

Reportaje

a Narcisca Hirsch

Una cineasta experimental con casi 50 años de trayectoria

por Margarita Ruda y Ana Pedrazzini

Narcisca Hirsch es pionera en el cine experimental argentino, con una obra que se extiende desde los '60 hasta la actualidad, y que incluye películas en Super 8 y 16 milímetros, cortometrajes, instalaciones, intervenciones urbanas, *happenings* y grafitis.

En sus inicios formó parte de lo que se llamó después el Grupo Experimental Goethe, que integraban artistas como Marie Louise Alemann, Claudio Caldini, Juan José Mugni, Juan Villola y Horacio Vallereggi. En su obra reflexiona e invita a reflexionar sobre una pluralidad de temáticas como la condición humana, la feminidad, el amor y las ideologías. Una retrospectiva de su obra fue presentada en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires BAFICI 2012. En junio de 2013 fue homenajeada en el *Toronto International Film Festival* (TIFF 2013), junto con el cineasta canadiense Michael Snow, referente del cine experimental mundial.

Nacida en Berlín en 1928 y radicada en Argentina desde antes de la Segunda Guerra Mundial, Narcisca divide su tiempo entre su casa de San Telmo y su chacra en Colonia Suiza, en los alrededores de Bariloche. Allí fue entrevistada por *Desde la Patagonia, difundiendo saberes*.

Desde la Patagonia (DLP): ¿Cuándo llegaste acá a la Patagonia y qué te motivó a venir?

Narcisca Hirsch (NH): Llegamos a Bariloche en los años '50. Yo tenía un amigo que era músico, tocaba el oboe y formó parte del primer *Camping Musical* que empezó en Colonia Suiza. Él estaba muy entusiasmado con esto de hacer música al aire libre y quería hacer campamentos, pescar y todo eso. Por otro lado, acá cerca visitamos a unos medio parientes míos que nos dijeron: "Ustedes que son jóvenes -yo tenía una hija recién nacida y nada más- ¿No les gustaría comprar la casa de al lado que está en venta?". La casa que estaba al lado era una casa pre-fabricada muy precaria, y la compramos a muy buen precio aunque después nos salió muy cara porque había que refor-

marla. Todavía está y la tiene mi hijo. Yo estaba embarazada de él el primer verano que pasé en esa cabaña. Así que es una larga historia. Y después me gustó mucho la Patagonia, salimos a filmar varias películas, una en Super 8, otra en 16 milímetros; siempre estaba la Patagonia.

DLP: ¿Cómo comenzaste con el arte no tradicional, los grafitis por ejemplo?

NH: Yo tenía una libreta donde iba escribiendo frases y un día me dije: "¿Por qué escribir en los papelititos? A mí me gustan mucho las paredes, están los muros, puedo escribir los muros". En aquel momento estaban los militares todavía. Mis grafitis duraron un año, fue en el '82.

Salía en auto y siempre tenía un aerosol conmigo y cuando veía un muro lindo escribía alguna frase, algo poético. Estaba prohibido, porque estaba prohibido todo lo político, pero nunca nadie me vio.

DLP: Tuviste suerte.

NH: Las cosas cuando no se entienden no se ven. Entonces yo era invisible a sus ojos. Un día estaba yo todavía no vivía en San Telmo-, estaba parada en la calle San Juan, pintando algo, y veo un camionero que me miraba con mucho interés y me pregunta: "¿Señora usted hace eso siempre?". Y le digo: "No, no, siempre no, a veces". Obviamente las leyendas y pintar cosas en los muros estaban prohibidas pero como lo mío, lo que yo escribía, eran cosas... qué se yo, la palabra "ver" o "Todo a veces brilla, todo", esas cosas no se sabía bien qué significado podían tener. Esos grafitis fueron un trabajo muy lindo que gocé mucho, me divertí mucho, porque no se lo conté a nadie, lo hice absolutamente sola. Siempre que los pintaba cerca de donde vivían mis amigos iba a ver si alguno los veía y comentaba algo, porque en aquel momento era algo muy llamativo. Pero nunca hubo ningún comentario hasta que un día salió la revista *Mutantia*, que en ese momento era muy popular, y ahí había adentro una gran foto de uno de mis grafiti y abajo una leyenda que decía: "Algo está pasando en Buenos Aires".

Narcisa Hirsch en su casa en Colonia Suiza.

Entonces me dije: "Bueno, ya está, me vieron, me puedo ir a casa". Y dejé de escribir los muros. Y después vino el '83...

DLP: ¿Y qué podés contarnos sobre las intervenciones, los *happenings*?

NH: Siempre fui muy transgresora, en el sentido que yo me adueñaba de las cosas que quería hacer. Nosotros salíamos a la calle e interveníamos donde podíamos y donde caíamos. Repartí manzanas, unas dos veces, en pleno centro, a eso le sacaron fotos. También repartí muñecos chiquititos, de esos muñecos que son como bebés desnudos, que son juguetes de niños. Esos los repartí en Buenos Aires, en Londres y en Nueva York.

DLP: ¿Fotografiaron los bebés?

NH: Los bebés están filmados en Super 8. Esto fue a comienzos de los '70, cuando no había videos, entonces se filmaba en Super 8. Y entonces hice la misma experiencia, yo sola, repartiendo los bebés en las tres zonas totalmente distintas. Fue muy interesante.

DLP: ¿Y fue muy distinto?

NH: Y... acá en Buenos Aires fue muy violento. Estábamos en plena época militar y por supuesto, cayó la policía y nos dispersó. Nos dijo: "Acá no pueden estar". Y yo le dije: "Pero si no estamos haciendo nada". Pero la gente estaba enloquecida, discutiendo de política, se empujaban y se mataban por conseguir un pedacito de muñeco que estaba en el piso. Fue una experiencia muy increíble.

Después repartí en Londres. Esa fue la experiencia más linda. La gente fue muy amable, se acercaba todo el mundo y me hacían preguntas. Además yo decía "Here you have your baby" (Aquí tiene su bebé) y las señoras grandes me decían: "¿A mi edad?" y se reían y los hombres me preguntaban: "¿Cómo yo como hombre voy a tener un bebé?"

En Nueva York fue la indiferencia total. En cada lugar repartía quinientos bebés, me tenía que deshacer de esos quinientos, no era tan fácil. Me paré en la



Imagen: A. Pedrazzini

Quinta Avenida delante de la Biblioteca Nacional y justo ahí había ese día otra manifestación, no era yo solamente. Los carteles decían "boicot lettuce", había que boicotear la lechuga, entonces la gente me preguntaba qué tenían que ver los bebés con la lechuga. Era un problema con los mejicanos recolectores en California. Pasaban, miraban, estaban apurados. En Nueva York la gente no se detiene, no tiene interés, no tiene tiempo. Está completamente en otra cosa.

DLP: ¿Cómo fue la instalación de la Marabunta? (1967)

NH: Fue un esqueleto gigante de mujer con palomas vivas adentro del cuerpo y cotorras vivas en el cráneo; estaba toda rellena de comida, y el público supuestamente iba a comer esa comida. De ahí el nombre la Marabunta, por esa hormiga amazónica que va comiendo todo en su trayectoria. Estuvimos trabajando como seis meses. Teníamos una amiga de acá de Bariloche, que estaba estudiando medicina; ella nos traía huesos humanos, que nosotros reproducíamos en el taller a una escala más grande. Ya en aquel momento en los '60 había mucha agitación política, las luchas armadas, el Che Guevara, ahí arriba en las selvas tucumanas... Yo quería poner la Marabunta en algún lugar artístico, por ejemplo el Museo de Bellas Artes, alguna cosa así. Pedí permiso y no me dijeron ni que sí ni que no, como que no estaban interesados en



Imagen: Gentileza N. Hirsch

Esqueleto gigante de mujer armado para la Marabunta.

lantes, con sirenas. Le pregunté: “¿Qué hago?”, necesitábamos entrar al hall. Pero nos dijo que no, que en el el hall no, “si quieren vayan arriba al superpullman”. Entonces trasladamos todo a la parte de arriba del cine Coliseo. Subió con nosotros el comisario, que nos había visto armar todo en la vereda y nos dijo: “Acá en la vereda no se hace absolutamente nada”. Así que entre la lluvia y la policía tuvimos que armarlo muy apurados ahí arriba. Nosotros arrancamos con las sirenas cuando salían los espectadores de la primera función y entraban los de la segunda así que se juntó mucha gente adentro del cine.

DLP: ¿Cómo pusiste las palomas y las cotorras?

NH: Pusimos las cotorras en el cráneo que estaba completamente cubierto de una masa como de pan; la boca tenía dientes y labios y adentro estaban las cotorras; y en el cuerpo estaban las palomas pintadas de color fosforescente. La mujer tenía como sexo un ananá y cuando alguien sacó el ananá las palomas volaron.

DLP: ¿Esto fue filmado?

NH: Sí, sí. La película la hizo Raymundo Gleyzer, que fue un cineasta que mataron los militares en el '76. Yo era amiga de Aldo Sessa, que era dueño de los laboratorios Alex. Le dije: “Mira, estamos haciendo este evento y necesito alguien que lo documente” y me lo presentó. Para ese entonces yo todavía no filmaba, yo vengo de la pintura, luego hicimos los *happenings* y

eso. Y el Instituto Di Tella tampoco. Entonces fui a ver a un señor que se llamaba Clemente Lococo, que era el dueño de muchos cines de Buenos Aires, de una cadena. Uno de sus cines era el Coliseo, así que le pedí permiso para poner la Marabunta en la vereda algún día de algún estreno importante para tener más público. Entonces él dijo que sí, en la vereda del cine, el día del estreno de *Blow-Up*. Me dijo la mítica frase: “Señora cuando usted quiera hacer algo en Argentina no pida permiso nunca, hágalo nomás”. Esta era la mía, lo que yo necesitaba escuchar. Pero el destino en general está en contra de uno en esos momentos: llovió torrencialmente ese día. Lo llamé desesperada porque teníamos las palomas vivas, las cotorras vivas, toda la comida y además venía con música, con altopar-



Imagen: Gentileza N. Hirsch

La Marabunta en acción. Cine Coliseo, Buenos Aires, 1967.

después recién empecé a filmar. Raymundo filmó con una sola cámara, el evento duró muy poco. El pobre hizo lo que pudo. Nos sentamos después con Walter Mejía, Marie Louise (Alemann) y con él y editamos la película. Ahí me empecé a interesar por el cine.

DLP: ¿Cómo fueron esos comienzos?

NH: Mi marido había traído de afuera una cámara de 16 milímetros para filmar los eventos familiares, los cumpleaños o los viajes. Una cámara que todavía tengo, a cuerda. Empecé a filmar, Marie Louise (Alemann) también. Pasamos al Super 8. Fue muy lindo. Las cámaras eran muy chicas, las podías tener en la cartera, los rollos Super 8 eran muy baratos. Todos los que querían podían filmar en ese formato. De hecho había un lugar en Buenos Aires que todavía está, que se llama "UnCiPaR". Eso quiere decir Unión de Cineastas de Paso Reducido. Éramos completamente anónimos. Ahí mostrábamos las películas, había gente que hacía largometrajes en Super 8. Entonces de repente eran películas que duraban una hora, con actores. Eran como los que querían hacer la película grande y no tenían el dinero para hacerlo. Marie Louise estaba trabajando en el Instituto Goethe; ella es alemana como yo. Los del Instituto en ese momento estaban muy abiertos a lo que pasaba artísticamente en Buenos Aires y nos dejaron mostrar nuestras películas en el Instituto. Era un mínimo apoyo, tenían interés, hicieron un pequeño programa, y ya eso para nosotros era desconocido. Nos financiaron una pequeña película experimental, con un cineasta y un sonidista que vinieron de Alemania. El cineasta fue como un docente. Hicimos la película con él, fue muy lindo, muy productivo.

DLP: ¿El grupo creció? ¿Se relacionaron la gente del Instituto Di Tella?

NH: Éramos unos diez, entre los que estaban Marie Louise y yo, Claudio Caldini, Juan José Mugni, Juan Villola y Horacio Vallereggi. Claudio Caldini es ahora la superestrella, porque era de nuestro grupo el más brillante. Él se dedicó más, es el más talentoso, me parece. Y el está todavía filmando, ahora es docente y le han hecho un libro. Andrés Di Tella ha hecho una película sobre él. Pero en el Instituto Di Tella ninguno de nosotros tuvo ningún contacto, yo era amiga de

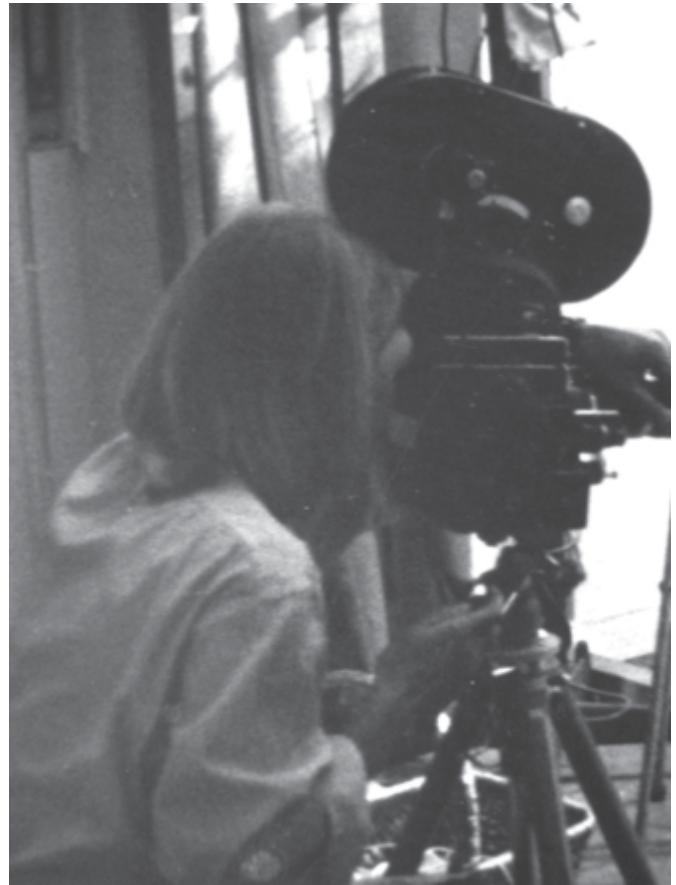


Imagen: Gentileza N. Hirsch

algunos, pero no tuvimos nunca personas adentro. Nosotros siempre estuvimos en un sótano donde iban, y siguen viniendo, las diez personas de siempre, porque no es una cosa masiva.

El cine experimental es como la poesía, una cosa íntima para muy poca gente, sólo para gente que le gusta, que le llega eso. El cine común es como la novela, tiene una narrativa, un argumento, se entiende lo que está pasando. Tiene una duración más o menos estipulada, normalmente una hora y media, dos horas. En cambio en el cine experimental no hay medida, podés hacer, por ejemplo, lo que hizo Andy Warhol en Nueva York que puede durar 24 horas, o como yo, que acabo de hacer un video que dura un minuto. Yo puedo filmar mi chacra, cosa que hago normalmente, o lo que se me ocurra. El que ve eso entiende lo que entiende, le gusta o no le gusta. Tenés que tener una afinidad con esas imágenes en movimiento.

DLP: Yo vi unas cosas tuyas y la impresión que me dieron es la de estar en una galería de arte y ver pasar los cuadros.

NH: Claro, por que yo vengo de la pintura y eso se nota. Hay gente que viene de la literatura, otra que viene de la tecnología, son diferentes cosas. Me preguntaron por qué pasé de la pintura al cine. Posiblemente porque necesito que las cosas se muevan, necesito que todo se mueva. Empieza con un mueble al que le pongo rueditas hasta las imágenes que se van transfigurando en la cámara.

La Patagonia ha sido un escenario recurrente en la obra de Narcisca Hirsch.

DLP: En este último tiempo te están redescubriendo y están valorizando el tipo de cine que has hecho. ¿Como surgió tu relación con el cine de Michael Snow y qué es lo especial de este viaje al TIFF en Toronto?

NH: Cuando yo empecé a interesarme por el cine experimental viajé a Nueva York, que era la meca del cine experimental. Había todo un grupo de gente muy *under* que uno conoce cuando te interesás por eso. La cuestión es que la sobrina de mi marido, que era historiadora de arte, me sugirió ir al MOMA (*The Museum of Modern Art*) porque iban a dar una película que después compré que se llama *Wavelength*. Esta película, hecha por un canadiense (Michael Snow), era en 16 milímetros y usaba un zoom manual. Lo que se ve es una habitación vacía, sin nadie adentro y el zoom va muy lentamente moviéndose atravesando esa habitación muy grande. En algún momento entra alguien, habla por teléfono y vuelve a salir. Pero no hay ningún



Imagen: Gentileza N. Hirsch

acontecimiento más que el zoom. A los diez minutos yo ya estaba pensando que no terminaba nunca hasta que me acordé que la mujer que me lo había recomendado me había dicho que duraba 45 minutos, así que me relajé. Entonces me quedé a ver el final que termina con el zoom en una foto pegada en la pared con una escena de mar. Todo eso es acompañado con un sonido muy agudo, era una tortura realmente.

Salí de ver eso impresionada y me interesé por el cineasta. Me contaron que había hecho otra película donde pone una cámara fija y se ven sólo los estantes de un estudio; y su voz va narrando lo que se ve en los estantes. Pensé en dar una vuelta de tuerca más: hacer una película con una cámara fija sobre una pared fija y narrar lo que **no** se ve. Hice esa película en una doble versión, una en español y una en inglés. Ese fue el gran éxito de mi carrera, se llama *Taller* en español, *Workshop* en inglés. Esa y otra que hice con música de Steve Reich que también es muy tortuosa porque no pasa absolutamente nada por un tiempo muy largo. Esas dos películas más conceptuales son las que tuvieron más éxito de mi cinematografía. Pasó el tiempo, nunca lo mostré mucho ni se conocía mucho hasta que llegó un amigo mío que es docente de cine experimental en California, San Francisco. Es tucumano pero creció en New York. Ese muchacho debe tener treinta y pico de años, es muy joven, no había nacido todavía cuando se hizo *Taller*. Se encontró en un festival con Michael Snow y le contó que tenía una amiga que hacía cine experimental, que vio su película



Imagen: Gentileza N. Hirsch

Filmando en Super 8.



Come out, 1974.

Wavelength y que había escuchado hablar de la película de los estantes. A los dos les pareció gracioso y propusieron que hiciéramos una proyección simultánea. Que yo proyectara *Taller* y él su película que nunca vi, la de los estantes.

DLP: ¿Y eso sucedió en el TIFF de Toronto?

NH: Eso y una muestra retrospectiva de todas mis películas.

DLP: ¿Como siguió la historia después del Super 8?

NH: Cuando se terminó y empecé a hacer 16 milímetros estuve muy conflictuada. Mientras hacíamos Super 8 teníamos una ideología política muy marcada. Las ideologías eran como religiones, además de las ideologías religiosas. Entonces pensé: "Ahora que no hay nadie en contra, ahora que nadie me está atacando, ¿qué hago?". Porque uno funciona como una resistencia. Pensé que tenía que hacer algo desprovisto de posturas ideológicas. Me quedé bastante sola. El video estaba en su auge cuando Dios me envió

una chica que hacía video y además edita. Ella era una estudiante de un amigo y empezó a trabajar para mí. Usamos el material que yo tenía filmado, se transcribió a video. Parte de ese material lo uso para mis películas. Con ella hice una nueva película, *El mito de Narciso*, que es una película más larga, en video, es autobiográfica. Ahí me volví a sentir medianamente bien.

Así que bueno, eso termina más o menos acá y la ironía del destino, es una paradoja... Ahora que yo estaba tan contenta con el video, que se pueden hacer tantas otras cosas así muy fáciles, ¿qué es lo que quiere la gente cuando me invita? ¡Quiere cine! ¡Cine, cine! No quiere video, no quiere ese maravilloso DVD que lo ponés en la cartera y no pesa nada, y luego lo ponés en un aparatito y todo el mundo ve. Tengo que de vuelta arrastrar mis rollos de película, mis proyectores que pesan toneladas y se me queman, se me rayan las películas. Hoy en día que uno está tan acostumbrado al buen sonido, a la tecnología... Hay cosas que ves y no te gustan, es muy desprolijo, las querés hacer mejor. Pero tampoco me quiero pasar la vida corrigiendo lo viejo, quiero hacer cosas.

Un repaso por la obra artística de Narcisa Hirsch

Entre sus creaciones figuran, en un listado no exhaustivo:

Filmografía: *El mito de Narciso* (2011), *Celebración* (2007), *El erotismo del tiempo* (2006), *El mito de Narciso* (20') (2005), *Aleph* (2005), *Amazona* (2001), *Home coming* (2001), *Rumi* (1999), *A Dios* (1989), *Ana, ¿dónde estás?* (1985), *Para Virginia* (1984), *Orelie Antoine, rey de la Patagonia* (1983), *Come Out* (1974), *Pink Freud* (1972), *Descendencia* (1971), *Canciones napolitanas* (1971), *Patagonia* (16') (1970), *Patagonia* (10') (1970), *Retrato de una artista como ser humano* (1969), *Marabunta* (1967), *Manzanas* (1966).

Instalaciones: *El Grito* (2011), con Jorge Caterbetti, *El Silencio* (2000).

Libros: *Lugares de silencio*, con Enrique Banfi (2007), *Aigokeros* (2004), *El olvido del ser, conversaciones en la chacra*, con Luis Jalfen (1995), *La Pasión según Juan* (1992).