

## EL CINE DE PETER FORGÁCS: DE LA COMPILACIÓN A LA AUTORÍA

Efrén Cuevas Álvarez

Universidad de Navarra

[ecuevas@unav.es](mailto:ecuevas@unav.es)

**ABSTRACT:** El cine doméstico y *amateur* ha generado un renovado interés en el panorama cinematográfico de las últimas décadas, desde su recopilación y archivo en filmotecas hasta su reutilización por cineastas contemporáneos, entre los que cabe destacar al húngaro Peter Forgács, quien ha dedicado su carrera filmográfica al archivo de estos materiales y a su remontaje en documentales de carácter histórico.

Esta comunicación pretende analizar el trabajo de este cineasta en torno a dos paradojas que se plantean en su obra. La primera, su propuesta de ofrecer una crónica de la Historia de Europa entre 1930 y 1950 a partir de películas domésticas y *amateur*. Con ello Forgács se coloca entre los defensores de la historia de lo cotidiano como enfoque válido para entender las diversas épocas históricas, en la línea de las propuestas historiográficas desarrolladas por académicos como Ben Highmore o Alf Lüdtke. En este sentido, las imágenes domésticas recogidas en su serie *Private Hungary* o en otras películas como *The Maelstrom* o *Meanwhile Somewhere... 1940-43*, aportan una singular crónica de aquella época, de un especial dramatismo cuando sus protagonistas son familias judías, como ocurre en varias de sus cintas más conocidas.

La segunda paradoja que articula la obra de Forgács versa sobre la construcción de una autoría como cineasta sin haber sido el autor material de lo filmado. Su huella como autor parece patente, sin embargo, a lo largo de sus filmes, tanto por la coherencia temática de sus trabajos, ya mencionada, como por los rasgos de estilo que presentan. En este último capítulo, además de su trabajo de ensamblaje de los materiales, Forgács consigue un sello estilístico propio al moldear la banda visual a través de efectos como la ralentización y congelado de imágenes o los diversos tintados; y la banda sonora a través de los efectos de sonido y la característica música de Tibor Szemzo.

## **EL CINE DE PETER FORGÁCS: DE LA COMPILACIÓN A LA AUTORÍA**

El cine doméstico y *amateur* está generando un creciente interés en el panorama cinematográfico de las últimas décadas, desde su recopilación y archivo en filmotecas hasta su reutilización por cineastas contemporáneos, entre los que cabe destacar en el ámbito europeo a Peter Forgács. La filmografía de este cineasta constituye en este contexto un caso muy singular, por la determinación y constancia que ha demostrado a lo largo de sus ya casi veinte años de producción fílmica. Sus películas se pueden etiquetar como documentales históricos, si bien resultan poco convencionales, en cuanto que están construidas exclusivamente a partir de material ya rodado de carácter *amateur* o doméstico. Estos materiales proceden en su mayoría de su país de origen, Hungría, conformando el grueso de su producción: catorce películas que ha agrupado bajo el título genérico de *Private Hungary*; a lo que hay que añadir otras obras individuales realizadas con cintas provenientes de países como Holanda, Grecia o España. Esta premisa hace que su obra plantee una doble paradoja, sobre la que articularé mi exposición (que pretende ser tan sólo una somera aproximación a su obra, dadas las limitaciones del formato de comunicación): por un lado, los filmes de Forgács proponen las crónicas domésticas de sus protagonistas como el material de base para relatar la Historia convulsa de los años treinta y cuarenta en la Europa del siglo XX; por otro lado, su aparente tarea de compilador anónimo deviene claramente en una autoría, basada tanto en sus elecciones temáticas como en sus opciones estilísticas.

### **La crónica doméstica de la Historia europea**

La primera de las paradojas se sitúa en el contexto más amplio del debate historiográfico contemporáneo, en donde se pueden ubicar corrientes actuales que defienden la historia de lo cotidiano (Alf Lüdtke, Ben Highmore) o la microhistoria (Jacques Revel, Giovanni Levi) como método de conocimiento histórico. Como bien explica Brad S. Gregory, para estos autores “la fuente del cambio histórico no debe ser buscada en las instituciones (el Estado), las estructuras (las clases) o los mecanismos (el mercado), porque no existen allí. Estos macro-fenómenos son abstracciones, reales sólo en la medida en que se expresan en el flujo dinámico de las múltiples transacciones, concretas

y humanas, que a un tiempo las producen y las transforman”.<sup>1</sup> Los enfoques de estos autores no son idénticos, pero en todos ellos se observa un rechazo a esquemas de tipo determinista, ya sean de corte estructuralista o marxista, que desdibujen a la persona como actor social del cambio histórico, sin que ello les lleve a ignorar las limitaciones de sus estudios, pues su foco microscópico necesita de marcos generales para poder adquirir sentido pleno.

La filmografía de Peter Forgács se sitúa con claridad en esta reivindicación de lo cotidiano para acceder a la Historia, aportando nuevas respuestas a la pregunta que Ben Highmore se plantea sobre cómo representar la cotidianidad. Para este autor norteamericano, los enfoques tradicionales de las ciencias sociales deben ser completados por las propuestas del arte o la literatura, que durante el siglo XX han recurrido a lo cotidiano como material de trabajo, desde Duchamp al arte pop. No obstante, él mismo precisa que esas tendencias artísticas utilizan lo cotidiano, pero a costa de descotidianizarlo. Por eso propone indagar en otros enfoques, como la pintura impresionista, cuyos temas y métodos recogen mejor ese carácter “improvisado” tan afín a los sucesos cotidianos.<sup>2</sup> Las películas de Forgács pueden ser entendidas, en este contexto, como herederas de un acercamiento impresionista, pues al plantear un retrato de la cotidianidad a partir del cine doméstico, ofrecen un retrato histórico que tanto temática como estilísticamente retiene ese carácter de improvisación que Highmore asocia acertadamente a la experiencia de lo cotidiano. Es cierto que el abanico temático de los filmes domésticos usados por Forgács nos remite con frecuencia a los momentos más rituales de la vida familiar, desde bodas, bautizos hasta vacaciones o celebraciones cíclicas del calendario festivo. La improvisación surge, no obstante, del tratamiento de esos eventos, tanto por parte del cineasta –con su filmación “incorrecta” y su montaje visible, en cámara–, como por parte de los “protagonistas” de los filmes, que actúan para la cámara rompiendo una y otra vez el carácter objetivista que podría pretender el registro “documental” de esos acontecimientos.

Forgács sabe situar además los diversos micro-relatos en marcos históricos generales a través de su labor de montaje, otorgándoles de esta manera validez como

---

<sup>1</sup> GREGORY, B. S. “Is Small Beautiful? Microhistory and the History of Everyday Life”. *History and Theory*. Vol. 38 (1999), p. 105. Las traducciones han sido realizadas por el autor de la comunicación.

<sup>2</sup> Cfr. HIGHMORE, B. “Introduction. Questioning Everyday Life”. En: HIGHMORE, B. (ed). *Everyday Life Reader*. Londres: Routledge, 2002, pp. 24-28.

crónica de la macro-historia, en la mejor tradición de los historiadores de lo cotidiano. Esa labor de contextualización resulta generalmente muy discreta, a través de breves rótulos y narraciones en off, que aportan el contexto necesario sin romper el halo cotidiano de las imágenes *amateur*. Esa tensión entre la historia “privada” y la “pública” constituye de hecho una de las líneas de fuerza más evidentes de su trabajo creativo, como él mismo explica a Bill Nichols en una entrevista: “Resulta intrigante observar la tensión, el contraste, entre el horizonte del acontecimiento histórico importante (...), visualizado en los noticiarios, ficciones, documentales, por un lado, y la insignificancia de lo banal por el otro, la Hungría o la Holanda privada”.<sup>3</sup> Esa tensión surge en primera instancia al combinar los dos tipos de acontecimientos a través del montaje visual o sonoro. Pero Forgács logra una tensión más incisiva cuando va más allá de la mera yuxtaposición, ya de por sí elocuente, y funde ambos discursos en una nueva unidad de sentido, como cuando nos muestra la estampa trivial de una madre (judía) paseando con su recién nacido por un parque, transformada de repente en un momento único al informar la voz en *off* del decreto que obliga a los judíos a vivir en guetos.

Como muestra el ejemplo recién citado, ese contraste entre las dos escalas históricas adquiere un protagonismo inusitado cuando se enfrenta a los protagonistas de las películas domésticas con los conflictos bélicos que asolaron la Europa de los años treinta y cuarenta: la Guerra Civil española en el caso de su última película *El perro negro* (2004) o la II Guerra Mundial en la mayoría de sus otros filmes; un contraste que se agudiza aún más cuando los protagonistas son judíos europeos, como ocurre en *Free Fall* (1996) o *The Maelstrom* (1997). La primera de estas dos películas está elaborada con las filmaciones de un judío-hungaro, Gyorgy Peto, realizadas entre 1937 y 1944. Forgács trabaja aquí esa tensión antes mencionada al combinar momentos festivos, como la boda del protagonista (y su viaje de novios en plena guerra), con la crónica histórica de la persecución de los judíos. En este caso además refuerza el marco histórico con la utilización de registros sonoros de carácter público –desde un discurso de Hitler hasta una crónica de guerra– y con la lectura en *off* de las disposiciones legales que van arrinconando a la población judía de Hungría.

---

<sup>3</sup> NICHOLS, B. “The Memory of Loss. Peter Forgács’s Saga of Family Life and Social Hell”. *Film Quarterly*. Vol. 56 (2003), núm. 4, p. 9.

*The Maelstrom* consigue subrayar aún más el contraste entre crónica privada e Historia pública, al insertar en el marco de la II Guerra Mundial el metraje doméstico no sólo de una familia judío-holandesa, los Peereboom, sino también de la familia de Seyss-Inquart, gobernador alemán de la Holanda ocupada. La imagen cotidiana de este último con su nieto nos obliga a transitar en el complicado terreno emocional de la empatía hacia un personaje histórico al que suponemos responsable parcial del Holocausto, en un ejercicio arriesgado que recientemente hemos visto realizado por el cine de ficción en la cinta alemana *El hundimiento*. El contraste entre tragedia y cotidianidad adquiere tintes especialmente dramáticos en la parte final de *The Maelstrom*, cuando se muestra la filmación doméstica de los preparativos de los Peereboom para ir a Auschwitz, en donde los protagonistas de la cinta encontrarán la muerte (como nos informa al poco un rótulo). La diferencia de conocimiento entre el espectador contemporáneo y los protagonistas de aquellas cintas domésticas provoca una reacción que el cine de ficción ha cultivado habitualmente para la creación de suspense, pero que ahora adquiere un relieve inusitado, porque nuestra superioridad de conocimiento no podrá impedir que esos personajes históricos eviten la muerte. La pantalla se convierte súbitamente en muralla, más que en ventana documental, pues nuestros gritos no llegan a las víctimas inocentes de la tragedia, lo que provoca sin duda una experiencia de aquel conflicto bélico que pocos documentales históricos han conseguido hasta la fecha.

La particular crónica histórica de esas décadas que nos ofrece Forgács adquiere un contrapunto inusitado en *The Danube Exodus* (1998), realizada con las filmaciones domésticas de Nándor Andrásovits, un capitán de barco que hacía la ruta del Danubio en aquellos años. La película recoge en su primera parte el éxodo de un grupo de judíos eslovacos a Palestina y en la segunda el retorno a Alemania de un grupo de alemanes residentes en Besavaria. Nuevos contrastes contados en clave de microhistoria, aunque con novedades estructurales y estilísticas. Por un lado, Forgács introduce metraje complementario de carácter histórico y no estrictamente doméstico, que incluye por ejemplo a Hitler o material rodado en Palestina (recurso que empleará con más profusión en *El perro negro*). Además en la segunda parte la banda sonora está enriquecida por el relato de una alemana que relata su marcha y su recolocación en la Polonia ocupada (de la que tendrá que huir al final de la guerra), rompiendo así la distancia que había planteado en sus

anteriores bandas sonoras, cuyos registros verbales solían tener un tono impersonal y flemático. Forgács logra así nuevos contrastes que no obstante siguen apuntado en primer lugar a la sabia elección de enfoques y materiales por su parte, consciente de que no todo material doméstico ofrece el mismo potencial para la crónica histórica de aquellos acontecimientos.

### **La autoría del compilador**

La tarea hasta aquí descrita parece remitir a un trabajo más bien anónimo, realizado en la oscuridad de una sala de montaje, al servicio de un material ya rodado, lo cual nos alejaría de esa visión del cineasta como autor tan preciada en el cine europeo. Peter Forgács rompe sin embargo con ese tópico, en lo que constituye la segunda paradoja que queremos plantear aquí, pues en sus dos décadas de obra fílmica ha logrado construir un estilo muy característico que le ha hecho merecedor de un lugar propio entre los cineastas autores del actual panorama audiovisual europeo.

El primer rasgo específico de su obra arranca en el origen de sus películas, en esa tarea de archivista del cine doméstico con la que comenzó su carrera, y que aporta una constante temática a toda su cinematografía, articulada en torno a la memoria histórica de la Europa doméstica entre 1930 y 1950. En este sentido resulta muy atinada la descripción que él hace de esa primera fase de su trabajo, cuando se define como un “arqueólogo del tiempo”, que va a buscar los vestigios del pasado entre las ruinas de una memoria fragmentada.<sup>4</sup> No es fácil pensar en una manera más acertada de definir al cine doméstico en cuanto material histórico, pues la crónica del tiempo pasado que nos ofrece no está estructurada con el rigor del historiador, sino a partir del cruce casual del acontecer doméstico y la historia pública. Así se van mezclando crónicas intrascendentes –unas vacaciones de verano, una comida familiar– con otras más públicas que el cineasta doméstico ha querido registrar para sí mismo, como la boda principesca o el 40 aniversario de la reina de Holanda que se recoge en *The Maelstrom*. Al mismo tiempo, esos registros no tienen una continuidad temporal, sino que constituyen auténticas ruinas, piezas sueltas

---

<sup>4</sup> Cfr. SPIEKER, S. “At the Center of Mitteleuropa, A Conversation with Peter Forgács”. *Artmargins* [En línea]. [S.l.]: Artmargins, 20-V-2002. <<http://www.artmargins.com/content/interview/forgacs.html>> [Consulta: 15 de marzo de 2005]

de una historia pasada, deterioradas además por el paso del tiempo y su mala conservación. Pero será precisamente la fascinación que ejercen esas ruinas la que impele a Forgács a su tarea de conservación y posterior reconstrucción.

En la tarea de “reconstrucción” que emprende Forgács se observa una ambigüedad sugerente, que aporta otro rasgo básico de su perfil como autor. Forgács busca mantener una distancia de tono objetivista frente al registro visual del cine doméstico, al tiempo que trabaja con detalle el ensamblaje de los materiales visuales y sonoros, construyendo así una marca estilística muy característica.

La patina objetivista surge en cierta medida del propio contenido de las películas domésticas, que aparecen ante el espectador en toda su banalidad, inconscientes del nuevo uso que están teniendo, reacias a ir más allá del ámbito doméstico en el que fueron grabadas y en el que posteriormente fueron proyectadas. Esa crónica minimalista de lo banal es lo que parece llevar a Forgács a definirse como un mensajero, un mediador, que busca una posición de observador frente a los materiales.<sup>5</sup> Una posición que es reforzada, como ya se ha mencionado, por el escaso intrusismo de los rótulos y los comentarios en off, de un carácter habitualmente descriptivo.

No obstante, la propia elección de materiales y su encuadramiento histórico, en torno a los conflictos bélicos europeos, constituyen ya de por sí toda una declaración de principios, que poco tiene de observación objetivista. Un caso evidente lo tenemos en *Meanwhile Somewhere... 1940-43* (1994), uno de sus trabajos más compilatorios, en donde reúne diversos materiales aficionados para ofrecer su versión de la guerra europea.<sup>6</sup> Forgács utiliza como columna vertebral de su montaje una cinta de evidente carga racista, que recoge el castigo público de un oficial nazi a una pareja –un chico alemán y una chica polaca– en una pequeña población rural. El desarrollo de ese castigo –afeitado de sus cabezas, paseo por el pueblo– se va intercalando con el resto de materiales, muy diversos entre sí, manteniendo de este modo una clara posición personal que le aleja de la pretendida posición de observador neutral antes manifestada.

---

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> *Meanwhile Somewhere* forma parte de una serie de cinco capítulos, *The Unknown War*, elaborada a partir de películas domésticas y *amateur*, en la que Forgács se encargó de realizar el tercer capítulo. Sobre su trabajo en este filme, véase la entrevista realizada por Deirdre Boyle en *Millenium Film Journal*, núm. 37 (otoño 2001), pp. 53-66.

Lógicamente será su trabajo de montaje la principal arma que utiliza Forgács para la construcción de sentido, a medio camino entre la retórica del cine de compilación (histórico o propagandístico) y el cine de metraje encontrado de corte experimental. Así se observa con especial evidencia en su último trabajo, *El perro negro*, en donde intenta combinar los registros domésticos de un catalán y un madrileño con otras grabaciones *amateur* que recogen la historia de España en los años treinta. La labor de montaje adquiere en este filme un papel mucho más protagonista que en los anteriores, al enfrentarse a la difícil tarea de dotar de sentido a una época histórica tan compleja –y menos conocida para el público no español–, sin querer renunciar al registro doméstico como anclaje de la mirada histórica.

Al evidente trabajo de montaje que estas películas requieren, Peter Forgács añade otra serie de marcas estilísticas que configuran un estilo visual y sonoro propio, sedimentando así su sello de autor sobre bases estilísticas inequívocas. En la banda visual, entre otros recursos, Forgács emplea frecuentes ralentizaciones y congelados de la imagen, obligando de algún modo a los personajes de sus cintas domésticas a mirar al público (o viceversa); reencuadres de la imagen; tintados que le sirven con frecuencia para distinguir el origen del metraje; coloreados de una parte de la imagen; o imágenes en negativo. En la banda sonora, además del narrador en *off* y de las grabaciones de discursos públicos antes mencionadas, Forgács introduce siempre en sus filmes otros dos recursos: efectos sonoros, que sincroniza con algunos de los ruidos que se observan en la imagen; y la música, compuesta por Tibor Szemzo. Esta va incorporando recursos y melodías diversas, según la ubicación geográfica de cada obra, aunque mantiene un tono similar, entre elegíaco y ensoñador, que la identifica de un filme a otro. Para Forgács, esta música de carácter extradiegético juega un papel fundamental, como elemento unificador de los diversos materiales visuales, y como constructora de un tono emocional específico que no se encuentra de por sí en las peripecias de esos personajes anónimos que pueblan sus películas.<sup>7</sup>

Con estos recursos, las películas de Forgács construyen un universo temático y estilístico propio, que remite sin duda a un autor en el sentido más usual del término, aquel que deja una huella singular en la obra producida. Un creador que, sin embargo, edifica su

---

<sup>7</sup> Cfr. SPIEKER, S. “At the Center of Mitteleuropa...”. Op. Cit.



autoría sobre una doble paradoja, la de un cineasta que no filma y la de un cronista histórico al que no le preocupan los protagonistas públicos de la Historia con mayúsculas.

### **Bibliografía citada**

BOYLE, Deirdre. “Meanwhile Somewhere. A Conversation with Peter Forgács”.

*Millenium Film Journal*, núm. 37 (otoño 2001), pp. 53-66.

GREGORY, Brad. S. “*Is Small Beautiful? Microhistory and the History of Everyday Life*”.

*History and Theory*. Vol. 38 (1999), pp. 100-110.

HIGHMORE, Ben. (ed). *Everyday Life Reader*. Londres: Routledge, 2002.

NICHOLS, Bill. “The Memory of Loss. Peter Forgács’s Saga of Family Life and Social Hell”. *Film Quarterly*. Vol. 56 (2003), núm. 4, pp. 2-12.

SPIEKER, Sven. “At the Center of Mitteleuropa, A Conversation with Peter Forgács”.

*Artmargins. Contemporary Central and Eastern Visual Culture* [En línea]. [S.l.]: Artmargins, 20-V-2002.

<<http://www.artmargins.com/content/interview/forgacs.html>> [Consulta: 15 de marzo de 2005]

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.