

Título:

La ruptura de estereotipos de género en el cine experimental de Narcisa Hirsch

Por Paz Bustamante

Resumen

En este capítulo analizamos cómo en la obra de Hirsch existen retratos y autorretratos formados de sentimientos, reflexiones y actitudes que rompen con los estereotipos de mujer-madre, embarazo-estado de gracia, mujer-objeto erótico y amor romántico, y expresan otras subjetividades no clausuradas, ni a una identidad inmutable ni a una posición definitiva en relación con el género. Además, a nivel formal, esto se opone al denominado ilusionismo o modo de representación institucional del cine clásico, y a sus maneras de generar placer en los espectadores. Por esto, aun cuando Hirsch nunca se ha definido como feminista, encontramos temáticas e intereses en sus films que nos permiten establecer relaciones entre ciertas premisas de la teoría fílmica feminista, la perspectiva de género en sus cortometrajes. Sumado a estas cuestiones afirmamos que nuestra interpretación de la obra de Hirsch no se había llevado a cabo antes porque se priorizaron sus cortometrajes más abstractos, *Come Out* (1971), *Taller* (1975), *Canciones Napolitanas* (1971) incluso aquellos en donde la artista compartía la realización con su grupo de cercanía, entre ellos, *Marabunta* (1967), *Manzanas* (1969), *Testamento y Vida Interior* (1976). En cambio, las películas aquí analizadas, *Mujeres* (1970-1985), *El mito de Narciso. Mujeres que hablan a su propia imagen* (1974/2005) *Pink Freud* (1973), *Bebés* (1972), *Aída* (1976), *Ama-zona* (1983), *El mito de Narciso* (2011), *A-Dios* (1989), *Orfeo y Eurídice* (1976), expresan el vínculo de la artista consigo misma como mujer y con otras mujeres y su relación con los hombres y la de los hombres con el mundo.

Palabras claves: cine experimental – estereotipos de género – teoría fílmica feminista – Narcisa Hirsch.

¿Feminista, yo?

Hirsch nunca se ha definido o reconocido como feminista. Esto decía en una entrevista, cuando le preguntaron por la reactivación del movimiento en Argentina en el año 2018:

“—¿Cómo ves la lucha de las mujeres que creció en los últimos años?

—No soy una persona a la que le guste militar en nada. Siento que las mujeres están haciendo mucho por cambiar algunas estructuras del mundo, pero no apoyo ningún "ismo". La independencia de la mujer ha modificado la forma de ver al mundo pero en la lucha por defender sus derechos no se tiene que perder la diferencia entre lo masculino y lo femenino. Nadie es igual al otro y es muy peligroso querer aplanar a todos en el afán de ser iguales. Por suerte, no lo somos. No tiene sentido mantener una mentalidad autoritaria que tenga a las personas como soldados en una fila sin ninguna diferenciación. Sin embargo, estoy a favor de todos los derechos conquistados, ya que efectivamente hay un machismo instalado en la sociedad” (Gómez, 2018).

La artista no acepta la inclusión en ninguna corriente ideológica, al tiempo que critica el concepto de igualdad, en términos de “lo mismo”, como si acaso “igualdad” implicara una “igualación”, y celebra la conquista de derechos de las mujeres. Ahora bien, al margen de cómo la artista se autoperciba con relación a la pregunta de ser o no feminista, podemos preguntarnos: ¿son sus films susceptibles de pensarse a la luz de problemáticas atravesadas por el género? O, en todo caso, ¿cómo pueden pensarse sus films desde una perspectiva de género?.

Una cuestión en la que Annette Kuhn se detiene al investigar las relaciones entre cine y feminismo es: “¿el feminismo de una obra está presente por las características del autor, de la obra, o del modo en que se lee la obra?” (Kuhn, 1991, p.22). Para evitar caer en la “falacia intencionalista” (1991, p.23), según la cual los textos son reductibles a las intenciones de los autores, adscribe a un concepto dinámico de interpretación. Kuhn entiende que los textos (los films) son productores de significados en el momento de la interpretación. Esto implica que ningún texto, comporta en sí mismo, ni por sí, significados específicos *a priori* (p.26). Ahora

bien, ¿qué debemos entender por feminista? Para la autora, el feminismo se presenta como una perspectiva teórica:

“En mi opinión —el feminismo—, ofrece no tanto una metodología cuanto una perspectiva —unas gafas, podríamos decir— con la que contemplar las películas (Kaplan, 1976; New Germán Critique, 1978). Lo que veamos a través de nuestras gafas feministas configurará, claro está, lo que decidamos analizar y quizá también hasta cierto punto el modo en que decidamos analizarlo. Por tanto, la teoría feminista implica adoptar una postura o una posición inequívoca en relación con el objeto y, en este sentido, no resulta neutral desde el punto de vista político. Hacer teoría feminista es comprometerse, de forma consciente o no, en la participación en la teoría o en la cultura” (p.28-29).

Las teorizaciones de Teresa de Lauretis nos permiten trabajar con un concepto de género dinámico. La autora comprende que el género es una representación con implicancias subjetivas y sociales concretas en la vida de los individuos. Además, que su construcción es tanto el producto de su representación como de su auto-representación. Esta construcción se realiza a través de tecnologías de género tales como el cine y discursos institucionales con poder para promover e implantar representaciones en el campo de la significación social (De Lauretis, 1989, p.9). Pero, como no solo los discursos hegemónicos tienen dicho poder, existen discursos al margen, inscriptos en las prácticas micropolíticas, que también afectan a las representaciones: “(...) sus efectos están más bien en el nivel “local” de las resistencias, en la subjetividad y en la auto-representación” (1989, p.25). Así, para De Lauretis, la construcción del género es también afectada por su deconstrucción, ya sea de un discurso feminista o de cualquier tipo: “(...) porque el género, como lo real, es no solo el efecto de la representación, sino también su exceso, lo que permanece fuera del discurso como trauma potencial que, si no se lo contiene, puede romper o desestabilizar cualquier representación” (p.9). Márbara Millán señala que, de este modo, De Lauretis desestabiliza una noción de la identidad subjetiva unívoca y centrada en la diferencia sexual:

“Ella afirma que el sujeto está “engendrado” (*engendered*) no sólo por la diferencia de sexo, sino de clase, de etnia, de religión, de preferencia sexual, de edad, y de otra serie de determinaciones que lo hacen un sujeto con múltiples identidades, ambiguo y contradictorio en sí mismo, más negado

que afirmado. En esas diferencias irreductibles radica la importancia de las políticas de autorrepresentación de las mujeres” (Millán, 1999, p.64).

La desestabilización de una identidad unívoca implica la interpelación del concepto de “Mujer” como construcción ficcional, por el de “mujeres” como sujetos históricos. De Lauretis propone descubrir o trazar los modelos epistemológicos, los presupuestos y la jerarquía valorativa implícita puestos en acción en cada discurso y en cada representación de la mujer (De Lauretis, 1989, p.59). A partir de aquí nos proponemos indagar los tipos de construcción de género que aparecen en la obra de Hirsch, y reflexionar acerca de si contribuyen o no a deconstruir el concepto de “mujer” como construcción ficcional.

Lo personal es político

En la obra de Narcisa Hirsch encontramos imágenes, ideas, afectos, dedicatorias, que nos permitieron afirmar que su obra puede ser considerada como cine político, es decir, contracultural, tal como lo trabajamos en el capítulo anterior. A la vez que es un cine vanguardista, de ruptura con la tradición. Pero también tiene una dimensión política, en tanto rompe con los estereotipos de género femeninos.

De una carta escrita por Carol Hanisch, en 1969, surge el lema feminista “lo personal es político” que abre a los sentidos sobre la concepción de lo político. Ella es una feminista estadounidense perteneciente a la llamada: “Segunda ola del Feminismo” que en los años 70 fue cofundadora de los grupos feministas *New York Radical Women* y *Redstockings*. “Lo personal es político” se publicó por primera vez en *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, en 1970, y su título fue idea de las editoras Shulamith Firestone y Anne Koedt. Hanisch aclara que el término “político” se usó en el sentido amplio de la palabra, vinculado a las relaciones de poder, y no el sentido de partidismo o política electoral (Hanisch, 2006). Lo escribió en respuesta a una nota previa, escrita por Dottie Zellner, una miembro del personal sectorial de mujeres de la *Southern Conference Educational Fund* (SCEF), donde Hanisch se desempeñaba como organizadora de un proyecto para la liberación de la mujer en el sur estadounidense. Zellner expresó que la toma de conciencia era solo “terapia” y cuestionó si esta independencia del movimiento de liberación de la mujer era realmente política. En la nota de respuesta, Hanisch sostiene que la idea de que los grupos de

concientización fueran considerados como terapia era agravante: “Las mujeres tienen problemas, ¡no están enfermas! Lo que necesitamos es que cambien las condiciones objetivas, no ajustarnos a ellas” (Hanish, 1970, p.10). En estos grupos, destaca Hanisch en la carta, las mujeres se juntaban a hablar de su cotidianidad para tomar conciencia de su propia opresión, daban valor a su experiencia, compartían vivencias anteriormente siempre silenciadas, y se accedía a la comprensión de que el malestar que parecía ser de carácter individual, en realidad, tenía un origen estructural en un sistema de dominación sexista. Así, las mujeres llegaban a la conclusión de que los problemas personales también eran problemas políticos, producto de las relaciones de poder que configuran las dinámicas de lo social. Estos grupos eran un método distintivo del feminismo de esa época. Incluso la teórica De Lauretis señala que pudo formular su concepto de “tecnología de género” no solo por haber leído autores, sino también porque había absorbido el método analítico crítico del feminismo la práctica de la auto-conciencia:

“(...) Porque la comprensión de la propia condición personal como mujer en términos sociales y políticos y la constante revisión, revaluación y reconceptualización de esa condición en relación a la comprensión de otras mujeres de sus posiciones sociosexuales, generan un modo de aprehensión de toda realidad social que se deriva de la conciencia de género. Y desde esta aprehensión, desde este conocimiento personal, íntimo, analítico y político de la fuerza penetrante del género, no hay retorno a la inocencia de la “biología” (De Lauretis, 1989, p.28).

El mito de Narciso. Mujeres que hablan a su propia imagen (1974/2005)

En Argentina, y por esos mismos años, Hirsch realizaba una terapia con Susana Balán, quien había implementado los grupos de concientización. De la propuesta de la psicóloga surge la idea del film *El mito de Narciso. Mujeres que hablan a su propia imagen*¹. Fue filmada en un primer momento en 16mm, en blanco y negro, y terminada en digital. La primera placa indica: “Este film es el testimonio del proyecto. “Mujeres que hablan con su propia imagen” se inició en Buenos Aires en 1974, continuó en 1979 y finalizó en 2005 en el mismo lugar”. Es a la vez retrato y autorretrato colectivo, en tanto vemos los rostros de

¹ Disponible en Url: <https://vimeo.com/241755089>

mujeres (incluido el de la directora) en primeros planos, y al mismo tiempo escuchamos las voces en off de ellas contando las sensaciones que les provocan ver su rostro. El primer testimonio es el de Hirsch sentada de espaldas frente a la proyección de su rostro en su taller del barrio de San Telmo. Por medio de un zoom, la cámara se acerca al rostro proyectado. Se trata de una imagen contemporánea a la finalización de la película, formato vídeo, en 2005. Su rostro se encuentra marcado por el paso del tiempo, su pelo bien corto con flequillo, los ojos miran directamente a cámara y dice: “Narciso bello y curioso quiso conocer, quiso conocerse, saber de sí como todos nosotros, y al acercarse por *demais* encontró que su reflejo era la nada”. Hirsch plantea su versión del mito: Narciso no se ahogó porque se enamoró de su belleza, sino porque quiso conocerse. Como no hay una identidad fija e inmutable por conocer, se enfrentó a la nada y murió. En la presentación de un foco dedicado a Hirsch, para el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Mercè Coll² (2022) realiza un comentario del largometraje de la artista que lleva el mismo nombre. Como modo de ampliación a la interpretación, la filósofa se refiere a una versión griega antigua del mito. En dicha versión, Narciso tiene una hermana gemela que ha muerto y, cuando mira su imagen en el reflejo, la ve a ella, por eso se acerca a contemplar. Según Coll, y del mismo modo que para Hirsch, el mito no refiere solamente a la interpretación del personaje como un narcisista enamorado de sí mismo, sino que nos permite entender que la imagen de Narciso, y la de cualquier persona, es múltiple. Consideramos que esa versión no se contrapone a la de Hirsch puesto que en ambas la cuestión de la identidad aparece como inasible.

En *El mito de Narciso. Mujeres que hablan a su propia imagen* no solo hay un abismo entre el presente de la imagen y el presente de la mujer que habla a su imagen, sino también entre los tres momentos históricos distintos (1974, 1979, 2005) en que se realiza la filmación. La datación explícita resalta el carácter documental de este film. Una placa con títulos indica: “El mito de Narciso /1974, 16mm /Buenos Aires, Argentina”. La imagen que sigue aparece por *fade out*, es en blanco y negro. Vemos el rostro de Hirsch, tiene alrededor de 46 años, el cabello le llega al cuello. Su piel presenta marcas leves de expresión. La voz es clara, tranquila. La escuchamos en off decir que su cara le resulta extraña, externa y no le gusta cómo la mira, agrega:

² Disponible en Url: <https://www.youtube.com/watch?v=Ngh6xeWTcwU&t=100s>

“(...) Pienso que quisiera ser más linda o más joven, pensando que una vez fui más linda y más joven y tampoco fue la solución. Quizás tenga otras imágenes mías donde estaba yo, como hacer el amor, cuando pude sentir, algunas veces, que yo era yo separada de los otros y del otro, y que yo ahí estaba en el cuerpo y estaba totalmente en yo”.

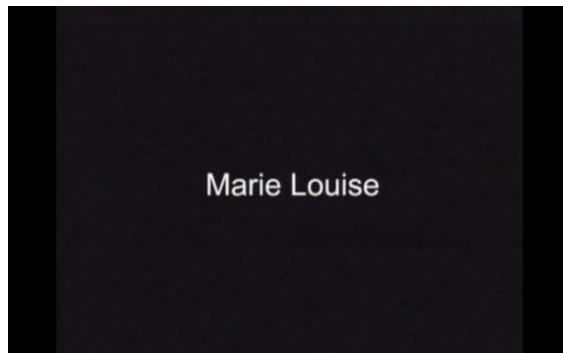
En este primer fragmento de la película podemos divisar un conflicto con la propia imagen y un cuestionamiento a querer ser más bella y joven. Como veremos, la misma idea de conflicto aparecerá en los testimonios de las otras mujeres. Cuando terminan las palabras de Hirsch, continúan Susi, Susana, Claire y Dorita. Sus nombres aparecen escritos en blanco sobre un fondo negro. A nivel formal, el trabajo de distanciamiento entre la imagen y el sonido permite expresar la extrañeza que estas mujeres sienten frente a su rostro. A su vez, la dinámica reflexiva rompe con la idea de la imagen como representación de un yo idéntico a sí mismo. Todas creen estar viendo algo que les corresponde, pero también, en todas, hay una objeción que puede venir del pasado o del futuro. Por ejemplo, el rostro de Susi es el de alguien alrededor de 30 años, aunque la imagen es blanco y negro nos damos cuenta de que es rubia. Su cabello le llega hasta el mentón y el color de su piel es blanco, tiene ojos claros. El rostro ladeado hacia la izquierda. Por momentos cierra los ojos, como si no quisiera ver. Mira hacia un costado y hacia el otro. Susi dice que estaba conforme con ver su cara de adolescente “tierna, abierta”, sin embargo, sostiene que en el presente perdió mucho de eso. Las mujeres de esta película, en general, declaran que les gustaría que su cara les guste, que sea interesante para que otros las quieran. Piensan en cómo van a ser vistas por los demás. También hablan de reconciliación, y reafirman que estuvieron en conflicto. Es el caso de Susana, ella tiene el ceño fruncido, mira directamente a cámara, está ubicada a la izquierda de la imagen. Parece triste, pero al hablar de reconciliación sonríe; y el ceño se relaja, cuando dice: “me parece bien que esa cara esté sola (...) para poder mirar, supongo que es necesario estar sola”. En el caso de Claire, tiene el rostro cansado, ojeras, le cuesta mantener la mirada fija hacia adelante. Hace pequeños intentos de sonreír, hasta que lo logra. Para ella, mirarse implica un proceso de aceptación: “me da mucho miedo mi cara, porque en este momento no estoy, estoy buscándome (...) La primera vez que la vi no me gustaba. Ahora siento que la quiero, así con su dolor”. Ninguna siente que “está” completamente presente, al contrario, los rostros se organizan a través de las distintas temporalidades que proponen la imagen, la

palabra y las sensaciones. En el caso de Dorita, mira fijamente a cámara, con los ojos bien abiertos. Parece de alrededor de 30 años. Tiene los labios pintados, brillosos. Un gorro tejido le cubre su cabello. Habla de una manera parsimoniosa. En ocasiones su rostro se va de foco porque ella se mueve hacia atrás. Se ve abatida, en un momento sonríe, pero la mirada es triste. Ella se refiere a los mandatos familiares y sociales:

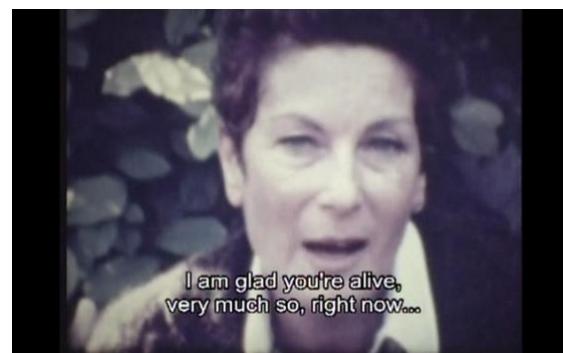
“me cuesta reconocerme con esa tristeza que no me permito nunca porque soy querible si estoy contenta, alegre y fuerte y si no, no. La primera vez que vi la película no me reconocí, ahora me reconozco un poco más, es el peso abrumador de toda una familia, tengo una obligación de tener que ser permanentemente fuerte, es la cara un poco de mi mamá por eso la quiero tanto”.

Hasta aquí los testimonios datan de 1974. A continuación, se produce un salto temporal al año 1979 y pareciera que los problemas son otros. Vuelve Hirsch, a diferencia de la primera imagen, su cabello está más corto y se ve con mayor volumen. Sonríe desde el principio. La imagen es a color, se puede ver una enredadera detrás. Habla a cámara, aunque no escuchamos qué dice en el momento de la imagen. Mira más decidida hacia el frente, como desafiante. Primero, comenta sobre el dispositivo de la película: “Viene bien dividir así las imágenes y verlas proyectadas, ¿no?”. Luego, del mismo modo que Dorita, dice que no reconoce su cara, en cambio las demás le resultan familiares. Más adelante realiza una reflexión filosófica, al preguntarse por el sentido de la identidad: “(...) y lo más increíble y lo más terrible es que uno sospecha que detrás de esa cara de uno mismo, ¿no? (...). Finalmente, se habla a sí misma: “Sigo estando con vos, te sigo acompañando, soy amiga tuya”, y se refiere al afuera como “la nada”. Cabe señalar, que Argentina se encontraba en plena dictadura cívico militar y esas frases pueden significar el repliegue hacia lo privado, del que habla De Negri, de quienes no participaron en las guerrillas revolucionarias. Y aunque no haya una referencia directa al terrorismo de estado, en los testimonios aparecen palabras como “dolor”, “paz”, “tristeza”, “desesperación”, que dan cuenta de un contexto que ninguna de ellas nombra. Por ejemplo, Irene dice: “Estás grande, Irene, fuerte. Y al principio te vi fea y ahora te veo más linda, más blanda, simpática, con todo el dolor que tenemos adentro, ¿no? cierto, cómo te costó llegar hasta acá. Pero te veo muy bien tranquila (...). Su tono de voz tiene muchas variaciones y es como si se quebrara al decir que ya es una mujer grande.

En el caso de Marie Louise Alemann, con el mismo fondo de enredaderas detrás, habla muy relajada, fluida, pero mira bastante hacia abajo y también refiere una tristeza pero no desesperada. Ella dice: “Primero quiero decirte “hola, me alegro que estés viva” porque te veo bastante viva en este momento. Quizás un poco demasiado tratando de demostrarlo, quizás por la ocasión, pero siento que estás ahí (...”). También expresa que dentro de ella hay otra que se esconde: “la que tiene la polenta, es la que hace”. Dice que ver su imagen le resulta importante y también señala que en el fumar se nota su inseguridad. Su español tiene acentos extranjeros. Cuando Alemann termina de hablar mira a cámara, fuma y sonríe. Pero termina muy seria.



40.



41.

A continuación, sigue Helena, de cabello ondulado y con flequillo que se mueve con el viento. Comienza mirando hacia el costado, también fuma. Su voz es firme, segura. Hace pausas como quien piensa mientras habla. Mira pocas veces a cámara. Expresa de manera clara el método concientización feminista porque dice: “es como muy raro verse de veras, pero a mí me hace bien, me siento como revalorizada, la contemplación fue para adentro pero nunca para afuera, esa es la sensación. Verse en los gestos más simples es también empezar a conocerse (...).” Expresa la idea de que para conocerse hay que mirarse el cuerpo. La superficie exterior en contraste con el interior como lugar de confinamiento. La misma idea de verse por fuera aparece en el relato de Leila, ligada a la idea de hogar. Ella habla pausadamente, a veces mira hacia arriba y hacia la cámara. Sus gestos son como de quien explica y a la vez sus expresiones resultan duras, aunque sonría. Se refiere a su cara como su casa, aquello que habita y también a su acostumbramiento de mirar más hacia adentro que lo

externo. Al igual que en otros testimonios resalta la necesidad de comprenderse a sí misma y de reconciliarse con lo propio, con la joven que una vez fue. Ve en su cara los rasgos de mujeres de su familia, de su “raza” y de su “tribu”.

Finalizando la película, en el último año de filmación sólo aparece el rostro de Hirsch, cuya reflexión cerrará la película: “Bueno, el encuentro otra vez, 31 años casi, es bastante, toda una vida, la vida como una misión cumplida, la vida como un rapto, un éxtasis, la vida como gratuidad, sigo diciendo quién es el yo, que pregunta quién esa es la pregunta. (...)"

Esta es una de las grandes preguntas articuladoras de la obra de Hirsch: “quién es el yo que pregunta quién” y de la que intenta dar cuenta una y otra vez. Ya en *Aigokeros. Cuadernos Patagónicos* (2004), Hirsch escribió una *Carta a Narciso*, donde decía: “Seguramente dirás que esta carta es un golpe bajo, que estoy capitalizando mi nombre, que lo estoy capitalizando de una manera vil. Es cierto. /Lo es. /Las mujeres somos así, ya lo dijiste, siempre haciendo las cosas de mala fe, impostoras, tramposas, herejes” (p.222). De igual modo, cuando le preguntan en una entrevista por qué usa el nombre Narciso en su largometraje, contesta: “ (...) yo quería hablar de que no hay identidad, de cómo todo se disuelve al final, el mito me venía bien.³ Pero las respuestas al interrogante: “quién es el yo

³ En una entrevista remarcaba la idea: “Según tengo entendido, hay un ramillete de Narcisas en tu familia, nombre bien peculiar y mítico...

—Sí, totalmente. Narciso era un nombre muy usado en el siglo XIX. Imagino que la primera Narcisa entró porque estaban esperando al varón que nunca llegó: la abuela de mi abuela, una criolla bien criolla llamada Narcisa Pérez Millán, que se casó con un alemán; de ahí la combinación que devino en ramas alemanas y argentinas.

Tu última película, largometraje de 2011 incluido en el compilado de MQ2*, se llama *El mito de Narciso*. En tanto es una autobiografía imaginada que, desde la ambigüedad, explora lo que hubiera podido ser, ¿por qué decidís titularla con el nombre masculino?

—Simplemente para capitalizar el nombre. Y como yo quería hablar de que no hay identidad, de cómo todo se disuelve al final, el mito me venía bien.

En alguna oportunidad has dicho que Narciso no se ahogó por vanidad, que lo ahogó la sed de conocimiento. ¿Podrías explicar esa idea?

—Al mirarse, Narciso tiene la necesidad de conocerse y la imposibilidad de hacerlo hace que se acerque demasiado al agua del conocimiento y se ahogue. El problema es no creer en la imposibilidad,

que pregunta quién” nunca remiten únicamente a una experiencia individual, eso lo podemos confirmar en *El mito de Narciso. Mujeres que hablan a su propia imagen*, ese autorretrato colectivo, donde hay un especial interés por saber qué piensan y qué les pasa a las demás mujeres.

Otra de las sensaciones constantes en este film es la de la extranjería: “Quién soy yo, la que mira o la mirada, somos siempre dos, esa es la dialéctica, y entre las dos hay un espacio, por eso me veo tan extraña y tan extranjera como viví siempre”. Entonces la extranjería puede comprenderse como el “estar afuera” del que habla cada mujer frente a su imagen, la imposibilidad de captar otra cosa que no sea la huella de lo ya pasado, sin que eso implique un punto fijo de partida. Continúa Hirsch con otra idea:

“Y ese espacio y esa separación, ese topos, sería la tierra de nadie donde la utopía podría surgir, creación en el espacio, creación en la tierra de nadie es como en el amor, no es fusión es todo lo contrario es separación, distancia para que el otro sea (...) a veces esa separación esa distancia se hace casi insostenible y ahí es el deseo de la muerte (...”).

La película termina con un hombre, Narciso que, sentado de espaldas, arroja una piedra a un río, y el río se mueve. De manera que el espejo pierde su capacidad de reflejar o refleja sin mimesis. En este punto coincidimos con Emilio Bernini (2011) cuando afirma que el cine es el *medium* por el cual Hirsch puede ver y rever su propia vida. Pero agregamos que el cine también es el lugar de la utopía como posibilidad de creación.

En la película aquí analizada, en el instante en que cada una de esas mujeres se habla a sí misma, deja de ser quien era y se proyecta como quién quisiera o pudiera ser.

El film termina con la reflexión de Hirsch acerca del mito sobre una pantalla en negro: “Y digo qué extraño el mito de Narciso, extraño el no poder conocerse, el no poder conocer, extraño”. De manera que, para la directora, el saber de sí se escurre todo el tiempo, es errancia. El mismo movimiento de ser y dejar de ser coincide con lo inaprensible. El sí mismo deviene, por lo tanto, el movimiento es lo que define al llamado sujeto.

el problema es creer que sí es posible conocerse” (Treibel, 2013). Disponible en URL:
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8171-2013-07-19.html>

En relación al método de concientización feminista, consideramos que el film lo expone de una manera muy precisa, dejando al espectador que saque sus propias conclusiones acerca de si existe o no una problemática que atraviesa a las mujeres, que declaran, como género. Según la interpretación que venimos sosteniendo conjeturamos que los dichos de estas mujeres dan cuenta de inseguridades que las atraviesan relacionadas a cómo se ven, cómo se sientan, hay referencias explícitas al dolor y a una incomodidad con el estereotipo de mujer, con la imagen asignada. También en esta película se expresa una necesidad de salir, en contra del retirarse hacia el interior y no cuestionar nada, propio del momento político dictatorial militar.

El dispositivo fílmico de esta película tensiona la relación entre la imagen formada por los rostros de las mujeres, y el sonido, sus testimonios. Como señalamos, los planos de 1974 son en blanco y negro, no tienen perspectiva y el fondo es negro. Si nos preguntamos, ¿cuál es el fuera de cuadro?, por un lado, podemos afirmar que el fuera de campo son las voces. Pero estas hacen referencia a un fuera de campo temporal, puesto que no sabemos de dónde vienen. En este sentido, podemos afirmar, en primer lugar, que: “(son) como dos presentes que no cesan de cruzarse, y el uno no acaba de llegar cuando el otro ya está adquirido” (Deleuze, 1989, p.156). Y también aquello que Deleuze decía del film afectivo por excelencia *La Pasión de Juana de Arco* (Dreyer, 1928) cuyos planos se caracterizan por la ausencia de profundidad:

“Al suprimir la perspectiva “atmosférica”, Dreyer hace triunfar una perspectiva temporal incluso espiritual: aplastando la tercera dimensión, pone al espacio de dos dimensiones en relación inmediata con el afecto, con una cuarta y una quinta dimensiones, Tiempo y Espíritu” (p. 158).

Por otro lado, los rostros se encuentran aislados, cada uno en un primer plano, en una serie. Además, el pasaje de uno a otro está mediado por las placas que anuncian los nombres de las mujeres, lo cual también evita la relación campo-contracampo que mantendría un vínculo real entre los rostros. A su vez, la aparición de cada rostro —al igual que las placas— es por *fade in* y la culminación del plano a través de un *fade out*. Esto produce una sensación de vaivén que no se daría si se utilizara como medio de pasaje un corte directo.

Domínguez señala que el rostro expresa la configuración del límite que identifica y define al sujeto (Domínguez, 2021, p.12,13). “Es que el rostro, en su condición de artefacto textual, es una arena de conflictos estéticos, sociales, culturales y políticos que definen e identifican al sujeto” (Kratje, 2022, p.1). Siguiendo a Lévinas, Domínguez afirma que en el encuentro entre “el yo y el otro” se hace presente el carácter visual del rostro, y una relación ética (Domínguez, 2021, p.14). Ahora bien, ¿cómo se construye esa relación ética en el film de Hirsch que se conforma de una serie de primeros planos? *El mito de Narciso, Mujeres que hablan a su propia imagen* se inscribe en la tradición de obras que presentan y representan a mujeres mirándose en un espejo. Solo que en este caso el lugar del espejo es ocupado por una imagen cinematográfica. De allí que, al momento de ser tomada la imagen, las mujeres no podían verse a sí mismas. En esto difiere de la experiencia ante el espejo, no se da al mismo tiempo la relación exposición/exterioridad–visión. Pero, de todos modos, se produce esa escena relacional en la que el rostro se revela (2021, p.14). Desde esta perspectiva la película de Hirsch propone, para las mujeres de la diégesis, el encuentro con el rostro propio como Otro. Y, a la vez, el encuentro del espectador con el rostro del Otro, que en este caso son mujeres hablándoles a su propia imagen como si fueran otras y las mismas. Domínguez retoma una interpretación del mito de Narciso distinta a las que mencionamos anteriormente: “(...) Narciso era varón y sucumbe al arroamiento de su propia mirada; (...) no encuentra el tiempo de experimentar la idea del reflejo y del espejo o de reconocer al que está del otro lado y se presenta como yo y como otro” (p.59). Es decir, según esta lectura, Narciso no puede establecer una relación ética y por eso se mata a sí mismo: “El rostro está expuesto, amenazado como invitándonos a un acto de violencia. Al mismo tiempo, el rostro es lo que nos prohíbe matar” (p. 14).

En la película de Hirsch, las funciones de mimetismo e introspección, que se le adjudicaron al espejo durante la modernidad (p.62), se encuentran agrietadas por medio de la voz, por el lenguaje de las mujeres que se miran a sí mismas. Son ellas quienes deconstruyen los conceptos de belleza, femineidad hegemónica y los patrones que se esperan de ellas. De esta manera, la figura del espejo en este film se transforma en elemento de autoconocimiento, deconstrucción y liberación, desde: “(...) ese lugar privilegiado y perversamente autorizado que se le dio a la mujer como la mejor emisaria de las dotes del espejo, ya que motivada y estimulada a la observación permanente de sí misma, hizo de él

un objeto inescindible de su figura o de su forma de presentarse” (Domínguez, p.63-64). En cambio, Hirsch —tal como lo hicieron otras artistas que Domínguez analiza, por ejemplo, Tununa Mercado o Nicola Costantino— revaloriza la función inquietante del espejo que devela la relación entre lo visible y lo invisible, que organiza y desorganiza la imagen y se aleja de la función meramente representativa y se aleja del elemento espejo como dispositivo de poder.

Anticine feminista

Anette Kuhn encuentra dos grandes tendencias en la aproximación feminista al quehacer cinematográfico: la que da por sentado los procesos de significación, poniendo en cuestión los significados y no los significantes, y la que plantea que son los procesos mismos de producción de significado los que hay que cuestionar y alterar, considerándolos en sí mismos ideológicos. Para esta última orientación, los modos habituales de representación constituyen formas de subjetividad propias de una cultura patriarcal, por lo tanto, deberían ser desafiadas y trastocadas en su constitución ideológica, es decir, formal (Kuhn, 1982). Dentro de esta última orientación se encuentra el llamado anticine o contracine feminista. Consideremos que el film de Hirsch contiene rasgos del anticine feminista documental. Según la definición de Kuhn, a diferencia de cualquier tipo de cine vanguardista, el anticine feminista afirma que todas las formas de ilusión cinematográficas tienen implicaciones ideológicas, burguesas y patriarcales, y se plantea su análisis y destrucción (Kuhn, p.171). Una de las formas de llevar adelante esta tarea es poner en cuestión y subvertir los mecanismos del cine clásico. Como señala la teórica, en el caso del documental, esto implicaría romper con la forma realista. En otros términos, oponerse a la transparencia de la representación: “lo que se proyecta sobre la pantalla le parece al espectador que está construido de la misma manera que su referente, «el mundo real»” (p.145). Dice Kuhn, los documentales realistas presentan un carácter acabado mediante la presentación codificada de la “verdad”, de la representación y mediante la identificación de los espectadores con los protagonistas “reales” que aparecen en la pantalla (p.171). A su vez, el anticine feminista, a diferencia de cualquier otro tipo de cine vanguardista, se aparta de los tipos de placer que se generan en el cine clásico.

En su artículo *Placer Visual y Cine Narrativo* (1975), Laura Mulvey definió para el cine de ficción hollywoodense el término de “mirada masculina”. Mulvey utiliza el psicoanálisis freudiano y la teoría del espejo lacaniana, más la teoría semiológica aplicada al cine, para responder: ¿cómo opera el inconsciente estructurado de manera patriarcal en el cine?, ¿qué lugar ocupa la mujer en la narración? Afirma que la imagen de la mujer en el cine funciona como objeto erótico, tanto para los personajes de la narración como para el espectador, ambos entrelazados de tal forma que no representan una ruptura en la diégesis. Considera que, en un mundo marcado por la división heterosexual, el placer de la mirada está dividido en activo-masculino/pasivo-femenino. En el cine clásico, la mirada determinante es la masculina, que proyecta su fantasía sobre la imagen de la mujer. Esta división activo/pasiva ha controlado la estructura narrativa, se apoya en el papel del varón como quien “hace” que las cosas sucedan: es el protagonista de la historia, no sólo porque es su historia, sino también porque es el portador de la fantasía de la película, el representante del poder, en tanto que conduce la mirada del espectador. Esto es posible a través de los procesos puestos en acción para estructurar la película en torno a una figura central o protagónica, con la cual el espectador se identifica. La tensión representada por la imagen femenina en el cine clásico compromete la unidad de la diégesis e irrumpen en el mundo ilusorio como fetiche. Para contrarrestar este funcionamiento, Mulvey propone el “contracine”, este busca destruir la noción de espectador como “invitado invisible” y construirlo como sujeto receptor. A su vez intenta deconstruir las opciones pasivo/femenino y activo/masculino de identificación de la espectadora. El planteamiento de Mulvey se refería al cine de ficción, pero es posible extrapolarlo a la obra de Hirsch para preguntarnos si las mujeres que aparecen en el plano lo hacen afirmando o subvirtiendo la mirada masculina que describe Mulvey, y, en tal caso, de qué modo. Su estrategia cinematográfica consiste en negar el realismo ilusionista mediante la ruptura del flujo de la narrativa y la interrogación de los procesos de producción fílmica, para propiciar una audiencia más crítica y exponer áreas de la opresión femenina hasta ahora no representadas. En *El mito de Narciso. Mujeres que hablan a su propia imagen* de Hirsch, las voces múltiples de las mujeres, situadas en un espacio y un tiempo histórico preciso, revocan cualquier idea de femineidad como algo eterno e inmutable. Las placas remarcán el paso del tiempo y las declaraciones buscan la expresión de la experiencia de manera consciente. A la vez, la película rompe con la identificación del cine clásico porque pone en

duda la identidad y rechaza la idea de representación y de verdad. De este modo, tampoco es posible que el espectador se identifique con rasgos fijos, al contrario, le propone cuestionamientos. Respecto del tipo de placer que genera la película, no hay una mirada masculina dentro de la diégesis, por lo tanto, la identificación solo puede ser con la mirada de las mujeres. Por otro lado, siguiendo a Gilles Deleuze, ampliamos el sentido de nuestra interpretación, dice el filósofo: "La imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no es otra cosa que el rostro" (Deleuze, 1984, p.131). Para Deleuze, el rostro en primer plano no refiere a un objeto parcial, como sí sucede en la fragmentación del cuerpo de las mujeres para la mirada masculina. El primer plano no arranca a su objeto de un conjunto del que formaría parte, sino que lo abstrae de las coordenadas espacio-temporales, es decir, lo eleva al estado de cualidad sin sustantivo. Este adjetivo sin su actualización es el afecto puro, es una potencialidad más que una actualización, es la imagen de lo intenso, por fuera de la extensión. Esta es la imagen-afección: la cualidad o potencia, es la potencialidad considerada por sí misma en cuanto expresada.

En el caso de los rostros de la obra de Hirsch vemos las cualidades del miedo, el vacío, la ausencia, pero también la ingenuidad, la apertura de los rostros, la gratuidad y el agradecimiento por la vida.

Mujeres, 1970-1985

No encontramos análisis ni críticas, ni menciones de este cortometraje en escritos anteriores. Como si no hubiera sido considerado del mismo modo que las obras *Come Out o Taller*. Quizás porque se trata de un film más abierto, en el sentido de una propuesta formal, no encontró interés en la crítica cinematográfica. Sin embargo, ha sido programado en un foco Bafici 2013⁴ para una retrospectiva de la obra de Hirsch. Por lo tanto, ha tenido difusión en las pantallas, pero no así en la crítica. Nos parece fundamental su revisión para otorgarle un lugar importante, tanto dentro de la obra de la artista —porque sus intereses reaparecen, pasados muchos años, en el único largometraje estrenado de Hirsch— como también dentro

⁴ Disponible en Url:

<http://festivalesanteriores.buenosaires.gob.ar/bafici/home12/web/es/films/show/v/id/822.html>

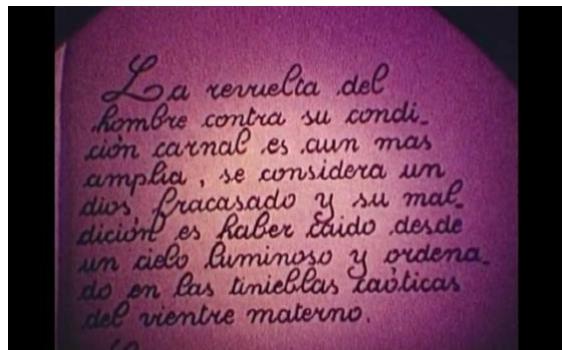
de la historia del cine nacional, por su importancia en el modo de deconstrucción de la representación de la idea de mujer, teniendo en cuenta los años en que fue realizada.

La película comienza con la imagen de una estatua del rostro de una mujer y, debajo, una cita de Pitágoras: “Hay un principio bueno que ha creado el orden, la luz y el hombre, y un principio malo que ha creado el caos, las tinieblas y la mujer”. Esta misma cita es una de las que abre el libro *El Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir. En la primera secuencia con música de flauta y guitarras se intercalan imágenes de una mujer avanzando, vestida de negro con montañas detrás. Luego se superpone la panza iluminada de un hombre. De alguna manera, esa imagen recurrente que Hirsch utiliza en sus obras, aquí, unida a la cita, produce una sensación de suspense, incluso de miedo, ¿de qué es capaz esta figura enigmática femenina? Además, por sus colores en la sobreimpresión, la imagen subraya la oposición hombre-luz/mujer-tinieblas. El corto continúa con un primer plano de perfil del hombre y las palabras: “mujer” y “melancolía”. Más adelante, el primer plano de la cara de una mujer se mira a sí mismo en el agua, deformándose, de manera que no puede reconocerse en su imagen. Este plano se relaciona con los de las mujeres que miran (a) su propia imagen, en el corto analizado anteriormente. Con la variación de que aquí la imagen y su reflejo aparecen en el mismo plano, acercándose de modo más literal a la narración del mito de Narciso. A diferencia de la imagen de la “mujer oscura”, definida por Pitágoras, en este caso nos encontramos con un agua cristalina y colores vibrantes. Una imagen en movimiento que genera en el espectador la cuestión por el sentido de “ser mujer”. Seguidamente, aparece el primer plano de un hombre y otra frase del libro de De Beauvoir, extraída de la sección “Los Mitos” de la Primera Parte:

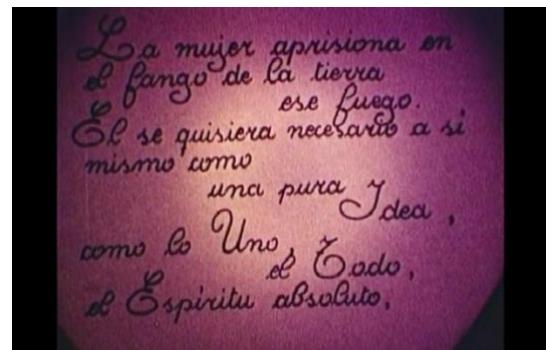
“La revuelta del hombre contra su condición carnal es aún más amplia, se considera un dios fracasado y su maldición es haber caído desde el cielo luminoso y ordenado en las tinieblas caóticas del vientre materno. La mujer aprisiona en el fango de la tierra ese fuego. Él se quisiera necesario a sí mismo como una pura Idea, como lo Uno, el Todo, el Espíritu Absoluto, y se encuentra prisionero de un cuerpo limitado, en un lugar y un tiempo que no ha elegido, adonde no ha sido llamado, inútil, entorpecedor, absurdo”.

Esta frase se complementa con la de Pitágoras. Otra vez el hombre aparece como lo eterno, incorruptible, perfecto, pero caído, fracasado, desencantado del destino en el vientre

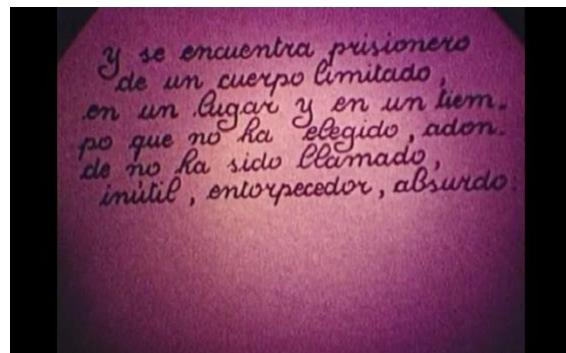
materno que le tocó. La mujer, identificada con el fango, la tierra, y en oposición a lo luminoso, es la que aprisiona al hombre. A diferencia de la primera frase impresa, esta se halla escrita a mano alzada, transcripta del libro, y así le da una característica artesanal a la obra.



42.



43.



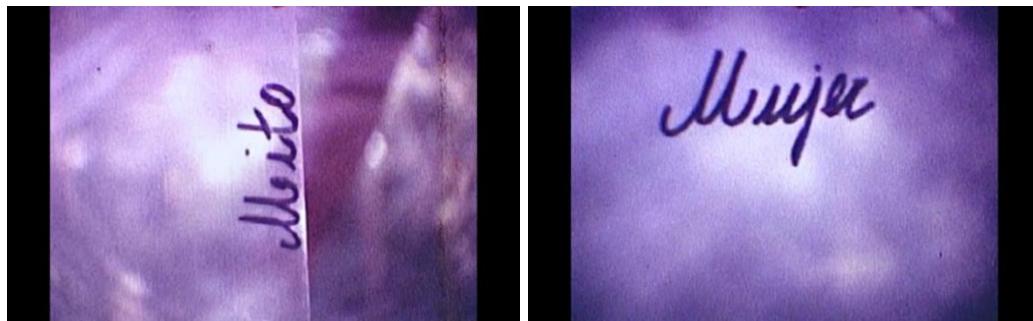
44.

En una secuencia posterior vemos a mujeres bailar en un show sobre un escenario, la cámara las toma desde el público. Luego, en bambalinas, una de ellas se desviste hasta quedar desnuda. Mulvey toma como ejemplo de la “mirada masculina” a la figura de la *showgirl*, la mujer que baila en un escenario, porque en ella la mirada del público, de la diégesis y del espectador del film, se unen. Si bien en este corto aparece una *showgirl*, este no se corresponde con el concepto de Mulvey, porque su desnudez se expresa en un plano general. De modo que, al no haber fragmentación del cuerpo ni mirada masculina en la diégesis, tampoco hay mirada masculina para los espectadores del film. Así la filmación de Hirsch no permite la objetivación del cuerpo de la bailarina. Además, en referencia al baile, aparece una frase escrita: “Algunas mujeres siguen bailando y otras no”. ¿Qué puede significar en

este contexto? Consideramos que se relaciona con la idea de libertad porque, a medida que el corto avanza, en oposición al movimiento, nos encontramos con planos de mujeres estáticas, metidas para adentro, sin poder expresarse, como si hubieran quedado atrapadas en el mito en contra del devenir de la identidad.

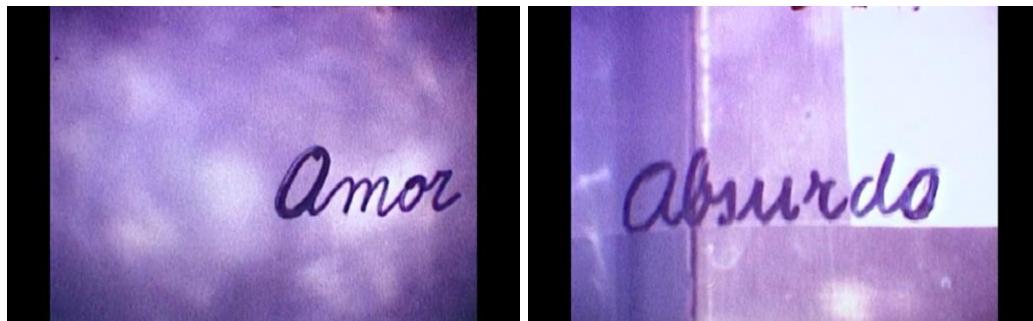
Siguiendo con los planos que exhiben textos, una de las palabras que aparece es “mito”, junto a “mujer”, “amor” y “absurdo”. También relacionamos estas palabras con el libro de De Beauvoir, porque allí desmonta los mitos creados alrededor de la mujer y el amor. Tal como lo explica Otero de León en la segunda parte de *El segundo sexo*, la escritora describe las formas de violencia simbólica que ejerce el patriarcado sobre las mujeres:

“(...) La mujer, a causa de las imágenes simbólicas difundidas por la cultura, en lugar de volcarse en la acción y a su propio proyecto transformador de la realidad —lo que sería una verdadera trascendencia—, prefiere convertirse en un objeto sublime. Prefiere sentirse merecedora de un gran amor, a ser un verdadero sujeto activo y creador. La enamorada, la narcisista y la mística tienen en común que eligen “la ilusión de ser amadas” (Otero León, p.1, 2010).



45.

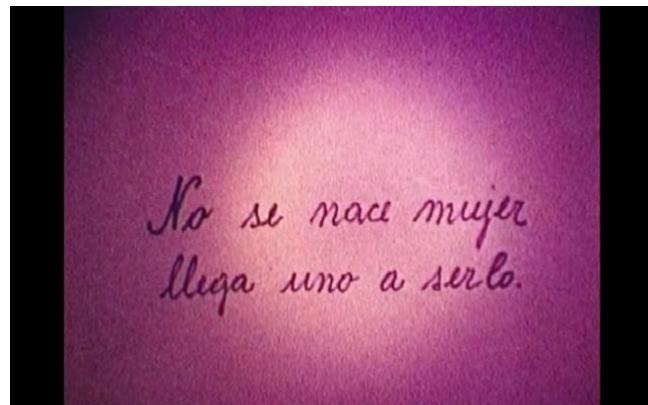
46.



47.

48.

Luego de la reiteración del plano, donde la mujer avanza sola por la nieve vestida de negro, tapada hasta los pies, encontramos la frase más conocida de *El Segundo Sexo*, que abre el tomo 2, *La experiencia vivida*: “No se nace mujer llega uno a serlo”. Esta frase afirma que “mujer” es un género construido social e históricamente.



49.⁵

Aunque, Giunta (2018) llama la atención sobre los cortos feministas de María Luisa Bemberg que, durante mucho tiempo, no fueron incluidos dentro de la historia del cine político argentino. La cineasta y militante de UFA realizó: *Juguetes* (1972) y *El Mundo de la Mujer* (1978). *Juguetes* muestra cómo, desde la primera infancia, se construyen las características de los géneros, ofreciéndoles a los niños juguetes para que se identifiquen con una variedad de disciplinas tales como médico o astronauta. En cambio, a las niñas se les ofrece muñecas, cocinitas, para que se identifiquen con los trabajos de ama de casa, de cuidado o con la profesión de maestra. Por su parte, *El Mundo de la Mujer* se enfoca en la industria creada para el establecimiento de la femineidad, con una mirada detrás de cámara que afirma su absurdo. Dicho film registra la feria *Femimundo 78*, realizada en el predio de la Sociedad Rural en Buenos Aires. Las mujeres estáticas, maquilladas y adornadas, que vemos en el corto de Hirsch, podrían ser sin dudas las que acudieron o compraron los productos de *Femimundo* que aparecen en el corto de Bemberg. La diferencia está en la falta de todo ímpetu para la acción con las que Hirsch las filma. Por ejemplo, dos mujeres inmóviles en un sofá aparecen, mediante un paneo, en un living pintado de rojo, como si

⁵ Los fotogramas 42-49 pertenecen a *Mujeres, 1970-1985*. Fuente: Captura de Pantalla.

fueran parte del decorado. Entre ellas se puede reconocer a Marie Louise Alemann. Aunque también, en el corto de Bemberg, algunas mujeres modelan peinados y vestidos como si fueran parte de un decorado.

En *Mujeres*, aparece el plano de un hombre desnudo y a continuación un paneo en la dirección contraria que muestra a una mujer parada al lado de una planta. La siguiente mujer posa al lado de la ventana y, más adelante, vuelve a las dos mujeres sentadas en los sillones, casi en la misma posición. No podemos decir si esperan o piensan, simplemente están ahí. Cuando finaliza el paneo, vemos la pintura de un hombre caído sobre sus brazos. Luego, hay planos detalles de alhajas de mujer junto al sonido de campanadas que remarcen la monotonía. En otro momento, una mujer tirada sobre la cama, vestida con una gran pollera de flores, las uñas y el rostro pintado, aros, collares. Y, nuevamente, los carteles: “La mujer/fango/aprisiona la tierra/limitado”. Es decir, una de las frases que vimos antes, pero fragmentada. En este cortometraje, tanto las mujeres como el hombre se ven abatidos. De él, vemos imágenes en blanco y negro de su rostro, de su cuerpo. También lo vemos completamente desnudo, mostrando su genitalidad. Aparece pensativo, acostado, da la sensación de andar caído, como dice la frase extraída de *El Segundo Sexo*. La idea de la caída también está muy presente en la imagen en cámara lenta y en blanco y negro, de un hombre que realiza un gran salto por los aires, esquiando. Pareciera que estuviera en el cielo y volara, sin embargo, cae lentamente.

Para terminar, al contrario de las representaciones de mujeres y hombres que se corresponden con la oposición luz/tinieblas, Hirsch incluye en este corto una cita fílmica de *La pasión de Juana de Arco*, 1928, dirigida por Dreyer. Film que nos enfrenta a un drama. La película narra el castigo que recae sobre muchas mujeres cuando son libres, tal como lo fue Juana de Arco. Hirsch toma una escena en que Juana es interrogada y refilma los intertítulos que dicen: “*Why do you wear man's dress?*”. Vemos el primer plano del rostro de Juana que mira como perdida, como extasiada. “*Do you want a woman's gown?*” Esta escena responde tanto a los adornos de las mujeres estáticas como a los de *Femimundo*. Para no ser esa mujer construida, impuesta por la sociedad, para poder luchar, Juana se vestía de hombre. El vestido le daba la posibilidad de ser otra. Las placas que se suceden son: “*Are you in a state of grace?*” Finalmente, su respuesta revolucionaria: “*Yes... alone*”.

El film cierra con primeras caras de mujeres serias y enigmáticas, maquilladas, peinadas. Y con el plano de un hombre tirado, caído. Ambos se han creído el mito.

Bebés, 1972

Comienza con el plano de la cabeza de un muñeco bebé que gira en forma circular sin parar. Luego la frase “*Join me in the underground*” aparece entrecortada en un montaje rápido. Pertenece a una publicidad que, en 1966, relanzó la publicación de la revista estadounidense, *Evergreen review* (1957-1973). La publicación trataba de literatura, de vanguardia del siglo XX, poesía, sexo, pero también de crítica política, por ejemplo, al ocuparse de la guerra de Vietnam. Su utilización en este corto señala las influencias de Hirsch y su interés por lo que sucedía culturalmente en el país del norte. Además, funciona como un llamado al tipo de cine y a la cultura *underground* de la que se sentía parte, y también es una reivindicación de su posición en esa corriente.

El film continúa con las imágenes de una adolescente que acompaña a una señora en la calle. Al costado del cuadro, sobre un muro, se pueden ver pintadas de la JP y la frase: “Perón ya!”. Es 1974, el año en donde Perón vuelve a la Argentina luego de estar proscripto desde el golpe de 1955. Aquí podemos ver que lo documental aparece como exceso en el plano, tal como lo define Jean-Louis Comolli, es aquello que no ha sido planificado y da cuenta del momento “real” en que fue filmado. Para el autor, debido a la naturaleza analógica de la imagen, la potencia del cine también expresa lo real con elementos no advertidos, que están en el orden de lo latente y son portadores de una lectura o un sentido futuro. Cuando Comolli se pregunta en *Documento y Espectáculo* (2009), ¿qué hay de documental en la escena filmada?, responde como primer dato, hay inscripción verdadera, es decir, para que haya documental en un film “ha habido cuerpos reales en un tiempo real ante una máquina que también es real, y estas realidades han compartido la misma duración” (Comolli, 2009, p. 109). El cuerpo filmado entra en un proceso de autopuesta en escena, que es lo que la máquina registra. Es decir, se da una relación de captación de luz por parte de la máquina de los cuerpos y un envío de mensajes por parte de los cuerpos a la cámara. Por esto, para Comolli el documento cinematográfico es ante todo documento sobre su propia realización documental. Asimismo, el documento también reviste como él lo llama una “fragilidad

ontológica” puesto que: “El cine altera el mundo, y esta alteración es la que queda registrada (...)” (2009, p.112). En este sentido, aunque no hayan sido las intenciones de Hirsch reflejar las pintadas políticas en los muros, esas pintadas como expresión de lo real dejan una huella. A este modo de hacer cine, Comolli lo denomina híbrido o “cine monstruo” porque se compone de dos polaridades, una es la energía del espectáculo y la otra es la energía Lumière ligada a la imagen documental. La energía del espectáculo no confía en la imagen ni en el espectador. Al contrario, buscan clarificar, crear un tipo de imagen que todo lo ve, sin ambigüedades ni oscuridades. Una película que logra mantenerse entre los dos polos, entre la ficción y el documental, es una película híbrida, la posibilidad de escapar a la alienación del espectáculo que postula visibilidades absolutas (Comolli, 2007).



57.



58.

De aquí en más se suceden planos de baile, que pertenecen al corto sobre Aída Laib, intercalados con el rostro de una mujer y el plano de cabezas de bebés. Luego, Aída acostada sobre un fondo negro, como recogida sobre sí misma. Seguidamente, el plano de una gran panza embarazada, un niño recostado sobre ella y, un plano más, de una mujer de edad mediana con una bolsa de compras por la vereda. Esta forma de montaje se repite, con más planos de mujeres en las calles, algunas de ellas ancianas. También se repiten planos de la bailarina y de embarazadas en los interiores. Así, a través de diferentes imágenes discontinuas, el cortometraje muestra el devenir madre de algunas mujeres y, al mismo tiempo, cierta soledad en la vejez, mujeres en la entrada de sus casas mirando tras rejas y una mujer dándole de comer a gatos vagabundos. Entre esas imágenes, comienzan a aparecer otros planos no tan claros, de vello público, de una vulva, planos de tetas y más muñecos

bebés. En un momento, un huevo es apretado y roto por una mano. En este contexto, conjeturamos, esa imagen remite a la idea de interrupción de un embarazo. A continuación de varias imágenes de vulva, vemos muchos bebés flotando y un líquido rojo, como si se tratara de sangre cayendo entre ellos. También la imagen oscura de una mano ayudando a salir a un bebé humano. De manera que asistimos a un proceso de parto, aunque no de manera lineal porque otros fotogramas se entremezclan.

Antes del final, hay una imagen de una plaza en otoño, como si se tratara de un descanso o de la conclusión de la vida. Y el último plano va de un fuera de foco total hasta mostrar una mano. Por zoom, el plano se abre, la mano está sobre una panza y, en el plano general, la bailarina desnuda posa una mano en su panza, como señalando el lugar en donde comienza la vida.

Este es un film de contenido sexual, absolutamente libre, sin prejuicios para mostrar el cuerpo de la mujer de una manera no cosificada, lejos del discurso médico o moralizante. Al mismo tiempo, desafía las expectativas culturales de una idea de la maternidad, del embarazo “color de rosa”, porque los bebés siguen apareciendo como muñecos en imágenes dantescas, dan vuelta sus ojos, se mueven solos como en *Pink Freud*. Sin embargo, aquí los planos del cuerpo son más privados y con rasgos aún más experimentales, ya que no es posible seguir una narrativa. Así y todo, el film señala el misterio del embarazo, del nacimiento y de la maternidad.



59.



60.



61.



62.



63.

64.⁶

Pink Freud, 1973

Podríamos decir que esta obra es una continuación de *Bebés*, ya que trabaja con los mismos muñecos y elementos narrativos. Pero la animación de los bebés aquí se vuelve menos preponderante aunque no por eso menos abrumadora.

Ahora nos referiremos al género del film. Adams Sitney le da un lugar central al sueño, para definir un tipo de películas:

“Los elementos del sueño, el ritual, la danza y la metáfora sexual abundan en las películas de vanguardia realizadas en Estados Unidos a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta. Durante un tiempo, el sueño generó una forma propia, ocurriendo simultáneamente en las películas de varios artistas independientes. He llamado a esto la película de trance” (p.18).⁷

⁶ Los fotogramas 57-64 pertenecen a *Bebés*, 1972. Fuente: Captura de Pantalla.

⁷ “The elements of dream, ritual, dance, and sexual metaphor abound in the avant-garde films made in America in the late 1940s and early 1950s. For a time, the dream generated a form of its own, occurring simultaneously in the films of several independent artists. I have called this the *trance film*”.

El autor define al film en trance como el de una experiencia visionaria, de sonámbulos, sacerdotes, iniciados en rituales y poseídos. Los protagonistas deambulan por paisajes, naturales o no, cuya textura es tan intensa, que suelen volverse simbólicos. Lo que ven en su camino marca el progreso hacia su autorrealización. Según Sitney, *At Land* (1944) escrita, dirigida y actuada por Maya Deren es la primera de las películas de puro trance: la protagonista que pasa invisible entre la gente, deambula por paisajes dramáticos, confronta con ella misma y su pasado, permanece aislada sin interacción con otros personajes. La cámara generalmente es estática. Y la forma del film es completamente abierta. Adams Sitney señala que el film en trance se convirtió gradualmente en el film mitopoético, con el viraje de las preocupaciones freudianas a las de Jung (p.27). La protagonista de *Pink Freud* está dormida la mayor parte del tiempo. El título del corto remite al autor de *La interpretación de los sueños* (1900), considerado el primer libro de psicoanálisis. ¿Qué características tiene el sueño en esta obra y cómo crea una forma específica? Este corto comienza con la apertura de una puerta. La mano de un hombre abre un picaporte, él entra a un departamento con una gran bolsa. Mira a una mujer dormida en una cama. Y, sobre una mesa, comienza a realizar marcas en muñecos bebés, como si los clasificara, de modo intercalado, vemos planos cerrados de la mujer, por ejemplo, de sus labios. La imagen, a veces es en color y a veces en blanco y negro, genera un ritmo visual y la sensación de estar en dos universos, el de la realidad y el del sueño. Sin embargo, los dos se dan en un continuo y no sabemos cuál es cuál.



50.



51.



52.

La cantidad repetitiva de muñecos iguales señala una obsesión y la sensación de opresión. Aparecen planos de muñecos pisoteados que nos remiten a los que aparecen en el *happening, Muñecos*, realizado en Buenos Aires. Pero aquí hay un plano detalle, donde el zapato del hombre pisa a los bebés y, a su paso, los deja destrozados. La misma persona que los clasifica, los destruye ¿a los que no sirven? Esta imagen produce una especie de terror simbólico.



53.

Luego, los ojos de un muñeco se mueven de arriba a abajo, rápidamente, como si tuvieran vida propia. Como si se buscara animar lo inanimado, algo propio de los sueños. En la secuencia siguiente, hay una superposición de imágenes de fotogramas intervenidos con pintura, y los bebés en primer plano se mueven como si fueran autónomos. Los bebés se vuelven una pesadilla para la mujer. En un momento, vemos que pega un grito y la cámara se acerca por zoom a su boca.



54.

El sonido durante todo el corto es la misma canción de Pink Floyd, de ahí la referencia al título, pero también al color rosa está vinculado de manera hegemónica con la temática de la mujer. A su vez, el juego de Pink Freud, remite a la idea del inconsciente vinculada a los deseos ocultos, a lo no dicho.

El corto finaliza con el rostro de la mujer embarazada, que pareciera acercarse a la mujer que duerme. En el medio vemos un plano de la panza con un bebé muñeco arriba. Antes, también aparece un plano secuencia de la panza que gira de izquierda a derecha. En el movimiento, una parte siempre queda en sombra.



55.



Al final, el montaje se acelera intercalando algunas de las imágenes anteriores, mientras el hombre se acerca a ella y pareciera querer despertarla. Ella sigue durmiendo, él se acuesta al lado, alrededor está lleno de bebés. En este film, Hirsch desmonta la mirada idealizada de la maternidad como realización para todas las mujeres. Muestra que bien puede ser una situación pesadillesca, a la inversa de lo instituido. Y, en todo caso, si no llega a ese extremo, es más común de lo que imaginamos que la maternidad genere el miedo de volverse una experiencia opresiva.

Aída, 1976

Si bien este cortometraje está fechado dos años después de *Bebés*, aparecen allí muchas de las imágenes de la bailarina. Dos características resaltan especialmente en esta obra de Hirsch. Primero, su género, que mezcla la danza con el cine experimental. Segundo, el carácter de retrato documental de la bailarina Aída Laib⁹, que contribuye a incluir la

⁸ Los fotogramas 50-56 pertenecen a *Pink Freud*, 1973. Fuente: Captura de Pantalla.

⁹ Aída Laib, actriz y bailarina que formó parte del *Grupo Danza Actual*, creado por Graciela Martínez en 1962, integrado por Ana Kamien y Marilú Marini. Este grupo proponía una búsqueda y una experimentación en la representación del cuerpo en la danza contemporánea que reformulaba los límites de la danza. Como actriz formó parte de la obra *Viet Rock* (1968-1972), Equipo Teatro Payró (ETP), Dirección: Jaime Kogan. (Para profundizar en este tema, ver: La música de Manal para el cine y el teatro escrita por Lautaro Díaz Geromet, Instituto Superior de Música, UNL. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/135758/Documento_completo.pdf?sequence=1

presencia de mujeres en la historia. Tercero, como otros de la misma época, este corto ha sido filmado en el interior del taller Hirsch.

El cuerpo de la bailarina es filmado desde sus pies, en planos detalles, recorriendo cada parte. Completamente desnuda, su vello púbico, su espalda, su boca, sus senos, su cara. Siempre con la misma música de Nina Simone detrás que le otorga un contrapunto rítmico a las imágenes. Vemos su cuerpo volverse forma cuando, a partir del fuera de foco, se ilumina como si fuese pura luz. Este es un procedimiento que Hirsch utiliza en distintas obras, por ejemplo, en *Come Out* y en *Ama-zona*. Podemos decir que Hirsch produce un extrañamiento o distanciamiento de las formas conocidas, un desarreglo de la percepción, que pareciera decirnos que aquello que vemos puede ser de otra manera. Recién después de mostrar su cuerpo fragmentado y vuelto forma, aparece un plano entero en un ángulo aberrante de Aída bailando. Sin mostrarlo todo de una vez, Hirsch construye el misterio.



65.



66.¹⁰

La artista también refilma fotogramas. Es decir, incluye dentro de la narración del retrato de Aída, la filmación de la materialidad de la imagen. De esta manera, por un lado, produce el efecto de una desarticulación de los movimientos y un grano en la imagen. Por otro lado, introduce imágenes del cine dentro del cine generando una puesta en abismo del dispositivo cinematográfico. otro lado, introduce imágenes del cine dentro del cine generando una puesta en abismo del dispositivo cinematográfico.

¹⁰ Los fotogramas 65-66 pertenecen a *Aída*, 1976. Fuente: Captura de Pantalla.



66a.

Varias veces el rostro de la bailarina se muestra en un primerísimo primer plano, acercando al espectador a sus emociones. Ella sonríe como extasiada y no parece importarle que la cámara esté ahí. Luego de una breve pausa de pantalla en negro, el film termina con fotogramas en llamas. Mientras todo se consume, se escucha de fondo la voz de Nina Simone.

Ama-zona, 1983

Sobre este corto, dijo Hirsch en una entrevista publicada en el diario *Página 12*¹¹, a raíz de la edición de parte de su obra por MQ2*: “La idea de la mutilación de los femenino para llegar al combate y convertirse en una mujer de arco y flecha siempre me pareció atractiva. (...) Lamentablemente siempre sucede así: mientras el hombre ataca al otro, la mujer se ataca a sí misma” (Treibel, 2013).

Según la mitología griega, las amazonas vivían bajo un matriarcado, eran guerreras, buenas con el arco y la flecha y se mutilaban un seno para poder manejarlo mejor. En este punto, la idea de dejar atrás lo considerado femenino se relaciona con la pregunta que los inquisidores le hicieron a Juana de Arco, que Hirsch refilma: “*¿Por qué usás ropa de hombre?*” En el caso de las mujeres guerreras la necesidad práctica de cambiar los rasgos está asociada directamente a la mutilación del propio cuerpo; entonces, implica el dolor.

¹¹ Disponible en Url: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8171-2013-07-19.html>

También, en *Para Virginia*, Hirsch hace referencia al dolor de esa mujer, su admiradora por correspondencia, que decide tirarse al mar. Y, como señalamos, las mujeres que le hablan a su propia imagen expresan sentimientos de tristeza. De manera que es un afecto recurrente que Hirsch pone en imagen en su obra. Como así también es recurrente la cuestión del mito. Ya nombramos el mito de Narciso, el mito de la mujer, y ahora el mito de las amazonas. Sabemos que los mitos son modos de explicación simbólica. Nos preguntamos si estos cortos de Hirsch se corresponden con las características de los films mitopoiéticos, que define Adams Sitney, en *Visionary Film*:

“La película mitopoiética no necesita evocar un mito clásico o comparar diferentes mitos, aunque puede hacer una o ambas cosas. La mitopoeia es la creación de un nuevo mito o la reinterpretación de uno antiguo. En el mundo del mito, que comparten todas estas películas, la imaginación triunfa sobre la realidad, y esta imaginación no está calificada por los perímetros del sueño o el delirio, como se califica en la película de trance”¹² (Sitney, p.136).

Desde esta perspectiva, *Ama-zona* es un cortometraje que puede ser considerado un film mitopoético, por su tema y porque no hay sueño ni delirio, sino transformación.

El corto comienza con un plano general de un paisaje: lago y montaña. En la primera placa leemos: “Ama-zona”, dos términos superpuestos, que puede leerse como una sola palabra escindida o como dos palabras. Luego, ondas sobre el agua y, de golpe, por la presencia de un bote, la inmensidad, la imagen de la plenitud, que es partida igual que la palabra Ama-zona. Continúa un plano picado, filmado desde una ventana, donde vemos un grupo de varones jugando al vóley. Hasta aquí los planos están perfectamente en foco con cámara fija, son de la cotidaneidad y también de juegos deportivos, todos protagonizados por varones. En la siguiente secuencia, aparece algo vivo que no puede tomar una silueta

¹² “The mythopoeic film need not evoke a classical myth or compare different myths, although it may do either or both. Mythopoeia is the making of a new myth or the reinter- pretation of an old one. In the world of myth, which all these films share, imagination triumphs over actuality, and this imagination is unqualified by the perimeters of dream or delusion, as it is qualified in the trance film” (Sitney, p.136).

definida. Está difuminada, fuera de foco. De a poco, revela los contornos de una mujer que, con sus extremidades, toma y deja algo semejante a una brasa caliente. La imagen parece decirnos que, si algo quema, no se puede retener. Aun corriendo ese riesgo, el mundo se prueba, se experimenta. Eso que la protagonista tantea está hecho de la misma materia de sus manos y de sus pechos. Empieza acercando la aparente brasa a su cuerpo, cada vez vuelto más luz, pero la vemos por contraste con el fondo negro. Es una luminosidad desprendida de su cuerpo y, al mismo tiempo, ajena. Esto también nos remite a la idea de las mujeres cuando le hablan a su propia imagen, como a una materia de sí mismas que ellas ven con extrañamiento. Así, este cortometraje muestra una metamorfosis, una deformación que permite pasar de una instancia a la otra.

En relación a la idea de identidad que analizamos en los cortos de Hirsch, la transformación de la mujer en amazona se da al modo de una superposición de capas de luz que se desprenden sin llegar a un fondo, como si el cuerpo fuera un hojaldre. Es decir, en correspondencia con los demás cortos, este expresa la idea de que no hay un origen, ni una identidad fija. Si pensamos en todas las transmutaciones, podríamos sostener que el corto propone la presencia de algo primordial, de una unidad mínima de todo lo existente. Como si pudiera afirmarse que el residuo de toda transformación es “partículas de luz”, de acuerdo al decir de Hirsch en su largometraje.

Más adelante, regresa a la acción de sacarse capas, volvemos a ver un plano de la teta, su contorno nítido, y un hilo de sangre cayéndole muy cerca desde la espalda. Otra vez el montaje evita el tiempo lineal y evolutivo. En la última secuencia, una serie de planos monta cierta teatralidad, que remite al universo del circo. En imágenes en blanco y negro, aparecen equilibristas que se lanzan por el aire. Por último, una mano de mujer agarra el arco, la flecha, y apunta. La acción rompe con el espacio de tipo renacentista, al estar formada de muchos planos detalles desde distintas posiciones. En un plano medio, la mujer dispara. Corte a un plano detalle, la fecha cae sobre el redondel más pequeño y, luego, empieza a correrse. La metamorfosis ha dado buenos resultados.



67.

Ama-zona, 1984. Fuente: Captura de Pantalla

Al narrar un mito sin protagonismo masculino, este cortometraje se vincula con una de las tareas que el feminismo ha llevado a cabo: reescribir historias, pero incluir en ellas a las mujeres con todas sus capacidades sin los rasgos de docilidad, adorno, objeto de deseo del hombre o similares, impuestos por el patriarcado. Ahora bien, como señala Hirsch en la entrevista, desde su lente / según su perspectiva el problema es que para ser fuerte la mujer debe mutilarse.

A-Dios, 1989

Al estar totalmente dedicado a los hombres, este cortometraje se presenta como el otro lado de *Mujeres*. Expresa el modo en que Hirsch ve a los hombres en tanto género. Uno de los libros publicados por la artista: “Aigokeros. Cuadernos Patagónicos” (2004), tiene una sección llamada: “Carta a los hombres”. Allí encontramos cartas dirigidas A-Dios, a Narciso, al marido y a un amigo escritor, entre otras. Si bien no podemos hacer una translación completa del sentido de las cartas al corto, algunos fragmentos nos dan una pista del modo de pensar y de las experiencias de Hirsch con los varones / la figuración de personajes masculinos. Tanto el título de la primera carta como el del corto presentan un guión de separación, que puede significar dedicado a dios, lo contrario de Dios, y también puede ser un saludo de despedida. El guión indica polisemia, tal como sucede en *Ama-zona*, no es posible distinguir entre los sentidos posibles y de hecho todos están presentes.

En principio podemos afirmar que Dios es tomado como hombre. El corto comienza con unas placas que dicen: “A Dios/ En homenaje a Jung y a todos los hombres que me ayudaron a vivir/con los héroes/con los hombres/y los alquimistas”. Entre las placas, aparece una imagen del cielo en cámara rápida, con música de violines, que indica al espectador mirar hacia lo alto. Como veremos este film volverá a trabajar con la idea del hombre caído. Pero, ¿por qué Hirsch decide escribirles a los hombres? En el libro explica: “(...) escribí porque veo a ellos, a los hombres encarnar a la vez, el espíritu absoluto y la crueldad más abismal y mi asombro personal es que la pregunta verdadera no sea la pregunta por ese exceso” (Hirsch, 2004, p.239). Trataremos de comprender cómo se expresan esa crueldad y ese exceso en el corto. Luego de las placas de agradecimiento, vemos el plano del cuerpo de un hombre desnudo, recostado, su cabeza queda fuera de cuadro. La iluminación es cálida y, sumada a la música de piano con ritmo lento, genera una sensación de intimidad. Desde aquí, por corte directo, pasamos a un plano general donde se ve a un hombre rengo que, sostenido con muletas a cada lado, atraviesa el paisaje patagónico. Su andar da la sensación de que todo está en una inestabilidad como la de los equilibristas en *Ama-zona*, no hay quietud posible. Durante el desarrollo del corto, el avanzar del hombre es la única acción lineal.

En el transcurso de *A-Dios* aparecen rostros de otros hombres, pero a diferencia de los rostros de las mujeres en *El mito de narciso*, no queda claro hacia dónde miran. Los hombres no se miran a sí mismos, aunque revelan la sensación de saber que están siendo filmados. Entre ellos aparecen niños y también está presente la situación de paternidad. Luego, hay un momento de contemplación del paisaje, gaviotas, el campo nevado, también el plano de alguien montando a caballo. El paisaje se muestra así, como pausa y quietud. Al igual que en *Mujeres*, en este corto aparece la frase (los mismos planos son reutilizados) de Simone de Beauvoir sobre la sensación del hombre de ser un dios caído en las tinieblas del vientre materno. Recordamos que la frase dice que el hombre quiere ser Idea, espíritu absoluto, pero sale del fango y eso lo hace sentir fracasado. Después de esto, comenzamos a entrever la crueldad y la agonía. Pasamos a sombras de hombres que huyen, desplazadas en el dorado de la luz. Luego, vemos la imagen de un sapo crucificado cual Jesús, por niños. El sapo se hincha y se deshincha. A continuación, las imágenes del nazismo, que hacen referencia a la crueldad, a la muerte, al sacrificio que viene de todos los fascismos. Luego, la imagen de la explosión de una bomba. En relación a la crueldad, en la carta *A-Dios* (1999),

Hirsch interpela a la divinidad: “¿Dónde estabas vos a la hora de la sangre?” y más adelante: “¿Por qué fuiste solo hombre y nunca mujer?”, “Tu ira ha sido una desmesura y el castigo demasiado cruel” (1999, p.180). Ese mismo Dios, en la carta también es caracterizado como a un Dios que ha sido abandonado por ser abandónico, triste, desesperado, iracundo.

En el corto, una corrida de toros nos acerca a otro tipo de sacrificio, esa muerte que se le da al animal como triunfo de alguien que se pretende superior a otro. En estas secuencias aparece toda la violencia del macho, que es capaz de exterminar. Al final del corto, en la caminata del hombre, el reflejo de la luz crece a medida que él se acerca a su destino. La luz tiene un protagonismo como cosa, como materia. El cuerpo del hombre dorado alterna con el cuerpo blanco de los reflejos. A él lo vemos hasta que llega a un boliche. Al inicio del corto se nos presentaba como un hombre que atravesaba paisajes montañosos. Y, según la sinopsis que figura en la página web de Hirsch, se trata de un hombre que vuelve de la guerra. Sin embargo, viéndolo de cerca, parece un hombre cualquiera en una situación cotidiana.

Y así como el hombre es un ser cotidiano, Dios también ha perdido su capacidad de trascendencia. En la carta Narcisa Hirsch afirma que la creación ya no depende de Dios ni de nadie, que es “un acontecer anónimo”, por lo tanto, “la trascendencia ya no es tema” (p.179). Al final de la carta, Hirsch le agradece a Dios la cultura, las catedrales, las capillas del campo y agrega: “Gracias por haberme olvidado y gracias por decirme adiós. (...) Y celebrando los instantes de la Divinidad olvidada, digo: A VECES TODO BRILLA, TODO” (p.183). Así, el brillo se revela como una forma de divinidad inmanente, despojada de toda metafísica y religiosidad institucional.

En este universo de obras de Hirsch, hay otro tipo de relaciones con los hombres, y esto puede verse en los films que le dedicó a Rafael, quien fuera amante de la cineasta. El siguiente corto que analizaremos es uno de ellos.

Orfeo y Eurídice, 1976

Una mancha aparece en la pantalla. Rápidamente, se ajusta el foco y vemos la forma de la mano de un hombre sosteniendo una pluma. Luego, el foco se pone débil, mientras la cámara se desplaza hasta su rostro. Detrás, podemos ver el marco de una ventana y un paisaje

boscoso. El movimiento sigue hasta mostrarnos un lago azul. La introducción musical de una ópera acompaña desde el principio y da una sensación de armonía. Continúan imágenes microscópicas, algo se mueve como si bailara al ritmo de la música, brilla y es de un color peltre. Hasta que, otra vez, la cámara hace foco y nos damos cuenta de que era una mancha de agua en el objetivo de la cámara que, al moverse, también, registra las ramas de los árboles. La música cambia de estado, a otro tempo. También cambian los colores hacia tonos más rojizos y, cuando la cámara vuelve al foco, nos encontramos con los orificios de la nariz de Orfeo y con sus ojos. Luego, su boca, todo en un primerísimo primer plano, y otra vez las ramas de los árboles. En un juego de continuidad rostro-naturaleza.



68.

En el siguiente plano general aparece Hirsch sentada arriba de una mesa en el medio de un patio. Mira hacia la cámara y sonríe. Ahora la película es en blanco y negro. Este cambio de color produce un contrapunto visual. En la próxima imagen, cámara en mano, vemos la copa de los árboles entre destellos de luz, en un alto contraste de brillo/oscuridad.

Hasta aquí, el corto nos presenta el registro de una cotidianidad entre quienes, por el título del corto, suponemos que son Orfeo (Rafael) y Eurídice (Hirsch). Por su modo de composición, las imágenes provocan en el espectador una sensación de placidez, incluso cuando la película no es a color. Y, aunque son más generales, los planos donde aparece Hirsch la muestran en espacios agradables, tranquila o sonriente, ya sea rodeada de naturaleza o en la calidez de su taller.



69.¹³

En una secuencia más adelante vemos una salida por la ruta. Él maneja el auto, la cámara se acerca a su boca, y hay un largo travelling por el paisaje. Por los carteles de las tiendas y la presencia de un vendedor de verduras, entendemos que lo que sigue es un breve paso por el centro de una ciudad. La cámara se detiene en detalles de bananas, tomates y en el precio de unas quenas. Hasta que, por corte directo, la narración vuelve a la intimidad de una habitación, a observar la ventana y el paisaje desde adentro. Lo vemos a él desnudo y de espaldas, mientras mira hacia el mar. Luego, con sus manos, agarra pedazos de caracoles. En la próxima secuencia, sube y baja rodando, empapándose de la arena de un médano alto. Después, Hirsch baja corriendo hacia la cámara.

Lo que sigue es una composición de planos que reafirma la relación de ellos con el espacio, tal como se venía dando. Todo es de color cálido, los cuerpos se ven distendidos y se integran con la naturaleza. Vemos gránulos de arena en una mano, olas contra las piedras, movimiento de cabellos como líneas en detalles muy cercanos, moluscos e insectos. También, fragmentos de los cuerpos desnudos de ambos.

Orfeo y Eurídice es una película donde aparecen dos espacios. Uno, vinculado a un viaje a Chile, y otro, a la Patagonia. Tanto Hirsch como Rafael toman la cámara para filmar uno al otro en ese encuentro. Así podemos comprender el título del corto, estamos frente a

¹³ Los fotogramas 68-69 pertenecen a *Orfeo y Eurídice*, 1976. Fuente: Captura de Pantalla.

dos enamorados, en un encuentro amoroso, donde los protagonistas nunca se tocan directamente ni se dan un beso. Sin embargo, la filmación es el medio que sugiere el contacto y el deseo. En un solo plano, tomado desde lo alto de un médano, aparecen Orfeo y Eurídice al mismo tiempo. Él está parado, mira el mar. Y la cámara, en una mano titubeante (quizás de alguien no acostumbrado a usarla), la sigue a ella, que camina cerca de la orilla, hasta que él queda fuera de plano. La película finaliza con dos planos similares. Primero Rafael entra a un lago, y luego ella. Si en el mito, Orfeo y Eurídice se unen en el inframundo, aquí los dos se unen en el lago. En el sitio donde desaparecen, vemos rombos de luz. Por último, una balsa recorre el lago. La luz se refleja en el agua y produce una especie de velo sobre la pantalla. De este modo, Hirsch reversiona la noción de encuentro y, una vez más, la luz es protagonista, el territorio donde los cuerpos se encuentran.

El mito de Narciso, 2011

Este es el único largometraje estrenado de Hirsch. Muchas de las imágenes que lo componen pertenecen a sus obras anteriores. En esto guarda una similitud con *Retrato de un artista como ser humano*, de 1973. Sin embargo, aquí encontramos algo que no está presente en el corto: la voz de un personaje, amigo de Hirsch, que construye un hilo narrativo. Este film también tiene similitudes con *El Mito de Narciso y Mujeres que hablan a su propia imagen*, de 2005. No solo por el título, y la interpretación del mito hecha por Hirsch, sino también por el dispositivo de filmar el retrato en una pantalla. En este caso, solamente aparece el de la artista con diferentes edades. Pero quien se sitúa enfrente no es ella, sino su amigo, Alberto Félix Alberto, encargado de llevar adelante el relato mediante cuestionamientos.



70.



71.

El film comienza con la radiografía de un cerebro que se prende y apaga y una música gitana. Esta misma imagen está incluida en *Testamento y Vida Interior*, de 1977, y retrata la expresión de la intimidad, incluso en el sentido de la interioridad del cuerpo. Continúa con un collage de distintas épocas con fotografías familiares; en ellas, aparece Hirsch en los Alpes suizos, con su papá pintor, su mamá y su abuela. El montaje de las fotografías es veloz.

Luego del título, sobre la imagen proyectada de Hirsch, vemos una silla vacía, mientras la voz en off de Félix Alberto dice: “Una cosa extraña que contás, 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, cosa que creo es absolutamente absurdo”. Así nos encontramos frente a un autorretrato que, desde el inicio, se asume como posible, aparente y virtual, en oposición a lo real. Seguidamente, aparecen imágenes de algunos de sus cortos. De *Homecoming* (1978), se lee la frase: “El mundo de ayer”; del cortometraje *Descendencia* (1973), vemos el registro en 16 mm de su familia en un festejo realizado en el jardín. Luego, el plano de un barco navegando por un lago se funde con otras imágenes familiares. De esta manera, a lo largo de la película, se cuentan episodios de la vida de Hirsch y se hace un *racconto* de su obra. Así, el espectador conoce cuáles fueron los intereses y las preguntas filosóficas que movilizaron a la artista. Por corte directo, pasamos nuevamente a su amigo sentado en la silla viendo la imagen de Narcisa Hirsch; él dice: “Si es algo que todavía no está, que tenés que inventar, es un proceso de creación”. Entonces, se advierte al espectador que Hirsch se propone crear una vida al mismo tiempo que su autorretrato.



72.¹⁴

¹⁴ Los fotogramas 70-72 pertenecen a *El mito de Narciso*, 2011. Fuente: Captura de Pantalla.

Más adelante, la palabra “gravedad” se desplaza de derecha a izquierda de la pantalla, seguida por la frase “de parir”. Ambas palabras se mueven desde el fondo de la pantalla hacia adelante sobre la imagen de un ojo que parpadea y una escena familiar de archivo. Continúa con una secuencia de los rostros de sus hijos. Como vimos en *Bebés* y *Pink Freud*, el tema de la maternidad es muy recurrente en Hirsch, y aparece señalado como algo pesadillesco. En relación a esto, interesa destacar que en esta obra Hirsch retoma sus inquietudes respecto a las cuestiones de las mujeres que había trabajado en la década del 70, y así demuestra un interés que pervive. Tomamos como ejemplo de dicha permanencia el plano filmado de un monitor, en donde vemos a una actriz entonar frases de Goethe: “Todo lo efímero es solamente un símbolo; lo inalcanzable aquí se encuentra realizado; lo indescriptible aquí se ha cumplido; lo eterno femenino nos atrae hacia adelante...”. En medio de la entonación incluye imágenes de los cortos *Mujeres* y *Ama-zona*. También en este film vuelve a montar la frase de *El Segundo Sexo*: “A dios y a todos los hombres. El hombre se considera un Dios fracasado y su maldición...”. El tema de los hombres reaparece a través de imágenes de *A-dios*, en relación a la explicación de la respuesta a Job acerca de cómo es Dios, por qué es y si existe, realizada por Paul Hirsch, fechada en Bs As, 1984. En boca de quien fue su marido, escuchamos una continuación de la explicación que Narcisa Hirsch da de la crueldad de Dios en su carta *A-Dios*. Primero, Paul Hirsch dice que Dios tiene características humanas, tal como lo define Jung, no es el buen Dios, sino que es rencoroso es injusto. De aquí la manera de comprender su crueldad: “(...) ¿Por qué dios ha creado el mal? Es la máxima imperfección. Quizás la sofisticación conduzca al asesinato. Yo creo que los seres humanos somos unos monstruos”. En esta película, como en *A-Dios*, la idea de monstruosidad del hombre aparece vinculada a la guerra y al nazismo, y a sus consecuencias. Seguidamente, la voz de Félix Alberto le recuerda a Hirsch que debió permanecer en Argentina con su madre porque estalló la guerra, lo cual la alejó de su padre siendo muy niña y también de la resistencia frente al nazismo en su país de origen. Sin embargo, el plano de Hirsch recorriendo el “Monumento a los judíos de Europa asesinados” en Berlín, junto a la frase de Félix Alberto: “Quiere decir que tu madre ha estado ejerciendo una especie de resistencia nada más que fuera de Alemania”, revisiona la idea de haber huido y plantea la posibilidad de una resistencia en lejanía. La palabra “Resistencia” aparece escrita en la pantalla. Luego, en un televisor, se proyecta la imagen del filósofo Hans-Jürgen Syberberg, fechada, Berlin,

2005. Por zoom nos vamos acercando a su imagen, al mismo tiempo se escucha su voz en off en idioma alemán:

“Entonces, ¿por qué vivimos? Los chicos desde muy temprano sienten el vacío. Y la falta de motivación porque no saben para qué viven o para qué luchan. Antes había metas por las que luchar, hoy ya no es así, quizás en lo privado, pero eso también es tan blando y difuso que ya no se siente la resistencia. La resistencia nos es quitada, pero justo la resistencia es lo importante”.

Casi llegando al final, la voz de su amigo la exhorta a repensar su modo de comprender el futuro:

“Vos decís que al envejecer el futuro deja de progresar hacia el presente. Decís que ya no hay lugar para la postergación, hablás del fin de la esperanza, ese movimiento tan esencial que nos sostiene a través de los abismos de la vida. No, no creo Narcisa esa aniquilación de la promesa”.

El fin de las promesas está ligado a las respuestas que Hirsch da a las tres preguntas de Kant: ¿Qué puedo saber?, ¿qué puedo esperar?; ¿qué puedo querer? La respuesta es: "Nada". Sin embargo, frente a toda esta decepción sobre la humanidad, las indagaciones filosóficas de la artista siguen, a través de una referencia a su amigo Luis Jalfen, por medio de un video del año 2000, en Buenos Aires. Aquí nos encontramos con una respuesta a cómo resistir:

“El refugio contra el *noise* creo que fue el arte en la tradición occidental (...) es algo así como un pensar poético, es un pensar itinerante que no hace estacionamiento, sino que su única defensa como el poetizar es el tránsito”.

¿Acuerda Hirsch con esta postura? En todas las obras realizadas por la artista, está presente el poetizar como un tránsito. Ahora bien, la película cierra con la voz de Hirsch sobre una imagen grisácea que se mueve como si fuera una masa uniforme:

“Voy a decir yo la frase temida, no hay un yo. No hay un yo que se pueda conocer, no hay reflejo alguno en el agua, hay solo partículas, partículas físicas, danza, danza de la materia desconocida pero infinita y breves instantes de luz, muy breves instantes de luz”.

Tal como mencionamos en *A-Dios*, en la obra de Hirsch hay una negación insistente de la trascendencia. Aquí aparece vinculada también al “yo” como idéntico a sí mismo. El yo se presenta como tránsito, efímero, inesencial. Por lo tanto, tampoco podemos conocerlo. En ese sentido, Giunta opina que en *El Mito de Narciso*: “las imágenes se interrumpen encadenando preguntas circulares sobre las otras vidas que imaginamos haber vivido, mientras transcurre la que efectivamente experimentamos” (p.135). Para la investigadora, tanto *Taller* (1975) como esta película nos acercan a un discurso expandido en primera persona. Y esto se relaciona a la idea de autorretrato posible, que mencionamos al principio, no se trata de abordar la imposible experiencia de contar la vida tal como fue, ni de expresar una verdad única. Por el contrario, vale tanto o más la inquietud de narrar la experiencia de una vida que hubiéramos tenido en vez de la real.

Bibliografía:

Referencias:

Adam Sitney, P. (2002). Structural Film, en Visionary Film. New York: Oxford University Press.

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

Comolli, J.L. (2009). Documento y Espectáculo en Ideas recibidas: un vocabulario para la cultura artística contemporánea, Ed. Museu d'Art Contemporani de Barcelona (978-84-92505-30-2), pp.108 -123.

De Beauvoir, S. (1989). *El Segundo Sexo*, Buenos Aires: Siglo XX.

De Lauretis, T. (1989). Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction, (A.M. Bach y M. Roulet, Trad). Macmillan Press, pp. 1-30.

Disponible en Url: https://www.uepc.org.ar/conectate/wp-content/uploads/2015/03/Tecnologias_del_Genero-De-Laurentis.pdf

Domínguez, N. (2021). El revés del rostro. Figuras de la exterioridad en la cultura argentina. Rosario: Beatriz Viterbo.

Giunta, A. (2018). Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Argentina, Buenos Aires: Siglo XXI.

Gómez, N. (2018, 10 de mayo). Narcisa Hirsch: “El cine experimental de los sesenta era ideológico, quería ir en contra de lo industrial y comercial”. Infobae. Disponible en Url: <https://www.infobae.com/cultura/2018/05/10/narcisa-hirsch-el-cine-experimental-de-los-sesenta-era-ideologico-queria-ir-en-contra-de-lo-industrial-y-comercial/>

Hanisch, C. (1969). *Lo personal es político*, trad.: Jeka, I. Ed. Franulic, A., Jeka, I, Ediciones Feministas Lúcidas: Chile, 2016. Disponible en Url: http://www.diariofemenino.com.ar/documentos/lo-personal-es-politico_final.pdf

Kratje, J. (2022). Nora Domínguez, El revés del rostro. Figuras de la exterioridad en la cultura argentina. Rosario, Beatriz Viterbo, 2021, SQG, 256 páginas. *Orbis Tertius* 27(35), Artículo e242.

Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y Cine*. Madrid: Signo e Imagen.

León Otero, L. Narcisismo, Amor y Misticismo en El Segundo Sexo y en las novelas memorialistas de Simone de Beauvoir: Una hermenéutica de la sospecha y de la facticidad, A Parte Rei Revista de Filosofía 67. Enero, 2010. Disponible en URL: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/otero67.pdf>

Millán, M. (1999). Derivas de un cine feminista. Cap. Capítulo II: Cine de mujeres y Teorías feministas del cine, México: UNAM.

Mulvey, L. (2001). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen, 16 (3), 6-27. (Primera edición: 1975).

Bibliografía de consulta

Margulis, P. (2014). Mujeres en el espacio documental. Una apuesta por un campo en vías de conformación. En P. Bettendorff y A. Peréz Rial (Eds.). *Tránsitos de la Mirada. Mujeres que hacen cine* (pp 95-14). Buenos Aires, Argentina: Libraria.

Marín, P. (2022). Una luz revelada: el cine experimental argentino, Córdoba, Argentina: La vida útil.

Taquini, G. Del mito de Narciso al de Proteo, un diálogo informal entre Narcisa Hirsch y Graciela Taquini en Torres, Alejandra (comp.), Narcisa Hirsch. Catálogo de obra, Buenos Aires, Casa del Bicentenario, 2010.

Garavelli, C., Poéticas del movimiento: aproximaciones al cine y el video experimental argentino, Libraria Ediciones, 2015.

Filmografía

Mujeres (1970-1985),

El mito de Narciso. Mujeres que hablan a su propia imagen (1974/2005)

Pink Freud (1973)

Bebés (1972)

Aída (1976)

Ama-zona (1983),

El mito de Narciso (2011)

A-Dios (1989)

Orfeo y Eurídice (1976).