

Inscripciones de vida - El cine de Narcisa Hirsch

por Rubén Guzmán*

Resumen: A modo de homenaje, éste es un texto subjetivo, expandido y fáctico acerca de la artista alemano-argentina Narcisa Hirsch en relación con el corpus de su obra de cine experimental y de documental de autor. La intención del presente escrito es explorar el origen y motivación de las obras propiamente dichas para así establecer un puente, un diálogo entre ellas y el observador. Su contenido incluye consideraciones personales, información específica de las obras que considero relevantes y datos concretos y actualizados de la filmografía de quien es una figura pivotal en la historia del cine experimental argentino.

Palabras clave: Narcisa Hirsch, cine experimental, documental creativo, *Centolla*

Abstract: As an *homage*, this article offers a subjective, but factual study of the experimental cinema and creative documentary work of German-Argentine artist Narcisa Hirsch. It explores the inception of Narcisa's films and includes personal notes as well as up-to-date facts on the filmography of the pivotal figure in Argentine experimental film.

Key words: Narcisa Hirsch, experimental cinema, creative documentary, *Centolla*

El resultado de ese nutrir se manifiesta en el mágico instante, necesariamente oscuro, que existe entre los fotogramas de la vida de Narcisa. Vida como celuloide, como film. Es precisamente esa “oscuridad” la que da sentido (y luz) a su creación, a su vida, así como la oscuridad da sentido al cine. Sabemos que la persistencia de la visión no basta, ya que sin una interrupción de la imagen veríamos una cascada abstracta de luz. Es necesario intercalar entre imágenes fijas un momento de negro. Sin ese instante, en el que todos compartimos la oscuridad de una sala de cine, no existiría el cine.



NH y su Bauer Super-8 (archivo NH)

Describir el cine de Narcisa y proponer una taxonomía del mismo no es intención de este escrito. Esa tarea, varias veces visitada por académicos, críticos y otros *mavericks*, puede consultarse en varias fuentes gráficas y en las diversas y maleables formas del inagotable panóptico de Internet, entre las que podemos destacar el libro compilado por una de las editoras de este dossier

(Torres, 2010). Este escrito simplemente se propone ofrecer un ángulo de visión particular sobre algunas de sus obras menos exploradas de la artista.

Volviendo a la materia, si consideramos la vida de Narcisa como un trozo de celuloide, entonces: ¿Cuáles son los “fotogramas” de Narcisa Hirsch? ¿Cuál es su oscuridad? En cualquier caso, son fotogramas que están compuestos por su cuerpo y mente. Incluyen la performance, las intervenciones urbanas (aún antes de que se las denominara así), la pintura, la escultura, el cine y la cocina (juntos en homenaje a Kubelka),⁴ el jarabe de sauco, la música, las frondosas lecturas. Son como sales de plata sensibles a las distintas experiencias de su vida: algunas reaccionan más que otras a la luz. Así, gracias a las variaciones de la luz, las formas se distinguen y al encender el proyector su vida comienza a danzar como un derviche.

Pienso su oscuridad, no en el sentido habitualmente sugerido por la *civilización* occidental, sino como la abstracción desde la cual nacen, en este caso, sus ideas e imágenes. Así, veo la oscuridad como un generador, como una fuente creadora.



NH capturando imágenes en la estepa patagónica (2013) (fotograma de *Al borde del Universo*)

⁴ Peter Kubelka es un cineasta experimental y chef austriaco.

A pesar de su reconocida generosidad, ésa que entre otras cosas sirvió para estimular a otros realizadores del denominado “Grupo Goethe” (Denegri, 2012: 86-103), Narcisa es un *lone wolf* [lobo solitario], no en el sentido del ermitaño introvertido sino porque siempre hizo un camino independiente a través de su desarrollo como realizadora. Si bien Narcisa compartía experiencias con otros cineastas, como Claudio Caldini o Marie-Louise Alemann, su camino ha sido básicamente individual. Ni el Di Tella ni la última dictadura militar la cobijaron, por suerte.

Así, la autora fue relacionando imágenes entre sí, más que sonidos –su debilidad-, por medio de la poesía, de lo lúdico, que en definitiva son las cosas que nos hacen sentir parte de una obra. En este sentido, su filmografía es esencialmente visual y “experimental” en espíritu. Sus films están hechos no sólo para ella misma sino también para un espectador activo, el espectador que se propone completar la obra. Para poder acceder a dicha completud se requiere tiempo y muchas veces más de una audiovisualización. La magia de su percepción y razonamiento se esconde, precisamente, en los intersticios oscuros, como sucede en la vida misma aunque a veces no nos percatemos.



Aleph (2005) (archivo NH)

Es a través de su luz y su sombra, dicho esto tanto en el sentido metafórico expuesto o bien en el sentido material de la emulsión, que Narcisa nos invita a entrar en su mundo, no para descifrarlo, sino para que a través de él la conozcamos y nos conozcamos un poco más. Es un juego que vale la pena jugar e inclusive, por momentos, divierte.⁵

Como la poesía, el cine de Narcisa activa un volcán de sensaciones y emociones. La imagen nos masajea, ya no en el sentido de Marshall McLuhan (1967), sino en el sentido más terapéutico posible. Como una pintora, Narcisa “pinta con el medio del tiempo”⁶ y en ese proceso creativo reconoce a modo de homenaje al fiel y analógico soporte con el cual trabaja la mayor parte del tiempo: la emulsión. Emulsión que interviene directamente, como en *Canciones napolitanas* (1971), o bien indirectamente, trabajándola en capas superpuestas, como en la mayoría de sus películas. Muchos de los trucos o efectos especiales están realizados, como es el caso de los realizadores experimentales, “en cámara” o bien por medio de métodos caseros analógicos sin mediar procedimientos tecnológicos. Estos métodos, que generan su propia *aistésis*, o estética de los procedimientos técnicos, acercan al realizador y al soporte que utiliza, creando una relación íntima con el material que obviamente ha sido asesinado por el advenimiento de la tecnología digital.

Esta autorreferencialidad relativa al soporte, es una característica inherente al cine experimental en general y al *New American Cinema* en particular.⁷ La obra de Stan Brakhage es un claro ejemplo de ello.

⁵ Divertir es la tarea que supuestamente tiene un cineasta durante 90 minutos.

⁶ Concepto acuñado por el vanguardista experimental, artista plástico y cineasta Walther Ruttmann.

⁷ Recomiendo la lectura de *Visionary Film*, la obra emblemática del historiador P. Adams Sitney (1979).



Función privada en el granero histórico de Colonia Suiza (2013) (archivo NH)

En su filmografía, aparecen temas tan líricos como existencialistas, tan humanistas como nihilistas, tan épicos como íntimos. Narcisa sostiene una y otra vez que hace poco más que copiar. Esto representa una verdad a medias. Más allá del innegable aporte personal de la artista, existen claras “influencias”, por ejemplo, del cine *underground* norteamericano a lo largo de la primera etapa de su filmografía.

Sus viajes a la ciudad de Nueva York durante la década de los setenta le permitieron adentrarse en el cine *underground* desde uno de sus mayores epicentros. Allí visitó el Millennium⁸ y el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), donde asistió a numerosas proyecciones y adquirió copias de varias películas experimentales que hoy son parte de su filmoteca personal. Conoció a personajes de la talla de Carolee Schneemann, Howard Guttenplan, Gerard

⁸ El Millennium Film Workshop es un centro de cine y artes audiovisuales sin fines de lucro establecido en la ciudad de Nueva York a mediados de los sesenta como parte de un programa de talleres de arte desarrollados por el gobierno estadounidense para combatir la pobreza. Su objetivo es promover el cine experimental y de vanguardia.

Malanga, Jonas Mekas, Sue Friedrich, Leopoldo Maler, Stan Brakhage, Steve Reich, Leonardo Katz y Kenneth Anger, entre otros.

Otro artista que la sedujo fue el canadiense Michael Snow,⁹ especialmente con su trabajo *Wavelength*, obra que en su primera audiovisualización la “torturó”, según palabras de la propia artista. Más bien fue un amor a segunda vista, lo cual abunda en el cine experimental. Narcisa rara vez visita el estructuralismo, subgénero del cine experimental que exploró sistemáticamente Snow, en el que las relaciones formales y estructurales pasan a ser el propio concepto. Existen dos claros ejemplos en sus obras: *Come Out* (1971) y *Taller* (1975). Considero que el estructuralismo, tal vez por su naturaleza deductiva e intelectual, resulta árido comparado con la riqueza del lenguaje del cine. Además, el estructuralismo, por definición y naturaleza, asesina la poesía. Tal vez por eso se agote con rapidez y tal vez haya sido ésta la razón por la que Narcisa no permaneció en él mucho tiempo.

Un género que prácticamente no se benefició, o bien visto desde otra perspectiva no se contaminó con la influencia del cine *underground* norteamericano, es el del documental experimental. Efectivamente, desde sus orígenes la tradición del cine documental de autor, ensayo documental incluido, sentó sus profundas raíces en Europa, especialmente en el Reino Unido, Francia y Holanda.

Si bien Narcisa Hirsch no tuvo mayor exposición a este género durante sus viajes a Nueva York, el documental de autor curiosamente la acompaña desde sus inicios como cinematógrafa.¹⁰ Y las oportunidades en que Narcisa visita el género, lo hace con talento y sensibilidad. Podemos citar como ejemplos a sus *Retratos* (sin fecha en su filmografía), *Muñecos (Have a Baby)* (1972),

⁹ Curiosamente el académico Federico Windhausen reunió a Snow y Hirsch en 2013 en una charla-debate denominada “The Imagined Film”. Véase al respecto: <http://tiff.net/filmsandschedules/tiffbelllightbox/2013/2550008480> (Acceso: 10 de febrero 2014).

¹⁰ Reconocido término acuñado y empleado por Robert Bresson (1907 - 1999) en su “Notes sur le Cinématographe” (1975).

Descendencia (1976), *Para Virginia* (1984), *Orélie Antoine*, *Rey de la Patagonia* (1983), *Marabunta* (1967), *Retrato de una artista como ser humano* (1968), *Manzanas* (1973), *Pioneros* (1976) y *Centolla* (1976).¹¹

Mucho se ha escrito acerca de las obras que usualmente componen los repertorios habituales en festivales y homenajes. Sin embargo, pocos programadores, críticos e investigadores se han detenido en un sentido cortometraje con cámara y edición a cargo de la propia Narcisa.¹² Se trata de *Centolla* (1976), un documental experimental de unos doce minutos rodado en el canal de Beagle. Nuevamente el tema es patagónico, y en este caso documenta la pesca de la centolla en las proximidades de Ushuaia.

La cámara Super-8, operada por la propia Narcisa, posee una sensibilidad que por momentos me recuerda a ...*A Valparaíso!* (Ivens-Marker, 1963) y, más precisamente, a *Pour la suite du monde* (Michel Brault y Pierre Perrault, 1962).



Pour la suite du monde (1962) (archivo NFB)

¹¹ *Muñecos* (*Have a Baby*), *Retratos de una artista como ser humano*, *Marabunta* y *Manzanas* son documentaciones de *performances* y son considerados, por lo tanto, documentales.

¹² A excepción del libro mencionado de Torres (2010), donde en la filmografía se hace mención de este trabajo.

Contrariamente a estas dos películas mencionadas, Narcisa logra transmitir en espíritu la misma esencia pero sin el uso de palabras, lo cual es un mérito digno de la más alta consideración. Su registro de la pesca de la centolla es un registro creativo de la realidad¹³ y como tal representa un documental, un género maldito para algunos taxónomos puristas del cine experimental, quienes prefieren compartimentar las disciplinas a mezclarlas al estilo de diabólicos alquimistas, que coartan y envilecen un diálogo rico y estimulante, como el que nutre a Narcisa.

Esta práctica coercitiva, curiosamente, representa una tendencia global de la “Quality Television”,¹⁴ la cual intenta convertirse en un producto más atractivo para las masas. Cabe agregar que en la Argentina, a diferencia de otros países, las artes audiovisuales no han contado con gran aceptación por parte de la televisión pública ni del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), a pesar de estar incluido en su mandato.

Pero la obra de un(a) artista audiovisual, en este caso Narcisa Hirsch, requiere de un espacio para poder compartirse. Es su naturaleza. Poco sirve en negro sobre blanco y menos aún en una bóveda como puede ser la Videoteca del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA).¹⁵ Por eso, es importante sostener y defender las escasas ciudadelas o espacios dedicados a promover las artes audiovisuales y, de ser posible, generar nuevos.

¹³ El teórico inglés John Grierson (1966) definía al documental como “un registro creativo de la realidad”.

¹⁴ *Quality Television*, o “televisión de calidad”, es un término en uso mayormente en el Reino Unido, Canadá y EE.UU. Se refiere a un tipo de televisión donde se emiten programas innovadores en su tratamiento y de alto valor estético. Tiene su origen en los documentales y obras teatrales para TV producidas en el Reino Unido a partir de la década del 50.

¹⁵ La Videoteca del MNBA, creada en la segunda mitad de los 90 con el apoyo de la entonces Fundación Antorchas, tenía el propósito de preservar las obras de la colección pero también de difundirlas.



Patagonia (1972) (archivo NH)

Epílogo

Fotografiar es escribir o grabar con luz. La imagen capturada, prisionera del tiempo hasta volver a ver la luz, tiene la austeridad de representar apenas una rebanada de realidad que no supera una fracción de segundo. Y, como escribiera antes, depende de la oscuridad para poder generar sensación de movimiento, de un tiempo continuo que no posee. Curiosa contradicción, en el seno mismo de un medio esencialmente temporal. El tiempo, como el movimiento en el cine, probablemente no sea más que “una ilusión incoherente” después de todo.¹⁶

¹⁶ Concepto de J. M. E. McTaggart, tal como figura en *Mind* (1908), una publicación académica que apareciera por primera vez en 1876 y que actualmente publica Oxford University Press.

Una posible batalla final contra el tiempo consiste en detenerlo. Detenerlo como quien quiere detener la vida o la muerte, que son una misma cosa. La herramienta ideal para hacerlo es la fotografía, sea unitaria o en 24 manifestaciones por segundo, tal como es el cine.

Fotografiar es también dejar una inscripción, una señal de vida que nos sobreviva y que sirva como punto de referencia en la frágil cartografía de la condición humana. Así, aparece nuevamente la patética necesidad humana de trascender la muerte. En este sentido, el cine de Narcisa Hirsch es, sustancialmente, un esfuerzo por trascender. Para nosotros, espectadores, tiene como valor agregado del enriquecimiento lícito resultante del entrecruzamiento poético entre soportes y disciplinas dentro del renovado marco de la experimentación.



NH en la Chakra (2012)

A través de su obra cinematográfica, Narcisa comparte con el espectador su Ser. Escondidos en la oscuridad entre fotograma y fotograma, conviven sus preguntas, dudas, temores, pasiones, fuentes de inspiración, pensamientos y

sobre todo, su poesía. Desde la oscuridad Narcisa nos y se pregunta, ya sea con una amable cabalgata por la costa de un lago patagónico, ya sea con un beso futurista, ya sea con una amazona amputando uno de sus pechos, ya sea con la crudeza de una rana torturada o la tortura de una rosa, acerca de las cuestionables acciones de los hombres, haciéndonos espectadores del mismo drama que vivimos y que aún carece de respuestas legítimas. Una cápsula de tiempo podrá demostrar, tal vez, que los films de Narcisa Hirsch representan una inagotable búsqueda personal que no es más que otro capítulo de la búsqueda misma del género humano.

Bibliografía:

- Bresson, Robert (1975). *Notes sur le Cinématographe*. Francia: Gallimard.
- Denegri, Andrés (2012). "El grupo Goethe. Epicentro del cine experimental argentino", en La Ferla, Jorge y Sofía Reynal (comp.), *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires, Librería.
- Grierson, John (1966). *Grierson on documentary*. Londres: Forsyth Hardy Faber.
- Hirsch, Narcisa (2004). *Aigokeros*. Buenos Aires: Edición del Capricornio.
- McLuhan, Marshall (1967). *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. United Kingdom: Penguin Books.
- McTaggart, John M. E. (1908). *Mind*. Reino Unido: Oxford University Press.
- Torres, Alejandra (2010) (comp). *Narcisa Hirsch. Catálogo*. Buenos Aires, casa Nacional del Bicentenario. Disponible en <http://www.asaeca.org/pubext.php?id=31>. (Acceso: 20 de febrero 2014).
- Sitney, P. Adams (1979). *Visionary Film: the American Avant-garde 1943-1948*. Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press.

* Rubén Guzmán es Licenciado en Bellas Artes con Especialización en Cine y Video (ECUAD, Canadá). Profesor en la Universidad Nacional de Río Negro e investigador de CONICET. Es artista de medios audiovisuales y director de fotografía. Ha sido curador de audiovisuales en el Museo Nacional de Bellas Artes y creador de su Videoteca. Se ha desempeñado como Director de Programación del Kino Palais. Creador y director artístico del PAFID Patagonia Festival Internacional de Documental Experimental (El Bolsón, Argentina). Entre sus numerosas obras premiadas se destaca el documental sobre la vida de León Ferrari.