con Jed English.

Empecé a filmar con él en la fuente del Châtelet, luego tomamos los muelles y llegamos al Louvre. Ahí, filmo las excavaciones, el arco del Carrusel, Jed entre la basura, los vagabundos y luego nos dirigimos hacia St. Germain. Ahí termino el filme filmando la iglesia, la cabeza de Dora Maar por Picasso, la torre de Montparnasse a lo lejos y la calle.

Instituto Cultural Austriaco, 19h

Noche. Presentación de un libro que escribió Christian Lebrat, en presencia de Kubelka. Es el primer título de la serie: *Classiques de l'avant-garde*. Filmó la velada, que estuvo precedida por la proyección de un filme sobre Kubelka y una presentación de Lebrat.

Estaban Dominique Noguez, Michel Nedjar, que tomaba fotos, Jean-Claude Rousseau, Marcel Hanoun, Prosper Hillairet, Yann Beauvais.

Título del filme: *Soirée Kubelka*

Título del filme terminado en St. Germain: *Jours de février*

Jueves 1 de marzo de 1990

"Me gusta la claridad. El misterio de la poesía viene de su fluidez, de su profundidad y no de la imposibilidad para el lector de entender lo que pasó". —Akhmatova

Jueves 8 de marzo de 1990*

Hoy filmé la Estación del Norte, la fuente de la Estación del Este y el puente sobre el Canal St. Martin.

"En París hay que vivir para París. Si no, tu existencia en París y su existencia en ti no tienen sentido". —Tsvetaïeva

Martes 20 de marzo de 1990

"El espíritu gregario siempre es el refugio de la ausencia de los dones; no importa si se trata de la fidelidad a Solovior, a Kant o a Marx. Para buscar la verdad, hay que estar solo y romper con todos los que no la quieren lo suficiente. ¿Hay algo en el mundo que amerite fidelidad? Muy pocas cosas. Yo creo que hay que serle fiel a la inmortalidad, ese

otro nombre de la vida, un poco acentuado..." —B. Pasternak (Doctor Zhivago)

"La medida del amor es amar sin medida". —San Agustín

Jueves 29 de marzo de 1990

Tuve esta idea de filme (en blanco y negro) la semana pasada al escuchar música popular de violín en la radio:

Fig. 13 258

Ayer, viendo el filme *Machete, Gillette... Mamá* en Beaubourg: Si no le encontramos "centro" al filme, éste se desvanece, deja de existir. Ese "centro" es el núcleo profundo que genera la obra. Es invisible y, sin su existencia, todo se vuelve un ejercicio formal, un procedimiento repetido hasta la saciedad. Lo que está filmado es tributario, "esclavo", del proceso. De hecho, lo que filmamos debe soltarse, liberarse.

Martes 3 de abril de 1990*

"En el libro del destino, estamos en la misma línea". —Shakespeare (Romeo y Julieta)

Exposición "El exilio Español" en la Biblioteca Española

Las cifras del exilio

Francia 140.000/160.000

Rusia 6.000

Resto de Europa 3.000

Norte de África 15/20.000

México 20.000/40.000

Resto de América 6.000

"Campos de castigo" para refugiados españoles en África del Norte: en Méridja, Djelfa, Djerada, M'Guil, Ain-el-Ourak.

Jueves 5 de abril de 1990

Hoy retomé el filme *Travaux* en la Villette. Ayer en la tarde fui con Catherine Diverrès y Bernardo Montet al cine a ver Cézanne de Straub-Huillet y Danièle Huillet. Decepción de mi parte. Programa doble con *Pêché Noir*. Después fuimos a cenar al Far-Ouest. Hablamos de cine y del próximo proyecto de su compañía. Catherine me habla de la intención de trabajar conmigo para su próxima pieza. Es decir, yo en escena. Quizá un cineasta que se interroga sobre sus medios. Una doble reflexión sobre la imagen y la danza. Proyecto difícil, pero tentador. ¿Hasta qué punto un discurso no asfixia al otro? En una escena de teatro, todo es arriesgado.

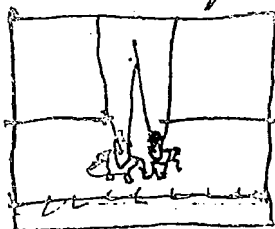
Veo un comienzo: Estoy en escena, sentado en mi mesa de trabajo, escribo... El teléfono está en la mesa. Me pregunto sobre la necesidad de continuar por la misma vía, sobre el paso de una trayectoria. Tomar

- plano fijo de dos piernas
de un hombre, con los pies
descalzos, recargado en un muro,
frente a la cámara; a sus pies.
flores.

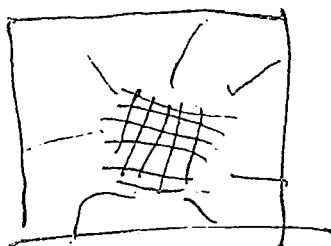
- mapa de un poblado antiguo
visto desde lo alto de una
montaña.

- mapa de un horniguero:

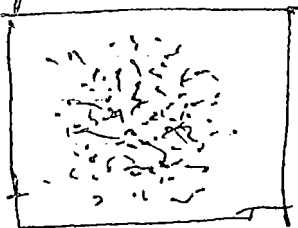
- plan fixe de 2 jambes
d'un homme, aux pieds
nus, appuyé contre un mur
face à la caméra. A ses pieds
des fleurs.



- plan d'un village ancien
vue du haut d'une montagne.
Jaune.



- plan d'une famille:



lo real sobre lo vivo y otra trayectoria, reflexionada, de composición, que no sea forzosamente funcional, sino que su valor resida en su articulación. En suma, un cine poesía.

Domingo 8 de abril de 1990*

"Un hombre encadenado idealiza siempre su esclavitud". —Dr. Zhivago, p. 573.

Miércoles 11 de abril de 1990*

"Los unos ya no son, los otros están lejos". —Pushkin

"Caeiro (Alberto) apenas si frecuentó las escuelas. Al enterarse de que lo llamaban 'poeta materialista' quiso saber en qué consistía esa doctrina. Al oír la explicación de Campos (Alvaro de), no ocultó su asombro: ¡Es una idea de curas sin religión! ¿Dice usted que dicen que el espacio es infinito? ¿En qué espacio han visto eso?" —Octavio Paz en un ensayo sobre F. Pessoa, *El desconocido de sí mismo*.

Ayer en la noche, oyendo un programa de radio sobre Van Gogh, pensaba que la visión era un esfuerzo físico (VER). Para un artista (un pintor o un cineasta), ese esfuerzo se manifiesta con el impulso del cuerpo entero que va hacia la visión. La luz de un filme se hace con el tiempo, es decir, la luz que se hace día en la copia del filme con los años.

Viernes 13 de abril de 1990*

Lamelles de chair. Me gustaría darle al filme el peso de las imágenes del sueño, ese peso cargado de presagios que no podríamos interpretar —y que se disipa al despertar—, pues los objetos de sueños en los filmes no suelen guardar un sentido simbólico, sino más bien, resumen (concentran) situaciones dramáticas pasadas o futuras.

Jueves 19 de abril de 1990

"El francés no tiene nada que temer del mundo, porque se separa de él. El español no conoce ese recurso; se casa con las vicisitudes de la inmanencia, sufre también toda la ambigüedad". —Claude Esteban (*Le Partage des mots*)

"Ahí está, ya sé qué es el arte: hay que dibujar como operamos. Ya sea que escarpemos un pedazo de piel de más o que saquemos un rasgo más largo, no es más que un detalle".

"Como no nos encontramos jamás, indirectamente, es siempre por una razón cósmica".

—Else Lasker-Schüler (*Mon cœur*)

Viernes 27 de abril de 1990*

"La única tarea del hombre en la tierra es descubrir su propia verdad. Los verdaderos poetas siempre son prisioneros de ellos mismos. Esta fortaleza es más sólida que la de Pierre y Paul". —Marina Tsvetaïeva

Domingo 29 de abril de 1990

"Es un hombre que no sabe nada y entiende todo". Clemenceau sobre A. Briand, citado por Ignatiev y A. Efron (*Lettres d'exil*)

"El agua es indiferente y poderosa como la muerte, no me gusta y le temo". —A. Efron (*Lettres d'exil*)

"Sabio como un cordero y dulce como una serpiente". —Marina Tsvetaïeva

Jueves 3 de mayo de 1990*

"Elegante, es decir, sin ataduras". —Reverdy

Viernes 4 de mayo de 1990*

Proyecto de film sobre la siguiente creación del Studio DM. Catherine Diverrès lanzó la idea el viernes 1 de mayo en el restorán "---- du printemps", calle del Echiquier, en compañía de Bernardo Montet. Se trata de filmar la creación de la siguiente pieza para montar el film en Corbeil el mes de noviembre. En principio, sería Jean-Marc Adolphe quien animaría la proyección para un público joven. La alternativa sobre la naturaleza del film se plantea: ¿cine o video? Se opta por ambos sistemas y se decide transferir el Súper-8 a video.

El jueves se me ocurre iniciar el film con un retrato de los bailarines fuera o dentro del cuadro de la danza.

El viernes en la mañana me habló Olivier Gelpe por teléfono. Está de acuerdo en filmar con Mitsuyo en junio. Le propongo el cuadro y está de acuerdo. Me dice que irá al mercado de pulgas a buscar objetos para quemar, porque quiere hacer algo relacionado con el fuego. Me dice que Marion también quiere hacer algo con él. Creo que el proyecto puede mezclar cuadros y ----, así como tiempos muertos e incluso movimientos de los monólogos, de los que hablaría si hubiera algún comentario. Nombre del film: *Studio DM* (?)

Jueves 10 de mayo de 1990*

En la tarde, a las 16 horas, empecé el film sobre la nueva creación de Studio DM con Marion Mortureux. Filmé 2 casetes (5') para el ensayo de la misma ~~escena~~ acción; ella empezó a leer un texto de Krishnamurti mientras hacía mímica.

Jueves 24 de mayo de 1990*

"Detengan el juego de las apariencias: aparezcan". Jean Genet en Carta a Leonor Fini

Viernes 25 de mayo de 1990*

Filmo a Loïc Touzé y Fabienne Compet en el Studio de Moulin de la Pointe para la próxima creación de Studio DM: *Glace Concertino* (título provisional). Filmé más o menos una bobina y media para cada bailarín.

Sábado 26 de mayo de 1990*

"Ningún árbol puede crecer si ignora sus raíces". —Quincy Jones

Viernes 1 de junio de 1990*

De La Colmena de C. J. Cela:

"A lo hecho pecho".

"Agua parada no corre molino".

"Cavallo teso, non cre en Deus". (dicho gallego)

"Cuando falta el cariño hay que buscar el calor".

Martes 5 de junio de 1990*

Inicié el film *Lamelles de Chaire* con Catherine Diverrès y Bernardo Montet en su casa, en el número 26 de la calle des Petites Écuries. Bernardo sacó la cámara de video para filmar el rodaje. Tomé fotos.

Jueves 7 de junio de 1990*

Terminé el film *Lamelles* en la gran terraza de Saint-Germain-en-Laye. Total filmado: 4 bobinas en blanco y negro a 24 imágenes/segundo. Tomé fotos.

Viernes 8 de junio de 1990*

Continué el film *Glace Concertino* en Moulin de la Pointe. Filmé a Mitsuyo y a Olivier Gelpe.

Domingo 10 de junio de 1990*

"Cuando el ratón ya no tiene hambre, encuentra la harina detrás", decía Jacques Gontarski.

En la tarde, le hablé a mi madre por teléfono.

Jueves 14 de junio de 1990*

Filmé a Lluís Ayet y a Rita Quaglia para *Glace Concertino*.

"Si la literatura fuera un cúmulo de sabidurías, la literatura dejaría automáticamente de interesarme. Por el contrario, pienso que la literatura es un camino —nítido, a veces, y a veces, borroso y desdibujado— que no se camina jamás".

"La avaricia rompe el saco".

—C. J. Cela, *Viaje a la Alcarria*

"La sola verdad es la realidad". —Gral. Perón

Jueves 18 de junio de 1990*

"El que tiene tres casas pierde la razón". Cadete Roussel, citado por Godard en la radio. "Y el que encuentra una mujer, pierde el alma".

*"Jesús de mi vida,
Jesús de mi amor,
ábreme la herida
de tu corazón".*
—C. J. Cela, *Viaje a la Alcarria*

Domingo 24 de junio de 1990*

"Las cosas están siempre mejor un poco revueltas, un poco en desorden; el frío orden administrativo de los museos, de los ficheros, de la estadística y de los cementerios, es un orden inhumano, un orden antinatural; es, en definitiva, un desorden. El orden es el de la naturaleza, que todavía no ha dado dos árboles o dos montes o dos caballos iguales". —C. J. Cela, *Viaje a la Alcarria*

Martes 3 de julio de 1990*

12h10'

La imagen: vestirla de realidad.
El tema: vestirlo de realidad.

Sábado 7 de julio de 1990*

Lo demasiado claro pasa en los SKALDAS como falta técnica. Una vieja exigencia, que también ha regido entre los griegos alguna vez, es que la palabra poética debe ser oscura. Entre los trovadores, cuyo arte delata, como en ningún otro, su función de juego de sociedad, tenemos el 'trober clus'. Literalmente 'poetizar hermético', poetizar con sentido oculto, como un mérito especial. J. Huizinga, *Homo Ludens*, citado por José Lezama Lima en "La dignidad de la poesía", pág. 100. Ensayo: Siempre de don Luis de Góngora.

Miércoles 11 de julio de 1990*

"Según yo, el arte no es fotografía". —Man Ray

Domingo 15 de julio de 1990*

En general, los artistas tratan de "ganar" algo con su arte. Yo, al contrario, busco perder algo: ¿qué? (Quizá lo aprendido, la convención, la regla). No es un estado definido, sino más bien inconstante, es difícil de delimitar esta parte. Pero así podemos alcanzar un espacio nutrido libremente por la sustancia propia del artista: el sonido, la pintura, la imagen, la palabra.

Jueves 19 de julio de 1990*

En el avión a México leo *La obra de Zola*, y descubro esta frase que menciona Claude Lantier (Cézanne), el protagonista, a propósito de los profesores de pintura: "Se engaña o me engaña".

Martes 24 de julio de 1990*

México

Empecé un film mexicano en casa de mi hermana, con un *caracol*. Luego, vistas de su jardín y, más tarde, el centro de la ciudad. La avenida Hidalgo vista desde dos templos.

Miércoles 25 de julio de 1990*

Seguí filmando en Chimalistac, junto a Coyoacán, con mi hermana Artemisa.

Jueves 26 de julio de 1990*

Filmé la estatua de Carlos IV de Manuel Tolsá.

Lunes 30 de julio de 1990*

Filmé en la Universidad Nacional. Filmé los mosaicos de Siqueiros de la Rectoría, los de O'Gorman y los de Rivera del Estado Universitario.

Martes 31 de julio de 1990*

Cita con Pedrito, el vidente amigo de Artemisa. Nos recibió su madre y al poco rato llegó él. Muy amable. Cuando pasé a la consulta expuse mis problemas, me dio el nombre del espíritu a quien debo invocar: Emanuel García Lomas.

Jueves 2 de agosto de 1990*

Visto un cartel en el metro:

ECLIPSE DE SOL

Aparecerá en catorce estados del país con una sombra de 260 km. En México empezará a las 13h21' y durará 6'54'.

El último eclipse en México fue el 7 de mayo de 1970 y el siguiente será en 43 años.

Miércoles 8 de agosto de 1990*

Filmé el Ángel de la Independencia y una manifestación en Reforma frente a la Embajada Americana organizada por la Unión de Colonias Populares en contra de la inflación. Más tarde filmé a Antonio Campomanes y su cuadro *Al Alba* en Polanco.

Jueves 9 de agosto de 1990*

Proyección en el IFAL. Texto leído por Marco Antonio Alcaray. Estuvieron presentes mis amigos Antonio Campomanes, Enrique Estrada, José Luis García, Gabriel Cano, Genaro Enríquez, Rafael S----, Paco Escobedo, así como amigos de ellos: Rodolfo Estrada, Paco Escobedo, Alonso Téllez (de Michoacán) y Guillermo Gómez Mayorga, el cual indicó a

Campomanes la persona indicada para contactar al IFAL, Mlle. Chantal Steinberg. Estuvieron también mis familiares Artemisa, mi hermana, mis sobrinas Aída y su marido Bernardo, Edelmira y Sandra, así como nuestro amigo Pedro Guzmán. Una periodista de Radio Educación me entrevistó y un fotógrafo del diario Novedades me tomó una foto en compañía de Antonio Campomanes y Marco Antonio Correa.

Miércoles 15 de agosto de 1990*

Filmé las máscaras de Iguala en el jardín de Artemisa.

Viernes 17 de agosto de 1990*

Reunión con mis hermanas. Grabé sonido en el zócalo y en la catedral.

Sábado 18 de agosto de 1990*

Grabé sonido en el zócalo.

Lunes 20 de agosto de 1990*

Filmé la Catedral y otros sitios en la calle de Moneda, así como la iglesia de Santo Domingo y la Casa de los Azulejos.

Miércoles 22 de agosto de 1990*

Fui con Artemisa al Centro. Filmé Las Vizcaínas, terminé ahí el rollo de película. Luego fuimos a saludar y a despedirme de Pedro. Artemisa nos tomó una foto que hizo revelar ese mismo día.

Viernes 24 de agosto de 1990*

Regreso a París.

8 de septiembre de 1990*

La Ménagerie de verre. El mar. Las olas. Un movimiento de olas aisladas y rítmicas. Hay que filmar en ese lugar: sobre-planos, caras, cuerpos. Inicio del decorado: 2 sillas, una mesa. Flores que caen a lo lejos.

Lunes 10 de septiembre de 1990*

Melodyne, 22h

Sobre Concertino. ¿Y si planteáramos el problema del film de otra forma? Lo de las últimas imágenes vistas por un moribundo no sólo es pretencioso, también falso.

Jueves 13 de septiembre de 1990*

Filmé y grabé sonido en Moulin para Concertino con toda la compañía.

"¿Qué es el arte, si no la negación de la vida?" —Pessoa

Martes 18 de septiembre de 1990*

Calle Entrepôts, 17h45'

Sobre el texto de Dominique Noguez acerca de pintura y cine en el coloquio de Chantilly, junio de 1989. Respuesta: quien tiene el arte de saber hacer preguntas, de encontrar las diferencias y la particularidad, incluso la singularidad de una obra, en suma, el que te empuja a ver lo que te despierta ante la obra.

Volví a filmar pasajes de films con mi madre:

Sara y *Fragments de l'ange*. Filmé un casete en blanco y negro, y el inicio de *Fragments de l'ange* a color.

Sábado 22 de septiembre de 1990*

Comida en casa de Christian Lebrat y Giovanna Puggioni en compañía de Michel Nedjar y de Déborah. Michel les llevó un lienzo de regalo. Una bestia.

Miércoles 26 de septiembre de 1990*

Día movido. En la mañana, Pierre-Yves Lohier me habló: su hija Maï tiene fiebre y no podrá filmar como estaba previsto. El film para *Concertino*. Le hablo a Mona Thomas, le cuento mi problema y le pregunto si su hija Vita estaría interesada en el proyecto. Debe hacerse por la tarde en el estanque de los suizos, en Versailles. Afortunadamente, Vita puede y acepta. Entonces, voy al banco, luego voy por Vita y juntos corremos a casa de Cidalia a buscar el vestido de novia que usará Vita. ¡Sorpresa!, no hay nadie en el taller de Cidalia. Vamos a tomar algo y regresamos media hora después. Aún nadie. Vamos a la Estación Montparnasse, donde nos esperan Bernardo y Catherine. Tomamos el tren de las 15h05' y llegamos a Versailles a las 15h20'. Tomamos un taxi al estanque. El lugar es precioso. Hay poca gente y filmamos en el extremo izquierdo del parque. Vita se viste con un vestido blanco que parece de primera comunión, entiende muy bien lo que se le pide. Bernardo, a su vez, filma a Vita y a todo el conjunto. Yo filmo un casete en blanco y negro, y otro a color. El blanco y negro principalmente a 36 im/seg. El diafragma indicado era 11.

Jueves 27 de septiembre de 1990*

Fui a ver *Non, ou la vaine gloire de commander* de Manuel de Oliveira. Como epígrafe del film está la frase del padre Antonio Vieira: "Terrible es la palabra NO".

Lunes 1 de octubre de 1990*

Calle Entrepôts 23h

La técnica no debería desbordar el plano artístico. La técnica es necesaria, hay que contar con ella. ¿SUBORDINAR la obra artística a la técnica? ¿La técnica? Hay que dejarle la oportunidad (la libertad) de actuar. La técnica sorprende, tiene sus caminos inesperados, sus secretos, posibilidades que explorar. Mientras más la conoces, más deberías ganar en libertad de expresión.

Martes 2 de octubre de 1990*

La técnica: escuchar sus desvíos, abrir los ojos a sus anomalías, dejarla actuar en libertad, ahí hay un campo nuevo para alterar y descifrar.

La imagen: se trata de empujar el espacio para suprimirla, presurizarla para que navegue hacia una isla dichosa, para que suelte el jugo. Le torcemos el cuello (¿?) a la realidad.

Jueves 4 de octubre de 1990*

En la calle

Caminando en el bulevar St. Germain, esta imagen...

El cine es esa operación ligada a la comida: tragamos y expulsamos. Tragar, expulsar. Pero no vemos lo que hay entre ambas.

Viernes 5 de octubre de 1990*

Me di cuenta de que el cine no era afinar ni reproducir lo real, porque lo real es una masa que podemos poner en movimiento de otra forma, o su afinación está ---- de movimiento, y la nitidez está en otro lado, en la emoción. Hasta llegar a esta convicción reciente: la imagen es una masa en movimiento... Entre la mirada y la mano se abría un espacio inédito a las dimensiones, a las perspectivas ilimitadas. El movimiento se convertía en sujeto importante y la imagen resultante también. Es mi problema actual con lo que equivalga a traer la cámara, cualquier situación. La cámara como un arma punzante, objeto de guerra, escudo que es, al mismo tiempo, espejo.

Estar en estado de "inspiración" significa sentirse suspendido, y se podría decir que cuando ese estado no llega es porque "no hay suficiente agua". En efecto, es como el estado de sentirse flotar en el agua. Sin peso y sin presión al mismo tiempo, envuelto.

Miércoles 10 de octubre de 1990*

A mediodía fuimos Catherine, Bernardo, Olivier ---- y yo a visitar las ruinas de la Abadía Saint-Mathieu. El sitio es magnífico y filmo a los tres en la abadía y sobre las rocas, junto a un menhir. Regresamos a las 14h al Quatz a ver el film en la sala y ver la reproducción del lienzo. Decepción de Catherine ante él.

Jueves 18 de octubre de 1990*

~~Borrar la línea~~ La danza:

Trazar la línea para borrarla.

Con la técnica hay que abrir un ojo y cerrar el otro.

Viernes 2 de noviembre de 1990*

14h

Hay que arriesgar: relanzar en el movimiento para luego estropear el efecto.

Hay que estropear el efecto.

Hay que estropear la técnica.

Martes 6 de noviembre de 1990*

Metro 18h45'

Perfeccionismo, nunca

Jueves 8 de noviembre de 1990*

En el Quatz de Brest, 20h50'

Esperando el ensayo general de *Concertino*.

La Fugue en Égypte. Tres elementos: una pantalla en forma de embudo, un coche que lleva a la Nada y una foto tomada en junio de 1900 en la esquina de Belleville y de la calle ---- Por el embudo ----

Vine a Brest a ver el ensayo general de *Concertino*. En la noche, cena con Catherine, Bernardo, Michel ---- Pierre-Yves Lohier, Claude, Cidalia da Costa, su asistente Marion ? y dos técnicos.

Martes 13 de noviembre de 1990*

La Fugue en Égypte. Guión de film.

El cielo se escapaba a grandes zancadas.

El asno rebuznaba ante tanto azul.

El corte de la imagen rehecha de un solo gesto: la imagen se abría y su carne...

Lunes 19 de noviembre de 1990*

La Fuite en Égypte. El fin: los ---- en torno al ruido de la batalla se volvían insoportables. Se veía sucesivamente una cascada, una canoa, un simio hembra amamantando a su pequeño. Las hileras de agujas a veces se alejan. Luego percibir hileras de dientes.

Martes 20 de noviembre de 1990*

Terminada la tercera versión, quizá la definitiva de *La Fuite en Égypte*. Otras imágenes para otros textos. Nombres: Mala suerte ¿Sería hombre o mujer? Dejemos que el azar elija. Mala suerte será a veces muchacho o muchacha, siempre sufriría de esta ---- siempre "mala suerte".

Génitrix: mujer con velo que acecha los barrios miserables donde ----, vagando sola por las avenidas desiertas de los suburbios.

Martes 4 de diciembre de 1990*

Idea para un guión:

FILM PARA VER CON LOS OJOS CERRADOS

Jueves 6 de diciembre de 1990*

Filmado en Belleville con Michel Nedjar. En lo alto del Pavé de Belleville, Michel Nedjar me filmó con una estrella amarilla, propiedad de... Luego yo lo filmé en el mismo parque con la misma estrella. Comimos en un restorán de la esquina y le tomé una foto a Michel con la estrella, en la plaza de la República. El film de Michel se llamará *Una estrella entre tantas otras*. Es un plano fijo. Y me propuso llamar al mío *Estrella de tela*.

Sábado 8 de diciembre de 1990*

"Cada cual habla el español como le da la gana que para eso es de todos..."

El ojo del amo engorda el caballo..."

—C. J. Cela, *San Camilo*, 1936

Título para un guión: *Un viaje al centro de la tierra*. A partir del sueño en el que penetraba un gran agujero en una avenida.

Miércoles 12 de diciembre de 1990*

Velada en el *Rendez-vous des Amis*, restaurante de la señora David, número 10 de la calle St. Croix de la Bretonnerie, esquina con la calle des Guillemites. Organizada por Xochitl Macherel, quien expuso sus fotos. Yo proyecté cuatro filmes, todos en cámara lenta: *L'Enterrement de Joris Ivens*, *À Montpellier*, *Une partie de campagne*, *Pyramides, masques et cathédrales*, esta última, con una banda sonora.

Estaban presentes: Michel Nedjar, Catherine Diverrès, Dominique Noguez, Bernardo Montet, Xochitl, su marido Pierre Macherel, Michael, José María Alfonso, Cérès Franco, que no se quedó mucho tiempo, Sabine, una amiga de Jed English, Françoise Saddy y además, amigos de Xochitl. Después cenamos en el mismo lugar. Éxito mitigado.

Jueves 20 de diciembre de 1990

"...Sólo una lengua con cáncer busca neologismos". —Karl Krauss.

En la tarde, en el café de la calle Emmel y la Poteau, se me ocurrió hacer una serie de filmes pequeños, una especie de mini-animaciones.

Primer proyecto: *Terrón de azúcar, hilos enredados*. Se ve una esfera de azúcar, luego, la esfera, por el efecto del hombre, se disuelve en la carátula que debe tener su tamaño, es como si se disolviera en medio de la carátula. Filmar lo que sea y decir en voz en off un texto que diga lo que sea. Pienso en los monólogos de *San Camilo* (1931) de Camilo José Cela. [Proyecto Monólogos – 21 de diciembre de 1990]

Sábado 22 de diciembre de 1990*

"El descubrimiento —eso es lo que cuenta—. De inicio, el descubrimiento. Luego, el trabajo. Y después, a veces, queda algo". —Joseph Sudek

10 de enero de 1991*

Firma del contrato del número 35 de la calle Entrepôts, en la oficina Nibelle, con la señora Jacqueline de la Chapelle.

Jueves 31 de enero de 1991*

Casa de la Poesía

A propósito de *Trakl*. "...Me trastornó con sus distancias internas, diríamos que construidas sobre silencios, sus líneas son como rejas alrededor de lo inefable ilimitado: como banderas en un país plano, por encima de las cuales el espacio cerrado no deja de recomponer una gran llanura imposible de poseer". —Rilke

Miércoles 13 de marzo de 1991*

Después de las 15h

Empecé un filme con Bernardo Montet. Filmamos en su casa con la televisión, con las máscaras que usarán en la pieza *Concertino*, y B., hojeando un libro sobre Richard Serra. Luego filmamos en la Ópera: hermanas en huelga de hambre, y B. en las escaleras de la Ópera. Luego filmé el muelle del Louvre.

Jueves 14 de marzo de 1991*

Boda de Jed y Jeannette en la alcaldía del III distrito. Fui como testigo en compañía de Sabine. Después, la boda religiosa en la iglesia anglicana St. Michael. Después, los esposos ofrecieron bocadillos, y para terminar, cena con los esposos y su familia, en el restaurante bretón. Tomé fotos.

Miércoles 20 de mayo de 1991*

Llegué a Châteauroux al Festival de Cine Independiente; proyecté mis filmes *Pas de ciel* y *Nuestra Señora de París*.

Jueves 21 de marzo de 1991*

0h32'

Legendo *Juan Gris* de Daniel-Henry Kahnweiler, esta cita de Mallarmé (carta a Henri Cazalis): "Por fin comencé mi Herodias; con terror, porque invento una lengua que debe necesariamente brotar de una poética muy nueva que podría definir con estas palabras: 'Pintar no la cosa, sino el efecto que ella produce'. Entonces no debo recomponer el verso con palabras, sino con intenciones, y todas las palabras deben borrarse ante las sensaciones".

Jueves 11 de abril de 1991*

Michel Nedjar, la plancha. Desviación del objeto: lo que en otro lado se usa para alisar y contribuye a la limpieza, aquí tiene otra función: calentar, transformar, colaborar con una alquimia secreta. Es la caldera alquímica donde la obra en negro se agita y lucha. Pero en lugar de piedra filosofal, he aquí la obra negra, chorreando materias: sangre, lodo, excrementos que enderezan sin rostro, sin nombre, sólo con belleza, pulso de un mundo huido.

Esta "presencia" antes fue un personaje perdido en la multitud: un enano, un niño perdido, el recién nacido. Una alquimia secreta y salvaje. El chivo expiatorio. El macho cabrío, presidiendo el *aquearre*, el gran sabbat. Esta "presencia" no siempre viene. Siempre toma caminos imprevisibles, a veces basta tocar el papel, y a veces podemos interpelarlo con grandes esfuerzos, pero no se manifestará.

Las momias que vi en México me enseñaron la cara escondida de la Muerte, su perennidad, su vida. Siguen existiendo. Se veían muy conmovedoras, muy bellas.

Lunes 16 de abril de 1991*

Mercado Malik, 13h04'

M. Nedjar le tuerce el cuello a la academia y a la moda. Materiales utilizados: papel de reuso, las manos y las uñas en lugar de pinceles, las materias, sangre, excrementos, etc. Y luego la obra misma, lejos de toda academia y capilla, escuela. Michel N. les da la espalda.

30 de abril de 1991

Inicio de la tarde, Michel me habla: el resultado de Pascal salió positivo. Hay que llevarlo de urgencia al hospital Tenon. En la noche, regresan a su casa a las 22h30'; voy a esperarlos a su casa. Relativamente calmados. Deciden consultar a un especialista. Les hablo del Dr. Rosembaum y del Dr. Luc Montagner del Instituto Pasteur.

Viernes 3 de mayo de 1991*

Inicio de la tarde. Voy a casa de José María y juntos vamos a ver a Pascal. Ya estaban ahí Isabelle, amiga y compañera de trabajo de Pascal, Brigitte Ribaut, Michel y nosotros. Pascal parecía en forma, lo cambiaron de cuarto. Sonríe, está contento con sus amigos, dice que en julio irá a México. Cenamos juntos Michel, Brigitte, José María y yo.

Viernes 10 de mayo de 1991

Exposición de *Trakl* en la casa de la poesía.

"El sutil juego de la maestría y de la duda, donde Nicolas de Stael veía todo el secreto del arte". —Prefacio de Marc Petit a los poemas de Georg Trakl, en Gallimard

Trakl detestaba al pueblo estadounidense "que le parecía la nación más ridícula, la más desesperada y la más inmoral en el mundo a causa de su demencia técnica y de su cristianismo dominado por el comercio y el dinero". (*Journal de Rock*, julio, 1912)

En la noche, Madeleine Lommel me habla por teléfono: ya sabe los resultados de Michel. Son positivos. Pascal estará mucho más afectado. Más tarde, le hablo por teléfono a mi madre a México.

Domingo 12 de mayo de 1991*

En la noche, en la Ópera Garnier para ver el filme hindú: *Pakeezah*, con Meena Kumari. Voy en compañía de Cidalia da Costa, su pareja Emmanuel y Bernardo Montet. Después, fuimos a cenar al restaurante chino de la calle Jean Pierre Timbaut con Catherine Diverrès.

Me invitan a la representación de *Concertino* en Poitiers el próximo miércoles.

Lunes 13 de mayo de 1991*

En la tarde voy a ver a Pascal al hospital. Se tiene que quedar otros diez días.

Martes 14 de mayo de 1991*

Recibí dos cartas de Alfredo Jordán, con un retrato suyo. Le respondo inmediatamente.

170, Beacon St., la antigua dirección de Carlos y Alfredo en San Francisco.

Lunes 5 de agosto de 1991*

Cena con Bernardo y Catherine.

Cita en les Halles.

Cena en casa de León, en les Halles.

Hablamos de mi enfermedad.

Catherine y Bernardo deciden involucrarme en su compañía para su próxima creación cuyo estreno será, probablemente, en Sevilla en abril de 1992.

Proyecto de ir a España con ellos; proyecto de ir a Lisboa con la compañía para el 22 de septiembre. Catherine y Bernardo me proponen filmar *L'arbitre des elegances* y me dan carta blanca. Yo acepto y, en principio, se necesita el acuerdo de los intérpretes y buscar un lugar. Fueron inmensamente comprensivos y generosos conmigo. No tengo palabras para expresar mi gratitud. Michel Nedjar les había dicho antes de que yo los viera. También decidimos seguir el filme —en blanco y negro— planeado con Bernardo. Dijimos que lo haríamos al día siguiente.

Miércoles 7 de agosto de 1991*

Filmé con Bernardo en la Plaza de los Vosgos y luego en el barrio detrás de la iglesia St. Louis. Sobre un lienzo de Delacroix tenemos *El Cristo en el Jardín de los Olivos*.

En la tarde, cené con Bernardo y Catherine en el Hangar, en Beaubourg. Me encontré a Marie Helène con Frédéric de Velej. Empecé a perder el pelo. Tendré cada vez menos.

Jueves 8 de agosto de 1991*

Cena con Michel Nedjar y Helène Goldrajch.

Alopecia pronunciada.

Cita en el Père Fouettard en les Halles y cena en la Boucherie en Les Halles.

Lunes 16 de septiembre de 1991*

Doble encuentro con X, mesero de la Pizzería Napoli. Se va dos semanas de vacaciones a Italia.

Sábado 21 de septiembre de 1991

La danza...

¿Y si la "claridad" no viera la densidad?

Ver en la oscuridad

Ver y entender

Ver porque entendemos

La danza también es "saber" detenerse. La intensidad de la acción.

Jueves 26 de septiembre de 1991*

Presentación del libro de Dominique Noguez en los Cahiers de Colette.

Antes, a las 14h, voy a casa de Dominique y me regala un ejemplar dedicado de su novela, *Les derniers jours du monde* y otro para M. Nedjar.

En la tarde, en la librería, animado por la tan hermosa Colette —¡qué perro!— me encuentro a Gérard Courant, Olivier Talgrain, Michel Nedjar, Marie Noëlle Delorme, Noémi Lorensanti, Pierre y Françoise Saddy, etc. Cenamos en el restaurante Le Curieux.

Durante la cena se me ocurrió esto para un guión: VISTO EN LA TELEVISIÓN. Vemos una ola ¿de agua?, ¿de sangre?, resurgir del borde inferior, más arriba hay dos pies.

Enseguida, una secuencia desencadenada de cosas heteróclitas. Desarrollarlo.

Martes 8 de octubre de 1991*

Inauguración de la exposición David Boeno en el Observatorio, 13h

Fui con Michel Nedjar. Leí esta frase de Miguel de Unamuno: ¿Desde cuándo es el autor el mejor indicado para hablar de su obra?

En la noche, en casa de Jed, esta cita de Rilke: "(esas páginas) me hicieron valorar lo que tenía medio olvidado y me lo regalaron. Pues de nuestro pasado no tenemos más que lo que amamos. Y queremos poseer todo lo que hemos vivido".

Miércoles 9 de octubre de 1991*

Cita con Michel N., vamos a la FIAC a las 15h30'.

Cita con Thomas a las 19h30'.

Cita en casa de Bernardo y Catherine con Olivier.

Les enseñé 2 filmes y luego cenamos en un restaurante chino.

Jueves 18 de octubre de 1991

Catherine Diverrès baila con el aire.

Ser sostenido por el aire.

El aire como único sostén, como vehículo.

Un barroco desierto: una superficie plana, desierta, donde vienen la ola, el vuelo, la flecha.

Una danza desprovista de alegoría, simbolismo cercano.
Danza azulada, que abre camino, que plantea su verdad.

Su luz, su drama —los bailarines son el instrumento, son las tijeras que cortan el espacio, que nos liberan otro espacio—. Atraviesan el aire, llaman al aire, los bailarines forman una maquinaria loca que sirve para aspirar el aire, para aspirarnos con ellos en ese vacío donde se debaten. ¿Por qué bailan por nosotros? Para aspirarnos, para entrenarnos.

Vasta conspiración del vacío: que tiende a aspirarnos.

Empresa del vacío.

Martes 26 de noviembre de 1991*

Salida a Madrid en avión en compañía de Michel Nedjar. Llegamos al Hostal Olga, calle Zorrilla, detrás de las Cortes. A las 19 horas, mi amigo Alfredo telefoneó. Vino al hotel a las 8 de la noche. Luego los tres nos fuimos a pasear a Madrid. Alfredo nos enseñó el Madrid de... Luego cenamos juntos.

Viernes 29 de noviembre de 1991*

Con Alfredo, voy al Escorial.

Llueve: día perfecto para ver el Escorial, dice Alfredo: El palacio de granito, impresionante. De una austeridad y frialdad que sobrecoge el alma. Arquitectura que vive con el tiempo inmemorial. De lejos, con el estanque al lado, se vuelve ligero y lleno de gracia.

El ruiseñor sobre la piedra de Cernuda. Lo habitación de Felipe II, un ejemplo de sobriedad.

En la comida, Alfredo me habla de Carlos. De regreso, yendo hacia la estación de tren, bajo la lluvia, le cuento a Alfredo mi estado de salud.

Miércoles 4 de diciembre de 1991*

Viaje a Angers para ver a la compañía Studio DM. Los bailarines nos enseñan lo que prepararon. Muchas referencias a la mitología griega. Veo al decorador Jean Haas, a Pierre-Yves Lohier, a Michael, a Denis y a Cidalía.

Miércoles 25 de diciembre de 1991*

"Ser fuerte es, de inicio, acabar las frases". —Barthes

Viernes 27 de diciembre de 1991*

"La luz es el primer animal visible de lo invisible". —Lezama Lima

"El ojo con el que tú me ves es el ojo con el que yo te veo". —Hallâj

"Considera la vida de los pájaros y de los peces. Jamás el pez se cansa del agua, pero no siendo pez, nunca podrás saber lo que el pez siente. Jamás el pájaro se fatiga del bosque, pero no siendo pájaro, nunca comprenderás sus sentimientos. Igual sucede con la vida religiosa y la vida poética; si no las vives, nada comprenderás jamás de ellas". —Chōmei (budismo Zen)

11 de marzo de 1992*

Tauride. Texto: Espacios que se abren y se cierran. Párpados nocturnos, sonámbulos, párpados de la memoria. Figuraciones nocturnas, subterráneas, iluminaciones, vértigos fantasmáticos. Un espacio histórico relegado al fondo de nuestra memoria que resurge iluminado, fugaz al resplandor de una conflagración silenciosa. La oscuridad es para los ignorantes y los que tienen prisa. Secuencias en forma de interrogaciones. La danza: creación nocturna.

Miércoles 22 de abril de 1992*

Aeropuerto de Orly

Salida a Châteauvallon. Michel me acompaña en taxi. Me voy con Claude Bossion y Denis. Luc Tramier nos espera en Toulon. En la tarde, vemos a Elvira Narmoviti, enfermera liberal. Perfusión.

Nos hospedamos en el Camembert.

En la noche vamos con Claude a Toulon. Visitamos y comemos en el Petit Chicago.

Jueves 23 de abril de 1992*

Perfusión en la mañana.

Tarde con Pierre-Yves Lohier para las luces del filme. Más tarde, llegada de Catherine Diverrès y los demás bailarines. Con Catherine todo va más rápido que las luces.

Sábado 25 de abril de 1992

Perfusión con Elvira.

Hace muy buen clima.

Cambio de catéter largo.

Retomamos el filme a las 13h30'. Terminamos todo a las 19h.

Cenamos.

Al final, Bernardo nos regala un casete virgen.

Total filmado del filme *Tauride*: 21 casetes, 52'30".

Domingo 26 de abril de 1992*

Última perfusión con Elvira Narmoviti.

A las 12h30' del mediodía nos vamos de Châteauvallon.

En la terraza de la Orangerie, frente al gran hotel, vemos a la compañia Studio DM. Tomamos la camioneta para el aeropuerto.

En Hyères, la gente nada en el mar. Yo voy junto a Marion Mortureux.

En Orly, me espera Dominique Bory. Me acompaña a mi casa en su coche.

Michel Nedjar llega al mismo tiempo que Gaël a mi casa, hacia las 19h45'.

Ceno con Michel en la Estación del Este. Mis gatos también están ahí.

Martes 28 de abril de 1992*

Cita para perfusión con Duvivier.
Radio pulmonar.
Perfusión.
Oxígeno en la sangre en la muñeca.

Jueves 30 de abril de 1992*

8h15' - Examen de heces.
8h30' - LBA- Lavado broncoalveolar.
Edificio Axial, piso 7. Perfusión.
14h30' - Ecografía prostática.

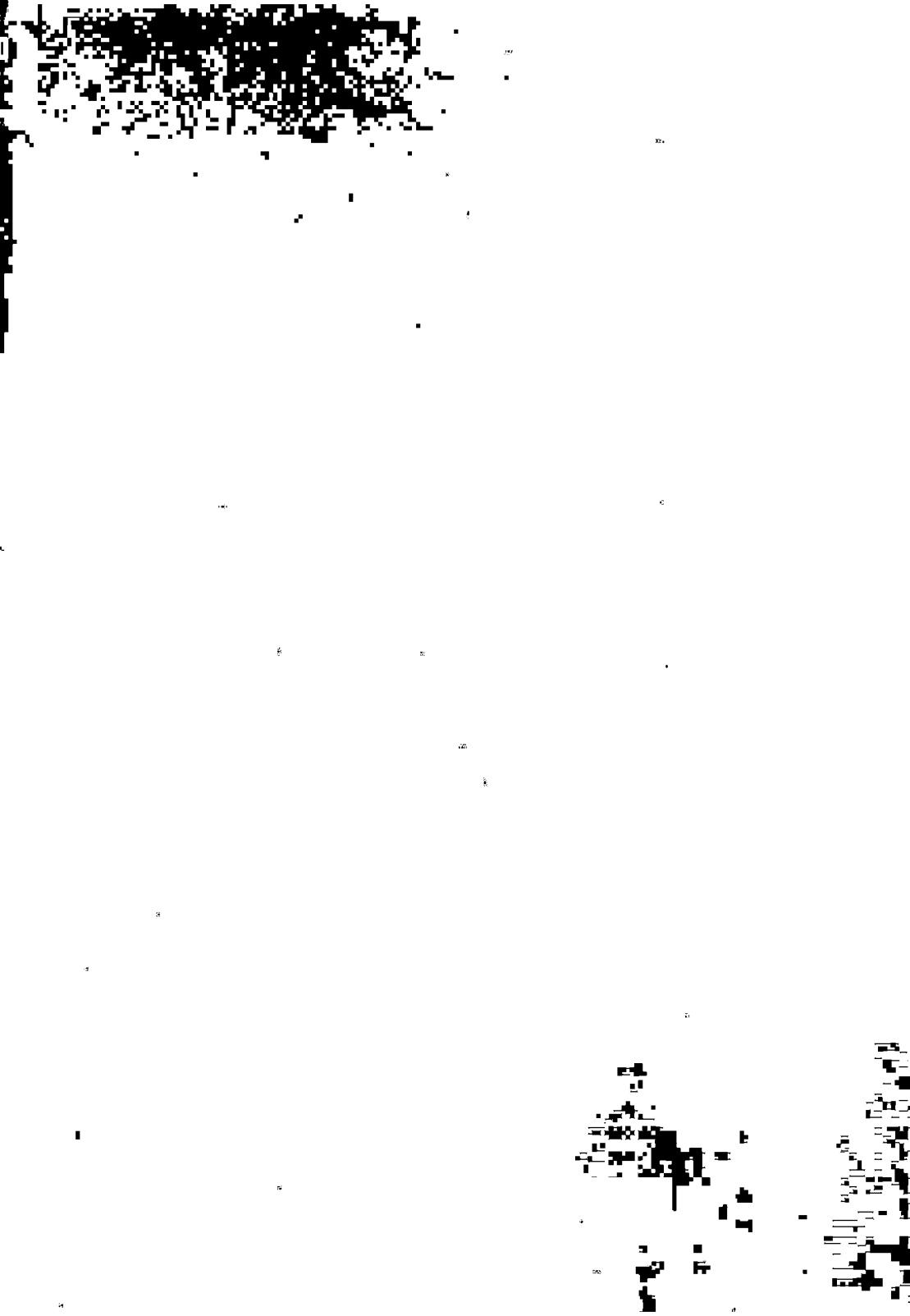
Viernes 19 de junio de 1992*

La Danza, aferrarse al vacío, al espacio.

Trepar en el cielo invisible de la danza, darle una patada a lo invisible, a ese espacio, realidad de improbables. Correr a las presencias maléficas, atraer a los elementos, alcanzar los corazones, hacer vibrar los cuerpos.

Una danza que evacúa el decorado.

Una danza que estalla el decorado, desnuda, despojada, excitante por sí misma, concentrada en el espacio.



NOTAS

1

Como parte de su proceso de experimentación e investigación, Teo Hernández desarrolló un interesante cuerpo de trabajo que tituló "chutes". Como su nombre en francés indica, estas películas son collages de material de película descartado. Ensamblados al azar y/o intencionalmente, estos ejercicios de montaje consistían en unir secuencias no integradas de una película para crear otra. Al unificar la totalidad de los elementos que contribuyeron a la producción de un film, incluidos el proceso de creación, los accidentes y los errores, estas películas no sólo apuntan a la naturaleza subjetiva y ficticia del cine y del "cuadro" sino también, como un lado B o contraparte de un filme—como lo suele nombrar Teo—, este gesto artístico restituye el potencial de eso que comúnmente aparece como desechable, inoperante o ineficaz en un sistema debido a sus efectos perturbadores. La primera de estas películas fue *Chutes de Lacrima Christi* (1979-1980) realizada en colaboración con Gaël Badaud.

2

Teo Hernández participó como extra en *The Sun Also Rises* (1957) una película dirigida por Henry King y filmada en Morelia en la que se presentan Ava Gardner, Errol Flynn y Tyrone Power.

3

Referencia 25 de diciembre de 1981.

4

Referencia 16 de diciembre de 1981.

5

Referencia a la película de D.W. Griffith, 1916.

6

Actualmente conocida como iglesia serbia ortodoxa.

7

Juego de palabras: *cherche et recherche* en francés, *rechercher* significa investigar o volver a buscar: buscar y re-buscar (N. de la t.).

8

Una de las primeras estaciones locales de radio libre en París, creada en 1981 por Guy Noël, después de trabajar en la Oficina de Radiodifusión y televisión francesa ORTF.

9

Juego de palabras: en francés *mère* (madre) y *mer* (mar) son homófonos y ambas son femeninas. (N. de la t.).

10

Juego de palabras: en francés, *L'IVRE DE TEO* y *LIVRE DE TEO*, ambas frases son homófonas. (N. de la t.).

11

Jorge Luis Borges citando al filósofo Arthur Schopenhauer (N. de la t.).

12

Conocido por su arquitectura inusual, el cine *Pagode* fue considerado como un espacio consagrado al cine de arte desde los años cincuenta. Participó en la Nouvelle Vague programando a François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rozier, entre otros.

13

Juego de palabras: "brouillard" en francés significa tanto niebla, palabra que usa en español en la frase anterior, como confusión (N. de la t.).

14

Definición traducida directamente de la libreta de Teo, no del diccionario francés ni sacada de un diccionario en español (N. de la t.).

15

Aliteración de los sonidos "r" y "s" "z" en francés: "Ruisscau de raisins sans raison" (N. de la t.).

16

Juego de palabras: en francés ambas palabras riman, tienen la misma terminación: "chiennne" (perra) y "miennne" (mía). Además, carne en francés "chair" suena similar a querida, "chère" (N. de la t.).

17

Si la vida te agobia, hazte un churro.

18

Los niños de la guardería están haciendo desorden, se necesita algo para mantenerlos ocupados, se necesita un churro.

19

Florencia bajo la lluvia.

20

El café Les Deux Magots ubicado en la plaza Saint-Germain-des-Prés, ha desempeñado un importante papel en la vida cultural parisina. A finales del siglo XIX y durante el siglo XX fue lugar de encuentro de figuras como Paul Verlaine, Rimbaud y Stéphane Mallarmé, André Gide, André Breton, Picasso, Artaud, Fernand Léger, Jacques Prévert, Hemingway, Sartre, Simone de Beauvoir, entre otras.

21

Juego de palabras: ésta es la calle donde vive Teo en París, que aparece recurrentemente en las entradas de sus libretas (Calle Entrepôts o, abreviado, Calle des E.). Entrepôt, en francés, significa almacén (N. de la t.).

22

El término répouiller, en castellano no existe, sería "repellejar" (volver a poner el pellejo, lo contrario de despellejar).

23

Traducción de Bonifaz Nuño, México, UNAM, 2011, Canto XVI, vv. 333-334.

La traducción literal de la versión de Teo en francés sería:

Toda la espada ahora se calienta de sangre,
y en los ojos del hombre
entran como amos
la muerte roja
y el imperioso destino
(N. de la t.).

Le plus beau
belle histoire
imaginable

Fonds
Téo HERNANDEZ
10309

3-Sept-81
sujet, la plus
c'est mon
entier



48

de la perception
Elle tend à manipuler
perception
direction dans, en
est la perception
qui est vice

1847
1848
1849
1850
1851
1852
1853
1854
1855
1856
1857
1858
1859
1860
1861
1862
1863
1864
1865
1866
1867
1868
1869
1870
1871
1872
1873
1874
1875
1876
1877
1878
1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

perception
direction
est la perception
qui est vice

perception
direction
est la perception
qui est vice



1847
1848
1849
1850
1851
1852
1853
1854
1855
1856
1857
1858
1859
1860
1861
1862
1863
1864
1865
1866
1867
1868
1869
1870
1871
1872
1873
1874
1875
1876
1877
1878
1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

05

[illegible]



AGRADECIMIENTOS

Este proyecto no hubiera sido posible sin el apoyo, el tiempo, las ideas, conversaciones y comentarios de Marie Adrian, Noel Adrian, Neil Mauricio Andrade, Angela Mictlanxochitl Anderson Guerrero, Jean-François Bachelet, Colette Barbier, Raphaël Bassan, Yann Beauvais, Virginie Bobin, Jean-Michel Bouhours, Mélanie Bouteloup, Claude Bossion, Camille Chenais, Leïla Colin-Navai, Gérard Courant, Cidalia Da Costa, Marie-Noëlle Delorme, Catherine Diverrès, Marcus Eager, Susana Echevarría, Ana Inés Fernández, Simon François, Jacques Haubois, Mauricio Hernández, Artemisa Hernández, Sara Hernández, María Hernández, Edelmira Hernández, Aline Hernández, Dany Hurpin, Carlos Icaza, Philippe-Alain Michaud, Friederike Mehl, Bernardo Montet, Javier Morales Hernández, Michel Nedjar, Jorge Munguía, Sandro Pocchiesa, Daniela Ramírez, Itala Schmelz, Didier Schulmann, Regina Tattersfield, Álvaro Vázquez Mantecón, Stephanie Wulschleger.

Agradecemos, sobre todo, a Michel Nedjar y a los equipos de la Collection Film y la Bibliothèque Kandinsky del Centre Pompidou así como de la Villa Vassiliev, por abrirnos las puertas al archivo y la obra fílmica de Teo Hernández en París.

Este libro fue publicado en el marco del Programa de Apoyo a la Publicación de la Embajada de Francia en México/IFAL.

ANATOMÍA DE LA IMAGEN
NOTAS DE TEO HERNÁNDEZ

Primera edición, 2019

© 2019 De la edición, Andrea Ancira García y Neil Mauricio Andrade

© 2019 Carnets 1-24 de Teo Hernández, Michel Nedjar

© 2019 De su texto, Yann Beauvais

© 2019 Daniela Ramírez, adaptaciones gráficas a los dibujos
y esquemas de Teo Hernández (pp. 80, 124-129, 132-137, 142, 184, 200, 236, 258)

© 2019 Andrea Ancira García, Fotografías de documentos resguardados
en el Fond Teo Hernández, Centre Pompidou-MNAM-CCI, Bibliothèque Kandinsky
(portada y pp. 16, 22, 36-51, 88, 116, 156, 160, 192, 222, 252, 280-283)

La totalidad de los documentos originales que se han reproducido en este libro
se encuentran resguardados en el Fond Teo Hernández, Pompidou-MNAM-CCI,
Bibliothèque Kandinsky.

RESPONSABLE DE LA PUBLICACIÓN

Buró—Buró
tumbalacasa

Buró—Buró Oficina de proyectos culturales, S.C.
Colima 368, Col. Roma, Ciudad de México
buroburo.org

IMPRESIÓN

RI Impresos

PAPEL

Snowcream, 60 g / Bristol, 340 g

TIPOGRAFÍA

GT Walsheim Pro

Noël Leu, Grilli Type, 2009/2017.

ISBN

978-607-98419-0-4



Aunque poco conocido, Teo Hernández (Ciudad Hidalgo, 1939 - París, 1992) es uno de los realizadores mexicanos más importantes de cine experimental en formato Súper-8. Desde el autoexilio en Francia, se consagró por completo a una práctica artística marginal en el seno de la comunidad gay y grupos contraculturales parisinos. De octubre de 1981 a junio de 1992 escribió cientos de reflexiones en 24 cuadernos actualmente resguardados en la Bibliothèque Kandinsky del Centre Pompidou en París. A lo largo de estas páginas, el cineasta exhibe un involucramiento total con la experimentación que lo conduce vertiginosamente del cine a la alteración de los sentidos, el éxtasis, la muerte, la sexualidad, lo sagrado, y finalmente, a las artes escénicas y la danza. A contracorriente de la opinión contemporánea sobre la subordinación de las prácticas experimentales y contraculturales de la segunda mitad del siglo XX a las industrias culturales, esta edición es testimonio de un ethos experimental entendido como modo de vida o co-creación de sentido que se define, precisamente, contra toda sistematización y organización jerárquica de las artes, pero también del deseo y los cuerpos. "Anatomía de la imagen" es un concepto acuñado por el autor y se refiere a una concepción de la imagen en movimiento que desplaza el ojo como instrumento privilegiado de la visualidad occidental y la autorepresentación del cuerpo humano. Este libro ofrece, por primera vez, una selección cronológica y temática de estos materiales y sugiere una lectura expandida de las investigaciones y el proceso creativo que subyace a su trabajo fílmico, hasta la fecha poco explorado en México.