

Péter Forgács (1950) forma parte de un conjunto de cineastas que trabajan a partir de la recogida y reciclado de material procedente de películas caseras. Entre ellos, autores como Gianikian y Ricci-Lucchi o Bill Morrison ponen el acento en la belleza intrínseca de la decadencia de la imagen, mientras que otros, como Abigail Child o Alain Berliner, buscan reconstruir y deconstruir el contexto social, cultural y político de la época de esas imágenes. La obra de Péter Forgács se distingue dentro de este grupo por varias razones. Su formación como integrante del grupo musical experimental Group 180 y su interés por las vanguardias produce obras de una belleza formal hipnótica. Pero, sobre todo, a diferencia de los cineastas citados, Forgács documenta exhaustivamente el material que colecciona, por lo que sus relatos no son ficciones genéricas a partir del contenido de las imágenes, sino la revelación progresiva de las diferentes capas de sentido, históricas, sociales, culturales y psicológicas que se esconden en unas filmaciones que, en su origen, sólo buscaban documentar el paso del tiempo y los momentos felices.

## lo que oculta el lenguaje

ENTREVISTA CON **PÉTER FORGÁCS**

ANA USEROS



¿Cómo empezó a hacer películas?

Comencé mi actividad cinematográfica en un pequeño estudio, el Béla Balazs, que era el único dentro de la industria de producción cinematográfica controlada por el Estado en el que éste ejercía la censura con posterioridad a la producción. Era algo extremadamente raro en los países del Este, excepto en el caso polaco o de la nueva ola checoslovaca. Y sin embargo en Hungría teníamos este lugar a nuestra disposición y fue la cuna de la recién nacida vanguardia húngara. Todos los grandes cineastas empezaron allí. Tenía una estructura democrática, por lo que los jóvenes directores recién graduados en la escuela de cine, que en la gran industria no podían dirigir películas por la presión de los ya instalados, recibían un dinero y sólo se sometían a la censura una vez que la película estaba hecha. No era lo ideal, la película podía perfectamente no estrenarse pero, al menos, se podía hacer.

Allí había un cineasta, Gabor Bódy, que era un genio a la hora de reorganizar, de repensar el lenguaje cinematográfico. Había estudiado semiótica y teoría del lenguaje antes de recalar en el estudio Béla Balazs, donde organizó un grupo de vanguardia. En 1978 recogió cinco colecciones de películas familiares e hizo una película *collage* porque tenía la teoría, compartida con Stan Brakhage y con la vanguardia de la época, de que el *objet trouvé*, la película de cualquiera, podía aislarse y exponerse. Y el resultado fue *Private History*.

Aquella película de Gabor Bódy fue una enorme inspiración para mí, como también lo fue el movimiento de la *found photograph*, el movimiento de fotografía de vanguardia, el cine experimental, la música experimental, todas las corrientes que confluían en el estudio Béla Balazs, que era como un gran laboratorio donde se podía experimentar pero, sobre todo, donde había unas referencias. Había allí una serie de artistas, en campos diferentes: escritores, músicos fotógrafos, pintores y cineastas de vanguardia.

En tanto artista de vanguardia siempre he odiado a los burgueses, en fin, los he odiado... en ese cierto sentido. Y para un joven revolucionario de izquierdas en contra de la Unión Soviética estas películas caseras tenían algo misterioso. Y por último, en tanto

participante en el movimiento *underground* tuve la oportunidad de aprender mucho.

El contacto con el material de archivo, con las películas familiares, me mostró que la banalidad tiene una faceta escondida. Me mostró la contradicción interna, su oposición interna, un poder interno que se oculta detrás de esa banalidad, o detrás de la felicidad, tras la efímera nadería cotidiana.

En la película sobre Wittgenstein hay unas escenas de esquí y después una cita que dice: «Cogí algunas manzanas de una bolsa de papel y algunas de ellas no servían realmente para nada. Tuve que cortar y tirar la mayoría de ellas. Después, cuando escribía una frase, vi que la segunda mitad estaba podrida y la vi como una manzana echada a perder».

En el contexto de la obra de un filósofo que lidia con las fronteras huidizas de la verdad, de la fealdad, del sentido, esas manzanas son la metáfora de la creación artística basada en las películas caseras. Las películas caseras son una inacabable y aburrida serie de momentos de felicidad banal y, entre esos momentos, se producen hallazgos, pero hay que desechar la mayoría del material para descubrir lo que hay detrás. Durante muchos años, en Hungría, los cineastas me consideraban simplemente un montador que unía trozos. Eso fue años antes de descubrir que esta actitud, que no trata meramente de ilustrar las vidas privadas de la gente, era compartida por otros muchos cineastas. Puedo citar a Alain Berliner o a Abigail Child, que tiene una hermosa película llamada *The Future Is Behind Us*. O a Jay Rosenblatt, en San Francisco. Hay una pandilla dispersa por todo el mundo, que considera este material como algo que hay que observar y desmenuzar para escarbar bajo la superficie, bajo sus capas.

Volviendo a Wittgenstein y a una cita del *Tractatus* que emplea en la película: «El lenguaje disfraza el pensamiento, pues de la forma exterior del traje no se puede inferir la forma del pensamiento que cubre, porque la forma externa del traje se construye con un fin muy distinto a dejar que se reconozca la forma del cuerpo». Me preguntaba si no habría otro impulso para su

Dusi & Jenó, 1988



deseo de trabajar con este material. Llevando un poco más lejos esa reflexión planteada en Wittgenstein, relacionándola con la aparición puntual en sus películas de imágenes de la Hungría «oficial», quizá «el lenguaje que enmascara el pensamiento» sean esas imágenes oficiales y su obra una búsqueda del pensamiento bajo ese lenguaje, de las imágenes ocultas que subyacen al discurso oficial.

Lo que se ve en *Wittgenstein* es el resultado de dieciocho años de batallar con el *Tractatus*. Impresiona que sus editores en Hungría no se dieran cuenta de la potencia con la que el pensamiento de Wittgenstein se enfrenta al lenguaje falso. Es evidente que cualquier régimen autoritario, el húngaro o cualquier otro, debe gobernar primero sobre el significado, sobre la sintaxis. Todos los partidos lo hacen. No se trata únicamente de discutir lo que es o no agradable, lo que es conveniente, sino de definir qué es la verdad. La dialéctica entre la falsa realidad, o la pseudorealidad, y la realidad que hay detrás es parte de este juego. Y en la superficie y en la estructura de mi obra hay una búsqueda del sentido oculto tras el lenguaje, una búsqueda que de repente fue posible hacer en este pequeño campo de las películas caseras y que no pude hacer en otros, como la fotografía o la música.

Hay otra capa de sentido en la imagen, procedente de Sigmund Freud, no sólo cuando éste analiza, por ejemplo, los falsos recuerdos de la infancia de Leonardo da Vinci sino también en sus análisis de la imagen onírica. Wittgenstein seguía y admiraba a Freud, aunque rechazaba específicamente la lectura que éste hace de los sueños, porque se mantenía dentro del lenguaje, porque se limitaba a decir «esto es esto».

Hoy la técnica está al alcance de cualquiera. Y más desde la aparición de una tecnología de manipulación de imágenes de fácil acceso. La pequeña diferencia que puedo ofrecer, lo que hace que el resultado sea diferente en mi caso, es que yo busco algo más. Por ejemplo, cuando en *Either / Or* vemos al hombre ciego y a la mujer del hombre ciego que coquetea ante la cámara, ¿cómo mostrar lo importante? ¿Cómo mostramos el carácter incestuoso de la relación entre el cineasta y su hija? Entrevisté a la hija del señor G., a Baby, que era una mujer sencilla que trabajaba en un hotel, y lo curioso es que su infancia es mi infancia, tiene la misma edad que yo. Yo conocía perfectamente aquellos momentos de felicidad y también la parte represiva, casi invisible, que vivimos siendo adolescentes. Así se hizo evidente que este *collage* de desfiles comunistas y momentos de privacidad e intimidad era la única forma en la que yo podía dar sentido, o mejor dicho, hacer que emergiera no sólo ese sentido sino también ese doble lenguaje. El *collage* cumple la función que se le confiaba a la metáfora en las películas de ficción, en las películas de Itsván Szabó o de Miklós Jancsó, que también empezaron sus carreras en el Béla Balázs. Esta doble naturaleza, esta componenda, está presente en todas y cada una de las películas húngaras de ficción, con esta compleja estructura de autocensura y censura.

Hay gente que no escribe diariamente, que no tiene la costumbre de la autoreflexión, pero que resulta que tiene una cámara de cine. Cuando se escribe un diario se escriben cosas como: «He conocido a Kay. Es maravillosa y desagradable a la vez». Pero queda en secreto por qué Kay era maravillosa y desagradable a la vez. Si en cambio poseo una cámara y Kay se acerca, y mientras se acerca ruedo un plano de ella acercándose, entonces no estoy ofreciendo una conclusión o una asociación, formulada mediante el lenguaje, separada por mí de su contexto emocional, ni tampoco es mi definición la que sostiene nuestra relación, ni una reflexión que en último término es sólo mía, sino que es en un plano de ella donde se ve nuestra comunicación. Vemos la relación que se establece entre ella y yo, que estoy detrás de la cámara, vemos si disfruta o no de la situación, si la odia o no, si sonríe o no, y





*The Bartos Family*, 1988

todas estas cosas están fuera de la conciencia del cineasta que las registra. En un diario tendríamos únicamente conclusiones. El señor G. —el cineasta de *Either / Or*— nunca escribió un diario. Era un sencillo técnico, un electricista que reparaba radios.

Supongo que lo perturbador es el preguntarse si sabían o no lo que hacían, lo que estaba pasando. Baby no era responsable de las filmaciones de su padre y esto es un esquema básico del cine amateur, de la cámara amateur. Pero es interesante también su reacción posterior, cuando ya es una adolescente, cuando quiere desaparecer de las cámaras, con la personalidad rebelde de todo adolescente, que desea independizarse, cómo indica al padre que no puede poseerla, que no puede filmarla aquí o allá o hacer esto o aquello con ella. Él la contempla cuando salta por el balcón, que es un gesto gratuito de provocación, porque lo está haciendo desde un primer piso, y la sigue filmando después, cuando se convierte en bailarina de cabaret. Ahí se ve algo que no sólo tengo que seleccionar sino que tengo que hacer visible, porque todos nosotros tenemos una relación con el mundo que no podemos ni controlar ni ver con objetividad.

Eso distingue mi obra de la de los cineastas «normales», que colocan el significado antes. Mi esquizofrenia es que yo sé lo que dijeron los filósofos, veo lo que hicieron El Greco o Goya o Kurt Schwitters o Duchamp pero, cuando me encuentro ante el material, todos esos pensamientos no me bloquean, no me importa que Wittgenstein dijera esto o aquello, porque se trata del material. El material contiene muchas cosas y eso me permite mantenerme en este procedimiento optimista. El material no dice «esto significa esto».

Su planteamiento me parece impecable en el caso de las películas, como *Either / Or*, en las que se trata de la intrahistoria, de descifrar las motivaciones ocultas y los deseos reprimidos de la gente corriente que se revelan en las imágenes que ellos mismos han creado. Pero cuando la escala cambia y nos movemos en la gran historia, como, por ejemplo, en *Meanwhile Somewhere*, donde se busca trazar un panorama global de la Segunda Guerra Mundial, las imágenes parecen tener un sentido preestablecido, colocarse en un esquema anterior a ellas. Las imágenes de la mujer belga que se divierte celebrando su cumpleaños, montadas junto al avance de las tropas nazis, no nos hablan de lo que aquella mujer sentía o deseaba, sino que sencillamente figuran como metáfora de una felicidad ciega e inconsciente.

*Meanwhile Somewhere*, 1996



No son culpables, no los estoy juzgando, no soy un juez. Pero en este caso el punto de vista es muy amplio, no es objetivo, pero es muy amplio, casi el punto de vista de Dios, lo que no quiere decir que a Dios le sea indiferente si ella es o no castigada por esto. En el caso de *Meanwhile Somewhere*, el público que ve la película debe conocer los hechos básicos de la Segunda Guerra Mundial. Sabemos lo que hicieron los ejércitos, pero no sabemos qué le pasaba a la gente. Es como en *La ciociara* (*Dos mujeres*, Vittorio de Sica, 1960) o en *La infancia de Ivan* (Andrei Tarkovski, 1962). Hay ciertos sectores del planeta en paz y otros, en el país vecino o en la calle de al lado, en guerra.

*Meanwhile Somewhere* no es una película sobre la Segunda Guerra Mundial, es una película sobre el tiempo presente, sobre el aquí y el ahora. Y las imágenes te permiten sentir eso. Cuando se ve a esa mujer, es posible que se sienta algo así como: «Mira esa mujer, cómo baila mientras otros mueren de una forma atroz». Ese problema es un problema cotidiano en la sociedad de hoy. Aunque personalmente no seas rico, vives en una sociedad opulenta. Pero mientras nosotros estamos aquí hay cosas que suceden en otras partes. La filosofía que subyace tras esta obra, o tras toda mi filmografía, es que no hay una objetividad, pero sí una charca

común donde podemos pensar de una forma ética, sensual, inconsciente, psicológica, personal, vívida y decadente.

Sí, pero me queda una sensación de «injusticia». Esta mujer se convierte en un signo, sin ninguna posibilidad de justificarse, mientras que a otros personajes se les concede espacio para desplegar todas sus facetas. Estoy pensando, por ejemplo, en los protagonistas de *The Maelstrom*, igualmente inconscientes de la magnitud de la barbarie que les rodea, o en la complejidad de un personaje como Angelos Papanastasiou, el cineasta de *Angelos' Film*, sucesivamente playboy, monárquico, héroe en la clandestinidad y después represor.

Hay una anécdota muy conocida. Beethoven escribió un concierto para violín, que incluye un solo que es una de sus grandes obras. Y se dice que un muy famoso violinista le dijo al respecto: «Maestro, es una obra impresionante, hermosísima. Pero no puede tocarse en este instrumento, en este violín.» Y Beethoven le contestó: «¿Y a quién le importa el violín?» Se puede identificar a esta gente, yo sé quiénes son. Es como si se coleccionan cartas y con eso se hace después una novela. Como Sebald, que hace literatura, pero antes emprende una investigación increíble para documentarse y escribir sus novelas. Después, por supuesto, les cambia el nombre: Juliette se convierte en Agnès, para que no puedan ser identificadas. Vale, pero a mí no me importa. Porque yo me sitúo en el punto de vista de Dios, junto con el espectador, y si algo te hace sentir mal eso es gracias, en buena parte, a mis esfuerzos. Yo quiero que tú los odies, los culpes o los compadezcas, quiero que ellos tengan esa posición incómoda en esta desagradable inquisición estrecha de miras en la que ellos encarnan a la mala felicidad.

Y respecto a Angelos, sí, claro que era un monárquico, se relacionaba con colaboracionistas, con los alemanes... ¿Cambia eso

en algo sus acciones heroicas? ¿Es por ello distinta la cualidad de sus resultados, de su esfuerzo único? Sin duda tenía relaciones con los colaboracionistas, si no no hubiera podido filmar mucho de lo que filmó.

Los planos del soldado nazi retirando la bandera de la Acrópolis, ¿los filmó Angelos?

No. En la película hay planos que fueron filmados por los nazis y esos están tintados de verde, las secuencias filmadas por Angelos están teñidas de un azul cálido, y las filmaciones de los aliados tienen un filtro marrón.

Con las filmaciones de Angelos, la película amateur se convierte en un testigo irrefutable de la historia. De repente esa cámara que filma lo cotidiano adquiere una autoridad pública. Me pregunto si se debe a eso la intensa y casi absurda reacción que tuve ante esos planos de *The Maelstrom* en los que, en un campamento de simpatizantes nazis, una niña sigue titubeando a los mayores uniformados y, en varias ocasiones, mira a la cámara. Me descubrí pensando: «Sigue mirando, sigue mirando, la cámara puede salvarte...» Y, sin embargo, si algo nos enseñan las filmaciones de Angelos es que la cámara es impotente.

Quizá en ella ves la inocencia. ¿Por qué mira a la cámara? Porque ella no está en el campamento, es demasiado pequeña. Debe ser (aquí estoy especulando) la hija o algún pariente del camarógrafo o bien su madre está en el campamento. Le falta confianza, pregunta: «¿Lo estoy haciendo bien?» Para mí esa imagen fue también una sorpresa similar.

Esta gente está haciendo un campamento pseudomilitar tras la ocupación nazi, están uniformados, algo que estaba prohibido. El

*Angelos' Film*, 1999



parlamento prohibió que se exhibieran uniformes porque perturbaban a los holandeses. Les recordaban a los fascistas belgas, a los fascistas españoles o italianos, así como a los fascistas judíos.

Al hilo de los uniformes y resonando a lo lejos la cita de Wittgenstein sobre el traje y el cuerpo, quería comentar la aparición ocasional de la desnudez, en situaciones cotidianas pero que, bajo el prisma de la guerra, parecen amenazadoras. De repente un niño duchándose en el patio nos remite a otras duchas, otros cuerpos desnudos...

Además de por la diferencia cultural que pueda haber entre la civilización mediterránea y la centroeuropea a este respecto, las escenas que implican cuerpos desnudos impactan sobre todo porque ninguno de ellos se produce en un contexto lógico, social. Ni la niña húngara que orina en la calle, ni los niños checos duchándose. El único desnudo público, de grupo, es el número en el Moulin Rouge donde las chicas actúan para los franceses y para los oficiales nazis.

Y es impactante también porque nos remite a toda la iconografía generada por el cine alrededor del nazismo, a la desnudez del cuerpo humano como expresión máxima de la fragilidad frente al poder oscuro del uniforme. En ese sentido, a la inversa, *Angelos' Film* nos regala una imagen que rompe con todas las convenciones fílmicas de la ocupación nazi y su resistencia en los distintos países: la clandestinidad, la guerrilla urbana, el casi total abandono del espacio público al ejército alemán. Me refiero a esa escena increíble de una manifestación ciudadana multitudinaria reclamando comida a los alemanes, avanzando hacia ellos con las manos desnudas, en una actitud suicida que a la vez encoge y reconforta el corazón.

La tradición de revuelta griega... y española, de enfrentarse con las manos desnudas al poder. La historia de Grecia es trágica, pero la misma mierda hubiera ocurrido si hubieran ganado los partisanos. Aunque sea difícil de aceptar, Tito masacró al menos a 50.000 húngaros, a 100.000 croatas... Yo tengo una visión apocalíptica de la vida, en la que sin duda puede que haya algo de alegría, como hay una niña pequeña ente los fascistas, donde hay patriotas fascistas partidarios de la monarquía que sacrifican su riqueza y su vida y, ¿quién es quién para juzgar? Lo más que puedo decir es que yo no he matado, pero no se puede decir mucho más. Hoy en Hungría las masas son nazis y odian a los gitanos, atacan pueblos gitanos... Tenemos entonces un lenguaje cinematográfico complejo, con sus alusiones históricas y su contexto, lo *cotidien banale*, con sus ciclos apocalípticos, y el conjunto es igual que nuestra propia vida personal, con sus largos periodos pacíficos y sus revoluciones.



Miss Universe 1929, 2006

#### FILMOGRAFÍA SELECCIONADA

HUNKY BLUES - THE AMERICAN DREAM, 2009  
 I AM VON HÖFLER - VARIATION ON WERTHER (PRIVATE HUNGARY 15), 2008  
 OWN DEATH, 2007  
 MISS UNIVERSE 1929 - LISL GOLDBARBEITER - A QUEEN IN WIEN, 2006  
 EL PERRO NEGRO - STORIES FROM THE SPANISH CIVIL WAR, 2005  
 DO YOU REALLY LOVE ME? THE HUNGARIAN INSTALLATION VIDEO, 2003  
 A BIBÓ READER (PRIVATE HUNGARY 13), 2001  
 ANGELOS' FILM, 1999  
 THE DANUBE EXODUS, 1998  
 THE MAELSTROM - A FAMILY CHRONICLE, 1997  
 FREE FALL (PRIVATE HUNGARY 10), 1996  
 MEANWHILE SOMEWHERE ... 1940-1943 AN UNKNOWN WAR SERIES 5/3, 1996  
 THE NOTES OF A LADY (PRIVATE HUNGARY 8), 1994  
 WITTGENSTEIN TRACTATUS, 1992  
 BOURGEOIS DICTIONARY (PRIVATE HUNGARY 7), 1992  
 THE DIARY OF MR. N. (PRIVATE HUNGARY 4), 1990  
 EITHER - OR (PRIVATE HUNGARY 3), 1989  
 DUSI & JENŐ (PRIVATE HUNGARY 2), 1988  
 THE BARTOS FAMILY (PRIVATE HUNGARY 1), 1988

© Ana Useros, 2012. Texto publicado bajo una licencia Creative Commons. Reconocimiento - No comercial - Sin obra derivada 2.5. Se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente por cualquier medio, siempre que sea de forma literal, citando autoría y fuente y sin fines comerciales.

CINE ESTUDIO VIII FESTIVAL DE DOCUMENTALES. DOCUMENTA MADRID  
 06.05.2011 > 15.05.2011  
 ORGANIZA DOCUMENTA MADRID • CBA