

El mito de Narcisa, cine experimental, política cuerpo y femineidad

Vallazza, Eleonora - UADE - UP- eleono_va@yahoo.com.ar

Sabeckis, Camila - camipraga@gmail.com

Eje: Belleza y fealdad: nuevos cánones del diseño corporal. Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: cine experimental, belleza, femineidad, cuerpo, poesía, política.*

» **Resumen**

En los años sesenta diversos artistas, influenciados por las vanguardias, comienzan a experimentar con el arte cinematográfico mediante la exploración y la inclusión en sus films de diversos géneros artísticos, postulando un nuevo cine que expande sus fronteras hibridándose con otras artes. Este fenómeno fue denominado “cine expandido”, por el cineasta experimental norteamericano Stan Van Der Beek en 1966, para catalogar a aquellas obras en las cuales se fusiona el cine con otras artes, deconstruyendo el lenguaje cinematográfico, incluyendo a veces varias pantallas de proyección al mismo tiempo, transformando el lugar de exposición, transgrediendo los cánones del cine comercial y los postulados narrativos convencionales y centradas en generar una experiencia que conmueva al espectador y enriquezca su vivencia. En Argentina, se destacó dentro de este movimiento, Narcisa Hirsch (1928), cineasta experimental que en sus obras indaga, al igual que otros artistas de la época, en la naturaleza del sujeto femenino.

» **Presentación**

Las producciones de Narcisa Hirsch exploran el mundo de la mujer de los años sesenta y setenta, cuya identidad está en construcción, ocupando diversos roles y participando en los diferentes ámbitos de la vida cultural. Obras como *Taller* (1975) o *El mito de Narciso* (1974-2005) tratan sobre lo femenino y el surgimiento del feminismo en la década de 1960 en Buenos Aires, que proponía una toma de conciencia sobre la situación social y cultural de la mujer. En su obra se entrecruzan lo experimental, la política, el arte y su interés por los derechos de la mujer y el lugar que debe ocupar en la sociedad. Sus films de carácter cercano al Surrealismo, son como collages donde se mezclan citas, fotografías, e imágenes filmicas.

En la presente ponencia se analizarán distintas obras de esta artista y su relación con la femineidad y el concepto de belleza imperante en la actualidad en nuestra sociedad.

› ***Acerca de Narcisa Hirsch***

Narcisa Hirsch dedicó su vida al cine experimental, su trabajo más destacado fue producido durante las décadas de 1960 y 1970. Nacida en Berlín, Alemania, en 1928, a comienzos de los años treinta viajó a Buenos Aires de visita, pero la guerra en Europa le impidió retornar, su padre Heinrich Heuser era pintor Expresionista e influyó notablemente en su obra. En 1950 se casó con Paul Hirsch, un judío alemán con el que tuvo tres hijos.

Al comienzo de su carrera siguió los pasos de su padre y se dedicó a la pintura y el dibujo, pintaba con óleo, cemento, arena y cosas con relieve, también se interiorizó en el arte del grabado y las xilografías.

La artista inició su carrera en los años cincuenta en un contexto en el cual en Buenos Aires comenzaban a manifestarse las nuevas vanguardias artísticas, entre los espacios donde se desarrollaban estas experiencias estaban el Instituto de Arte Moderno, el Torcuato Di Tella y la galería Lirolay donde Hirsch hizo varias muestras de pinturas y objetos.

En una época en la cual la experimentación artística estaba en auge y la pintura tradicional era considerada parte del pasado, inspirada en estas ideas y en las performances que comenzaban a surgir en Estados Unidos, Narcisa se dedicó en los años sesenta y setenta a expandir los límites del arte audiovisual a través de instalaciones, performances, grafitis e intervenciones urbanas. Se destacó también por sus “happenings” filmados entre los cuales se destacan *Manzanas*, una experiencia que consistió en regalar manzanas en las calles Florida y Diagonal Norte, mientras filmaban las reacciones de la gente, y en 1967, *La Marabunta*, una escultura de un gran esqueleto femenino cubierto de comida para que el público se sirva, evento filmado por el cineasta Raymundo Glayzer, desaparecido durante la Dictadura Militar en 1976.

› ***El cine experimental***

Desde el inicio su cine fue experimental, un tipo de cine que tenía sus orígenes en las vanguardias cinematográficas de los años treinta con Buñuel y Dalí en España y con Hans Richter en la Bauhaus en Alemania. Este cine tuvo un estancamiento durante la Segunda Guerra Mundial, y volvió con más fuerza en los años cincuenta y sesenta en Estados Unidos, de la mano de Jonas Mekas.

Experimental se entiende aquí como la insubordinación respecto del relato lineal, como la intervención constante en la visibilidad de la imagen, como el corte y el montaje de planos y

secuencias acumulados con ciertos ritmos, como la colisión entre lo abstracto y lo narrativo tanto en la imagen como en el sonido. (Giunta, 2013)

Hirsch formó parte de un amplio movimiento de artistas argentinos que se acercaron al cine desde diferentes disciplinas artísticas como Marie Louise Alemann, Claudio Caldini y Juan José Mugni, entre otros. Para Hirsch el cine experimental es un lenguaje distinto, poético, en el que no es necesario entender nada sino dejarse llevar por el fluir de las imágenes y el sonido. Según Andrea Giunta el cine militante y el cine experimental buscaron cambiar el mundo, no eran una misma cosa, pero tenían algunos puntos en común en cuanto al lenguaje, por ejemplo, como el uso del collage y el tipo de montaje. La autora señala además que al igual que en otras ramas del arte en el cine la separación entre vanguardia política y artística se hace claramente visible después del año 1968.

Los films experimentales se hacían sin guion ni presupuesto, el director de cine Silvestre Byrón (1992) concibe este cine como un *cuarto cine*, alejado del cine de masas e institucional, sin financiamiento privado ni de la industria, y sin apoyo de la prensa, un cine según Byrón que busca lo extraño, aquello que está velado, lo misterioso, que genera imágenes diferentes, y se aparta de lo racional y lo reglado, distante del cine de Hollywood así como también del cine de autor europeo. El director señala que este tipo de cine experimental tenía una intencionalidad política, que se oponía al que prevalecía en el contexto de la época:

Aquellos fueron, simultáneamente, años de represión, militarismo y violencia política. Únicamente el público apoyó al movimiento. Exponiéndose al autoritarismo dominante. Aquellas imágenes, contestatarias y plenas de ese irracionalismo amoral, iban reñidas con las recomendaciones del “ser nacional”. (1992)

Así define Narcisa Hirsch el contexto en que filmaba:

Una época donde la polémica era constante, un momento de profundas ideologías políticas, ideologías artísticas e, incluso, ideologías religiosas [...] porque en esa época no podías no estar de un lado o del otro: tenías que elegir tu bando. La época estaba configurada como una permanente revolución y el cine experimental era un tercer punto: ni cine convencional de salas ni cine político de ideología militante. Lo nuestro tenía que ver con la poesía, y la poesía también es subversión. (Treibel, 2013)

› **La temática femenina en su obra**

La obra de Narcisa Hirsch tiene zonas de contacto con las prácticas que a comienzos de los años setenta se multiplicaban en Buenos Aires interrogando la constitución del sujeto femenino. Como menciona Marín (2010) en su análisis de la obra de Narcisa, no es un arte feminista o de lo femenino

estrictamente, pero según él, pueden entrecruzarse en los temas de su obra y en el lenguaje que utiliza preguntas recurrentes en torno a la constitución de la identidad de la mujer de la época en que Narcisca filma, una identidad nueva, que está en construcción, en un contexto en el cual la mujer participa en distintos ámbitos culturales, y ocupa distintos roles.

› *Las obras más destacadas de Narcisca*

Taller (Workshop), 1975.

En este corto minimalista, la artista realiza una suerte de reflexión entre lo público y la intimidad que caracteriza los retratos, retratos que en realidad nunca aparecen sino que son sugeridos por las imágenes y la narración de la cineasta.

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. (Marín, 2010: 23)



El corto, de once minutos de duración, muestra una de las paredes del taller y durante el resto del film, la voz en off de la propia Hirsch, nos describe los objetos del taller que la imagen muestra, y otros que no, y las demás paredes del taller que no vemos, hasta llegar nuevamente a las fotografías y recortes que muestra el encuadre. El detallado relato que el film proporciona del taller da cuenta de objetos y fotografías que aparecen en películas anteriores y posteriores de la artista.

El corto comienza describiendo la fotografía en el centro del encuadre del balneario chileno de Pucatrihue, donde Hirsch solía vacacionar, en la que se observa un espacio interior donde hay una cama,

una mesa pequeña, y una ventana que permite ver el Pacífico. Debajo, muestra la foto de un río de Bariloche, lugar en el que Hirsch pasa los veranos. A la derecha un gorila albino. Arriba las fotos de los hijos de Narcisa dentro de una antigua bañera. En el ángulo inferior derecho se observa una lámpara naranja, como una gran bola, típica de los años 60. A la izquierda se ve un afiche que la autora cuenta es de la exposición de Oscar Smoje en la Galería Galatea, en 1973. Debajo asoma un almohadón rojo sobre un sofá cubierto con una manta. Todo esto que vemos es comentado por Hirsch, la voz continúa luego describiendo el resto de las paredes, que no podemos ver.

La descripción detallada de la única imagen que vemos genera la confianza para reconstruir las superficies mentalmente. La imagen cuasi fotográfica, detenida, actúa lo que la rodea en el tiempo que demora el relato. Esta tensión entre lo que vemos y lo que se nos describe, entre la imagen fotográfica y la imagen filmica, entre el tiempo detenido y el tiempo que fluye, articula su lenguaje como un persistente “estar entre” que, con otras imágenes y otros recursos, identificamos en otros films.

(Giunta, 2013)

En el relato se escuchan risas y se mencionan adjetivos que manifiestan gustos. Además de describir lo que hay en las paredes de su taller, la artista hace comentarios sobre el té que está tomando junto a otra persona, a las tostadas que está comiendo o al cigarrillo. Podemos oír el sonido de la cuchara girando en la taza o la voz de Narcisa hablando mientras está comiendo una tostada, se mezcla así lo descriptivo con lo afectivo.

A través de las imágenes podemos ver y/o escuchar referencias a la cultura de los años sesenta y comienzos de los setenta en Buenos Aires, como la obra de Oscar Smoje, o las fotografías de la bailarina Aída Laib (quien integraba el grupo de danza contemporáneo con Marilú Marini), que no la vemos en el film, sino que nos cuenta Hirsch que está colgada de otra de las paredes que no se muestran, pero que son descriptas oralmente por la artista.

El film nos revela una serie de datos sobre la vida de Narcisa: quienes eran sus amigos, sus lugares favoritos para vacacionar (la costa chilena, Bariloche), sus gustos estéticos (cuando en un momento del film cuenta que pintó de color naranja y verde las paredes del taller), que viajó a Nueva York, que tiene una cámara Super - 8, que tiene hijos y lleva casada más de 25 años y que conserva fotos de sus abuelos y sus bisabuelos, entre otros datos sobre su vida. La historia familiar se introduce así en el ámbito laboral del taller.

Los datos de su biografía cruzan las experiencias de una mujer de clase media, que viaja y tiene una familia, con el experimentalismo del lenguaje cinematográfico desde el que desordena el archivo biográfico para insertarlo en un archivo cultural vinculado a su trabajo artístico. (Giunta A. 2013)

Apela a la imaginación del espectador que debe reconstruir el espacio que la cámara no muestra, hay un intento de provocar al espectador, de no darle todo servido, planteando que imaginar es más que ver.

El mito de Narciso (1974-2005)

La idea del film surge de un taller de mujeres que la autora hacía en los años setenta con la psicóloga Susana Balán, quien tuvo la idea de hacer una filmación de las mujeres mirando a cámara prácticamente inmóviles y que después se les proyectara esa imagen a esas mismas mujeres y que ellas se hablaran a sí mismas. Esto fue la primera filmación, en 1974, realizada en dieciséis milímetros y en blanco y negro. Después Hirsch hacia 1979 hizo algunas reuniones con otras mujeres y lo filmó en Super - 8 y en color, en ambas aparece el rostro de Narcisa también y su voz hablando de lo que siente al ver su rostro filmado. En el 2005 realiza una tercera parte en video, en la que junta las otras dos filmaciones con una actual de ella para hacer una autobiografía. Dice Hirsch en una entrevista sobre esta obra: “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 [...]” (Torres, 2010: 53)

La artista cuenta también en esa entrevista cual fue su intención al filmar a estas mujeres que le hablan a su imagen filmada:

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 su 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. [...] 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. (Torres, 2010: 55)

En su análisis de esta obra de Narcisa Giunta plantea lo siguiente respecto de su significación:

Las descripciones reponen referencias subjetivas, sentimientos frente a la propia imagen que no se relacionan con lo que vemos. No narran una biografía ni un episodio en esa vida. Nos proponen volver sensible el impacto de encontrarse extraño frente al propio rostro. Al mismo tiempo, actualizan aspectos de los discursos sobre la mujer, sobre lo femenino y de la inscripción del feminismo a comienzos de los años sesenta en Buenos Aires. Fundamentalmente, aquellos que se articulaban a partir de los grupos de concienciación, característicos de la segunda ola del feminismo, que buscaban producir ‘conciencia de género, es decir, el proceso de adquisición de una conciencia vinculado a la situación social y cultural de la mujer. [...] Hirsch deja ver la coexistencia del cine experimental y el cine militante. Permite también poner en paralelo técnicas de indagación en la subjetividad, preguntas sobre la construcción de la identidad femenina que atraviesan prácticas que se desarrollaban en el seno

de los grupos feministas y también en otros independientes, como el de aquellas mujeres a las que filmó Narcisa. (2013)

“**Celebración**”, 1968.

En este film la imagen es siempre una: un primer plano de unos labios pintados de rojo que gesticulan, sonrían, y devoran hígado crudo, tal como lo hace Narcisa en *Retrato*. La boca es la de Agustina Muñiz Paz, hija de una amiga suya desaparecida por la dictadura. Los labios perfectamente maquillados sintetizan la esencia de lo femenino y pueden asociarse con la estética pop de la época, mientras que el hecho de que esté devorando hígado crudo funciona como elemento de transgresión generando un choque con la belleza de la imagen sensual de los labios.

› ***El concepto de belleza en las obras de Narcisa Hirsch***

Las obras recorridas permiten hablar de una coexistencia del cine experimental y el cine militante, en el cual la autora indaga acerca de la subjetividad, y la construcción de la identidad femenina.

Según el autor Emilio Bernini, (2013) el cine experimental de Narcisa Hirsch pone en tensión dos visiones del cine experimental moderno, analizado por el autor Stan Brakhage en el manifiesto “Metaphors on vision”. Por un lado se dió una visión mística que plantea un cine experimental que aspira a un mundo inaccesible por otro medio. El cine así se convierte en un *médium* que puede revelar, hacer ver lo nunca visto, permite ver aquello que la cultura del cine narrativo industrial no permite ver. El cine experimental de Narcisa Hirsch posee gran parte de la idea de una “revelación de lo visible, que no tendría lugar si no fuera por lo cinematográfico (experimental)” el autor continúa su fundamentación afirmando:

En todo caso, lo aberrante de la visión total, que en Narcisa Hirsch se concibe como crueldad humana en la historia y en la intimidad, se inscribe en esa categoría estética de la expresión de lo no humano, de lo infinito, de lo divino que es lo sublime (en términos romántico-burkeanos). (Bernini 2013)

Sin embargo, puede sostenerse que en el universo desarrollado por Hirsch no prevalece lo sublime o lo infinito, sino el mundo íntimo. Esto puede observarse en el corto *Ama Zona* en donde mezcla la belleza de lo íntimo con la crueldad: pequeñas escenas de pareja, imágenes de niños pero también la mutilación de un seno, el degüello de una oveja.

Acerca de esta obra Hirsch plantea lo siguiente:

La historia de la mutilación de lo femenino para llegar al combate y convertirse en mujer de arco y flecha siempre me ha resultado atractiva. Además, la mutilación es algo que sucede todo el tiempo. Hoy mismo hablaba con una amiga sobre la gente joven que se perfora el cuerpo con aros y, por una

simple tendencia, se presta a ese sufrimiento. Lo mismo ocurre con las cirugías. Lamentablemente, lo normal es que la cosa funcione así: mientras el hombre ataca al otro, la mujer se ataca a sí misma.

(Treibel, 2013)

Narcisa Hirsch dialoga con Jonas Mekas en una idea de lo “bello experimental”, como también en la concepción del cine desde una composición poética. Según Bernini lo bello de Mekas está vinculado directamente con experiencias perceptivas promovidas por el cine experimental, en cambio en Hirsch lo bello se encuentra en el propio “médium” cinematográfico: plano, sonido, lo estructural del medio.

En su corto “El mito de Narciso” trabaja con el procedimiento del found footage, utiliza metraje previamente filmado por ella en obras anteriores, como también cita escenas de films y documentales ajenos. Una suerte de revisión de su obra, como una biografía cinematográfica. Busca un montaje nuevo, que logra sintetizar estas tensiones de la belleza del cine experimental previamente citadas: lo experimental y lo sublime. En palabras del autor mencionado: “Hice cine experimental para ver por ese médium el mundo, y veo ahora el mundo y mi vida heterónima ya constituidos ya vistos por el cine. Ahora el cine no hace más que devolverme lo ya visto” (Bernini, 2013).

› **Reflexiones finales**

La concepción de belleza planteada por Hirsch está en el medio cinematográfico mismo y en la forma en que el artista manipula las imágenes. Para la artista lo bello no está en aquello que la cámara filma, un cuerpo, un rostro, un objeto, sino que es en el montaje que se hace de esas imágenes donde está lo bello, en la poesía que se genera a partir del ritmo que se crea en la edición, lo que Hirsch llama el médium: la luz, el sonido, la música. Narcisa se ha dedicado a contrastar en sus obras lo que podría considerarse bello con lo desagradable (como en el caso de los labios que comen hígado crudo), o a mostrar la extrañeza que provoca la visualización del propio rostro en una pantalla.

Sus obras sugieren más que mostrar, dejan al espectador darle el sentido final a lo que está viendo y reflexionar respecto de lo que las imágenes están intentando transmitir, no hay mensaje ni intenciones determinadas por parte de la autora, queda en el espectador encontrarle o no un sentido a la obra vista. No busca mostrar el canon de belleza de la época, sino dar cuenta de la construcción de la femineidad en los años sesenta y setenta, una época de importantes reivindicaciones para la mujer, que va en busca de ocupar nuevos espacios dentro de la sociedad.

En contraposición con lo que vivimos actualmente, donde las imágenes muestran en vez de sugerir, sin dar lugar a que el espectador use su imaginación, Narcisa interpela constantemente al espectador.

En la época actual las imágenes tienen una fuerte pregnancia en nuestra vida cotidiana, y desde ellas se transmite el canon de belleza que la sociedad y los medios imponen. Son imágenes en las cuales ya todo

está dado, mostrado, y que generalmente son retocadas artificialmente para que se asemejen al concepto de belleza imperante. La mujer hoy debe cumplir con estos cánones de belleza si quiere ser aceptada y valorada, a costa muchas veces del sometimiento a cirugías estéticas, estrictas dietas y tratamientos de belleza invasivos. La belleza se ha transformado así en algo ligado a lo corporal, una suerte de parámetro que hay que alcanzar para poder acceder a una felicidad plena, ya no está en el médium, en la poesía que la imagen evoca, sino en un modelo corporal al que hay que imitar, impuesto por los medios y aceptado por la sociedad en su conjunto.

Bibliografía

Bernini E. (2013) "Bello experimental y visión total en Narcisa Hirsch", en *El cine experimental de Narcisa Hirsch*. Comp.: Sayago Victoria, Buenos Aires, Ed. MQ2*.

Marín, P. (2010) "La estructura presente. Narcisa Hirsch y el punto de quiebre del cine experimental en Argentina" en *Narcisa. Catálogo de obra*. Comp. Alejandra Torres, Buenos Aires, Casa Nacional del Bicentenario.

Paparella A. (1995), "Almuerzo en la hierba. Entrevista con Narcisa Hirsch sobre el cine experimental argentino", en *Narcisa. Catálogo de obra*. Comp. Alejandra Torres, Buenos Aires, Casa Nacional del Bicentenario.

Taquini, Graciela. "Del mito de Narciso al mito de Proteo, un diálogo informal con Narcisa Hirsch", en *Narcisa. Catálogo de obra*. Comp. Alejandra Torres, Buenos Aires, Casa Nacional del Bicentenario.

Torres, A. (2010) "Ver(se) mirar a la cámara. Entrevista a Narcisa Hirsch" en *Narcisa. Catálogo de obra*. Comp. Alejandra Torres, Buenos Aires, Casa Nacional del Bicentenario.

Sítios web:

Treibel, G. (19 de Julio de 2013) El mito de Narcisa, en *Suplemento LAS 12, diario Página 12*. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8171-2013-07-19.html> (consulta: 16-06-2017)

Giunta, A. (2013), "Narcisa Hirsch. Portraits" en *Alternativas*; vol. 1 p. 1 – 19, Ohio. En línea: <http://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-2013/debates/giunta.html> (consulta: 16-06-2017)