

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

Por Paz Bustamante\*

**Resumen:** 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. A nivel formal, se opone al modo de representación institucional del cine clásico, y a sus maneras de generar placer en espectadores. Aun cuando Hirsch nunca se definió feminista, encontramos temáticas e intereses en sus films que nos permiten establecer relaciones con premisas de la teoría fílmica feminista en sus cortometrajes. Las películas aquí analizadas, *Mujeres* (1970-1985), *Pink Freud* (1973), *Bebés* (1972), *Ama-zona* (1983), *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.

## The breaking of gender stereotypes in the experimental cinema of Narcisa Hirsch

**Abstract:** Hirsch's work includes portraits and self-portraits which suggest feelings, reflections and attitudes that undermine stereotypical notions such as: women as mothers, pregnancy as a state of grace, women as erotic objects, and romantic love. Thus, Hirsch represents subjectivities free from the notions of immutable identities or definitive gender positionality. On a formal level, Hirsch counters the institutional mode of representation of classical cinema, as well as its generation of pleasure. Although Hirsch never defined herself as a feminist, her short films allow for establishing relationships with feminist film theory. The films analyzed in this article: *Mujeres* (1970-1985), *Pink Freud* (1973), *Bebés* (1972), *Ama-zona* (1983), *A-Dios* (1989), and *Orfeo y Eurídice* (1976), express the artist's bond with herself as a woman as well with other women, her relationship with men, and men's relationship with the world.

**Key words:** experimental cinema, gender stereotypes, feminist film theory, Narcisa Hirsch.

## A ruptura dos estereótipos de gênero no cinema experimental de Narcisa Hirsch

**Resumo:** A obra de Hirsch apresenta retratos e autorretratos feitos de sentimentos, reflexões e atitudes que rompem com os estereótipos da mulher-mãe, da gravidez-estado de graça, da mulher-objeto erótico e do amor romântico, e exprime outras subjetividades que não se restringem nem a uma identidade imutável, nem a uma posição definitiva em relação ao gênero. A nível formal, opõe-se ao modo institucional de representação do cinema clássico e às suas formas de gerar prazer nos espectadores. Embora Hirsch nunca tenha se definido como feminista, encontramos nos seus filmes temas e interesses que nos permitem estabelecer relações com premissas da teoria feminista do cinema em seus curtas-metragens. Os filmes aqui analisados, *Mujeres* (1970-1985), *Pink Freud* (1973), *Bebés* (1972), *Ama-zona* (1983), *A-Dios* (1989), *Orfeo y Eurídice* (1976), expressam a ligação da artista consigo mesma enquanto mulher e com outras mulheres; a sua relação com os homens; e a relação dos homens com o mundo.

**Palavras-chave:** cinema experimental, estereotipos de gênero, teoría feminista do cinema, Narcisa Hirsch.

**El presente ensayo fue ganador de la publicación en *Imagofagia* del 11° Concurso Di Núbila, organizado por el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y AsAECA. El jurado estuvo compuesto por María Valdez, Lucas Martinelli y Belén Ciancio. Esta es una versión abreviada del mismo. Se puede consultar completo en la web del festival: <https://www.mardelplatafilmfest.com/38/es/noticia/ganadores-del-11-concurso-internacional-domingo-di-nubila-quot>**

## ¿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).

De esta manera, 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: 22). Para evitar caer en la “falacia intencionalista” (1991: 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 (Kuhn, 1991: 28-29).

Por otra parte, 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: 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: 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). Mágina 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: 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: 59). A partir de aquí nos proponemos indagar los tipos de construcción de género que aparecen en ciertos films de Hirsch, y reflexionar acerca de si contribuyen o no a deconstruir el concepto de “mujer” como construcción ficcional.

### **Mujeres, 1970-1985**

No encontramos análisis ni críticas, ni menciones de este cortometraje en escritos anteriores. 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 2013<sup>1</sup> 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 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 suspenso, incluso de miedo, ¿de qué es capaz esta figura enigmática femenina? Además, por sus colores en la

---

<sup>1</sup> Disponible en URL:

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

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. 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:

INTERTÍTULO. 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, transcrita del libro, y así le da una característica artesanal a la obra. 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 caso de objeto erótico de la “mirada masculina” 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 técnicamente sin romper la verosimilitud narrativa. 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 autodeterminación 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, 2010: 1).

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*:



Fotograma de *Mujeres*, (Hirsch, 1970-1985). Fuente: Captura de Pantalla.

En contra de los mitos, este cortometraje se apropia de la frase feminista que afirma: “mujer” es un género construido social e históricamente. En el mismo sentido, 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 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. Por otra parte, en *Mujeres*, hay planos detalles de alhajas de mujer junto al sonido de campanadas que remarcan 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 expresa 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 audaces, 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 a 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 otrx. Las placas que se suceden son: “*Are you in a state of grace?*” Finalmente, su respuesta revolucionaria: “*Yes... alone*”. El film cierra con las 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**

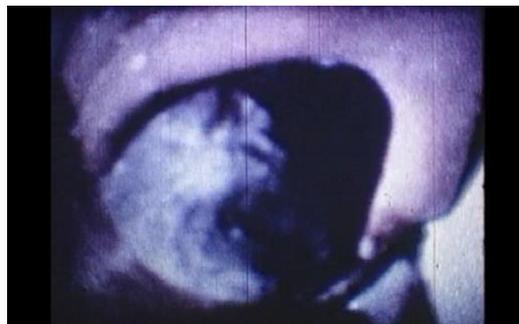
Comienza con el plano de la cabeza de un muñeco bebé que gira en forma circular sin parar. Luego la frase “*Join me in the underground*” aparece entrecortada en un montaje rápido. Pertenece a una publicidad que, en 1966, relanzó la publicación de la revista estadounidense, *Evergreen review* (1957-1973). La publicación trataba de literatura, de vanguardia del siglo XX, poesía, sexo, pero también de crítica política. 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: 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: 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 un película híbrida, la posibilidad de escapar a la alienación del espectáculo que postula visibilidades absolutas (Comolli: 2007). De aquí en más se suceden planos de baile, que pertenecen al corto sobre *Aída Laib*<sup>2</sup>, 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 púbico, 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

---

<sup>2</sup> *Aída* (Hirsch, 1976)

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.



Fotogramas de *Bebés*, (Hirsch, 1972). Fuente: Captura de Pantalla.

### ***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)<sup>3</sup>. 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, se confronta con sí 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

---

<sup>3</sup> 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.

dan en un continuo y no sabemos cuál es cuál. 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/Have a baby* (1972/1973), realizado en Buenos Aires, Londres y New York. Pero aquí encontramos 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. Luego, el plano de los ojos de un muñeco cuyos ojos se mueven de arriba abajo, solos y 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.



Fotograma *Pink Freud*, (Hirsch, 1973). Fuente: Captura de Pantalla.

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. 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.

### ***Ama-zona, 1983***

Sobre este corto, dijo Hirsch en una entrevista publicada en el diario *Página 12*<sup>4</sup>, a raíz de la edición de parte de su obra por MQ2\*: “La idea de la mutilación de lo 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. También, en *Para Virginia* (1984), Hirsch hace referencia al dolor de esa mujer, su admiradora por correspondencia, que decide tirarse al mar. Y, también las

---

<sup>4</sup> Disponible en Url: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8171-2013-07-19.html>

mujeres que le hablan a su propia imagen expresan sentimientos de tristeza<sup>5</sup>. De manera que es un afecto recurrente que Hirsch pone en imagen en su obra. Como así también es recurrente la cuestión del mito. 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<sup>6</sup> (Sitney, 2002: 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 cotidianeidad y también de juegos deportivos, todos protagonizados por varones. En la siguiente secuencia, aparece algo vivo que no puede tomar una silueta definida. Está difuminada, fuera de foco. De a poco, revela los contornos de una mujer que,

---

<sup>5</sup> Esto sucede en los films: *Seguro que Bach cerraba la puerta cuando iba a trabajar* (1974/1979), *El mito de Narciso. Mujeres que hablan a su propia imagen* (2005). *El mito de Narciso* (2011).

<sup>6</sup> 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 reinterpretation 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, 2002: 136).

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 *Ama-zona* 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 flecha cae sobre el redondel más pequeño y, luego, empieza a correrse. La metamorfosis ha dado buenos resultados. 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 traslación 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* (2011), 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 deshinch. 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” (p.180). Ese mismo Dios, en la carta también es caracterizado como a un Dios que ha sido abandonado por ser abandonico, 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.

Ahora bien, 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. 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. 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 quenás, instrumentos musicales de viento. 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 filmarse uno al otro en ese encuentro. Así podemos comprender el título del corto, estamos frente a 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.

#### **Bibliografía**

Adams Sitney, P. (2002). *Visionary Film: the American avant-garde 1943-2000*. New York: Oxford University Press.

Comolli, Jean-Louis (2009). "Documento y Espectáculo" en *Ideas recibidas: un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani.

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

De Lauretis, Teresa. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London: Macmillan Press.

Gómez, Noelia (2018). Narcisa Hirsch: "El cine experimental de los sesenta era ideológico, quería ir en contra de lo industrial y comercial" en Infobae, 10 de mayo. Disponible en: <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/>

Hirsch, Narcisa (2004). *Aigokeros. Cuadernos Patagónicos*. Edición del Capricornio.

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

León Otero, Lourdes (2010) "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" en A Parte Rei Revista de Filosofía, número 67, enero. España: Sociedad de Estudios Filosóficas.

Millán, Mágara (1999). *Derivas de un cine en femenino*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Mulvey, Laura (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen, 16 (3), Otoño.

---

\* Paz Bustamante es Realizadora audiovisual integral. Realizó la Maestría en Cine Alternativo (EICTV) y la Maestría en Cine Documental (UCINE). Forma parte del Grupo de Investigación "Deconstruir la Mirada" de Mujeres Audiovisuales Argentina. Dirigió los cortometrajes *Conductora*, 2022, selección Cine Expandido 4to Festival Hecho por Mujeres, Perú. Derecho Verde, 2019, co-dirección Valentina Cayetano Kelly, Vanina Bustos. *Unx*, 2019, selección Cine de Artistas del Doc Buenos Aires. *Ofrendas y Hallazgos*, 2017, Mención especial en el IX FEMUJER, Santo Domingo. Premio del Público en 4º Festival de Cine de General Pico. Mención Especial Cine.Ar en 7ma edición Cortópolis. Asistente de dirección de *No Nos Callamos Más*, 2022, Dir. Wanda López Trelles. Productora y Guionista de *Sip'ohi, El lugar del Manduré* y *Las Pistas-Lanhoyij* Dir. Sebastián Lingardi. Juradx del Premio MUA en el 14º Festival de Cine de Universidades Públicas REC. E-mail: [pazbustamante@gmail.com](mailto:pazbustamante@gmail.com)