Homenaje a Narcisa Hirsch en la Casa del Bicentenario

Narcisa Hirsch

Adrián Cangi
Andrés Di Tella
Mario Guzmán Cerdio
Jorge La Ferla
Pablo Marín
Aldo Paparella
Graciela Taquini

Alejandra Torres (comp.)

CASA NACIONAL DEL BICENTENARIO
200 AÑOS BICENTENARIO ARGENTINO
Secretaría de Cultura Presidencia de la Nación

Catálogo de obra

N A R C I S A
H I R S C H

Catálogo

Alejandra
Torres
(compiladora)

N A R C I S A
H I R S C H

Catálogo

Adrián Cangi
Andrés Di Tella
Mario Guzmán Cerdio
Jorge La Ferla
Pablo Marín
Aldo Paparella
Graciela Taquini
Alejandra Torres

CASA
NACIONAL DEL
BICENTENARIO

Diseño de cubierta y de interiores: Gonzalo Aguilar a partir de un fotograma de *Marabunta* de Narcisa Hirsch

Narcisa Hirsch. Catálogo
Argentina / Alejandra Torres (comp.), 1ª edición, Casa del Bicentenario, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, , 2010.

ISBN 978-987-25871-1-6

Primera edición: octubre de 2010

© 2010

Hecho el depósito que establece la ley 11.723
Impreso en Argentina. Printed in Argentina

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida por ningún medio, ya sea electrónico o mecánico, sin previo consentimiento por escrito de los autores.

Índice

7 Introducción por Alejandra Torres

ARTÍCULOS

9 Narcisa Hirsch. Una autobiografía en imágenes, por Adrián Cangi.

21 La estructura presente. Narcisa Hirsch y el punto de quiebre del cine experimental en Argentina, por Pablo Marín.

35 Del mito de Narciso al de Proteo, un diálogo informal entre Narcisa Hirsch y Graciela Taquini, por Graciela Taquini.

ANEXO

45 Ver(se) mirar a la cámara. Entrevista a Narcisa Hirsch por Alejandra Torres

63 Almuerzo en la hierba. Entrevista con Narcisa Hirsch sobre el cine experimental argentino, por Aldo Paparella

75 La pasión del 16, por Jorge La Ferla

79 El mito de Narciso(a) por Andrés Di Tella.

83 Filmografía completa

92 Listado de fotos

HE VISTO A MUCHOS
HOMBRES
BUSCAR EL CAMINO
ANNO M

Introducción

Alejandra Torres

La comisión organizadora del 2do Congreso Internacional de Cine y Audiovisual ASAECA 2010, presidida por Gonzalo Aguilar, como parte de las mesas especiales que se presentan, decidió hacer un homenaje al Cine Experimental Argentino en la figura de la realizadora Narcisa Hirsch.

La obra de Hirsch es prácticamente desconocida en nuestro país, a pesar de que la cineasta de origen alemán vive en este suelo desde muy corta edad y tiene una producción extensa y continuada.

El objetivo fundamental de esta compilación es no sólo dar a conocer una obra que es pionera y que ha abierto camino a los jóvenes realizadores de audiovisual, sino también mediante una serie de entrevistas con la cineasta y artículos sobre la producción de Hirsch, entrar un "poco" más en su mundo.

Para ello, hemos convocado a profesores e investigadores de reconocida trayectoria en nuestro país, que se especializan en el campo del cine experimental y audiovisual: Adrián Cangi, Pablo Marín y Graciela Taquini quienes participan con textos inéditos y también en forma de anexo, adjuntamos una entrevista inédita y dos entrevistas importantes realizadas por Jorge La Ferla y Aldo Papparella en 1993 y 1995, respectivamente, y un texto que nos cediera el cineasta Andrés Di Tella.

Creemos que este material puede ayudar a dimensionar no sólo la obra de Hirsch sino el movimiento del cine experimental argentino que sigue siendo un campo de trabajo poco explorado.

Agradecemos, especialmente, a Narcisa Hirsch por la generosidad con que nos recibiera, por habernos dejado revisar sus materiales y ver sus películas, también nuestro agradecimiento a la artista audiovisual, Daniela Muttis, asistente de Narcisa y editora de sus obras.

Agradecemos también a la Casa del Bicentenario, a Liliana Piñeiro, Isabel Puente y Luciana Delfabro por haber colaborado tan generosamente en la realización de la muestra y en la edición de este catálogo.

Buenos Aires, octubre 2010

VER

Narcisa Hirsch. Una autobiografía en imágenes

Adrián Cangi

> Voy a decir yo la frase temida: no hay un yo, no hay un yo que se pueda conocer. Es simple, no hay reflejo alguno en el agua, hay sólo partículas, partículas físicas, danza de la materia, materia desconocida pero infinita y breves, muy breves, instantes de luz. Eso también es simple, en el estanque el reflejo de Narciso se disuelve y simplemente no hay desde donde ver la espalda de Dios.
>
> Narcisa Hirsch

De las imágenes como almas flotantes

De las conversaciones que he mantenido con Narcisa Hirsch se desprende que la experimentación audiovisual que practica es un fenómeno que reúne proceso y percepción. No entiende la percepción como una facultad privilegiada de la razón sino como un proceso, que consiste en actualizar una potencia y conformar una materia.

Alberto Félix Alberto en uno de los monólogos de *El mito de Narciso* (obra-proceso, 2010) enuncia "vos decís que la vida real es igual a la vida virtual, pero yo no creo eso". Hirsch piensa que lo virtual es parte de lo real, inseparable y coalescente. No avanza entre intervalos posibles, sino que en el continuo de la experiencia capta instantes reales de luz. Lo virtual no se opone a lo real, sino a lo actual. Contrariamente a lo posible, que se presenta estático y ya constituido, lo virtual es como un complejo

problemático, el nudo de tendencias o de fuerzas que acompaña una situación, un acontecimiento o un objeto, y que requiere de un proceso de resolución: la actualización. Ésta es la solución a un problema, es un acto de creación que inventa formas a partir de una configuración dinámica de fuerzas y finalidades. La virtualización es el movimiento inverso de la actualización: consiste en un pasaje de lo actual a lo virtual, en una elevación a la potencia de la entidad considerada. La virtualización no es una desrealización, sino una transformación o una mutación de la identidad, un desplazamiento del centro de gravedad ontológico. La frase temida de Hirsch dice que "no hay un yo, no hay un yo que se pueda conocer". Sólo hay un proceso abierto de intuición y aproximaciones sucesivas a un conocimiento poblado de multiplicidades virtuales que se actualizan en una materia infinita y desconocida que tiende hacia la forma.

"Sólo hay partículas, partículas físicas, danza de la materia". Enunciado que propone un pluralismo de la percepción, porque no hay ningún motivo para pensar que el acto o la materia sean únicos. Un proceso de percepción lo es de creación y de racionalización cada vez que se instauran relaciones humanas en una materia desconocida e infinita, en una multiplicidad cualquiera. Proceso y percepción se articulan cuando un acontecimiento irrumpe como lo real que llega de repente. El acontecimiento nada tiene que ver con el reino de lo imaginario sino con una bocanada de realidad en su estado más puro. Cuando lo real llega y toma un proceso vital y de creación, aquellos que lo perciben comprenden sus efectos festivos o dramáticos aunque tal vez no sus líneas de prodigiosa transformación. Esas líneas siempre se despliegan a nuestras espaldas. La experimentación audiovisual que practica la cineasta es un fenómeno de percepción en el que se percibe antes el horizonte que el objeto, la envolvente sensorial que el sujeto. "En el estanque el reflejo de Narciso se disuelve y simplemente no hay desde donde ver la espalda de Dios". Sin más, Hirsch nos dispone en el horizonte de una inmanencia radical de las imágenes reales.

Esta obra accede a la madurez cuando el registro se comporta a la manera de una membrana sobre la cual las emociones vividas no se distinguen de la realidad. Una imagen de una radiografía del cráneo pulsa al inicio y al final de *El mito de Narciso*. La pantalla misma es la membrana cerebral en la que se superponen edades de la memoria como estratos del cerebro, donde se afronta directamente lo interior y lo exterior, el pasado y el futuro. El mundo -como memoria mundo- se ha vuelto cerebro, superposición de edades de la memoria y activación de lóbulos cerebrales siempre nuevos. La pantalla funciona como una superficie sobre la cual se anuda la textura del

mundo con la visión del artista. Superficie-pantalla donde ya no resulta posible distinguir sueño de realidad, imagen cerebral de imagen percibida. Se trata de una superficie donde se cruza el pensamiento y el ser, la realidad física y mental. Experimentación en la que resultan inseparables las preocupaciones por el cerebro y por el registro del mundo.

Obra que hace de la membrana-pantalla una ampliación del cerebro que concentra por la percepción las cosas visibles a favor de las emociones que las deforman y de las impresiones que acentúan sus contornos. Entre la impresión y la deformación, la mirada ha aceptado salir de sí para captar el murmullo de una existencia anónima, de una naturaleza impersonal, exterior a las intenciones de la conciencia. Hirsch no piensa que la conciencia ilumina el mundo sino que sale al encuentro de unos movimientos, de unas líneas, de una luz. Sale al encuentro de unos gestos y de unos paisajes no humanos del hombre, de una "materia desconocida pero infinita". No es la conciencia la que nos permite salir de sí, crear en dirección a las cosas y flanquear el límite de una percepción de hábito. Una percepción atenta requiere de un abandono del yo como centro del movimiento experimental y conceptual, volviendo a traer toda cosa hacia sí misma. Se trata de una abertura donde nos liberamos de la consideración de la interioridad para abolir la existencia del sujeto y del objeto, siguiendo los despliegues de la membrana-pantalla, sobre la cual el cerebro aprehende un mundo por concentración perceptiva al mismo tiempo que el mundo penetra en el medio del cerebro.

Un frenesí o un éxtasis atraviesan la membrana-pantalla en esta obra. Nada tiene de dialéctica la composición de las imágenes, revela una fusión donde las cosas son ya pensamientos, mientras los pensamientos han dejado de relacionarse con el yo para perderse entre los elementos donde se acentúa la mezcla de los materiales y de los amores como tensiones. El cerebro aprehende un mundo y el mundo invade el cerebro; en el intervalo, se encuentra la membrana-pantalla, mezcla de materia y espíritu. Hirsch registra impresiones vividas en su sistema nervioso para ultrapasar sus sensaciones sobre un plano virgen como el mar. Al mismo tiempo que la membrana-pantalla se des-subjetiviza, la textura del mundo se hace cerebral. Esto sólo puede producirse donde el yo se ausenta solitario cediendo el paso al murmullo, al rumor y a la vibración de las cosas.

Restos de un mundo biográfico atraviesan la obra pero la percepción atenta busca intervalos de una imagen óptica pura de las cosas. Imagen que se articula por asociación de vibraciones en el cerebro sobre el centro vacío del sujeto. Los registros de

Hirsch son momentos de intensidad pura que nos permiten acceder indirectamente a variaciones de sensaciones vividas. Percibiendo su obra intuimos que las imágenes ópticas puras sólo son comprensibles a condición de abstraer el yo hasta que el espíritu se dibuje en la membrana-pantalla como ser y pensamiento anónimo y unificado. El ser y pensamiento de la luz parte de una igualación de todas las tensiones en una mezcla caótica sin vida que pulsa un ritmo o una intensidad que afecta una superficie en perpetua variación sensorial y afectiva. Superficie en la que se tocan y conjugan la materia y la memoria, para producir imágenes de una vida como almas flotantes, almas del mundo que se elevan entre el espíritu y la materia.

Para Hirsch, a lo largo de una vida de registro, las cosas no pasan de un ritmo y una turbulencia de partículas de materia-luz como un umbral de apariencias sobre una superficie común. Es como si hubiera en esta obra una relación no humana, pero interior o inmanente a la propia relación humana, una inhumanidad propia del hombre se excede como la potencia en sí. La potencia es el *pathos,* la receptividad pasiva como potencia de recibir los golpes y darlos en una extraña resistencia vivida y expresiva. El *pathos* es también una extrema cortesía, el arte de instaurar justas distancias no jerárquicas entre los hombres. Se trata de estar ni demasiado lejos ni demasiado cerca. Hirsch registra intensidades entre la potencia en sí y la justa distancia entre los cuerpos.

Lejos se encuentra esta percepción de afirmar el mundo como una captación pasiva frente al estado de cosas contemporáneo. No percibe impotente el mundo, resiste afirmando la expresión como forma crítica. Sus intervenciones performáticas y audiovisuales son políticas de la ampliación perceptiva para la creación de espacios de libertad. Escapa de la ilusión dialéctica para abrazar una crítica total que libera fuerzas originales y creativas. Detesta la repetición de lo mismo bajo el signo del hábito y prefiere una verdadera ruptura que no conserve nada hasta no transmutarse afirmando el acto de creación, como acto de amor e insistencia ética. Cada graffiti callejero que realizó busca demoler una palabra de orden para abrir la multiplicidad de sentidos en la resonancia local anónima. La expresión de una negación irrestricta de las ilusiones de la servidumbre voluntaria y de las lógicas del esclavo, supone una afirmación elevada a la enésima potencia. Se trata de volverse más liviano hasta liberar lo que vive. Es el modo en el que Nietzsche complementa la crítica de Kant, y en la que la intuición de Hirsch afirma el mundo como acto de creación.

La inmanencia del ser y del pensamiento nada tiene de indistinto y no son una caída en lo indiscernible. Se trata más bien de la afirmación de una vida en proceso perceptivo atento que capta la danza de la materia e intensifica una superficie

metaestable en perpetua variación. Para Hirsch una imagen no se reduce a la fría realidad objetiva de una materia independiente, tampoco es el simple relevo subjetivo de un espíritu deduciendo una visión sobre las espaldas inaccesibles de las cosas, sino que la imagen nace en el umbral de la materia-luz, en el cruce entre el ser y el pensamiento como una realidad nueva, una entidad que se pone a vivir una vida autónoma y que es imposible ubicar en mi o fuera de mi. La imagen es una membrana viviente bajo la forma de una multiplicidad compleja de tonos rotos, de ideas astilladas, de afecciones explosivas.

De las imágenes como ideas astilladas

Narcisa Hirsch afirma que "el cine experimental es poesía". A primera vista parece que la tesis que cimienta Heidegger en *El origen de la obra de arte* "la poesía es la esencia del arte", moviliza el registro de la cineasta. La tesis de Heidegger no supone, sin embargo, una continuidad entre arte y poesía, no establece que ambas sean magnitudes intercambiables. Ocurre más bien todo lo contrario. La tesis retrotrae el arte desde sus extravíos hacia el lugar del origen, como el puro acontecimiento de la verdad de la poesía en el arte. La poesía obra para el filósofo como el erigirse de aquello que funda.

La divisa de Hirsch "el cine experimental es poesía" plantea una amplitud de la experiencia del cine que se expande al mundo sin dejar de recalar en una palabra que funda en su verdad. En su lengua materna, bajo el peso del acontecimiento de la racionalización de las fábricas de la muerte, resulta imposible escuchar la voz de Heidegger sin la de Celan. El filósofo busca una realidad de la experiencia como un pensar sin imagen bajo la intemperie de la palabra poética. El poeta pretende una realidad de la experiencia como imagen del pensamiento en su exceso.

El poeta Paul Celan traza una línea tajante y partitiva entre el arte y la poesía en su obra *El meridiano* "¿Ampliar el arte?/ No. Sino que anda con tu arte a tu estrechez más propia/ y ponte en libertad". Para el cuestionamiento radical del poeta la "estrechez más propia" se suprime del arte que reclama ser ampliado. El arte que quiere ser ampliado es aquel que se define como "autómata ilimitado", y que ha borrado la frontera entre la naturaleza y el artificio, para crear una extrañeza fundamental de la expresión en nuestro tiempo. El autómata ilimitado es el cinematógrafo.

Heidegger establece una afinidad entre el lenguaje -"el más peligroso de los bienes"- y la pregunta por la esencia del arte. En *La pregunta por la técnica* dice "cuanto

más inquisitivamente pensamos la esencia de la técnica, tanto más enigmática se vuelve la esencia del arte". Para el filósofo el arte alcanza una afinidad esencial con la técnica. En la voz legendaria griega "técnica" tuvo una doble acepción: producción de lo verdadero en lo bello y oficio de las bellas artes.

Heidegger insiste en que la poesía es una fuerza resistente a lo artístico y a lo técnico. Celan piensa que el arte y la técnica son del mismo cuño, y por ello se requiere de una aceleración poética que se vuelva literal para alcanzar lo real. El cuestionamiento del filósofo ve en la poesía una reserva de la estancia del origen. El cuestionamiento del poeta ve en la poesía la atención a una imagen pensativa de la memoria como el exceso de la experiencia. El cuestionamiento radical del arte que reclama y promueve Celan sería una relación con la extrañeza (*unheimlich*), no articulada como poder de la imagen o del discurso, sino en términos de memoria. Atención percipiente y pensativa que atestigua el exceso literal de la experiencia. La muerte forzada de los campos de exterminio ha trazado para el arte el límite absoluto de su propia transfiguración. Ante la "fuga de la muerte" (*Todesfuge*) el nombre del arte preserva para sí con ironía el "arte de la fuga", que sólo se realiza declinando su lugar de maestría.

Hirsch es heredera de esta tradición y debate. No abandona la imagen pensativa pero considera que el arte sólo fuga declinando su lugar hasta alcanzar el exceso literal de la experiencia perceptiva sin abandonar la memoria. Supo escribir que "la película comienza con un pensamiento, con una imagen/ que emerge, que sale de su contexto,/ que se independiza, que manda señales/ una imagen atrapada en un instante de apertura/ y de enajenación del mundo" (…) "Son los *Holzwege*, caminos del bosque donde el leñador busca/ sus árboles"/ (…) "Algo se impone, algo se encuentra./ Hay que tratar de estar en el lugar, atenta…".

En las antípodas de la "estrechez más propia", abraza el "autómata ilimitado" para crear la extrañeza fundamental de la expresión de nuestro tiempo. Poesía, para la cineasta, es el nombre que se expone y se mantiene afuera en la noche del mundo, porque brinda un resto de existencia, un riesgo abierto sin objeto. Se trata de despojar a la imagen de la historia y de los simples asuntos hasta que la expresión que experimenta abra un mundo, se exponga y se mantenga, y en ese gesto dé lugar a un ritmo. El ritmo es la expresión radical de una singularidad y por ello se erige como lo más temido en el dominio de la repetición perceptiva. El experimentalismo que practica Hirsch desarrolla una poética de la exposición como poética del comenzar: "los senderos comienzan en cualquier lugar", sostiene la cineasta. Cada gesto es como una "sílaba viva" que va de camino a la palabra, que despliega su propio sentido oculto para sí mismo. Poética que

expone y mantiene un ritmo vivo, pues toda vida está ya a su modo a punto de lenguaje. Como supo verlo Sloterdijk en *Venir al mundo, venir al lenguaje*, en una exégesis de Heidegger, "sólo porque ya estamos en medio de una historia podemos comenzar a contar nuestra propia historia". Sólo en el "medio" y como *médium*, la experimentación, como exponer y mantener, sostiene una duración, una tensión de duración que expresa un ritmo. Un ritmo es un enlace sensible, un canal existencial, un gesto nervioso, una génesis de la forma. Así entendido, el ritmo es una articulación del tiempo implicado en la obra, lugar de la atención como abismo perceptivo. El tiempo del ritmo es el tiempo de la presencia de la forma.

Hirsch piensa la forma experimental como una contracción vital intuitiva de la percepción, de lo real que no se esperaba y que, no obstante, está ya ahí, en el ritmo. Todo el acento de la experimentación será colocado en la génesis, en el intervalo entre el caos y el cosmos, en el que la abertura se hace visible. Es cierto que, como intuye Hirsch, el ritmo puede nacer en cualquier momento articulándose en instantes críticos. El excedente sensorial de la búsqueda de una imagen pensativa emerge de un "modo de representación opcional" como lo llamara Silvestre Byrón. La singularidad expresiva de los procedimientos experimentales se define por la opcionalidad narrativa y por el excedente de una sensación que escapa al sentido. El ritmo es la estructura misma de la forma como lógica de la sensación. El poema audiovisual experimental se desplaza entre esbozo y esbozo, a través de los signos, aunque el ritmo no sea un signo. Entre el signo y la abertura, en el azar de un encuentro, algo siempre se impone en su consistencia.

En la obra de Hirsch algo subjetivo y social se conjuga con algo cósmico para crear un estremecimiento singular, con el que se designa la opcionalidad de la conciencia intencional y también, la excedencia que escapa al sujeto, al sentido y a la historia. El ritmo es una configuración cifrada, diferencia entre lo singular y lo humano, entre lo humano y lo lingüístico: intervalo que despliega una tensión de duración como obra. La poética es un modo singular de ser en el mundo, al mismo tiempo que confirma el saber de este mundo, conserva una distancia que lo interroga. La irregularidad expresiva es el estilo que irrumpe como discrepancia o diferencia. Aunque posea algo de bruto, como insistencia sin destino y no como producto de una intención, el estilo es el no saber como brote repentino e involuntario que da forma a la fuerza. "El deseo de crear y aniquilar/ surge de una misma fuente/ celebremos esa paradoja…", escribe Hirsch en su poema *Celebración*.

Una imagen pensativa es aquella que oculta el pensamiento no pensado, un pensamiento que no puede asignarse a la intención de aquel que lo ha producido y que hace efecto sobre aquel que lo ve sin que lo ligue a un objeto determinado. La poética pensativa de esta obra es un esfuerzo perceptivo entre lo activo y lo pasivo, entre lo pensado y lo no pensado, pero también, entre el arte y el no-arte.

De las imágenes como autobiografía poética

Una vida es un continuo definido por circuitos de velocidad variable. Un continuo vital que se caracteriza por ser maleable y por configurar una topología de transformaciones. Una vida concentra distintos estratos articulados por la memoria. Los diversos períodos de la vida de Hirsch pasan por variadas concentraciones de luz y de objetos. Los mapas de las transformaciones del continuo aparecen como descripciones de objetos, lugares y paisajes: series de objetos, rostros y palabras que sirven como testigos. Los objetos son funciones mentales al nivel del pensamiento. Hay un impulso en Hirsch de sintetizar en *El mito de Narciso*, reconstruyendo en el plano creador, el ciclo vital. La obra, en el movimiento de una vida, hace coexistir edades de la memoria con fragmentos de experiencias vividas. Como síntesis última una vida es un ritmo, como expresión de unas líneas de composición de luz, en el que mecanismos cerebrales confunden sentimientos vividos, edades del mundo y fábulas que buscan un mito de origen. Sentimientos espirituales, inorgánicos y abstractos tienden a una imagen pura del pensamiento que acontece en un tiempo no cronológico. Los sentimientos espirituales son esfuerzos de concentración perceptiva para que la vida no se disipe. Las primeras características de la imagen en *El mito de Narciso* no son el espacio y el movimiento propios de una percepción de hábito, sino la topología y el tiempo de una asociación atenta donde la intensidad de una luz afecta a las sensaciones vividas.

Una autobiografía supone componer una vida de algún modo. Con los actos vividos o con las obras. Hirsch utiliza la poesía como un bisturí para excavar en la historia del siglo XX y en su propia historia. Extrae de ese encuentro no sólo lo que queda del pasado sino todo lo que se puede inventar para el futuro. Nunca se interesó por la historia como anticuario, apostó a la historia intempestiva con toda la intensidad que este término produce. Decir intempestivo es afirmar la condición inactual de un acto de experiencia y de creación. Inactual es aquella que utiliza la poesía para recordar adelgazando la memoria y reconstruyendo con los restos un porvenir aún impensado. Nada de nostalgia. No. Nada de nostalgia ni de melancolía. Sólo invención de nuevas

formas con los restos de una vida. Alberto Félix Alberto enuncia "una mujer que dice que va a ir a otro lugar a reconocer la vida que hubiera tenido, si se hubiera quedado en ese lugar". Ese otro lugar no es territorial sino mental y sólo se alcanza en la experiencia de la obra.

Una autobiografía supone fechar la vida o la obra de algún modo. Fechar es organizar y las partes del film así lo revelan: El mundo del ayer, A-Dios, La respuesta a Job, Resistencia, La Medina (El Exilio), Las tres preguntas de Kant, Retrato de un artista como ser humano, Heimat… Fechar es seleccionar entre las obras, algunas: *Come out, Ama-zona, Aída, Descendencia, Para Virginia, Canciones napolitanas, Taller, Retrato, La pasión, A-Dios*... Datar la propia vida o la propia obra es dar testimonio. Dice Paul Célan: "Yo estuve allí". Nadie atestigua por el testigo. El testigo es aquel que fecha lo vivido con su propio cuerpo, con su testimonio, y al hacerlo, queda huérfano e incierto, expósito y expuesto al borde, y no obstante se constituye con su acto. Se constituye con un testimonio que es memoria e invención. Memoria del porvenir como acto de rebelión o de resistencia. Ninguna utopía atraviesa la obra de Hirsch: la utopía es sólo una ilusión. Sus preguntas están al servicio de la producción de lo real, aunque ellas, como las grandes preguntas, no tengan respuesta. Son intensidades productivas de una potencia de vida.

El mito de Narciso, es una polifonía y diseminación, en un diálogo con poetas, filósofos y cineastas, que enuncia en la repetición de un ritmo, un cuerpo mental sostenido en la insistencia de dos preguntas ¿cómo podemos estar a la altura del acontecimiento que desfondó el siglo XX? y ¿cómo podemos procesar ese exceso en ausencia de razón o bajo la forma de una razón administrativa, que nos dejó en el mundo bajo el signo de la vergüenza de ser hombres y mujeres?

Un film experimental -si cabe este nombre aún para un arte del movimiento y de la duración que no encadene de forma previsible acciones y reacciones- recompone un acto de resistencia cuando enfrenta a la arrogancia de la exterminación. No se trata, como se lo llamó en otros tiempos, de un acto de contra-información. Ninguna contra-información venció a Hitler, ni detuvo las fábricas de la muerte. Nada de sesgos negativos frente al exterminio. Se trata de afirmar la caída de un mundo y la resistencia a que éste pudiera levantarse con sus instituciones, contratos y leyes administrativas para procesar la vida en humo. La resistencia lleva el nombre de Syberberg como el reverso de Riefenstahl. Si la cineasta filma *El triunfo de la voluntad* para exponer el apogeo nacionalsocialista, la resistencia se registra con *Hitler, un film de Alemania*, para exponer la purgación de la caída.

Enuncia Alberto Félix Alberto "quizás la sofisticación conduzca al asesinato, eso es lo que no sabemos. Creo que los seres humanos somos unos monstruos". En el film el rostro y la palabra de Syberberg desnuda la monstruosidad y la expone como la historia de Alemania, al mismo tiempo que reclama la resistencia hacia el porvenir en cualquier localidad. La razón instrumental fundada en las preguntas de Kant queda girando en el vacío: ¿qué puedo saber?, ¿qué debo hacer?, ¿qué puedo esperar? son los fundamentos de la *Aufklärung*. No sólo la sobreabundancia de nuestro tiempo ha dejado sin efecto la potencia crítica de estas preguntas, sino que su desfondamiento se produjo en las fábricas de la muerte. La armonía de las facultades y el fondo del saber racional y crítico, como organización del mundo, engendraron su reverso monstruoso. La única defensa emocional que encuentra Hirsch es la de un pensar poético e itinerante, como un poetizar en tránsito, que no cesa de revisar con insistencia los afectos y los peligros que evoca la palabra "Heimat".

La única naturaleza potente es un acto de resistencia que se practica "aquí" para exhumar aquello que aconteció "allá"; acto que se busca "allá" para producir "aquí" la tarea del arte: la de hacer aparecer de entre los restos de una lengua del crimen, unos gestos afectivos y unas percepciones que aún no estaban allí. La poética en esta obra es potente, es una herramienta de un cuerpo mental que se sabe mundial y se practica local. Célan dice "Ahora lo sé", "testigo, el único mártir". El cineasta Jean-Luc Godard nos balbuceó al oído "yo te había prevenido". En *Histoire(s) du Cinéma* escribe (…) "Ah, la historia / una sombría fidelidad / por las cosas / caídas".

Hacer una autobiografía es fechar excavando para descubrir que "todo se puede hacer / salvo / la historia / de lo que uno hace". Lo que uno hace se mueve entre el silencio y la obra como acto de resistencia que no abandona en lo más concreto lo infinito. Godard cierra su reflexión sobre el siglo XX escribiendo, "me lleva un día / hacer / la historia de un segundo / me lleva / un año hacer la historia / de un minuto / me lleva / una vida / hacer / la historia de una hora / me lleva una eternidad / hacer / la historia / de un día / todo se puede hacer / salvo / la historia / de lo que uno hace".

El acto de resistencia, nos enseña Narcisa Hirsch, es un giro sobre sí para inventar el porvenir.

Bibliografía

Ares, Marta; Muttis, Daniela, *Catálogo Macadamia,* Buenos Aires, 2005.

Byrón, Silvestre, "Underground cinema, ¿Arte o rebelión?", en: *El contemporáneo,* Buenos Aires, 1969.

_____, *Arte y rebelión contra el mundo moderno,* Plus Ultra, Buenos Aires, 1992.

_____, "M.R.O. (Modo de Representación Opcional)", en: *De(s)velando imágenes,* Manetti, Ricardo y Valdez, María (comp.), Eudeba/Libros del Rojas, Buenos Aires, 1998.

Cangi, Adrián, "Ver construirse el mundo. Notas sobre el cine experimental argentino", en *Historia crítica del video argentino*, La Ferla, Jorge (comp), Malba-Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires, 2008.

Parodi, Ricardo, *Apuntes para una teoría del cine experimental argentino,* Biblioteca de Imagen, Buenos Aires, 1995.

La estructura presente. Narcisa Hirsch y el punto de quiebre del cine experimental en Argentina[1]

Pablo Marín

1.

Estaba pensando en la planificación de un monumento temporal en el cual fuese celebrada la belleza y la tristeza de la equivalencia, pensando en el intento de realizar una declaración definitiva de puro espacio y tiempo cinematográfico, un balanceo entre "ilusión" y "realidad": todo sobre el acto de ver.

Michael Snow sobre *Wavelenght* (1967)

Ha sido señalado en el pasado, sin duda con justa razón, que una de las paradojas centrales de escribir sobre películas o tradiciones cinematográficas

[1] Partes de este texto han sido desarrolladas a partir de un ensayo previo, titulado "De una fragilidad indestructible. Notas sobre la estructura del cine experimental argentino", de próxima publicación en *Dialéctica en suspenso: cine y video experimental argentino*, Antennae Collection, Nueva York.

alternativas radica en que, la mayoría de la veces, el comentario se vuelve accesible al público lector más rápido que los films sobre los cuales se basa dicho comentario, sin importar que el público se encuentre o no a la búsqueda de los films en cuestión. Sería necesario, también, señalar que con la llegada del siglo XXI (festivales de cine, DVD, internet), poco de esto ha cambiado. Especialmente en el panorama local, donde las cinematografías alternativas (la experimental especialmente) son aún pensadas, comúnmente, como una masa absoluta.[2] Como un cuerpo de films y cineastas homogéneos en su alternatividad, en su ruptura de la norma. Es por eso que es posible ver, en la actualidad, cómo el momento más determinante dentro del desarrollo histórico y estético del cine experimental, ocurrido durante la década del sesenta –a la par de las grandes crisis de renovación del cine de ficción y del documental– permanece un hecho oculto, ignorado por la mayoría de los discursos críticos y académicos. Bajo esta óptica imprecisa, el cine experimental o de vanguardia se reduce a una presencia inmutable y periférica, satelital dentro de universo del cine narrativo tradicional.

Analizando de cerca la cronología, es posible argumentar que la segunda mitad de los sesenta fue para el cine experimental lo que había sido –a grandes rasgos– la primera mitad para el cine narrativo de ficción y el documental: la transición hacia una reflexión estética caracterizada por la plena conciencia y, tal vez más importante, la referencia a los materiales constitutivos de su lenguaje. La diferencia del punto de inflexión entre estas tres modalidades discursivas con sus etapas anteriores fue y sigue siendo una de grado, de profundidad. Allí donde el cine de ficción se acercaba por primera vez a un juego de formas y contenidos que, por su misma intermitencia, eclipsan y enrarecen la naturaleza general del relato; y donde el documental rompe, mediante los mismos procedimientos, la barrera de la objetividad y la imparcialidad del punto de vista, el cine experimental descubre la "pureza" de la forma absoluta e inmutable. Hasta ese momento –aún cuando es evidente que el cine experimental siempre mantuvo un trabajo conciente sobre su propia forma–, la gran mayoría de las películas respondían a una estructura libre y, especialmente, espontánea comúnmente emparentada al ritmo de la poesía, el jazz y, en menor medida, la pintura. Los términos utilizados para señalar dicho cambio entre un proceso cinematográfico experimental históricamente emparentado con una construcción "pasional" (que demanda una

[2] Para una clasificación posible de lo alternativo ver el concepto de MRO (Modelo de Representación Opcional) planteado por Silvestre Byrón, el cual abarca a "El experimentalismo, el video-arte, lo porno, la tesis". Disponible en http://eaf-underground-plaza-mro.blogspot.com

interpretación que se construye sobre la marcha) y uno nuevo, más cercano a lo científico, ilustran claramente el cambio de paradigma. Cine *estructural*, *materialista*, *minimalista* o *reductivista*: todos señalan el mismo protagonismo de lo racional dentro de un contexto creativo. Un protagonismo extremo, sin dudas, mediante el cual la forma de todo un film pasa a estar "predeterminada y simplificada, y es esa forma la impresión fundamental del film", de acuerdo a la definición original del cine estructural de P. Adams Sitney.[3] O, dicho de otra manera, films que evidencian un trabajo exhaustivo de la forma por sobre el contenido, al punto que esa forma –pensada a priori– se vuelve el parámetro principal del film, en términos estilísticos (su composición audiovisual y temporal) y narrativos (su argumento, su descripción).[4] Así, los ejemplos más extremos dentro de esta tradición pueden ser definidos y descriptos (casi) completamente de acuerdo a su diseño inalterable: *Empire* (Andy Warhol, 1964, 16mm) es un plano fijo de un rascacielos de ocho horas de duración, *Wavelenght* (Michael Snow, 1967, 16mm) es un movimiento de zoom de 45 minutos; *Variations on a Cellophane Wrapper* (David Rimmer, 1970, 16mm) es una secuencia de ocho segundos repetida durante ocho minutos, cada vez mediante un proceso óptico diferente; *One Way Boogie Woogie* (James Benning, 1977, 16mm) es un largometraje de una hora divido en 60 planos de un minuto de duración.

No obstante, es necesario señalar que hay, en el cine estructural, una dimensión que trasciende el hermetismo (aparentemente minimalista) de su superficie. Es un espacio abismal, de calculada creatividad, en el cual lo simbólico y lo concreto conviven en tanto respuesta al modelo previo de inspiraciones-míticas-ingobernables que estuvo emparentado a "una fe romántica en el triunfo de la imaginación" (Sitney, 2002: 370); que, a su vez, determinó –inconsciente e involuntariamente– la forma de los films desde su interior. Esta apuesta a un anti-romanticismo creativo apunta a la encrucijada crítica entre un acontecimiento artístico y un hecho racional provisto de una lógica científica, incluso matemática. Del choque de ambas líneas se abre esa grieta

---

3 *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*, Oxford University Press, Nueva York, 2002, pág. 348.

4 David Bordwell toma el término "parámetro" de Noël Burch para analizar una nueva forma narrativa, principalmente, en el cine de ficción. Dando cuenta de los textos críticos sobre el cine de vanguardia de los setenta, pero también los escritos sobre el serialismo musical y el estructuralismo literario, Bordwell define a la narración paramétrica como aquella en la cual "el estilo se organiza *a todo lo largo del filme* según principios distintivos, de igual forma que un poema narrativo exhibe sus pautas prosódicas, o una escena de ópera cumple con una lógica musical" (*La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996, pág. 281).

que descubre un espacio nuevo, híbrido, en el cual el planteo materialista ("desde afuera") de la imagen fílmica da lugar, de manera indirecta pero certera, a una reflexión próxima a lo espiritual en su meditación cinematográfica sin intermediarios. A esta filosofía concreta –y, si se quiere, silenciosa– de la creación como hecho lógico y físico parece hacer referencia Peter Gidal, al señalar que "El cine estructural/materialista intenta ser no-ilusionista. El proceso de realización de un film trata con procedimientos que resultan en la desmitificación, o en el intento de desmitificación, del proceso cinematográfico".[5] En ese "intento" el cine estructural hace visible su costado pasional y sensible.

Por otra parte, una de las mayores críticas posibles al modelo estructural ha sido señalada por Paul Arthur, retrospectivamente, al comparar esta tradición con aquella (posterior) de la *no-wave* de fines de los setenta y comienzos de los ochenta, caracterizada –en su (ins)urgencia– por la falta de recursos y la utilización de formatos reducidos caseros (películas reversibles de 8mm y Super 8, sonido magnético, cámaras automáticas). "Desde nuestra posición ventajosa actual –escribe–, está claro que el cine estructural no solo modificó los principios organizativos que caracterizaron los períodos previos del cine de vanguardia, también, sin quererlo dictó un cambio en el nivel de producción, al depender de objetos sofisticados y costosos como cámaras eléctricas, impresoras ópticas e intervalómetros."[6] Podrá parecer paradójico este "sentido alterado de dependencia tecnológica" que Arthur encuentra en la base del cine estructural, el cual demanda una mayor cantidad de recursos para films cuyo objetivo estético último radica en lo mínimo, en lo reducido. Pero en definitiva esta curiosa relación (indirectamente proporcional) entre la tecnología y un grado cero posible de la imagen cinematográfica es la misma que ha marcado al cine desde sus comienzos. Walter Benjamin y André Bazin fueron de los primeros en darse cuenta, en este sentido, de que el pico de la artificialidad fílmica radicaba (y todavía radica) en la impresión de realidad cotidiana y transparente: en la construcción de la deconstrucción. Sería ilógico (si no directamente ridículo en su pretensión) pensar al mayor quiebre en la historia del cine experimental como una excepción a esta suerte ontológica del medio cinematográfico.

---

5 "Theory and Definition of Structural/Materialist Film", incluido en *Studio International* 190, 978 (December), Londres, 1975, pág. 189.

6 *A Line of Sight: American Avant-Garde Film since 1965*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005, págs. 78-79.

2.

> *Comencé a ver cine experimental en Nueva York. La primera película experimental propiamente dicha que vi fue* Wavelenght*, de Michael Snow. Fui, me senté y al poco tiempo pensé 'esto no termina nunca', porque son 45 minutos de un zoom manual, en una acción inexistente. Pero en un momento me tranquilicé y dije 'bueno, en algún momento va a terminar', y la empecé a ver; a ver y a mirar realmente. Y ese fue el principio.*
>
> Narcisa Hirsch

Para el momento en que la cineasta alemana Narcisa Hirsch, radicada en Argentina desde una temprana edad, realizó sus dos películas decididamente estructurales, *Come Out* (1971, 16mm) y *Taller* (1975, 16mm), el cine experimental nacional ya contaba con antecedentes suficientes como para considerarse una tradición al borde del cambio definitivo. Desde la década del treinta en adelante (al menos hasta desenterrar films anteriores), el cine experimental argentino parece avanzar de manera intermitente pero mantenida, oculto bajo el camuflaje de un ritmo episódico, con varios finales y nuevos comienzos; donde cada capítulo sucede al anterior, y prolonga una cierta sensibilidad frente al medio cinematográfico, pero desde una perspectiva nueva. Es, principalmente, a causa de este zigzagueo, de estas grietas en la continuidad que su historia es, en realidad, un compendio de varias historias, en su mayoría aisladas entre sí. En ella confluyen fragmentos de una tradición surrealista, otros relacionados al cine directo-sobre-celuloide, a la abstracción visual y –más protagónicamente, durante el período comprendido entre mediados de los sesenta y principios de los ochenta– al modelo colectivo de producción comunitaria, inseparable del concepto de *underground* que dominó a la creación artística independiente en esos años. Sin embargo, habría que aclarar que, por más aisladas y disímiles que estas tradiciones resulten, todas permanecen complementarias en su objetivo último. Pero que no tiene que ver, nuevamente, con un interés meramente rupturista. Sino que, por el contrario, los ejemplos más notables de cada una de estas estéticas experimentales se vuelven equiparables bajo un mismo compromiso por explorar los límites del cine hasta las últimas consecuencias, de acuerdo al momento histórico determinado.

Esa búsqueda, en cierta manera utópica, de lo puramente cinematográfico –lo artísticamente autónomo del medio fílmico, resumido ejemplarmente por Hans Richter como el "empeño por superar la reproducción en el cine mediante lo cinético-visual, llegando así a la libre utilización de los medios propiamente dichos de la

cinematografía"–[7], parece cristalizarse tempranamente, en el plano local, a comienzos de los '30 con las películas de Horacio Coppola realizadas en Europa y, recién décadas más tarde, en ciertos trabajos animados sobre celuloide de Víctor Iturralde y Luis Bras.[8] En ellos existe una concepción del cine como construcción abstracta, depuradamente materialista en su visión no ilusionista de la imagen en movimiento; ya sea mediante el trabajo con la cámara (Coppola) o directamente con la tira de película y el proyector de cine (Iturralde, Bras). Y que prefigura, en su proceso de distanciamiento cinematográfico, al cine estructural de Narcisa Hirsch.

Las fechas de realización de *Come Out* y *Taller* corresponden a un período de interdisciplinariedad artística sin precedentes dentro del panorama argentino del cine experimental. Desde las experiencias provenientes de la plástica y el happening, representadas principalmente por los films ocasionales de Oscar Bony y Marta Minujin, hasta aquellas relacionadas a la acción performática y teatral, base de la mayoría de los trabajos de Marielouise Alemann, Horacio Vallereggio, Silvestre Byrón e, incluso, las primeras películas de Hirsch.[9] El pasaje de la concepción cinematográfica "pura y absoluta" a la visión múltiple, desparramada del cine *underground* implicó, por encima de todas las cosas, el cambio de un proceso creativo aislado e individual a uno social y colectivo. En su texto "Arte y rebelión", que permanece como una de las pocas reflexiones acerca del "fenómeno *underground*" nacional, Byrón señala que, en Buenos Aires, "ese campo vital tuvo su momento más denso en la denominada 'década prodigiosa'. De 1965 a 1975. Entre el Di Tella y el CAYC [Centro de Arte y Comunicación]. Lo que va de Romero Brest a Jorge Glusberg. El cine *underground* se formó entre esos ejes. Intuitivamente, entre corazonadas de plásticos, poetas, actores y bailarines con ganas de 'hacer cosas'".[10] Es esta intención, explícitamente intuitiva, por hacer cosas/mostrarlas/pasar a la siguiente (más que tomarse el tiempo en

---

7 "El cine como forma autónoma de arte", incluido en *El cine alemán de vanguardia de los años veinte*, Goethe-Institut, Múnich, 1989, pág. 114.

8 Algunos títulos: *Traum* (1933, 16mm), *Un Quai de la Seine* (1934, 16mm), *A Sunday in Hampstead Heath* (1935, 16mm), de Coppola; *Ideítas* (1952, 16mm), *Baladita* (1956, 16mm), de Iturralde; *Toc toc… toc* (1965, 16mm), *Puntos* (1969, 16mm), de Bras.

9 De entre las cuales *Marabunta* (1967), su documental sobre el evento del mismo nombre, sigue siendo la más importante. Según Narcisa Hirsch, el film registra la "ceremonia de antropofagia colectiva alrededor de un esqueleto de seis metros recubierto por completo de comida y que contiene en su interior palomas vivas, que salen volando mientras la gente come". (Descripción extraída del catálogo personal de films de Hirsch.)

10 http://www.underground-eaf.com.ar/arteyrebelion.html

perfeccionarlas) la que caracteriza a esta generación de cineastas. (Y es, por otra parte, lo que parecen rechazar otros cineastas contemporáneos y capitales dentro de esta historia, como Claudio Caldini y Jorge Honik.)

Come Out es una película que reacciona de manera crítica frente a ese contexto del cine como práctica, si se quiere, impulsiva. Programática, hermética y mínima, parece definirse por oposición al cine de su generación. Compuesto por sólo dos planos durante los diez minutos de su duración, el film se construye alrededor de una imagen borrosa que lentamente va adquiriendo su foco hasta develar –finalmente, mediante un zoom hacia atrás– el objeto de su encuadre, un tocadiscos en funcionamiento. El segundo plano es una toma cenital breve mediante la cual se hace visible el título y autor del tema del disco de vinilo que el film reproduce en su banda sonora: *Come Out* (1966), de Steve Reich. En su estructura gradual, el film reconoce y dialoga con la composición minimalista de Reich (la grabación de una voz humana repetida y desfasada progresivamente hasta transformarse en un sonido abstracto);[11] trazando un movimiento a contramano entre las bandas visual y sonora, mediante el cual al momento de mayor "claridad" sonora le corresponde uno de mayor abstracción visual, y viceversa. A su vez, *Come Out* da cuenta de ese momento crucial en la experiencia formativa de su realizadora, al compartir una idea de puesta en escena mecánica y reduccionista próxima a la de *Wavelenght*, de Snow. En ambos films, esta suerte de quiebre frente a un contexto cinematográfico intuitivo, principalmente romántico, da lugar a una celebración del cine como experiencia "concreta", despojada en su juego con las instrucciones básicas de filmación-exhibición (foco, sonido inteligible, velocidad y duración), pero capaz, aún en sus más calculadas operaciones, de crear efectos narrativos no carentes de suspenso. Como escribió Manny Farber, "el golpe fresco" de la película de Snow, y por asociación también de la de Hirsch, "estaba en ver a tantos nuevos actores –luz y espacio, paredes, ventanales en aumento, y un número sorprendente de variaciones de color y sombra que viven y mueren en los vidrios de las ventanas– volverse componentes estéticos principales de la experiencia

[11] Al reflexionar sobre su idea de música como proceso progresivo, gradual, Reich aclara: "Por 'gradual' me refiero a una gradualidad extrema; un proceso desarrollándose tan lenta y gradualmente que escucharlo se parece a observar el minutero de un reloj: se puede percibir su movimiento luego de concentrarse en él durante un rato. Interpretar y escuchar un proceso de música gradual se parece a tomar una hamaca, columpiarla y observar cómo vuelve gradualmente a su posición detenida". Citado en Dwoskin, Stephen, *Film Is. The International Free Cinema*, The Overlook Press, Woodstock, 1975, pág. 218.

cinematográfica".[12]

Taller puede ser vista como una prolongación, en tanto actualización y perfeccionamiento, de esa búsqueda de nuevos componentes estéticos, materialmente cinematográficos. Realizada cuatro años más tarde que *Come Out*, la puesta en escena de este film se radicaliza al mismo tiempo que la banda sonora, contraria a acentuar ese carácter extremo, la suaviza al mantenerse dentro de un orden –indirectamente– figurativo. El plano secuencia que compone al film, fijo durante los diez minutos de duración, registra una pared del taller-estudio de Hirsch mediante un plano medio que hace foco sobre un puñado de fotografías y recortes pegados en la pared blanca. Más allá de los fundidos al comienzo y al final del plano, y de ciertas variaciones lumínicas que resultan en pequeños balbuceos cromáticos, el film presenta una única e inmutable imagen. Pero en este caso el movimiento y la duración del diseño prefijado queda a entera disposición de la banda sonora; a diferencia de esa especie de estructura simétrica entrecruzada de *Come Out* que equiparaba los movimientos audio-visuales mediante un balance preciso. Unos segundos más tarde de aparecida la imagen, la película inicia su banda sonora: "Estamos en el taller / lo que se ve es la pared del taller / una de las paredes del taller", y durante el resto del film la voz en off (de la propia Hirsch) describe uno a uno –en sentido antihorario, comenzando con lo que la imagen encuadra– los objetos del taller, hasta llegar nuevamente a las fotografías y recortes del encuadre. Al momento de su conclusión ("Y después no hay más / ahí ya termina"), *Taller* deja en pie un relato a mitad de camino entre lo imaginado y lo concreto, donde la materialidad cinematográfica se expande con un discurso mental y el recorrido progresivo sonoro (verbal) se encadena a una misma imagen.

Esta superación del sonido en Hirsch, de un film al otro, parece responder a un interés por introducir un quiebre en el hermetismo de la forma prefijada, una especie de falla capaz de situar al espectador en una experiencia más interactiva. Porque en definitiva, en *Taller*, ese pasaje hacia un sonido propio e interno –casi inseparable de sus imágenes– no responde tanto a un intento personal por la autosuficiencia creativa,[13]

---

12 "Michael Snow", en Polito, Robert (comp.), *Farber on Film. The Complete Film Writings of Manny Farber*, The Library of America, Nueva York, 2009, pág. 678.

13 Según Hirsch, uno de los mayores problemas de recepción de film fue con el propio Reich: "Le mostré *Come Out* a Steve Reich en Nueva York. Fue personalmente para verla. Lo primero que dijo terminada la proyección fue '¿Por qué me cortaste 2 minutos?' (Porque mi película dura diez minutos –que es lo que dura un rollo de 16mm en el chasis de la cámara– y su composición doce.) Y después: '¿Por qué en color?... me molesta mucho'. Finalmente, me

si no que, en una escala mayor, señala una evolución posible dentro del cine estructural, definida por Sitney como una "forma participativa" (2002: 365). Un espacio abstracto (del film, de la proyección) en el cual confluyen la referencia estructural/material cinematográfica con una apuesta a las facultades lógicas del espectador para relacionarse activamente con el funcionamiento propuesto por el film. Para situarlos más próximos uno del otro. En este entendimiento mutuo, en el que el film reconoce a su espectador y viceversa, *Taller* descubre una dimensión de juego, al describir sonoramente parte de aquello que su espectador no podrá ver jamás, más allá de su imaginación.

Vale la pena aclarar que estas dos películas de Hirsch, lejos de modificar inmediatamente el contexto cinematográfico del cual emergieron –que hasta el día de hoy sigue siendo el período de mayor actividad y producción experimental en el país–, ejercieron más bien una influencia subterránea, aparentemente frágil pero profunda, detectable con mayor facilidad a varios años de distancia. Lo que es lo mismo que decir que el quiebre del cine experimental argentino, cristalizado en parte mediante la temprana y precisa práctica estructural de Hirsch, muy probablemente haya pasado desapercibido en su momento. O por lo menos para la gran mayoría de sus contemporáneos. Ya que no es difícil ver en las obras de Claudio Caldini y Jorge Honik una relación estrecha con cierta visión creativa alejada del acto colectivo y, sobre todo, enfocada en la perfección del trabajo cinematográfico en tanto técnica y estética. Y si bien eso responde en ambos casos a coincidencias en principio aisladas, que probablemente tienen más que ver con indagaciones personales que con una inspiración directa tomada de las películas formativas de Hirsch, sería desacertado pasar por alto el film de Caldini *Gamelan* (1981, Super 8), realizado como complemento, aún en su oposición, de *Come Out*.[14]

Las décadas siguientes fueron testigos tanto del colapso del cine experimental (1980-1990) como así también de su resurgimiento parcial de lo que hoy en día es una

---

preguntó: '¿Qué pasa si vendés la película?'. Le dije que ni siquiera se me había ocurrido que podía llegar a venderla. Y me dijo 'bueno, pero puede ser que la compre una universidad', a lo que le contesté: 'si me la compran, me parecería fantástico, y te voy a dar todo el dinero a vos, porque hasta ahora eso no me pasó nunca… que hayan comprado una de mis películas".

14 Partiendo de otra composición musical de Steve Reich, Caldini realizó un film que acompaña al de Hirsch pero desde una postura decididamente contraria (película blanco y negro en vez de color, dinamismo en vez de estatismo visual, filmada en exteriores en vez de interiores, etc.). Para más información, ver http://laregioncentral.blogspot.com/2007/02/proceso-creativo-gamelan-por-claudio.html.

práctica cada vez más atípica en el contexto local (2000-presente). No obstante, a diferencia de prácticamente todas las generaciones anteriores, la mayoría de los y las cineastas de este período post-*underground* (arriesgando un término) tienen un sentido claro de lo realizado en el pasado. Mediante ese reconocimiento, que en algunos casos funciona como influencia directa y en otros como sola conciencia de los antecedentes de un terreno artístico compartido, la nueva generación establece un diálogo con su historia previa que aún no ha tomado una postura o un rumbo establecido. Pero que, por el momento, al analizar la producción de estos últimos años, exhibe una tendencia individual y estrictamente formal en respuesta a una canonización de las figuras de Hirsch y Caldini. Las razones para dicha conducta no son caprichosas, si no, por el contrario, bien merecidas. Precisamente, la obra de ambos cineastas fue la única que mantuvo (y mantiene) su producción durante esos años "vacíos" del cine experimental argentino, incluso dando muchos de sus mejores films. A su vez, tanto Hirsch como Caldini permanecen hasta el día de hoy en contacto con las nuevas generaciones; ya sea de una manera práctica y pedagógica, como en Caldini, o más hogareña y confesional, como en Hirsch. A través de su producción y presencia constituyen los pilares de esta historia.

Respecto a las líneas del cine estructural continuadas en el cambio de milenio, luego de su irrupción en este contexto treinta años atrás, habría que señalar que la relación se ha vuelto, desde ya, más compleja. Aún cuando ciertos trabajos recientes empleen de manera consciente algunos de los mismos procedimientos cinematográficos constitutivos del advenimiento formalista/materialista –como *Microcentro* (2003, 16mm) de Pablo Ziccarello, *Camera* (2007, Super 8) de Axel Straschnoy o *Espectro* (2010, Super 8) de Sergio Subero– el propósito general en estos casos parece ser múltiple y abiertamente híbrido. Esta "impureza" frente al modelo reduccionista del cine estructural –y su grado cero técnico-estético– surge de una búsqueda por cuestionar el ilusionismo cinematográfico de una manera más flexible, menos hermética y distante; y que se emparienta, en muchos de estos films, con el costado más libre del arte conceptual, en tanto proceso creativo prefijado pero azaroso, definido sobre la marcha.

En una última instancia, esta superación del estructuralismo (o su simple actualización) compone el territorio actual del cine experimental, al mismo tiempo que propone pensarlo como un tendido único en el cual su vínculo con el pasado es inmediato y orgánico, gracias a la fuerza conductora emanante de la búsqueda de aquello que diferencia al cine de todo lo demás. Con respecto al futuro, el escenario no

es tan prometedor, ya que la evolución de todo esto parece no tener lugar ni tiempo para el medio cinematográfico. Resulta atractivo, de todas maneras, imaginar cuál será la influencia de Narcisa Hirsch en lo que viene.

Buenos Aires, septiembre de 2010

* Todas las declaraciones de Narcisa Hirsch sin referencia bibliográfica provienen de una entrevista inédita realizada por Andrés Denegri y el autor a comienzos de diciembre del año 2009.

Bibliografía

Arthur, Paul, *A Line of Sight: American Avant-Garde Film since 1965*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005.

Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996.

Byrón, Silvestre, "Arte y rebelión", en http://www.underground-eaf.com.ar/arteyrebelion.html, 2009.

Byrón, Silvestre, "MRO", en http://eaf-underground-plaza-mro.blogspot.com, 2010.

Caldini, Claudio, "Gamelan", en http://laregioncentral.blogspot.com/2007/02/proceso-creativo-amelan-por-claudio.html, 2007.

Dwoskin, Stephen, *Film Is. The International Free Cinema*, The Overlook

Press, Woodstock, 1975.

Farber, Manny, “Michael Snow”, en Polito, Robert (comp.), *Farber on Film. The Complete Film Writings of Manny Farber*, The Library of America, Nueva York, 2009.

Gidal, Peter, “Theory and Definition of Structural/Materialist Film”, en *Studio International* 190, 978 (December), Londres, 1975.

Hirsch, Narcisa, “El cine experimental”, en *El Amante/Cine* año II - Nº 19 (septiembre), Buenos Aires, 1993.

James, David E., *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1989.

La Ferla, Jorge, “La pasión del 16. Una incursión en el cine experimental”, en *El Amante/Cine* año II - Nº 19 (septiembre), Buenos Aires, 1993.

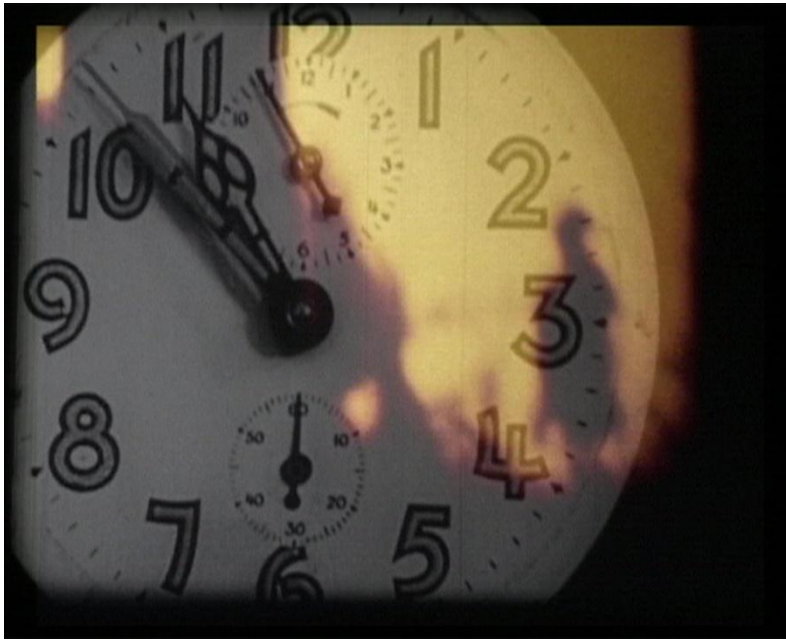
La Ferla, Jorge, “Wunderbar Narcisa. Entrevista a Narcisa Hirsch”, en *El Amante/Cine* año II - Nº 19 (septiembre), Buenos Aires, 1993.

Paparella, Aldo, “Almuerzo en la hierba. Entrevista con Narcisa Hirsch sobre el cine experimental argentino”, en *Film* año 3 - Nº 13 (abril/mayo), Buenos Aires, 1995.

Richter, Hans, “El cine como forma autónoma de arte”, en *El cine alemán de vanguardia de los años veinte*, Goethe-Institut, Múnich, 1989.

Sitney, P. Adams, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*, Oxford University Press, Nueva York, 2002.

A VECES
TODO
BRILLA,
TODO.



Del mito de Narciso al mito de Proteo, un dialogo informal con Narcisa Hirsch

Graciela Taquini

RAMAS Y RAICES

Nuestro encuentro es en la casa de Narcisa Hirsch en San Telmo, un espacio/hogar que contribuye a definirla, una conjunción de arte, recuerdos, testimonio de obras, sus gustos y referentes, un lugar amable de trabajo, que respira elegancia y sencillez, donde las flores y los árboles se cuelan por las ventanas. Todo un manifiesto, que tiene la cocina/comedor como corazón, donde todo huele bien y natural. Con un estudio que parece ideal para la meditación.

Curiosamente, a pesar de su posición en ambientes intelectuales, del trabajo de Rubén Guzmán que ha difundido su obra constantemente, es ahora en el nuevo milenio que su obra atrae a un campo mayor de interesados: a jóvenes realizadores, a investigadores, académicos, críticos de arte, periodistas dado que ponen en valor histórico y estético la producción de Narcisa Hirsch.

Imagino que llamarse Narcisa implica todo un karma, en especial porque es una artista que ha dedicado toda su vida a crear e investigar, buceando constantemente en su propia imagen y en la del mundo que habita y la rodea, no en una actitud de auto adoración sino como un perpetuo interrogatorio acerca de la vida y su identidad.

¿Quién podría haber predecido que esa niña cuyos padres olvidaron enviarla al colegio porque vivían en una perdida zona montañosa de Alemania se iba convertir en una de las pioneras del cine experimental argentino?

Mi recuerdo más lejano de ella es una noche en Cemento, allá por la década del 80, acompañada de Marie Louise Alemann.

Narcisa ha sido siempre igual, y a la vez, se ha adaptado a las distintas épocas que está viviendo con espíritu renovador, reinventándose siempre a sí misma, oponiéndose a mandatos de edad, clase, y/o fortuna.

Narcisa llega a los diez años a Buenos Aires: "Vine a la Argentina en el año 38, a ver a una abuela criolla, de ahí mi nombre "Narcisa". Más tarde, se casa con el empresario Paul Hirsch, quien años después sería fundador y presidente de la Fundación Antorchas.

Narcisa recuerda a un lejano, pero presente, padre pintor que fue, tal vez su primer referente artístico. "Soy hija única de un pintor con el cual nunca viví, ya que lo dejé de ver a los cinco años y lo volví a ver a los 22 años estando casada" Muestra las pinturas que conserva de ese padre. Se parecen mucho a unas obras que en este momento una de sus jóvenes nietas, Ana, está pintando. Narcisa se asombra ante las similitudes. Cabe preguntarse si los mismos fondos acuarelados, la pregnante línea negra, la similar paleta responden a ocultos códigos de un ADN estético que la enlaza con su bisabuelo. "Como mis padres conmigo, siento que no he sido una buena madre, ahora quiero compensarlo siendo una buena abuela"

TENDENCIAS Y CONTEXTO

Narcisa en su juventud adquiere una formación plástica, pasando por distintos talleres en los años cincuenta y sesenta. Ya en los sesenta siente que las artes visuales la limitan, son los tiempos de las vanguardias. La escena artística de Buenos Aires está en paralelo con la de Nueva York. Las experiencias del Di Tella cuestionan las artes tradicionales y atacan todos los órdenes del arte del momento, el teatro, la danza, la música, las artes visuales. Es un momento donde los códigos tradicionales son

minados y puestos en jaque. El arte intenta salir de los espacios sacralizados, llega a la calle. Los artistas trascienden los formatos se lanzan al espacio con lo que se llamaban en ese momento las ambientaciones y que ahora se conocen como instalaciones. Además practican el arte de acción, que en ese momento es denominado happening. Narcisa con su amiga, la fotógrafa Marie Louise Alemann y con un amigo colombiano Walter Mejía reparten manzanas y muñequitos en la calle Florida, sienten que están haciendo algo distinto, algo revolucionario, una especie de arte de protesta, acciones por las cuales podría haber sido detenida por la policía y que, sin embargo, casi nadie notaba.

En el año 67 realizan los tres juntos la performance "Marabunta" en el foyer del Teatro Coliseo, propiedad de Clemente Lococo. Era un momento brillante para el cine: Antonioni, Truffault, Godard, Fellini, Bergman. Estaban a la orden del día los cinearte, por ejemplo, la cadena de aquellos que empezaban con "Lor" Lorraine, Lorca, Losuar, etc. Narcisa era una de esas asiduas espectadoras del nuevo cine europeo. Al planificar el happening, siente la necesidad de registrar el efímero acontecimiento. Aspira captar ese evento único y singular donde hay un público participativo que interactúa con la obra. "Marabunta" consiste en una gran escultura de un esqueleto cubierto de comida, donde las hormigas gigantes eran los propios espectadores. Una metáfora sobre la antropofagia. Para filmar el evento Aldo Sessa, por entonces director de los Laboratorios Alex, le recomiendan a Raymundo Gleyzer, alguien en las antípodas de la movida pop, un militante dedicado al cine sobre la marginación, y denuncias sociales que hizo en diversos países de Latinoamérica. Tanto Sessa como Narcisa ignoraban las actividades del director posteriormente desaparecido por la Dictadura. Raymundo realiza el registro de "Marabunta" que aún se conserva. Esta es la primera oportunidad que tiene contacto con la cocina del cine. Narcisa asiste al montaje y decide comprarse una cámara de 16 mm. Está sorprendida por las potencialidades del cine y su imagen en movimiento.

OTRO CINE EN LOS SETENTA

En un viaje a Nueva York descubre el cine experimental en una función que le recomiendan ir al MOMA. Queda impactada con un film del canadiense Michael Snow. Un interminable zoom de 45 minutos. Es una verdadera revelación, que le abre una nueva perspectiva con la manipulación del tiempo. En una estadía más larga en esa

ciudad, se encuentra con el cine de Jonas Mekas y toda la movida del New American Cinema de ese momento que incluye también la de California con las experiencias de Maya Deren Ya esta absolutamente convencida que eso a lo que quiere dedicar su vida. Jonas Mekas había visitado en 1962 durante el Festival de Mar del Plata y es exhibido posteriormente en el Di Tella. Del 16 mm., un formato de complicada manipulación por lo pesado de los equipos, por la espera del revelado. Narcisa se pasa al Super 8, el pietaje con que cierta clase media registraba sus fastos familiares, lo que se denomina el home movie. Los equipos se vuelven livianos, fáciles de manejar, llenos de gadgets para experimentar. Narcisa lleva la cámara a todos lados y capta con inmediatez. Además le permite bajar costos y el revelado es mucho más veloz y económico, no hay que esperar tanto como con el 16 mm.

Comienza entonces a producir obras cinematográficas sin que a nadie les gusten, ni siquiera a su marido quien, sin embargo la apoya, le compra equipos y dispositivos para editar. Lo suyo en ese momento no es lo narrativo, son imágenes altamente evocativas, que ella compara con la poesía o la música o la danza. Es un momento de ensayo y error, sin maestros, sin red donde la indagación sobre lo femenino no representa clichés feministas.

Con amargura se siente incomprendida por Jorge Romero Brest, el gurú del arte contemporáneo del momento, quien parece carecer de atracción por la imagen en movimiento. A pesar de la admiración que le profesa Narcisa y de lo vanguardista de su propuesta no hubo un buen contacto con el director del Di Tella, que quizás tenía preconceptos acerca de su condición de rica y burguesa, tal vez pensaba podría haberse dedicado a la jardinería o a la cerámica sin vislumbrar que estaba haciendo un cine diferente, pero con el cual, no se conectaba.

Uno de los espacios de difusión del cine experimental es UNCIPAR, la Unión de Cineastas de Paso Reducido que nucleaba a aficionados que querían filmar fuera de la industria y de cine casero, tanto en 16 como en Super 8. Allí muestra sus trabajos. La rareza y sofisticación de las obras de Narcisa provocan polémica. Era una especie de sofisticada mosca blanca difícil de digerir en esa época y en ese lugar.

Cuando el Instituto Di Tella cierra, el contexto político y social se enrarece cada vez más. La negrura terminal de los setenta afecta todos los ámbitos de la vida y la cultura. Uno de las pocas instituciones que alberga la vanguardia es el CAYC, que realiza actividades desde 1969, llenando el espacio vacío. El Centro de Arte y Comunicación, está conducido por Jorge Glusberg. En su sala negra y cromada del la calle Viamonte se presentan las últimas tendencias y sobre todo el arte conceptual.

Glusberg intuye en lo audiovisual, al fin de cuenta un arte de los medios, una potencialidad positiva y programa los trabajos de Narcisa, aportando una mirada más amplia.

Su solitaria militancia, una especie de resistencia estética en una vertiente absolutamente diversa a la de "La Hora de los Hornos", por ejemplo. Ese espíritu de barricada no es cuestión de mostrarlo a la luz del día Al promediar la dictadura, finales de los setenta comienzos de los ochenta, durante un año entero, en horas insólitas, con su auto, blandiendo un aerosol, Narcisa interviene la calle, haciendo pintadas en las paredes, para poetizar la ciudad con un nuevo hálito contracultural en una actitud temeraria, indiferente al peligro de la represión y, afortunadamente, nadie se da cuenta. Lo hace cerca de la casa de sus amigos, no recibe ningún feed back, Textos como ***A veces todo brilla, todo..... La vida es lo que nos pasa cuando hacemos otra cosa....escribo a pleno sol.... y señales de vida.....*** son algunas de las frases que ella aún conserva en fotografías que cuelgan de las paredes de su casa. De pronto, estos graffittis aparecen publicados en una foto, sin decir de quién eran con la frase "Algo está pasando en Buenos Aires", en la Revista ***Mutantia*** que dirigía Miguel Grimberg. En ese momento dejo de escribirlos. Fue entonces que Narcisa sintió que estos pequeños gestos no eran meros saltos al vacío y que de alguna manera quedaban como residuos en la memoria poética de un país sitiado.

Sin embargo, la gran revolución estética de Narcisa en el mundo audiovisual tiene que ver con las actividades que realiza en el Instituto Goethe hacia 1976, una fecha verdaderamente emblemática, el comienzo del Proceso de Reorganización Nacional. Se había formado un grupo de cine experimental integrado por Marie Louise Alemánn, Claudio Caldini, Horacio Vallereggio, Juan Villola, y Juan José Mugni, y en el sur los hermanos Laura, Jorge y Alberto Honik. Habían encontrado apoyo en el Director del Goethe y en la responsable de la parte de cine Ute Kirchhelle. Recientemente fallecida. En el Instituto también habían promovido los films de Jorge Prelorán, convirtiéndose en sede del cine *underground* y experimental, del cine antropológico, es decir, del otro cine. La primera función fue un verdadero suceso con público que pugnaba por entrar. El grupo intercambiaba materiales, además de experiencias y nuevos descubrimientos en imagen y sonido. Para Narcisa el miembro del grupo mas relevante siempre fue Claudio Caldini a quien había conocido en el año 1974. Caldini dominaba ampliamente los aspectos técnicos, encontraba nuevas instancias formales y poseía una estética personal muy original.

El camino nuevo que siembra este grupo junto a otros que aunque no pertenecían a él,

también realizaron cine experimental en Super 8 y 16 mm. Representa un modo de enfrentarse, desde otro paradigma a lo propuesto por el arte oficial.

BUSQUEDAS DE LOS 80

Cuando termina la dictadura en el 83 ya no se necesitan más barricadas, para Narcisa las luchas habían terminado aparentemente (Narcisa a partir de ahí empezó a escribir y desde entonces publicó tres libros *La pasión*, *El olvido del ser* con Luis Jalfen y *Aigokeros*). También aparece en el panorama audiovisual un nuevo medio, aun más sencillo que el cine en Super 8, el video. Cada vez las máquinas de mirar son más sencillas, la técnica, encuadres y la toma de sonido son más perfectos y desde el view finder se puede observar y corregir el proceso de grabación y registro. Sin embargo, para Narcisa el video no era provocador como el super 8. Para ella significó un reservorio para conservar y unir su acervo audiovisual. En este sentido, hace once años que Daniela Muttis, una profesional del video y realizadora de video de autor que trabaja a su lado, como asistente, como consejera, como colega, como conservadora y restauradora de su obra. El video y la colaboración codo a codo con Daniela le ha posibilitado renovar piezas del pasado, poder construir su timo gran retrato "El Mito de Narciso" con la coautoría, la sensibilidad y el profesionalismo de Daniela Muttis.
Narcisa a pesar de los intentos con el largometraje y el cine narrativo que realizó en los 80 ha sido una representante de un cine alternativo, subterráneo y al margen de la taquilla, de modelo de representación institucional y de la industria. Una luchadora contra corriente que cada día es descubierta por nuevas generaciones.
En su ansia exploratoria, sintió la necesidad de hacer algo narrativo y realizó el largometraje *¿Ana, dónde estás?* en 1986 y en 1994 un mediometraje sobre el Rey de la Patagonia, el personaje del largo de Carlos Sorín. La falta de Super 8 en el mercado hace que filme películas en 16 mm. Como "La Pasión" y "Rumi" en los noventa. Finalmente, concluye que esta actividad tan compleja junto con la tarea de contar historias en forma lineal era incompatible con su búsqueda experimental.

+INTERSECCIONES CON NARCISA

TALLER

En el 2001 tengo la oportunidad de participar en una curaduría donde selecciono la obra "Taller" de Narcisa Hirsch para la muestra Autorretrato en el Centro Cultural Borges, organizada por Pelusa Borthwick para el Día Internacional de la Mujer. Veinticuatro curadoras mujeres eligen cinco artistas cada una de distinta trayectoria. Esta es una obra de 1971 donde una cámara está fija en una de las paredes del estudio de Narcisa mientras una voz en off va recorriendo el espacio y describiéndolo. Un ámbito de trabajo, un espacio altamente emblemático para una mujer que se caracteriza por su laboriosidad y dedicación. Es un retrato pero in absentia. De nuevo la apelación es a la imaginación del espectador que no tiene más remedio que reconstruir el lugar porque el estatismo de la cámara se lo escamotea. La provocación de Narcisa consiste en no dar todo servido, proponer no una mirada ilustradora, sino subrayar que imaginar, es más que ver. A pocos años del 68 es un nuevo manifiesto de "La Imaginacion al Poder"

EL ALEPH

En el año 2005 mientras trabajaba de asesora del Canal Ciudad Abierta del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires se realiza un concurso de video minuto. Narcisa concursa entonces con el video "El Aleph" basado en el cuento de Borges, en el que su voz recita el contenido del universo, que es en realidad la realidad de su propio mundo un reservorio de imágenes experimentales de cine, unidas esta vez a través del video. El canal decide darle una mención honorífica.

Una mañana participo de una reunión y almuerzo en el lugar donde muestra otra de sus obras, en el que el video sirve para reunir experiencias anteriores de cine. Lleva el mismo nombre que su último autorretrato, *El mito de Narciso*, con un subtítulo muy especial, *mujeres que hablan con su propia imagen*, Narcisa las ha filmado en sucesivas etapas, 1974, 1979 y edita el material fílmico en Super 8 y 16 mm en video en 2005. El

proceso es convocarlas y filmarlas sin sonido, luego convocarlas para que hagan una reflexión sobre su imagen. En la edición final elige a las amigas que aparecen más veces. Ellas hablan del paso del tiempo, hacia delante y hacia atrás, del rostro como mapa de la vida, de sus características, de sus herencias genéticas, de sus vínculos familiares. La figura materna ocupa un lugar muy relevante en el discurso.

CODA

Narcisa es siempre la misma pero tiene una gran adaptación a los cambios, un entusiasmo juvenil por hacer, por rever por mejorar, por superar sus falencias, por participar.

Su arte revolucionario y diferente, único en la escena audiovisual argentina, si bien surge en una de las épocas duras de la historia política de la Argentina "Ni las escrituras, ni el cine fueron una protesta en el sentido político, las barricadas fueron las del arte "alternativo" que siempre existieron al margen de la política a través de la historia y muy poco tiene que ver con la lucha armada que en ese momento sucedía en la Argentina. Sin embargo, la perspectiva histórica y una revisita a su producción podrían llegar a permitir una lectura ideológica. "Mi cine tiene que ver con la idea de vanguardia. Eso también es político, no militante pero político al fin como el cambio de paradigma, la ruptura con la tradición y la idea de intervenir otros circuitos no tradicionales

En ella parecen conjugarse algo axial como una especie de "ojo de agua/pantalla" donde se refleja su vida, su cualidad de transformación constante y de alguna manera, una condición fáustica, de incondicional juventud eterna del espíritu, según Narcisa en nuestro diálogo cree que se percibe su necesidad de no apartarse de la existencia como algo cotidiano poético.

Anexo

ANA, DONDE ESTÁS?

UN FILM DE
NARCISA HIRSCH

12 DE NOVIEMBRE
14 HORAS

CENTRO CULTURAL BUENOS AIRES
JUNIN 1930

Ver(se) mirar a la cámara
Entrevista con Narcisa Hirsch

Alejandra Torres

Narcisa: Alejandra, antes de que empecemos esta entrevista te quiero decir, que va a haber muchos baches, porque en la época que surgió todo mi trabajo, o sea en la década del los 60 y y 70, no había un registro de las obras como hay ahora, que hay curadores y críticos.

Yo era, junto con el grupo del Cine Experimental que apareció después, alguien que trabajaba muy al margen de todo, como una sonámbula, por lo tanto no era muy importante cuándo y dónde y con quién se hacia todo, era como un juego.

La mayoría de los datos quedaron olvidados, excepto quizás, gracias a Claudio Caldini que era y es de nuestro grupo el más ordenado, algo de eso se puedo ahora rescatar. Los integrantes del grupo de Cine Experimental fueron, aparte de mí: Marie Louise Alemann, Claudio Caldini, Juan Villola, Horacio Vallereggio, Juan José Mugni

A: No te preocupes. Ya que hablás del grupo de cine experimental, te quería preguntar por el curso que todos ustedes hicieron cuando vino Werner Nekes a la Argentina en los años ochenta. ¿Cómo fue esa experiencia?.

N: Sí, fue en el Instituto Goethe. Vino él y un sonidista. En ese momento, Nekes era un cineasta muy conocido en Alemania que hacía cine experimental muy bueno, muy teórico. Además es coleccionista de viejos aparatos, proyectores y cámaras, y tiene un libro sobre el tema del cine, propiamente, el cine en su pureza. Era un hombre inspirado. La mujer Dore O que también hacía cine. Hicimos un seminario con él, filmamos con él. Todo eso fue patrocinado por el Instituto. Y él se quedó como dos semanas y después se llevó todo ese material diciendo que lo iba a compaginar, cosa

que nunca hizo, así que no tenemos ese material. Nosotros, cada uno de nosotros, hicimos una pequeña película con él, en dieciséis milímetros, filmaba él. Hicimos ejercicios de cine. Fue muy bueno porque vimos toda su obra.

A: ¿Qué película de Nekes te gustó, te impactó más?

N: No me acuerdo mucho de los nombres. Es un hombre que trabaja casi científicamente. En aquel momento, era muy distinto a lo que nosotros hacíamos porque nosotros no éramos tan avanzados en esto. A mí me gusta lo que hace, en ese momento me pareció novedoso, muy interesante. Y era una tendencia en el cine experimental.

A: Ahora, incluso, Nekes sigue considerando muy importante el contacto de los jóvenes con la colección de aparatos técnicos antiguos para que vean, en esta era tecnológica, cómo fueron los comienzos...

N: Sí, no sé cómo le habrá ido con el video, porque cuando él vino acá todavía nosotros estábamos terminando con el cine experimental, porque en los ochenta había surgido el video, el súper 8 había desaparecido, físicamente; y él cuando vino dijo: "ustedes no pueden filmar en súper 8, ustedes tienen que filmar en dieciséis milímetros, es demasiado frágil el soporte". Le pareció un subdesarrollo terrible, insostenible y dijo: "hay que hacer cine, pero hay que filmar en dieciséis milímetros así uno tiene un negativo y puede trabajar de otra manera, el sonido es distinto". Y efectivamente, mis películas de súper 8 están en un estado de precariedad, el sonido te diría casi no se puede escuchar. Así que tenía razón, pero bueno, nosotros como grupo éramos también muy precarios, económicamente estaba Claudio y los amigos de él eran muchachos muy jóvenes que no tenían un centavo, entones filmar en dieciséis milímetros no estaba contemplado.

¿Vos armaste ese curso?

No. El instituto Goethe a través de Marie Louise Alemann que estaba más cerca del Instituto Goethe que yo, consiguió esa entrada y que ellos nos dieran una plataforma para poder proyectar nuestras películas. Porque en aquel momento no había gente que supiera del cine experimental, no había nadie. Estaba el así llamado Cine Experimental Americano, el cine *underground*, que venía de la mano de Jonas Mekas de allá de New York. Incluso el Di Tella había traído películas del *New American Cinema* de aquel momento y esos eran lo que nosotros mirábamos en la medida en que uno iba para allá, porque sino no ibas para allá, acá no llegaba, de ninguna manera. Y de Alemania y de Europa llegaba muy poco, porque tampoco era muy fuerte la corriente del cine experimental, era mucho mas fuerte en Estados Unidos.

A: ¿Qué diferencia considerás que hay entre el llamado cine *underground*, el experimental y el cine independiente?

N: El experimental y el underground son lo mismo. El independiente -te aclaro que yo no soy una teórica de nada, contrariamente a Werner Nekes, yo soy alguien que hace ciega y sordamente, absolutamente, no me preguntes nada porque son los teóricos que vienen después que encuentran cosas que yo no he visto nunca, ni he oído nunca- pero, me parece que el cine independiente se refiere mas a un cine narrativo como el cine comercial, pero hecho de una manera mucho más gasolera. Como hecho por un par de amigos que se juntan y hacen una película y filman y tienen mínimos costos. Me parece que en Estados Unidos hubo una corriente al principio bastante fuerte y se hacían esas películas pero siempre con actores, con un guión.. En cambio el cine *underground*, el cine experimental, la vanguardia como Dalí, Buñuel, en su momento en Europa, eso tiene que ver con una cosa no convencional, se sale completamente del molde, no es el cine que nosotros vemos en los cines. Eso puede ser una tira de película que una mina, en este caso era Carolee Schneemann, una cineasta americana, que se saca de la vagina una película de 8 milímetros en el escenario, hasta un *loop* de una película que va pasando, físicamente, por una luz que le va echando sombras sobre la pared. Todo esto no tiene mucho que ver con lo que nosotros llamamos cine: cuando tenés que explicarle a alguien "bueno yo hago cine"...es imposible.

A: ¿Qué es hacer cine experimental? Leí que Silvestre Byrón dice que los cineastas experimentales se identificaban por la intuición poética. ¿Va por ahí?

N: Sí, yo creo que sí, que hay eso. Si vos decís que hacés cine y le querés explicar a alguien que hacés cine experimental, yo en general uso esa metáfora. El cine que nosotros hacemos es menos parecido al cine que uno ve en el cine, porque tiene una narrativa que es como una novela, en cambio el cine que nosotros hacemos es más como una poesía, porque no tiene una narrativa visible como la tiene la novela y no tiene un rigor formal como tiene el cine común. Una película experimental puede durar un minuto como "El Aleph" o puede durar veinticuatro horas como el "Empire State Building" de Andy Warhol.

A: Nekes afirma que las reglas de la gramática determinan lo que podemos pensar, entonces si nuestro pensamiento esta influenciado por esa gramática, la cuestión es buscar otro lenguaje, que diga, que atraviese la plataforma de la percepción…

N: Sí, por ejemplo Nietzsche también decía eso, que estamos determinados por

la reglas de la gramática, pero anteriormente, no lo dice él, sino lo digo yo, que estamos determinados por el lenguaje que es, de por si, limitado y por eso tenemos otros lenguajes. La fotografía es otro lenguaje, el cine es otro lenguaje, la música … Pero que la gramática nos determina mucho, Jalfen, un filosofo amigo mío, tenía una frase muy linda que decía: "Si nosotros decimos Alá es el único dios " es una cosa, pero si decimos "Alá es el único dios , en el Islam", el sentido de la palabra cambia enteramente. Entonces acá es una cuestión de coma y es una cuestión de gramática.

A: Yo vuelvo a Nekes, que retoma a Apollinaire cuando dice que hay que acostumbrarse a entender de una manera sintético ideográfica y no analítico discursiva. Incluso habla de los ideogramas chinos. Vos escribís muchos haikus. Eso, también tiene mucho que ver con el cine experimental.

N: Nekes decía algo que me parece es muy de él: "las cosas sucedían entre fotograma y fotograma". En el intersticio, que las cosas suceden por contigüidad, por intervalo y para mi eso es un *topos*, un sitio, una topología muy interesante. Tomé eso en el mito de Narciso, la película de las mujeres, porque el hecho de que uno pueda crear un espacio entre el yo y el yo, entre la imagen y uno mismo, hace a una tensión. Y es ahí donde se van dando espacios novedosos que nosotros no tenemos tan colonizados. También es raro, porque en el momento en que vos te desdoblás en dos yoes, que tampoco es algo novedoso porque desde siempre y ante todo en el psicoánalisis se habla de los distintos yoes, no sabés "quien es el yo que pregunta quien", una frase de Derrida.

Rilke dice una cosa muy linda: "Sólo la planta y el animal pueden sentir que están **en** el mundo, el hombre en cambio esta siempre **ante** del mundo, excepto en los instantes breves del amor y en la fusión mística con Dios". En esa fisura que nosotros tenemos al estar delante del mundo, que es nuestra posibilidad de pensar, tenemos también la posibilidad de estar delante de nosotros mismos, y al mismo tiempo estar viéndonos viendo el mundo, como una especie de posibilidad de vernos la espalda. Ese testimonio, un yo que sería un testigo, eso va hacia el infinito, porque yo puedo pensar que yo miro el mundo y puedo pensar que yo me estoy mirando a mi misma mirando el mundo y después mirando a ese testigo y al testigo del testigo. Te crea un gabinete de espejos porque de ahí ya no hay salida. En verdad somos excéntricos, porque estamos adentro y afuera del mundo al mismo tiempo, simultáneamente.

A: ¿Qué fue lo más arriesgado que hiciste en esta cuestión de técnica en el cine experimental?

N: En cuanto a técnica, usaba los recursos que se usaban en aquel momento.

Tenía una buena cámara Super 8 con bastantes chiches pero también tenía una pequeña cámara filmadora que era como un *box*, como una caja que no era ni réflex ni nada, donde vos mirabas por un agujero y que tenía en el bolsillo en un viaje y filmaba a través de una galletita por ejemplo, lo que tenía a mano. Físicamente yo he quemado el celuloide, lo hemos quemado, lo hemos dibujado, lo hemos rayado. Me he construido yo misma filtros para poner delante del objetivo, cosas que no se pueden comprar comercialmente así que uno va inventando. O proyectar sobre lo que fuera, humo, hielo seco y proyectamos también y esto lo quiero volver a reflotar, sobre un conejo vivo blanco en una galería de arte. Proyectábamos, debatíamos mucho, porque siempre fue muy atacado.

A: ¿Con quienes debatían mucho? ¿Con la gente que frecuenta Uncipar?

N: Sí, debatíamos.ahí lo conocí a Claudio Caldini, en UNCIPAR, Unión de Cineastas de Paso Reducido, donde se mostraban películas, justamente de súper 8, e iba gente que hacía su peliculita narrativa independiente, eso se podría llamar cine independiente pero nunca experimental. Entonces cuando nosotros mostrábamos lo nuestro, esa gente se sintió muy ofendida, personalmente atacada, decían: "mi hijo de cinco años hace una cosa mejor que la que ustedes hacen acá" y estaban ofendidos. En general esa actitud era muy común en aquella época, te hablo que incluso antes del cine, porque yo vengo de los sesenta, de los famosos *sixties*, que fue mas polémico incluso. Entonces había una vanguardia artística, política, religiosa y entonces vos estabas de un lado o estabas del otro.

A: ¿De que lado estabas vos?

N: Obviamente yo estaba del lado de la vanguardia, porque al hacer cine experimental, ya eso era el lado de la vanguardia. Después estaban los otros artistas que hacían un cine o un arte mas tradicional. Pero había que elegir, no es como ahora que los chicos navegan entre lo que hay a su disposición, se lo apropian y no tienen ideologías para hacer lo que hacen., en aquel momento eso era imposible, entonces había mucha pelea y la gente de UNCIPAR obviamente no estaba del lado de la vanguardia, ellos eran pequeños cineastas que querían llegar a ser grandes cineastas para estar eventualmente en la calle Lavalle o Corrientes, esa era la meta. Así que esa época era muy peleada a todos los niveles. Lo mas expuesto y lo mas notorio en aquel momento fue el Di Tella, que ¿cuánto duró?, creo fueron seis años, una cosa así, muy corto y tuvo que cerrar.

A: ¿Cómo era tu relación con la gente del Di Tella?

N: Difícil, porque yo lo admiraba mucho a Romero Brest que fue un hombre

muy importante en ese momento, un hombre muy inteligente que venia de la filosofía, y el no me quería a mi, fue un amor frustrado. Y no se porque no me quería posiblemente por razones, te diría, casi funcionales, porque el tenía su objeto de deseo que era ante todo Marta Minujin, en aquel momento, después estaba el Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio, y varios mas, era todo un grupete de gente joven que Romero Brest patrocinaba y protegía mucho y la verdad que era gente que trabajaba de una manera mucho mas comprometida que yo, porque yo tenia como una doble vida. Era una señora que estaba casada y con hijos en Vicente López, viviendo una vida más burguesa, si querés decirlo así, y al mismo tiempo tenia mi taller en el centro que era donde yo hacía los eventos, los *happenings*. .

A: Narcisa, ¿te sentías excluida justamente por esta doble vida que tenías, sentías que había algo que no encajaba de lo que se esperaba del artista?

N: En realidad nunca llegué a ese punto, siempre sentí que yo podía hacer lo que quería, nunca me sentí excluida, me sentí marginada y era eso lo que había elegido.

A: Si Romero Brest no te quería, como decís, entonces, ¿quedaste un poco paria?

N: Y quedé como *off-off Bbroadway*, doblemente *off*, y me parece que ahora esto se revierte y queda casi mejor que no haya estado en el Di Tella porque ahí todos eran de cierta manera patrocinados por el establisment, porque había una empresa Di Tella que financiaba a Marta Minujin, a Romero Brest. Así que venían muy respaldados por empresarios que les gustaba el arte contemporáneo. Yo no tenía a nadie, tenía un marido que podía mantenerme, o sea que yo podía hacer esto sin tener que trabajar. Entonces yo podía hacer eso, incluso el me compraba las cámaras y al mismo tiempo me criticaba mucho . Así que tenía también una situación rara por ahí, porque el sentía que mi trabajo no era reconocido. Él era un hombre muy culto -lo quiero defender en ese sentido- pero él era de la música y de la literatura y no de las artes visuales, entonces había mucha desconfianza en lo que se veía ahí, le parecía muy sospechoso.

A: Y, ¿Te juntaste con otra gente que se autolegitimaba? ¿Cómo fue?

N: Marie Louise tenía una situación un poco parecida a la mía, estaba casada con Ernesto Alemann, un señor que fue un hombre importante en aquella época, el creador de la Pestalozzi Schule, que venía de periodistas suizos, que han defendido mucho la inmigración judía de esa época.

A: Estábamos en tu autolegitimación con un grupo de amigos...

N: Bueno, empezó antes del cine. Yo venía de la pintura que había heredado de mi padre, cuya carta leíste y te pareció linda, pero no fue muy feliz mi relación con la

pintura a pesar de que la quise y la sigo queriendo.

A: ¿Y por qué? ¿Por tu padre será?

N: No sé, nunca lo pensé. Quizás es porque obviamente yo soy una persona mas bien visual, pero seguramente que tomé la pintura por ese padre que pintaba, era una manera de acercarme ¿no?, pero no sé.

A: ¿Y con qué materiales pintabas, óleo..?

N: No, empecé con dibujo y después con mucha materia como pintura en pasta, con arena, con cemento, hacía cosas con relieve.

A: ¿Y acuarela, pastel, tinta china...?

N: No, tinta china sí, acuarela no. Mi padre hacia acuarelas y pastel. Pero yo no use ni acuarelas ni pastel

A: Te acercabas a él, pero de otra manera...

N: Siempre tuve la sensación de que me hacía falta el movimiento, quizás por eso finalmente hicimos los *happenings* y después fue lo del cine.

A: Contame de los *happenings*

N: Los así llamados *happenings*, el más grande fue la "Marabunta" en el año 67, y antes de eso había la repartija en la calle de manzanas y de muñecos, también había afiches color naranja que pegamos en la ciudad y decía "Color" por Narcisa Hirsh y también uno de nosotros disfrazado de ciego, pidiendo limosna. Hubo muchas cosas, que uno se va olvidando..Todo esto era en los finales de los sesenta.

A: Y por ejemplo, en "Marabunta", que la cámara la hace Raimundo Gleyzer, vos ya lo conocías?

N: Yo era muy amiga de Aldo Sessa, que era el dueño de Laboratorios Alex, y un día le dije: "bueno voy a hacer una película y necesito un cameraman", "sí", dijo él. Levantó el teléfono y lo llamó a Raimundo, y vino y después nos enteramos que él estaba en la militancia.

A: Además ya tenía una producción importante…La cámara es excelente en "Marabunta" ¿Cómo la hizo?

N: Y pobre, se tuvo que arreglar con una sola cámara para un evento así, tan masivo, lo tendría que haber hecho con varias cámaras. Y él se arregló, filmó, y fuimos a la casa de él, yo me acuerdo que él era muy sombrío. Con él terminamos la edición

A: ¿Y con el cineasta Gerardo Vallejo? Porque él hizo cámara en "Las manzanas"...

N: Gerardo Vallejo estuvo en el taller, estuvimos charlando, él también estaba en la militancia, eso yo lo sabía porque él lo contaba. Pero tenía conflictos, no conmigo

personalmente, me imagino que me tenía simpatía, pero con el hecho de que yo venía de otro lado. Porque obviamente para los que políticamente estaban comprometidos yo era una señora burguesa que estaba casada con un señor empresario y para los señores empresarios yo era *hippie*, una bohemia que se codeaba con los del otro lado.

A: ¿Y con Vallejo en qué año fue la filmación?

N: Y "Las manzanas" fue antes que la "Marabunta." Él venía de Tucumán. Hizo una película que yo ví, "El camino a la muerte del viejo Reales", es una película que se veía en aquel momento y a mi me había gustado mucho.

A: Narcisa, ¿qué pasó con el cine experimental durante la dictadura militar? ¿Cómo se las arreglaban? Hay varios estudios que se están haciendo al respecto...

N: Hay que ver que el cine experimental se hubiera hecho y se hacía, con o sin dictadura en el mundo.

A: Sí, claro. Te pregunto porque quería saber cómo lo habías vivido vos...

N: Esa pregunta me la hacen bastante la gente joven, pero yo por lo menos, no hacía un cine como resistencia a los militares, porque lo mío era igualmente resistido por la izquierda y por la derecha.

El arte cuando es arte es subversivo, porque como decía Klee, se hace visible lo invisible y eso generalmente no se quiere o no se puede ver.

A. Hablemos de "El mito de Narciso"hubo una película que es anterior a la autobiografía. Empezaste la pelicula en 1974 en 16 mms.,blanco y negro y después siguió en super 8 color y luego en video.

N: Sí, pero esto fue puramente un documental sin ninguna pretensión artística .

A: ¿Cómo comenzaste este documental con las historias de estas mujeres? ¿Son tus amigas?

N: Era la época que se hacían talleres de mujeres. Yo era muy amiga de una psicóloga llamada Susana Balán y ella hizo un taller de mujeres y cuando terminó dijo: "Porqué no hacemos un documental para que eso no se pierda -porque no había muchas grabaciones ni nada- vos que haces cine podés filmar a las mujeres que han participado". Y fue ella la que tuvo la idea de hacer una filmación de las mujeres mirando la cámara, así, prácticamente sin hablar y que después se les proyectara esa imagen a esas mismas mujeres y que ellas se hablaran a sí mismas. Eso fue un desdoblamiento de la personalidad muy interesante. Hablaban a su imagen. Entonces esto fue la primera, en el 1974, filmada en dieciséis milímetros, blanco y negro. Y después yo hice, sin Susana, un par de reuniones con otras mujeres y filmamos en

súper 8 y en color. Y eso debió haber sido cinco años después.

A: ¿Y esto lo hacés en video en el 2005?

N: Sí, cuando yo decidí hacer un trabajo autobiográfica dije: "bueno tengo dos caras mías en distintas épocas, voy a agregar la tercera que es la de ahora". Y ahí termina, la autobiografía termina con esa cara.

A: ¿Y esto que comienza en 1974 es lo que retomás en esta última película?

N: No, en la autobiografía retomo la vida y uso mis películas todas, porque yo tengo mi vida muy filmada, porque todo lo que filmé, tiene que ver con mi vida, con la existencia, es una autoafirmación existenciaria, diría Heidegger, algo así.

A: Digo, porque se llama también "El mito de Narciso"…

N: Sí, estoy capitalizando el nombre nada más, es una estrategia, ya que me lo pusieron tan malamente…

A: ¿Por qué te lo pusieron tan malamente, no te gusta?

N: No, es de la familia. Mi madre, para empezar es Narcisa y el nombre viene de una señora criolla, muy criolla de la época de Rosas que era Narcisa Pérez Millán que era la abuela de mi abuela.

A: ¿Y qué sabes de esta señora?

N: Esta señora... que era muy mala persona y que se casó con un alemán que venía de Hannover, un comerciante que se quedó acá y se casó con la Narcisa Perez Millán que era la viuda de Rauch que también era un alemán, el Coronel Rauch. Ella quedó viuda muy joven, sin hijos aparentemente, y se casó con el alemán que se llamaba Stegmann, venía de Hannover y tuvo diez hijos. Vivió acá cerca…

A: ¿Acá en San Telmo?

N: En la calle Alsina al 700, la casa no está mas.. Así que por el lado de mi madre descienden las Narcisas, un ramillete de Narcisas.

A: ¿Cómo era tu mama, Narcisa? Porque escribiste una "Carta al padre" pero carta a la madre no hay. ¿Por qué?

N: Porque las cartas son a todos los hombres.

A: Eso me pareció muy interesante y te quería preguntar…

N: Empezó con : "a Dios" y después fue bajando de jerarquía.

A: ¿Tu papá filmaba?

N: No, era pintor y lo mío también fue primero la imagen y luego como yo vengo de una generación donde la imagen se empieza a mover, supongo que por eso me subí a ese tranvía.…

A: ¿A vos la fotografía te interesaba?

N: Hice bastante fotografía en una época, tuve un cuarto oscuro, revelaba, me gustaba mucho el trabajo también artesanal. Porque en el cine todo es muy artesanal

Todos, no solamente yo, hacíamos todo. Nosotros filmábamos, después cortábamos la película, y yo la colgaba así como si fuera ropa al viento en una cuerda, y luego la pegaba, la sonorizaba, todo caseramente. Esto era muy muy artesanal. Y el que hizo eso con una maestría increíble fue, obviamente, Claudio Caldini, que además de tener la sensibilidad y el talento para la imagen, era muy buen artesano, alguien muy prolijo.

A: Entonces además tenías un laboratorio de fotografía…

N: Tuve un laboratorio un tiempo, no todo el tiempo, pero unos años tuve un laboratorio.

A: ¿No te alcanzaba la imagen fija? ¿Por qué necesitabas la imagen en movimiento?

N: Es difícil de contestar porque todo esto viene de lo invisible-invisible que ya mencioné, un lugar al que no tenemos acceso, que nosotros llamamos inconciente. Me parece que nuestro siglo XX, al cual yo pertenezco, tiene mucho que ver con el movimiento y yo sigo sintiendo que yo necesito cierta movilidad, desatar algunas cosas. No lo pensé nunca, pero me parece que efectivamente eso tiene que ver con el espíritu de un siglo que estuvo desatando casi todo. La caída de los valores fijos, la verdad, la realidad, todo esto que venimos trayendo de la modernidad en términos filosóficos de la metafísica, estos valores están todos en escombros en estos momentos.

A: ¿Cómo es eso de "desatar"...?

N: :En estos últimos años estoy haciendo un trabajo sobre una línea de pensamiento que tiene que ver con que nosotros tenemos una percha, de la cual colgamos casi todos nuestros juicios, nuestros valores, que consiste en que nosotros a través de la razón y del entendimiento y si nos esforzamos mucho y hacemos mucha búsqueda, leemos muchos libros, escuchamos a muchos maestros, somos muy cultos y entendemos lo que necesitamos entender, entonces nosotros, entendiendo y haciendo lo que necesitamos hacer, la voluntad alcanza. Cuando Nietzsche habla de la "voluntad de poder", él habla de eso, la voluntad de poder, una vez entendida y por lo tanto adquirida, nos va a dar esta potencia, por el simple hecho de que yo entiendo. Y me parece que salta a la vista que eso no ocurre. Lo que ocurre es que estamos a la merced de fuerzas completamente invisibles, preverbales, prenatales y que los chamanes de la justicia, de la educación, de la ciencia, de religión, de la moral y también del

psicoanálisis pretenden controlar esta dimensión o por lo menos interpretar esa dimensión inabarcable. Pero es otro tema…..

A: Cómo contaste antes, comenzaste "El mito de Narciso", el documental con una galería de mujeres, tus amigas. Me interesa la cuestión de ver(se) mirar a la cámara. ¿Qué se encuentra cuando se ve que se mira? ¿Qué pasa con la mediación técnica? ¿Qué imagen te devuelve?

N: Cuando hicimos estas filmaciones -que no era video, era cine, entonces había que esperar a que se revelara, se proyectó esa imagen una vez revelada a las mujeres que estaban solas consigo mismas y con un grabador y se hablaban a sí mismas.

Y el resultado fue que estaban bastante extrañadas de sus imagen, eso lo dicen todas, que no se reconocen. Y son mujeres que supuestamente se miran al espejo todos los días, van buscando su imagen siempre, pero estaban todas muy extrañadas y hablaban mucho del interior, que veían algo interno.Hice también una película sobre los hombres, pero los hombres son diferentes. El discurso es diferente.

A: ¿En que sentido?

N:. Me Parece que los hombres tienen una imagen menos "fabricada" de sí mismos. Verse en el espejo es muy distinto a verse filmada o filmado, nos acomadamos al espejo, la cámara no está, son nuestros ojos los que ven.. La cámara en cambio, es otra cosa. Yo misma lo digo y también lo sentí, que mi cara me resultaba mas extraña que la cara de las otras mujeres, las caras de las otras mujeres me resultaban muy familiares cuando las veía filmadas. La mía me resultaba desconocida....

A: Hay algo monstruoso o extraño, ¿qué te devuelve la imagen?

N: Creo que tiene que ver más el extrañamiento. No le puedo dar un valor. En mi caso -habría que preguntar a las otras- es raro el encuentro con el yo. Es algo raro, porque cuando uno se acomoda delante del espejo, como dije, se está acomodando a un reflejo esperado, a algo que uno quiere ver y ve, en cambio en la imagen filmada, hay un yo que aparece de esa invisibilidad de la que te hablaba.

A: En tus películas hay muchos cuerpos de mujeres y de hombres desnudos. Esto para las espectadoras mujeres es muy novedoso...

N: Bueno la tradición dice que en general el artista hombre es el que mira el cuerpo de la mujer. Nosotros como mujeres no tenemos mucha visión todavía, es algo nuevo, esto de mirar para afuera, como el hombre.

A: ¿Y qué ve Narcisa cuando mira a los hombres?

N: Para nosotras, las mujeres, creo, hablo por mí, el erotismo está mas en todo el cuerpo y menos en la sexualidad. Buscamos mas sensualidad, algo mas abarcativo,

sonidos, texturas, olores, colores, la mirada no termina en el cuerpo, incluye incluso lo que lo rodea. Me parece que la sensualidad es más bien femenina y está puesta, cuando la hay, en todo. Somos paneróticas .

A: En uno de tus libros, *Aigokeros*, que me gusta mucho, aparece la cuestión de la percepción y de la búsqueda de un lenguaje. Yo encuentro una mirada muy "Lispector". Te pregunto: ¿Cuándo la leíste, qué cosas te impactaron de su escritura?

N: Yo la descubrí muy tardíamente a Clarice Lispector, hace diez años no sabía ni que existía. Un día vino un amigo que trajo un texto de la Clarice a la clase de filosofía y nos encantó, a todos, fue un descubrimiento. Y a partir de ahí empecé a leer y efectivamente me gusta mucho,. Creo que lo que a mi me gusta es esa posibilidad de que el pensamiento se una a la literatura, de que no hay una narrativa convencional, que Clarice se mete mucho con lo orgánico, con lo animal. Toda esta cosa mas femenina. Me parece que representa lo que uno puede llamar no la mujer, sino lo femenino. Me parece que en ella esta muy visible.

A: También está la búsqueda por lo indecible, en el caso tuyo, es la experimentación con un nuevo lenguaje que atraviesa la forma técnica pero fundamentalmente todas tus preguntas son por la condición del ser, preguntas que también tiene Lispector. ..

N: Sí, lo existencial.

A: Y también la cuestión de lo animal. Hay un texto que se llama *Señales de vida* y que tiene que ver con esto de Lispector y lo que dice Nekes, este intersticio en el que ocurre algo imperceptible que dispara el pensamiento. Y esto aparece también en tus textos y en tus películas.

N: Sí. Clarice está tan en la búsqueda de un lenguaje de lo invisible-invisible. Que ella no haya hecho música por ejemplo, o que no haya hecho cine, que era posible porque ella era del siglo XX, que haya luchado tanto con el lenguaje, era como si ella quisiera forzar algo ahí. Eso también es interesante.

A: Quizás hay algo con esto del lenguaje en relación a que la palabra tiene un límite. El límite del verbo, la crisis del verbo en la que estamos cobra nueva vida y nueva fuerza en el cine experimental. Yo creo que por eso en estos nuevos tiempos esta repensándose y reviéndose.

N: A mí me llama la atención que en este momento, la gente joven, que tiene entre veinte y treinta años, está tratando de hacer algo con esto. Cuando lo hacíamos nadie lo veía, ni nadie prestaba la más mínima atención porque sucedían tantas cosas

con las ideologías, las políticas, las artísticas, las religiosas, las científicas, con todos los nuevos gurues que venían de Oriente, teologías alternativas, que esto, lo nuestro, pasaba absolutamente desapercibido a pesar de que estábamos sobre las barricadas, pero como ya dije, no eran las conocidas. Me llama la atención que la gente joven esté indagando en ese lugar, quizás porque ahora todo está muy aplanado y antes había esa esfervesencia,(como se escribe eso?) y estar sobre barricadas produce adrenalina. Ahora, que la nueva generación lo ve de lejos y la sangre es virtual, se ve como un espectáculo atractivo.

A: También concentrarse en esas técnicas anteriores ayuda a revisar la cuestión de ver y de producir...

N: Cuando terminó el súper 8, físicamente, como un cuerpo que se murió, no se podía filmar más porque no había súper 8, había que recurrir al video o al dieciséis milímetros, que yo usé por un tiempo. Y el video daba tantas posibilidades, era tan "fácil", que un poco esa facilidad se le volvió en contra cuando se quería hacer video-arte y para mí era muy desconocido, asi que ahí hice dos cosas, primero me puse a escribir, escribí un libro con Luis Jalfen que era filósofo y escribí con él: "El olvido del Ser" y escribí, sola, "Aigokeros", también un libro de ensayo, mayormente escrito en el Sur. Y luego volví al 16mms e hice algunos intentos de hacer un cine mas narrativo. Trabajé con un guión, en el que me ayudó Dalmiro Saenz, trabajé con actores profesionales, me inscribí en el sindicato e hice lo que antes te decía se llamaría cine independiente.Eso fue una experiencia distinta, pero sentí que no era para mí. Igual fue bueno, porque aprendí otras cosas y terminé haciendo RUMI, una película sobre y con las poesías del poeta Sufi del siglo XIII. Ahí surgieron los textos y la necesidad de trabajar con el texto como si fuera una imagen.

A: En relación con la producción de las mujeres, también te quería preguntar por otra artista: la fotografa Sophie Calle. En tu caso, hay una "pasión" por registrarlo todo: el cuerpo, los acontecimentos cotidianos y lo asociaba con el registro que hace Sophie Calle.

N: Sí, Sophie Calle lo hace más concientemente, ella es una profesional de esto, enfocó ahí y lo tiene muy claro. Lo que yo hice nunca es tan claro, ni tan enfocado. Las cosas suceden mas difusamente. Lo que hace Sophie Calle me parece una manera muy interesante de capitalizar la experiencia para la obra de arte. Directamente, y lo dice explícitamente, me pasó tal cosa y de eso hice tal otra. Cuando el hombre la deja y ella hace una foto por día del dolor número uno, dolor número dos, y hace trescientos sesenta y cinco fotos de dolores, uno puede ver que el dolor número uno es mas

intenso que el trescientos sesenta y cinco. Entonces al final del año, el dolor pasó y ella tiene una obra de arte que es, si se puede decir así, mas importante que el hombre que perdió. Es una transubstanciación. Es la única persona que conozco que hace esto y me parece fantástico.

A: ¿Qué pensás del feminismo?

N: Nunca fui feminista, jamás estuve en ninguno de los ismos. No es lo mío..

A: ¿No crees que esa actitud era necesaria en el momento que comienzan las luchas?

N: Me parece que se tenía que dar, era necesario que la mujer tuviera, en lo puramente funcional, una protección social , que pudiera trabajar a la par del hombre, teniendo las cosas que necesita una persona cuando trabaja, cuando trabaja siendo madre por ejemplo. Y que eso tenía que ocurrir, pero era también porque en un mundo sobre-poblado de repente se dio vuelta algo que fue muy vertiginoso. Hasta ahora nomás, la consigna había sido que la mujer tenia que parir todo lo que pudiera. Hasta el siglo XIX había que parir y nada mas que parir, diez, veinte hijos y de repente en el siglo XX nos encontramos con un mundo demasiado lleno y había que revertir ese proceso. Y al parir menos, a la mujer le quedó un útero bastante vacío y una vida más larga, porque de repente estamos todos viviendo mucho más tiempo. Entonces le quedó un espacio vacío, un espacio nuevo y tenía que hacer algo con eso. Y bueno, estamos haciendo, veremos

A: Entre todas tus películas hay una que me gusta mucho, y que retomás en "El mito de Narciso". Es la que hiciste sobre el "Rey de la Patagonia". ¿Cómo empezaste con esta película? ¿Qué te interesaba en la historia?

N: fue la idea de Juan Fresan, un amigo que ya murió, padre de Rodrigo. Fue un artista, un pintor muy talentoso, muy loco, en la época justamente del Di Tella, de los sesenta, Y Juan pintaba, hacía dibujos y era gráfico, publicista. Y bueno, Juan en algún momento decidió hacer cine, dijo: "voy a hacer una película sobre "El rey de la Patagonia". El vino con el tema y después dijo: "voy a ir a París, porque ahí vive el heredero del "trono" y quiero hacer una película muy precaria, una película entre experimental e independiente". Queríamos hacerlo juntos y después en un momento dado dijo: "me parece que con mujeres no puedo trabajar…" y me excluyó de la filmación. Después hizo una película a medias, se olvidó completamente de lo precario que iba a ser esa película, empezó a trabajar en 35 mms., con actores profesionales y tuvo que abandonar a mitad de camino. Nunca la terminó. Después se fue a Venezuela y lo perdí de vista. Entonces dije: la voy a hacer yo y la hice con un personaje de

Bariloche que se parecía mucho al original, al rey, Eduardo Lauría, un amigo y para mí era una manera de estar en la Patagonia que es mi lugar.

A: ¿Y qué te interesa exactamente de Antoine? Porque a mi me llamaron la atención varias cosas de esa película, los paisajes, los colores…

N: Si, era un tema atractivo, después varios hicieron esa película, hay por lo menos 2 versiones del Orly Antoine, inclusive una francesa.

A: Sí, pero el Antoine de Narcisa tiene que ver con este amor a la tierra patagónica...

N: Supongo que es una suerte de identificación, cuando él viene y quiere conquistar un reino, anda ahí, solo sin saber adonde va, y lo llevan preso, le cortan el pelo y va, siempre volviendo y fracasando en el intento de su conquista, caminando por esos pastos duros y fríos.

A: En un territorio sin huellas…

N: Claro, en la época de Antoine no había huellas. Yo también anduve mucho por la Patagonia, sin las pretensiones de ser coronada (risas).

A: ¿Tuvo repercusiones la película?

N: No, nada. Tampoco es una película que yo quiero mucho, no creo que sea una buena película. No sé que pasó con eso. Ahora la refloté para la autobiografía, de hecho la película termina con la escena del rey en la Patagonia bailando. Asi que en algo me pegó.

A: ¿Cuál es la película tuya que más te gusta?

N: Yo creo que uno tiene una relación difícil con la obra propia, te pasará a vos con tus escritos, el gusto es también según el momento de tu vida, de repente ves algo viejo y decís : "¡ah esto era bastante bueno!".o ves algo nuevo y te parece una porquería, hay afinidades cambiantes. A mi me gusta mucho "A-Dios", y quizás el Aleph, pero los éxitos de"taquilla" son Come-Out y Taller, dos películas muy conceptuales, muy diferentes.

A: ¿Y la más lograda?

N: Eso lo deberían decir los demás.

A: Narcisa, ¿Cómo es la cuestión de "Ama- zona"? ¿Cómo empezaste? Me interesa que me cuentes un poco.

N: Eso tiene que ver con el tema de la mujer que al cortarse un pecho se corta los atributos tradicionales de lo femenino y de lo materno. Y en el caso de mi amazona cuando se corta el pecho, después queda desnuda, se pone otra ropa, la ropa de la mujer que hay que usar para tomar el arco y tirar la flecha, se pone la ropa de la

guerrera amazona y se transforma en eso. Como un strip-tease que incluye el pecho, el desnudo mas radical.

A: La imagen es muy fuerte porque hay una mutilación del cuerpo...

N: Somos, las mujeres digo, seres más orgánicos, porque emanamos líquidos, desde las lagrimas, la sangre menstrual, la leche que sale de los pechos. Somos, si uno quiere, más biológicas que los hombres. Estamos siempre pendientes de esa biología. Eso lo dice muy lindo Simone de Beauvoir en ese texto que esta en el "El mito de Narciso", ahí ella dice que el hombre se cree necesario como un ser completamente despegado de lo terrenal, siempre aspirando a un cielo luminoso y no caído en el caos y la oscuridad del vientre materno.

A: A mí me impresiona la dedicación y la pasión que tenés con tu trabajo, el modo en que vas revisitando, repensando, reflotando, en esta permanente conexión con toda tu experiencia, todas estas películas son fragmentos de tu vida...

N: Si, yo estoy muy concentrada en eso, pero al mismo tiempo no en el sentido tan laboral, porque yo nunca trabajé así como los escritores que dicen: "yo a las nueve de la mañana me siento en el escritorio y trabajo hasta la una"

A: ¿Y vos cómo trabajás?

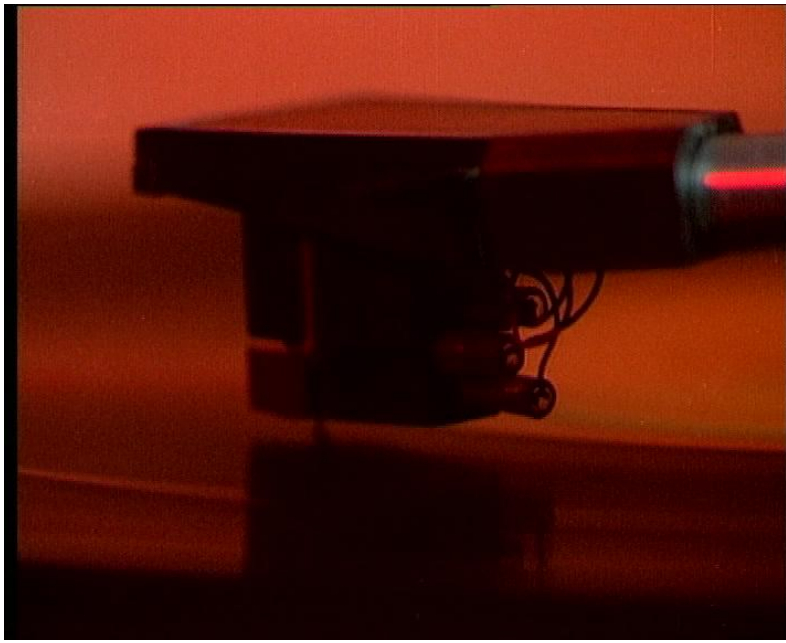
N: Yo trabajo muy aleatoriamente, muy desorganizadamente, muy impulsivamente y sin mucha disciplina. Ahora, tardíamente, tengo una asistente muy buena, una video-asta talentosa, Daniela Muttis,. que me ayuda a trabajar y a vivir.

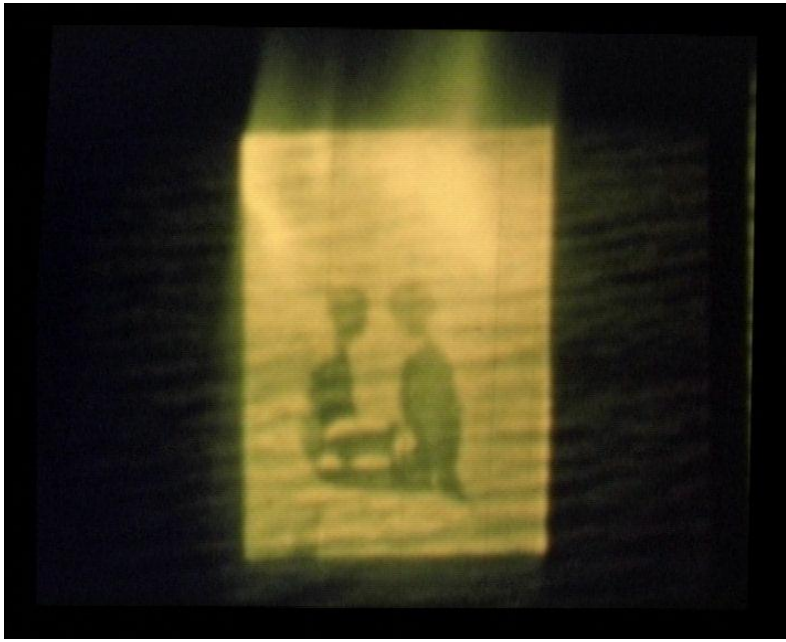
A: Narcisa, ¿te seguís considerando una eterna desconocida?

N: No, ahora no, porque vienen varios que se interesan por el trabajo. Pero por muchos años si, fui completamente desconocida. Pero eso también tenía su atractivo, era la libertad total. Como yo no tuve que vender nada, no había ni la más mínima posibilidad de eso, entonces el hecho de poder filmar cuando uno quería, con el ritmo que uno quería, sin presiones de ninguna índole era fantástico Hacia el final de los 70, tuvimos algunas salas como el Instituto Goethe o el CAYC, pero en general cuando yo terminaba una película, o se mostraban en algún sótano infecto o reunía alguna gente en mi estudio y les mostraba lo que había salido "del horno".

Una vez un amigo mío se enojó mucho, y dijo: "¿para que vengo yo acá para ver esas películas que nadie ve?"

Setiembre, 2010





Almuerzo en la hierba. Entrevista con Narcisa Hirsch sobre el cine experimental argentino

Aldo Paparella[15]

AP: ¿Por qué lo llamas cine independiente y no cine experimental?

NH: En realidad lo llamo cine experimental porque, cuando me acerqué a eso se lo llamaba así. Después le dijeron *expanded cinema* (cine expandido) como expansión de la conciencia, todo venia junto con la psicodelia de esa época.

¿Tuvo relación con el movimiento *hippie*?

No mucha. En realidad este cine no empezó en EE UU, sino con los clásicos que todo el mundo vio en algún momento, **El perro andaluz** y **La edad de oro** hechas por Dalí y Buñuel, quien se puso a hacer cine como podría haber pintado un cuadro. Ahora esas películas quedaron porque eran Dalí y Buñuel y por que ellos después fueron conocidos por otras cosas.

¿El cine experimental es una de las grandes divisiones del cine? Es decir, algo que se mantiene desde sus orígenes, pasando por ejemplo por la Vanguardia Francesa, el Surrealismo, Vertov, Ruttmann. Algo que tiene continuidad en el tiempo, y que finalmente desemboca en el New American Cinema.

Creo que hubo pozos negros ahí, ante todo por el corte de la segunda guerra

[15] **Revista FILM, Dossier de Cine argentino oculto, No 13, año 3, abril/mayo 1995. Pág. 33-36.**

mundial en Europa, muchos países cortaron cosas por los nazis, estuvieron prohibidas como arte decadente o degenerado, y bueno, por la guerra se cortó en Francia, y no creo que en Inglaterra, España, o Italia, se haya hecho mucho. Después de la ola del hippismo, yo creo que eso tomó auge en California y en New York sobre todo. Filmar libremente, no tener una necesidad de filmar era una actitud en contra también de Hollywood, en contra de *establishment*. Era toda esa cosa que venia con Woodstock, pero después siguió haciendo su camino. Creo que uno lo puede ver como algo parecido a la poesía y opuesto a la novela y los ensayos. Siempre hubo un intento de hacer un cine distinto que no fue visto por mucha gente sino por una élite, y no por una élite que tuviera plata obviamente. Se trata de una élite artística, curiosa por estas expresiones del arte, muy atacado al no tener una narrativa clásica. Cuando a la gente le sacas la narrativa tradicional, la gente se pone mal, se asusta, se queda sin comprender.

¿Walter Ruttmann es un cineasta experimental?

Yo vi una sola película de él y no lo consideraría un exponente del cine experimental.

¿Ni tampoco parte de esa tendencia, digamos, constante durante toda la historia del cine?

No, hay ejemplos mucho más puntuales a través del tiempo que Ruttmann.

¿Cuáles?

El perro andaluz es un ejemplo, *La edad de oro* también, después en la Bauhaus, Hans Richter, que fue pintor también hizo intentos que ahora se ven como cosa muy común, efectos especiales que ahora en la TV se hacen cada cinco segundos pero que en aquel momento era realmente cine experimental, Duchamp también hizo una película muy experimental. Después tenemos **Meshes of the afternoon** de 1943 realizada en Hollywood que trae el surrealismo a los EE UU. Es en blanco y negro y tiene música japonesa, muy extraña, muy atonal. Es puramente experimental y junto con eso empieza toda esa nueva vertiente de cine de los EE UU, con mucha fuerza, junto a la pintura, la literatura y el teatro. En los años '50-'60 tuvo un gran empuje y después se hicieron cosas muy *far-out*, muy de avanzada como Andy Warhol que se conoce porque fue Andy Warhol, como él muchos hicieron cosas de experimentación radical, como una película de 40 minutos, que tuviera un fotograma blanco y dos negros y así sucesivamente, con un sonido que era apenas un zumbido.

¿La viste?

Sí, la vi, la sufrí, pero eran ideologías. Era hipnótica. Te empezaban a surgir colores que tenían que ver con toda una cosa de efectos ópticos. Advertían que si tenias

epilepsia no debías verla. Esto era lo mas radical, lo más extremo, como poner una cámara fija en un señor durmiendo durante siete horas. Para verla, vos entrabas al cine, salías, tomabas un café, comías, hacías tus cosas, volvías a entrar y el señor seguía durmiendo. Eso era el extremo. La mayoría de las películas no eran tan así, pero sin embargo era una fractura con el cine tradicional, con la duración de una hora y media y 24 fotogramas por seg., y una narrativa con ciertos códigos. Todo esto no existe en el cine experimental. También este cambio se verifica en la pintura, cuando por ejemplo, Albers pinta algo completamente azul. Algo similar sucedía en el cine de Brackhage cuando no usaba sonido, él consideraba que la imagen tenía que sostenerse por sí sola.

Siempre que veo cine experimental me da la impresión de asistir a la reinvención del cine, de estar viendo su esencia misma, como si se hubiera eliminado todo lo que es periférico y accesorio.

Sí, es así. Cuando se pretende hacer arte sacas todo lo superfluo. El cine comercial que a veces es muy bueno y creativo esta hecho para otro público, para otra idea. Es mas un espectáculo, un entretenimiento, donde la gente dice vamos al cine para distraernos.

¿Es el hecho de trabajar con la materia misma del cine lo que le da al cine experimental esa sensación de esencialidad?

Sí, es por lo que vos acabas de decir que deja afuera, lo que no es estrictamente necesario. Es sólo luz proyectada, movimiento puro. Eso es el cine. La esencia del cine, con el agregado eventual de un sonido. Jugar con eso, despojarlo de todas las cosas que normalmente se le agregan para adornarlo, ver que pasa si nosotros lo usamos así. No quiere decir que en el cine que no es experimental no haya arte y viceversa. Todo cine experimental no es arte, porque detrás del cine hay un artista y depende de él si hay arte o no. Esto particularmente me interesa porque en mi vida estoy tratando de despojarme de argumentos por que sí, es una actitud filosófica o metafísica.

¿El cine experimental en la Argentina surge a partir de la reunión de ustedes en algún lugar específico durante los años '70?

Sí, en los setenta o un poco antes. Cada uno estaba haciendo algo por su lado, yo empecé filmando 16mm, pero la mayoría filmaba en 8mm, después todos nos lanzamos al Super 8 porque había buenas cámaras, y con ese material empezamos proyectando donde podíamos, en cualquier sótano, y ahí la gente se fue juntando por casualidad, sin conocernos nos fuimos agrupando y algunos formamos una suerte de grupo por un tiempo bastante largo: Marie Louise [Alemann], Claudio [Caldini], Juan [Villola], Juan José [Mugni], Horacio [Vallereggio], Adrián [Tubio] y yo, básicamente

éramos esos siete.

¿No había más gente?

No, después Marta Minujín hizo algo en cine experimental pero nunca perteneció a nuestro grupo, había otra gente flotando en la periferia que hacían cosas parecidas a las nuestras, pero nosotros hicimos un grupo, nos prestábamos equipos y proyectábamos juntos. Marie Louise después consiguió que el Instituto Goethe nos diera una mano muy grande, al cedernos una sala y un proyector. Invitaron gente de afuera, a Werner Nekes, un muy buen cineasta experimental alemán. A partir de ahí se difundió ese material y se hicieron ciclos. Nosotros proyectamos nuestras películas en el museo de Bellas Artes, en el Teatro General San Martín, y en El Centro Cultural Recoleta. Yo después fui a New York a ver que copias de cine experimental, las podía comprar en el Museo de Arte Moderno que tiene una filmoteca importante De esta forma fui armando mi propia filmoteca especializada.

¿Este grupo de siete personas no se conocían antes?

No, para nada.

¿Los primeros encuentros fueron en UNCIPAR?

Uno de los lugares a donde íbamos muy al principio era UNCIPAR [Unión de Cineastas de Paso Reducido], íbamos a sufrir, a Claudio Caldini lo conocí allí.

¿Por que proyectaban sus películas allí?

Porque al principio no había donde pasarlas. Uno agarraba cualquier vereda, estábamos ensayando.

Ustedes no proyectaban sus películas en UNCIPAR inocentemente, ustedes buscaban pelea.

Sí, sí, venía con ideología, cargado de ideología.

Después de las proyecciones había debates, yo he presenciado algunos que realmente eran virulentos.

Corría la sangre, estábamos totalmente ideologizados, nos peleábamos y el público decía: *"mi hijo de cinco años hizo una películas mejor que esto que acabo de ver",* y *"esto no es cine"* decía otro. Había unas peleas terribles.

Pero también eso era bueno.

Era bastante bueno.

¿Era una forma de reafirmar las ideologías?

Bueno era la época de las ideologías, ahora no pasa más nada, el público se sienta, medio que se aburre, o no se aburre, pero nadie protesta por nada, no existe eso. Yo hice un ciclo de cine durante el invierno pasado en el Teatro del Sur y pase videos,

cine, 16mm, Super 8, no se, todo lo que más o menos tuve a mano, vino poca gente, pero la que fue, jamás se le ocurrió decir nada. Nadie protestó nunca.

¿De qué forma influyó Aberto Fischerman en este grupo? ¿Fue como un padre espiritual para el cine experimental?

No, para nada.

Muchas veces se lo asocia directamente con ustedes...

No, para nada. Fischerman fue uno de los convocados para hacer un seminario con nosotros en el Instituto Goethe. Fue antes que el de Werner Nekes. Par mí Fischerman no llegó a ser un cineasta experimental. Yo no he visto *La Pieza de Franz*, lo único que vi de él es *The Players vs Angeles Caídos*, que me pareció en su momento una buena película, no sé hasta que punto se sostiene ahora.

¿*The Players...* no te parece una película experimental?

Sí, eso era cine experimental, pero lo que hizo después, aunque no lo vi, entiendo que es cine comercial. No podemos comparar a Fischerman con Nekes por ejemplo. Nekes era un cineasta experimental como de libro de texto, un cineasta experimental ciento por ciento, un teórico, un técnico, un ideólogo, las tenía todas. Un talentoso. Hacia cosas terribles. Tiene películas en las que en veinte minutos casi no cambia nada en la imagen, apenas una textura. Es hiper minimalista, hiper conceptual, muy genial, en ese momento él era realmente un exponente del cine experimental... de un rigor... una cosa terrible. El seminario que dictó fue excelente, fue fantástico, porque él además mostraba sus películas, las explicaba, tenia una teoría, una teoría clara, era además muy didáctico, yo aprendí muchísimo con él. Para el seminario el Goethe nos alquiló un lugar en Ezeiza y estuvimos viviendo ahí, con colchones en el piso, con bolsas de dormir, y con los elementos que teníamos filmamos lo que se filmó.

Entonces el grupo no estuvo influenciado por ningún cineasta argentino. ¿Fischerman no puede ser considerado como un pionero de esta forma de ver el cine en nuestro país?

No, para mi no. Puede ser para otros. Te vuelvo a decir *The Players...* me gustó mucho pero también me gusta mucho el Favio de *Crónica de un niño solo*, sin embargo lo que me motivo a hacer cine experimental fue el hecho de viajar a New York y sentarme un día en el Museo de Arte Moderno y ver una película de 45 minutos con un zoom que va de una pared a otra en una habitación vacía, con cambios mínimos. Quedé dada vuelta y ahí empecé a meterme, a ver materiales de otros países y ahí empezó la cosa con lo local.

¿Hasta que año siguieron trabajando como un grupo?

Un cambio importante para nosotros fue la desaparición, poco después del seminario de Nekes, del Super 8. Le dimos una cristiana sepultura y ahí hubo un quiebre muy fuerte para todos. Algunos, muy pocos, pasaron al video. Claudio Caldini se pasó al video, Vallereggio se fue a vivir a Italia e hizo algunas cosas en video que yo no he visto, pero trabajó muy poco. Juan José Mugni se fue a vivir a Montevideo donde trabaja en la cinemateca Nacional y no hizo más cine, que yo sepa, excepto uno o dos documentales sobre artistas uruguayos, pero no cine experimental propiamente dicho. Marie Louise se volcó mucho al teatro y todos nos dispersamos bastante y dejamos de existir como grupo.

¿Ustedes organizaron varios festivales en El Instituto Goethe?

Sí, nosotros teníamos funciones continuas a través del tiempo, se hacían una vez por semana, además de organizar dos festivales.

¿Como grupo perseguían algún objetivo en especial?

No debatíamos entre nosotros, no éramos así. El que tenía más fuerza para eso era Claudio [Caldini], el defendía sus ideas mucho más que nosotros. Eramos muy ingenuos. Yo vi como funcionaba la organización de Mekas en los EE UU, cuando había una función por ejemplo con Brakhage presente se agolpaba el público. Había debates, se escribían libros, acá no se escribió nunca nada, jamás salió una crítica. Allí estaba Mekas en el *Village Voice* que publicaba una crítica semanal y cuando yo estaba allá lo esperaba y lo compraba para ver que decía, era una cosa que leía mucha gente, miles y miles de personas, acá sobre nosotros jamás se publico nada. La primera vez que proyectamos en el Goethe y de eso me acuerdo muy bien porque fue impresionante, había tanta gente que tuvimos que volver a dar la función otra vez. Pero eso pasó una sola vez. Mi experiencia en los Teatros de Sur el año pasado fue igual, la primera vez estaba lleno por que hay mucha curiosidad pero al final los que quedan son muy pocos. Ahora veo esas películas que hice en los '70. Por ejemplo hay una de 10 minutos que es prácticamente invisible, es muy subversiva como cine, como expresión, ahora la miro sin ideología detrás y pienso *"realmente es pesada"*. La veo con otros ojos. Creo que los chicos de ahora no tienen ninguna ideología acerca de eso, creo que no les pega como nos pegaba a nosotros en esa época. No se muy bien qué les pega. Esta es una generación de video. Se están haciendo cosas muy lindas pero también hay otras que no sirven. Además el video es más fácil de hacer que el cine, entonces cualquiera agarra una cámara y hace cosas. Yo creo que les pega más el video que el cine por que lo sienten más cercano, con más afinidad con lo que están viviendo.

¿Cuál es la relación entre el video arte y el cine experimental?

No quiero caer en sujetivismo porque eso no sirve para nada, o la cosa pega o no pega. A mí el video en general no me pega de ninguna manera, pero no sé si es porque yo soy de la generación del cine y lo he vivido o porque de verdad hay algo ahí que no se puede transmitir, como se podría transmitir en el cine.

¿El video arte es la continuación tecnológica del cine experimental?

Es así porque no hubo más forma de hacer cine experimental, por lo menos a la Argentina, porque ninguna de las personas que lo hacía tenía suficientes recursos para hacer 16 mm, y el Super 8 ya había desaparecido.

Sin embargo el cine experimental sigue existiendo en otros países.

Sí, pero lo cierto es que ni lo que se hacía acá ni lo que se hace en otros lugares se ve demasiado. En EE UU las universidades y los museos lo muestran pero muy poco, nunca fue ni será una cosa masiva. Incluso cineastas como Werner Schroeter, como Nekes, han cambiado mucho, están haciendo un cine más comercial o directamente lo han dejado. Tampoco yo estoy haciendo un cine estrictamente experimental como el que hacia en los '70. La pasión... no es tan experimental como podría haber sido Salir y mostrar. Creo que fue Foucault quien dijo *"no se puede decir cualquier cosa en cualquier época"*, y eso es cierto, ahora se están diciendo otras cosas y todo cambió.

¿Qué había que decir en los '70?

Había que desarmar las estructuras. Para empezar desde la ideología había que desarmar ideologías convencionales, tradicionales, como lo hizo la pintura a principios de siglo.

Aunque con el cine hubo que esperar un poco más creo que de verdad hay un lenguaje poético que esta más allá de los tiempos y de los sucesos socio-políticos y si es un lenguaje poético despojado y si querés hacer cine, tenés que hacer algo que después se va a llamar cine experimental.

¿Cuándo decís que había que destruir las estructuras, reconocés algunas en especial en la historia del cine argentino que quieras destruir?

Yo estaba en la vereda de los que desarmaban, había elegido eso. Eso era lo que me gustaba. Me interesaba la vanguardia, entonces uno al ser de la vanguardia ya tenía un uniforme, teníamos ciertas armas, estábamos como muy identificados como "tales vs. los otros que no lo eran".

Según Jonas Mekas, el núcleo que dio origen al cine experimental en los EE UU se desarrollo en la década del 45 al 55. Eso descartaría la idea de su vinculación con la primavera del 68.

Sí, sí, no tenía nada que ver. Es muy anterior, surge con la Bauhaus en Alemania, junto con una vanguardia que se ocupa de arquitectura, pintura, música. No surge con el mayo del 68.

¿En la Argentina tuvo su mayor desarrollo durante la década del '70?

Sí, es así porque creo que veníamos, como cine experimental argentino, haciendo cola de una cine experimental americano. A nosotros nos llega la ola más tarde.

¿Vos viajabas seguido a New York y estabas en contacto con lo que pasaba allá?

Sí. Una de las personas que puede haberlo "importado" fui yo, que tenia los medios para ir a New York y sentarme en el Museo de Arte Moderno y verlo. Muchos otros no podían verlo. Porque eso solo llegó acá con el Di Tella. Se hizo un ciclo con las películas de Jonas Mekas y las de su hermano Adolfas, y creo que se vio *The Connections* (1961) de Shirley Clarke. Después el Di Tella cerro y chau. Alguna gente que estuvo en el Di Tella en ese momento lo vio, pero nunca antes ni nunca después se mostró nada. Tiempo después cuando hable con Mekas en New York, él me dijo *"ah! usted es de la Argentina, de ese país donde me robaron las películas"* y me miró con odio, con furia, me tiro la puerta encima y nunca más me habló. Fue terrible, alguien le afanó las películas según él. Yo no tuve, obviamente, la culpa ni tenía idea de lo que había pasado, pero el no quiso saber más nada.

Ellos en EE UU se organizaron para poder distribuir su material alternativo. ¿Ustedes hicieron algún intento similar aquí?

No, nunca. Acá cuando vino Nekes hizo algún intento; nos dijo *"ustedes tienen que distribuir, difundir su material y tienen que filmar en 16 mm porque el Super 8 no sirve"*, pero eso fue inútil porque no teníamos la infraestructura como para hacerlo.

¿No había tanta producción?

No. Los que lo difundieron, los que realmente se movilizaron fueron los del Instituto Goethe.

Ellos se preocuparon por un tiempo bastante largo, y solamente en Buenos Aires, nunca fue el material al interior. Debe haber mucho material que posiblemente no lo haya visto nadie, o que han sido mostrados un solo día en el living de alguna casa y quedaron ahí, y ya nadie se acuerda. Tenemos el ejemplo de Juan Villola que pertenecía a nuestro grupo y murió joven. Hemos tratado de rescatar sus películas y no las encontramos, porque nadie les dio importancia. Entonces de ahí surge mi preocupación por ese material, urge la necesidad de tener un lugar donde puedan

restaurarse esas películas y puedan ser presentadas en ciclos cada tanto y que la gente las pueda ver.

¿Cuáles son las películas que más te gustan de ese período?

Bueno, hay varias que me gustan, no todas. Si te digo nombres no te va a significar nada, pero las de Caldini me parecieron casi todas muy buenas. De Vallereggio también tengo una película que me encantó, pero tengo una copia muy mala; mientras tanto el original está muy rayado.

¿Cómo se llama?

Sonrisas del más allá. Es sobre una pareja desnuda.

¿A través de Goethe tuvieron alguna conexión con los directores del joven cine alemán, con Wenders, Fassbinder...?

No, para nada, ellos estaban totalmente en otro canal, estaban haciendo cine, que si bien era un cine muy de vanguardia, muy discutido y poco visto, se jugaron por un cine narrativo, donde estaban contando historias, en 35 mm, de una hora y media, lo clásico, ¿no?

¿*Katzelmajer* de Fassbinder no te parece cine experimental?

Katzelmajer es muy experimental, tiene que ver con Jarmusch, que apareció tan tardíamente en EE UU y de repente fue un *boom* y todo el mundo dijo *"hay que ver las películas de Jarmusch"* como si esto nunca hubiera existido. Sin dudas Fassbinder fue muy importante para todos en ese momento, porque veíamos esas películas y nos pegaba muy fuerte, pero lo que nosotros finalmente hicimos, se parece mucho más a lo norteamericano que al cine aleman de los '70.

Sin embargo, tu última película, *La pasión...*, tiene algunos puntos de contacto con Fassbinder.

Sí, puede ser, porque tiene momentos narrativos y en ese sentido se puede parecer. Pero lo que hacíamos en lo '70 era muy distinto...

Si tomamos como un ejemplo de cine experimental el de pegar alas de mariposas sobre una película transparente y meter después eso en la copiadora podríamos pensar que el cine alemán de los `70 está muy lejos de eso, ¿no?

Sí, es cierto. Además hoy en día uno lo ve más globalmente, nosotros estábamos muy fraccionados en aquel momento, entonces, todo lo que no entraba estrictamente dentro de la ideología nos parecía que no se podía hacer. Hoy en día no se lo ve así, hoy en día te diría casi por suerte que un Fassbinder puede caber dentro de la idea de cine experimental. También La muerte de María Malibran [de Werner Schroeter] es cine experimental.

¿Desde esa ideología sentís aversión hacia algunas expresiones del cine argentino?

Hubiera podido aparecer una cine narrativo argentino realmente bueno, como podía ser el de un Fassbinder, un Wenders o sus equivalentes. Yo no iba, ni nadie que yo conozca, iba a ver cine nacional porque era realmente un plomazo el noventa por ciento de las cosas que se hacían, pero no por eso sentía odio y decía "a este lo tengo que bajar y yo quiero estar en su lugar"... me parece una pena que se gaste tanto esfuerzo y tanto dinero para hacer algo que sea tan convencional, lo que quieren ver acá no es cine nacional mal o bien hecho sino en todo caso cine americano a lo Rambo o Mujer Bonita... Pero tampoco tengo odio contra eso, no es que quiera bajar a los Rambos, ojalá los sigan haciendo, me da mucho placer cuando veo una película bien hecha. Pero que lo otro también siga corriendo.

No era un movimiento militante en ese sentido.

No, la militancia pasaba por decir *"nosotros queremos hacer esto, queremos decirlo de esta manera"*. No estábamos en contra de algo sino a favor de un lenguaje y queríamos poder transmitírselo a la gente, abrirles un acceso a ese lenguaje.

Cuando la gente se levantaba indignada en Uncipar ¿Qué sentías?.

Bueno, la gente que se levantaba indignada, era parte del show. Cuando vos estás en las barricadas necesitás eso también. Después había mucha gente que se acercaba y nos decía que era fantástico, que había podido ver algo que nunca antes había visto y que le gustaba mucho, aunque no por eso después siguiera viniendo. No había solamente odio y rechazo.

¿Todas tus últimas películas son en 16 mm?

Sí, no se puede filmar más en Super 8, no hay material en el país y alguien tendría que traerme los rollos de afuera y después pasarían seis meses antes de volver a ver el material, es una tortura total. Solo queda el 16 mm, pero el 16 mm que hacía antes era muy diferente al de ahora. Yo compraba reversible y filmaba, lo llevaba a Alex para que lo revelarán, hacía el sonido y todo eso no costaba casi nada, hacía una películas de 30 minutos con 300 dólares. Ahora eso mismo me cuesta 30.00 dólares cuidándome mucho. Es un delirio que la técnica haya avanzado tanto. Todos estos discos que están acá rayaditos. Que yo usaba con ternura en aquel momento... nada se puede usar ahora. Todo tiene que ser perfecto, el laboratorio, el sonido digital con computadora y video; y si no, tenés que volver atrás a una artesanía que no se justifica. Ahora incorporan el sonido de una púa que funciona mal como un efecto, que no es lo mismo que usar una púa para sonorizar tus películas.

HE VISTO A MUCHOS
HOMBRES
BUSCAR EL CAMINO
ANNO MCMXCIX

La pasión del 16

Jorge La Ferla[16]

En la Argentina existe un grupo de realizadores de cine experimental con una larga traiciona en su haber y *de prestigio mundial. Son María Luisa Alemán, Claudio Caldini* y *Narcisa Hirsch. Esta aproximación al tema, a través de la persona y la última película de Hirsch, intenta reflejar una obra importante y suplantar un silencio notorio por parte de críticos, teóricos* y *publicaciones especializadas.*

Un día del mes de mayo se presentó en el Espacio Giesso el film *La Pasión según San Juan,* último trabajo de Narcisa Hirsch. El evento mismo tenía mucho que ver con los temas habitualmente tratados en "Crónicas catódicas". Si bien es una película realizada en 16 mm. ese día fue presentada en forma de una *video instalación.* Es decir, se estableció una puesta en escena espacial simultánea con el material transferido a video, el cual era proyectado sobre una pared blanca dentro de cuyo cuadro un monitor sobre un pedestal reproducía las mismas imágenes. La imagen del tubo de rayos catódicos provocaba una lectura en los espectadores que transcurría alternadamente entre ambas texturas. La mayor nitidez del tubo contrastaba con el mayor tamaño de la lavada imagen producida por el proyector de video en la pared. Esta incrustación *in situ,* que muchas veces es utilizada como efecto especial en las islas de edición ("abrir una ventana, hacer un *picture in picture*"), establecía un lugar complicado y diferente para el

[16] Reseña de *La Pasión Según San Juan* (40', 16 mm, Color, 1992) aparecida en la revista *El Amante*, año II - Nº 19 (septiembre), Buenos Aires, 1993

espectador, al tener que leer simultáneamente una narración desde dos imágenes similares superpuestas. Otra diferencia notable es una variación en la duración del video al pasar de los 24 cuadros por segundo del fílmico a los 25 cuadros de la imagen electrónica. Esta sola elección daba una versión diferente de la misma obra cuyo original puede ser la proyección en una pantalla proveniente de un proyector 16 mm. Pero ésta es otra historia.

Et 16 mm tiene la ventaja de ser-mucho más dulce con los rostros, lo que permite evitar todo maquillaje. Además tiene más profundidad de campo. Es en definitiva más pictórico, con menos contraste y respeta mejor los armonía» del color. Eric Rohmer, entrevista en *Cahiers du Cinema,* mayo 1993.

Ver el mismo film en su proyección original es totalmente diferente de ver su transcripción en video. La textura, la trama cromática y la mayor definición hacen de la visión de este trabajo, extremadamente cuidado en luz, composición y encuadre, una experiencia distinta de la percepción de la imagen video, que se deteriora por la labilidad de los colores, la baja definición y la poca profundidad de campo. Por esto es que, a pesar de tratarse del mismo trabajo, las maneras de exhibirlo condicionan completamente las posibilidades de recepción del mismo. Pero vayamos ahora, amigo lector, a la película misma. La película surge de una idea y de un guión original escrito por Narcisa Hirsch (publicada en forma de libro por el Grupo Editor Latinoamericano, Bs. As., 1992). La historia empieza anclada por un travelling a través de un mapa fundido con planos de agua que van delineando el espacio geográfico y natural de una acción basada en ilusiones y desencuentros, que transcurre entre Canadá y América del Sur. Este recurso narrativo y la panorámica inicial de la bahía operan como embragues espaciales y temporales del escenario del relato. Entre el comienzo signado por el elemento natural agua y el final por el fuego del retrato del protagonista transcurre el desarrollo de una historia que se arma de una manera diferente del relato tradicional de personajes actantes a lo largo de secuencias, escenas y tomas y de la utilización de la elipsis como recurso de corte entre la causa y el efecto de las acciones, eliminando el mal llamado tiempo muerto. El genérico Boy Meets Girl es recortado desde otro lugar. En primer lugar, todo está planteado desde la referencia del relato del botellero a su mujer de la historia entre Jan y Ana, y de esa historia son elegidos otros momentos que los obvios en cuanto a un desarrollo verosímil de un encuentro, un enamoramiento y una separación. En verdad, los mismos acontecimientos son difíciles de concebir en

una escala tradicional de acciones para este tipo de historias, pues no solamente es un relato de un personaje, sino que, además, muchas veces los planos están asociados a la visión de los mismos. En varías oportunidades, las ventanas no sólo señalan un recorte espacial limitado por los marcos sino que en verdad instauran un espacio ofT que es donde podría ocurrir otra parte de la acción, que es la no mostrada espacial y narrativamente por ser la más obvia.

nel mezzo: in medio:

nel mio mezzo: oú commence?: nel mió corpo: oú commence le corps humain?
nel mezzo: nel mezzo del camino: nel mezzo della mia carne.

(Fragmento de *A-Ronne,* poema de Eduardo Sanguinetti)

La utilización de los desencuadres plantea visiones más complejas pues dentro de un mismo cuadro subyacen varias imágenes, lo que suplanta los recursos técnicos de la truca o el efecto especial, que basan su sentido en su relación con el fuera de cuadro: un espejo que gira y en su trayecto, antes de que aparezca el cuerpo de la protagonista, cruza una tela con un cuerpo desnudo. Esta manera de mostrar en forma diversa el cuerpo de Ana va desarrollando una historia en la que la manera de contar su cuerpo es objeto de reflexión narrativa. Así se suceden la protagonista en la ventana con varios reflejos en el mismo cuadro, una proyección de cinc en una pared lejana, sombras en la pared y otras elecciones similares que forman un universo onírico dentro de la misma toma y del mismo cuadro En definitiva, se trata de plantear el mismo acto de ver como tema, sobre un relato que es definitivamente armado en la mente del voyeur que observa algunas imágenes de una historia contada por otros. Lo que en el guión original estaba pensado como las referencias de la historia por el botellero a su mujer, cambia en la película por largos travellings de los protagonistas con el fondo del río deambulando en silencio por el cuadro. En lugar de una voz off de referencia se van agregando, en diferentes partes, textos escritos que van siguiendo parte de la historia que se suma a las imágenes. Esta es otra decisión interesante: la utilización de la escritura, la cual tiene un papel importante en todo este encadenamiento narrativo, pues, además de su valor informativo, los textos resaltan por su valor gráfico. Hay una escena muy fuerte en este sentido, que muestra el límite de las posibilidades de la escritura, cuando en uno de los diarios agendados que escribe Ana. el trazo parece moverse. La letra convertida en línea a través de una lombriz se va modificando por el papel y vuelve a la esencia gráfica del todo, el punto y la linea. Otro elemento

fundamental es la banda de sonido, aun en proceso de preparación, pues innova en su utilización expresiva. A los fragmentos de *La Pasión según San Juan* se suma una pieza conmovedora de Luciano Berio, *A-Ronne Cries,* que parte de un texto de Eduardo Sanguinetti trabajado a partir de una composición atonal. que en vez de ilustrar un poema, expone su verbalización y articulación a límites sonoros de un texto que, a su vez, se arma de otros escritos: el prólogo del Evangelio según San Juan, versos de Elliot y del Dante, fragmentos del *Manifiesto del Partido Comunista y* varios otros clásicos. Este recurso intertextual es extremizado a la esencia misma del lenguaje que son las articulaciones de los sonidos. La diferencia es que la música propicia un complemento conceptual a las imágenes, en lugar de funcionar como un mero relleno off que ilustra la acción.

La composición de Berio es al texto de Sanguinetti lo que el tratamiento de Mme Hirsch a la historia de la película. R. K. Valdez

La Pasión según San Juan es una historia de enamoramientos, ilusiones y perversiones que pone en juego una manera muy diferente de contar, de hacer sentir H través de una expresión distinta del cine institucional o del magma televisivo.

Ce sont les vertues de l'amateurisme. *Para llegar a ese punto hacia falta un método, el de un cineasta que definitivamente ha roto con el culto del profesionalismo. Defensa e ilustración de la economía ligera, del 16 mm* y *de las filmaciones en familia.* Entrevista a E. Rohmer. op. cit.

En la Argentina el cine experimental es totalmente independiente, no goza de ningún tipo de subsidios, créditos, subvenciones y no existe ningún circuito de exhibición. Únicamente algún festival o reconocimiento internacional. Con todo lo que implica en cuanto a dificultades y falta de continuidad, su única ventaja es la absoluta independencia creativa que llegó hace tiempo a una zona de cruce en que los senderos de otras formas de expresión se asocian con algunas búsquedas actuales del video de creación.

Había hombres que querían transformar la vida... Jan es uno de ellos... es un creador del espacio vacío y del silencio. Hoy, en cambio, es todo ornamentación. N. H.

De esto, en definitiva, se trata *La Pasión según San Juan*.

El mito de Narcis(a)

Andrés Di Tella[17]

miércoles 19 de mayo de 2010

.

Narcisa Hirsch me invitó a una función privada de su nueva película, de simpático título, *El mito de Narciso* (con "o"). El trabajo se presentó como work-in-progress y, de hecho, está en cantera hace unos cinco años, sin término en vista. Se trata de una especie de autobiografía, hecha con retazos de las más de treinta películas que Hirsch ha realizado, desde que empezó a hacer cine a fines de los años 60, y que la ubican como uno de los referentes del cine underground vernáculo. O sea, otra desconocida de siempre. El destino de Narcisa fue absolutamente singular y, al mismo tiempo, un "típico" destino del siglo XX. Nacida en Berlín en 1928, de muy joven emigró a la

[17] Http://fotografiasdeandresditella.blogspot.com

Argentina con su madre, mientras su padre -según entendí- permaneció en Alemania y nunca más se vieron. Aunque no eran judíos, el exilio fue -según Narcisa- una forma de resistencia al nazismo. En la película se evoca, en ese sentido, el movimiento de la Rosa Blanca, de los hermanos Hans y Sophie Scholl que, con indecible coraje, salieron a repartir folletos y hacer pintadas anti-nazis en plena guerra. Narcisa se casó aqui con el empresario Paul Hirsch, gerente del grupo minero boliviano Hochschild que, en los años 80, creó la Fundación Antorchas. Los fondos de la fundación provenían de la millonaria expropiación de las minas de estaño de Mauricio Hochschild, otro emigrado alemán de los años 30. La fundación operó en Argentina, Brasil y Chile pero no en Bolivia, en represalia por la estatización. Pero esa es otra historia.

La vida de Narcisa, sin embargo, está cruzada por la historia. Narcisa me contó anoche que, en los años 40, mientras Europa ardía en guerra, ella vivía con su madre en una pensión de Sucre y Conesa y concurría a jugar al tenis al Belgrano Athletic, club inglés del barrio (por entonces, un lejano suburbio). Su madre no quería saber nada con los alemanes. Pero en el Belgrano Athletic los *anglos* se preguntaban qué hacía en ese lugar esa niña *enemiga*. "Así fue toda mi vida", me dijo. "Nunca pertenecí del todo a ningún lugar". Anoche, conversando con Narcisa, también me enteré que una de sus primeras películas, *Marabunta*, de 1967, una performance filmada, contó con la cámara de Raymundo Gleyzer, el cineasta revolucionario desaparecido en 1976. Y en *El mito de Narciso* aparecen fotografías tomadas a fines de los 70, en plena dictadura militar, de los graffitti surrealistas que pintaba Narcisa en la paredes de San Telmo -cuando todas las paredes de la ciudad estaban limpias- sin conciencia del riesgo que corría. Cuando murió Paul Hirsch, Narcisa dejó su casona de San Isidro y se instaló en San Telmo, quizá como una manera de seguir buscando siempre *otro* lugar. Narcisa también jugó un papel decisivo en la creación del "grupo del Instituto Goethe" que se reunía, ahora al amparo de la embajada alemana, para ver y producir cine alternativo durante la dictadura, otra forma de resistencia (aunque fueron acusados de "frívolos", dedicados al arte por el arte, cuando sonaba la hora de los hornos).

En un texto que distribuyó sobre su trabajo, Hirsch dice: "La vida es una latencia, que según el tiempo y el espacio con que se encuentra, se hace visible como una figura. Pero siempre queda algo afuera, nunca se consuma del todo, hay otras vidas posibles que en la imaginación abarcan una realidad más amplia, más plena, totalmente consumada. Por eso filmar una vida es difícil, filmar la propia imposible". En esta

tentativa de autobiografía -definida de antemano como imposible- Narcisa tiene la inteligencia de no hablar en primera persona. Deja que el relato lo conduzcan las imágenes de sus películas, que trata con saludable falta de respeto, como si se tratara de found footage encontrado en el tacho de basura. Y deja que la voz cantante la lleve su amigo el director de teatro Alberto Felix Alberto, en un extraño diálogo donde se ha omitido el interlocutor (la misma Narcisa). Desde la penumbra de un escenario teatral apenas iluminado por un spot, Alberto le habla a distintas imágenes de Narcisa, proyectadas en la pared (foto arriba). El dispositivo produce un curioso efecto simultáneo de distanciamiento e intimidad. La segunda persona del singular nos interpela y, a la vez, nos hace imaginar las respuestas de Narcisa. Respuestas que, seguramente, habrá que buscar en las imágenes. O, quién sabe, en nosotros mismos.

Filmografía

Filmografía en Super-8 y 16 mm.

Filmografía en Súper 8

CENTOLLA: Documental. Color, sonora, 12 min.
Sobre la pesca de la centolla en Ushuahia.

AIGOKEROS: Color, sonora, 12 min.
Usando el nombre mítico del capricornio del zodíaco, que es mitad cabra y mitad pez, y que reúne los opuestos, la película relata con imágenes de la montaña y del agua, de la luz y de la sombra, sobre lo femenino y lo masculino, el efecto de los contrastes.

RETRATOS: Color, muda, 15.51 min.

ENCUENTRO DE HOMBRES: Documental 1971, color, sonora, 30'
Seis hombres hablan a su propia imagen.

MUÑECOS/HAVE A BABY: Documental, 1972. Color, muda, 13.44 min.
Buenos Aires, Londres y New York como escenario de la repartija de 500 muñecos bebés en una esquina céntrica de estas ciudades.

SEGURO QUE BACH CERRABA SU PUERTA CUANDO QUERIA TRABAJAR: Documental. Color, sonora, 30 min.
Encuentro de mujeres. Seis mujeres dialogan con su propia imagen.

BEBES: sonora, color, 10.37 min. 1974

imágenes de muñecos y mujeres. Los muñecos invaden la pantalla hasta convertirse en una pesadilla.
Cámara: Narcisa Hirsch

COMEOUT: Color, sonora, 11.38 min. 1974
Sobre la música de Steve Reich, es una frase que se va desfasando electronicamente, la imágen hace un movimiento inverso. Empieza con un fuera de foco y muy lentamente se va poniendo en foco.
Cámara: Horacio Maira

POCOS CONOCEN EL SECRETO DEL AMOR: Color, sonora, 15 min.1976
Título del poema de Novalis, son 3 escenas donde la cámara fija registra por 3 minutos una pared, mientras en off se escucha la conversación de una pareja.
Cámara: Narcisa Hirsch
Voz: Rafael Maino

MUJERES: Sonora, color, 24,38 min. 1970 a 1985
imágenes de mujeres en distintas situaciones de la vida, a veces están acompañadas por la naturaleza, el hombre aparece solo como deportista, como músico o como juéz en la escena tomada de la película "Juana de Arco" de Dreyer, con María Falconetti

DESCENDENCIA: 1971. Color, sonora, 15 min. 1976
Sobre un antiguo material blanco y negro, con imágenes de la familia, se arman imágenes de la nueva generación en color, recorriendo muy cerca la cara de los chicos.

PATAGONIA: color, sonora. 1976
la cámara recorre muy de cerca los pastos patagónicos y luego las caras de la gente en un almacén. Todo es filtrado por la luz color ámbar. Se agregaron fotos en transparencia sobre escenas patagónicas.
Fotos fijas: Claudio Caldini

TESTAMENTO Y VIDA INTERIOR: Color, sonora, 10,38 min.1977
La vida interior es una habitación que la cámara recorre muy lentamente, la voz del afuera entra por medio del pregón. El testamento son los compañeros de cine que van

llevando un ataud color naranja a travéz de la ciudad primero y la patagonia nevada después.
(texto tomado del ciclo experimental en el MAMBA año 2002 coordinado por Claudio Caldini)

Dirección: Narcisa Hirsch.
Cámara: John Maldelbaum, Horacio Maira, Narcisa Hirsch. Con Claudio Caldini, Juan José Mugni, Guillermo Modrón, Horacio Vallereggio, Horacio y Marta maira, Rafael Maino, Octavio García Faure, Adrián y Cristina Tubio, Jorge y Laura Inc., Niña: Dolores Tubio. Reedición en video digital, 2001, Alejandro Areal velez.

AIDA: Color, sonora, 7.20 min.
Refilmando el baile de una mujer, fotograma por fotograma se logra el ritmo desfasado y un grano especial en la imágen.

SEÑALES DE VIDA: Color, sonora, 10 min. 1979
una película sobre la luz y la sombra

AIGOKEROS 1981
Aigokeros es Capricornio en griego, el signo del zodíaco.

AMAZONA: Color, sonora, 10.38 min. Super 8 1983
re-edición 2001 Alejandro Areal Velez

Basado en el mito de la amazona que se corta un pecho.
Una imágen fuera de foco se transforma en una mujer que repentinamente se corta un pecho hasta que transfigurada toma nuevas armas: el arco y la flecha.

Dirección: Narcisa Hirsch
Intérpretes:Diana Hirsch y Leila Yael
Música: Stephan Micus
reedición: Alejandro Areal Veléz

PARA VIRGINIA: Color, sonora, 20 min.1984

Un homenaje a Virginia, una chica de 23 años que se suicidó en Ibiza. Extractos de sus cartas, escritas en los muros, aparecen en la película como leitmotiv.

EL REY: Color, sonora, 14´57" min.
Relato épico del rey de la Patagonia, Orly Antoine, hablada en francés y español.

HOMECOMING: 1978 Color, blanco y negro, sonora, 30 min. Reedición 2001 Alejandro Areal velez

Una pareja joven, encerrada en una habitación se relaciona silenciosamente, mientras ella recuerda su vida desde el nacimiento hasta la llegada del primer amor. Una parte es blanco y negro y otra es color.

A DIOS: 1989. Color, sonora Super 8 Dur. 22´

Un hombre vuelve de la guerra vencido, vuelve al hogar.
Es el fin de las batallas y de las ideologías.

Dirección y montaje: Narcisa Hirsch

Filmografía en 16 mm

MARABUNTA: original 16 mm byn. Documental. Color, sonora, 7.55 min. 1967.
Documental sobre el happening del mismo nombre que se llevó a cabo en el teatro Coliseo de la ciudad de Buenos Aires, en octubre de 1967

Marabunta ceremonia de antropofagia colectiva alrededor de un esqueleto de seis metros recubierto por completo de comida y que contiene en su interior palomas vivas, que salen volando mientras la gente come.

RETRATO DE UNA ARTISTA COMO SER HUMANO: 1968 Duración 5 ´16 mm Color argentina

Documental experimental, de la artista mostrando varios eventos artísticos tipo happening, que ha ido haciendo a lo largo de los años, y como en acto de despedida, como un ritual, van tirando al río los distintos elementos que han intervenido en estos happenings.
Película en forma de diario personal que documenta los eventos artísticos realizados a lo largo de una época.

NORA: 1970. Color, sonora, 10 min.

CANCIONES NAPOLITANAS: 1971. Color, sonora, 10 min.
Mientras se escuchan canciones napolitanas románticas una mezcla de imágenes abstractas con una gran boca en primer plano se come un hígado crudo y luego una tarjeta postal.

Ficha técnica
Intérprete: Agustina Muñiz
Cámara: Narcisa Hirsch

COMEOUT: Versión en 16 mm .Color, sonora, 10 min. 1971
Sobre la música de Steve Reich, es una frase que se va desfasando electronicamente, la imágen hace un movimiento inverso. Empieza con un fuera de foco y muy lentamente se va poniendo en foco.
Cámara: Horacio Maira

ULISES 6.57. COLOR

BRAHMS: 1972. Color/ Blanco y Negro, sonora, 10.12 min.

PINK FREUD: 1973. Color, sonora, 8.42 min.
intérprete: Susi mandelbaum/ Cristobal Rautenstrauch
Cámara: Horacio Maira
música: Pink Floyd

MANZANAS: 1973. Documental. Color, sonora, 10 min.
Sobre el happening del mismo nombre.
Se llevó a cabo en la calle florida y Diagonal Norte de la ciudad de Buenos Aires se repartieron miles manzanas.
Cámara: Gerardo vallejos

TALLER: Color, sonora, 11 min. 1975
Narcisa Hirsch con Horacio Maira
Una imagen fija sobre la pared de una habitación mientras se escucha una conversación entre un hombre y una mujer acerca de lo que no se vé.

Voz versión español: Horacio Maira
voz versión inglés: Leopoldo Maler

PATAGONIA: 1976/7. Documental. Color, sonora, 10 min.
Documental experimental sobre un viaje a la Patagonia Argentina
Cámara: Narcisa Hirsch / Claudio Caldini
Intérprete Laura Honik

PIONEROS: 1976. Documental. Color, sonora, 60 min.
Documental sobre la inmigración judía en la Argentina.

ORLY ANTOINE, REY DE LA PATAGONIA: 1983. Color, sonora, 26´
La historia está basada en el relato épico del rey de la patagonia, Orly Antonine, extraída del libro de Armando Braun Menéndez, "El reino de la araucaria y de la patagonia"

Dirección: Narcisa Hirsch
Fotografía: Horacio Maira
Protagonistas principales: Eduardo Lauría, Leyla Yael
Voz: Jean Pierre Reguerraz
Canto: Tina Ehrenhaus
Compaginación: Diego García
Música: Phillips Glass, Steven Micus y Popol Vuh

ANA, ¿DÓNDE ESTÁS?: 1987. Color, sonora, 65 min. Largometraje.

Ana, la mujer, una mujer, se ve desdoblada en dos personalidades, una salvaje y primitiva y la otra culturalizada y refinada, son dos aspectos de la misma mujer que son encarnados por dos actrices y una niña, la que representa el momento de la infancia donde aun no había separación.

A través de la película hay encuentros y desencuentros de las dos Anas, hasta que en una lucha final, los dos cuerpos, casi desnudos, caen, igualmente vencidos. En la última escena, las dos mujeres en la playa, recuerdan como en una ensoñación las escenas de sus vida

LA NOCHE BENGALI, 6.30 min.
resultado de un seminario de NEKES en Buenos Aires

MARRAKESH 5,45 m color

LA PASIÓN
16 mm color sonora 1992 / 37´

Un botellero le cuenta a María, su mujer, el viaje imaginario de Juan, quién, en Canadá, se enamora de Ana que es Argentina. A su vez María imagina ser Ana mientras oye el relato.

Dirección: Narcisa Hirsch
Guión: Narcisa Hirsch y Dalmiro Sáenz en colaboración con Alberto Félix Alberto, Ticky García Estévez, Elías Cherñajovsky
Fotografía: Humberto Navarro Edición : Narcisa Hirsch
Intérpretes Esther Goris, Alejandro Baldinu, Eduardo Sanguinetti
escenografía: Victoria keledjian Dirección artística: Alberto Félix Alberto
música: Carlos Stella sonido: Jorge Haro

RUMI 16 mm COLOR SONORA 1999 27´

Una interpretación en imágenes de los textos de Rumi, poeta sufí del siglo 13.

Intérprete: Julio Galán
Dirección: Narcisa Hirsch
Cámara: Humberto Navarro y Narcisa Hirsch
Producción: Victoria Keledjian

ALEPH original 16 mm, final video Año 2005 / Dur. 1´
El Aleph es el punto donde el tiempo diacrónico y sincrónico se encuentran, y nuestra vida puede ser una experiencia de "toda una vida o de un minuto".
Los instantes se suceden unos a otros pero al mismo tiempo y a la vez cada instante tiene la profundidad de campo de lo infinito y eterno.
Cada segundo representa una instancia de la vida del nacimiento a la muerte.
El Aleph es el punto que concentra esas instancias.

Dirección: Narcisa Hirsch
Edición: Daniela Muttis
Sonido: Nicolás Diab

EL MITO DE NARCISO (película que lleva el mismo título que su último largometraje)
byn y color, sonora, 2005
Se utilizaron registros en super 8, 16 mm y video. Duración 20´

Sinopsis: este film es el testimonio del proyecto "mujeres que hablan con su propia imágen", que se inició en Buenos Aires en 1974,
continuó en 1979 y finalizó en 2005 en el mismo lugar.

EL EROTISMO DEL TIEMPO miniDV color sonoraVideo– Dur.1' 2006
El tiempo se hace visible en la "caída" en un reloj de arena.

Dirección: Narcisa Hirsch
Iluminación y Cámara: Daniela Muttis y Rubén Guzmán
Sonido: Nicolás Diab
Autor: Hirsch, Narcisa
Banda sonora: Nicolás Diab

Edición de video: Daniela Muttis

CELEBRACIÓN Formato: Película original 1968 16mm Soporte: DIGITAL Año: 2007 Duración: 0:05:00
El deseo de creación y de aniquilación surge de la misma fuente.
Celebremos esa paradoja, veamos su belleza.

Autor: Hirsch, Narcisa
Banda sonora: Nicolás Diab
Edición de video: Daniela Muttis

EL MITO DE NARCISO
Documental experimental. (2010 / Dur. 62´ . super8, 16 mm , video. Color / Sonora)

La vida es una latencia, que según el tiempo y el espacio con que se encuentra, se hace visible como una figura. Pero siempre queda algo afuera, nunca se consuma del todo, hay otras vidas posibles que en la imaginación abarcan una realidad más amplia, más plena, totalmente consumada.
Por eso filmar una vida es difícil, filmar la propia imposible.
Con esta imago-auto-bio-grafía hay un intento de hablar de esa ambigüedad, donde lo que hubiera podido ser es la posibilidad de un recuerdo, donde lo que fue y lo que no fue, puede ser recordado de la misma manera, siempre mezclando lo vivido con lo imaginado. De las muchas imágenes y las muchas palabras lo elegido en el presente es azaroso y no es ni real ni irreal y en el seleccionar y compaginar solo se va dejando de lado las muchas otras películas que se hubieran podido hacer. N.H.

Dirección: Narcisa Hirsch
Asistencia de dirección y edición: Daniela Muttis
Grabación, restauración y edición de banda de sonido: Nicolás Diab

Listado de las fotos

6 N.H en su casa, San Telmo (foto Guzmán Cerdio)
8 Grafitti de NH*
20 Pintura de NH (foto Guzmán Cerdio)
33 Grafitti de NH*
34 El Aleph*
43 Amazona*
44 Afiche del largometraje "Ana, ¿dónde estás?"*
61 Film Come out*
62 Film Homecoming*
74 Casa de NH, San Telmo (foto G.C)
82 NH en la filmación de "Muñecos"*

* Las fotos de este catálogo fueron cedidas por Narcisa Hirsch.