

ESTÉTICA DE LA MEMORIA. DANILO KIS Y PÉTER FORGÁCS, DE LO BANAL A LO SIGNIFICATIVO¹

Mikel Iriondo Aranguren

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Dpto. Filosofía de los Valores y
Antropología Social

*La continuidad de la historia pertenece a los opresores; la
historia de los oprimidos revela discontinuidad.*

Walter Benjamin

Resumen

El escritor yugoslavo Danilo Kis mostró que frente a la Historia oficial era posible una narración íntima y particular de los acontecimientos. Todas aquellas personas carentes de un nombre propio con resonancia social, tenían un lugar en su *Enciclopedia de los muertos*.

Bajo idéntica preocupación, esa confrontación entre tiempo personal y tiempo histórico, el cineasta húngaro Péter Forgács, recuperando filmaciones anónimas de personas que vivieron acontecimientos dramáticos, rescata momentos cruciales que residen en el horizonte del olvido definitivo e intenta reconfigurar así nuestra conciencia histórica.

Palabras-clave: MEMORIA; OLVIDO; AUTO-BIOGRAFÍA; NARRATIVA; HISTORIA

Abstract

The Yugoslav writer Danilo Kis tried to show that beyond the official History was possible an intimate and personal narrative of events. All those people without a name with social resonance, had a place in his *Encyclopedia of the dead*.

Worried about the same problem, the confrontation between personal time and historical time, Hungarian filmmaker Péter Forgács, recovering anonymous movies made by people who lived dramatic events, rescues important moments close to oblivion and tries thus to reconfigure our historical consciousness.

Key Words: MEMORY; OBLIVION; AUTO-BIOGRAPHY; NARRATIVE; HISTORY

.....
Iriondo Aranguren, Mikel. 2014. Estética de la memoria : Danilo Kis y
Péter Forgács, de lo banal a lo significativo. *AusArt Journal for
Research in Art* 2 (2) (December): 50-74

1.- EL LEGADO DE DANILO KIS

El escritor yugoslavo Danilo Kis (1935-1989), nacido en la ciudad serbia de Subotica, junto a la frontera húngara, es ampliamente conocido por su relato *Una tumba para Boris Davidovich* (1976), diáfana denuncia de las purgas estalinistas, el totalitarismo y la aniquilación de los considerados disidentes.

Este libro irritó sobremanera al partido único y llevó a la Unión de Escritores de su país a acusarle de plagio debido a la influencia de escritores como Borges, Kafka, Solzhenitsyn, Joyce o Nadezhda Mandelstam. “Un collar de perlas robadas”, manifestaron sus colegas, que infectaba la realidad socialista con perniciosas prácticas foráneas.

Danilo Kis ganó el juicio y dejó escrito su alegato, que leyó ante el tribunal, en *Lección de anatomía* (1978) furioso escrito contra la exaltación nacionalista y la mala literatura. A continuación se exilió en París donde murió joven, a los 54 años, sin jamás comprender a aquella intelectualidad francesa que reivindicaba una ideología que él había sufrido y combatido. En el prólogo de la ed. americana (1980) de *Una tumba para Boris Davidovich*, Joseph Brodsky señalaba,

Sin embargo, lo que normalmente ralentiza el paso del tiempo y, por las mismas causas, mantiene viva una ideología, no es tanto que los asesinos sobrevivan a menudo a sus víctimas, como cuanto que los que sobreviven contemplan equivocadamente a los muertos de la misma manera que una mayoría a una minoría.

Pero aquel Kis preocupado por rehabilitar a las víctimas del fanatismo también quiso mostrar que frente a la Historia oficial, aquella escrita con mayúsculas, cabía una narración íntima y particular de toda vida privada inserta en el devenir de los acontecimientos. Aquellas personas sin aparente relevancia histórica, carentes de un nombre propio con resonancia social, sin espacios destinados en libros y enciclopedias tenían un lugar en su *Enciclopedia de los muertos* (1986)².

Una consulta al libro permitía vislumbrar la esencia de la vida de una persona: los episodios cruciales de su niñez, las atmósferas que lo rodearon, los olores y músicas preferidas, sus momentos de felicidad, los acontecimientos sociales y políticos que lo acompañaron a lo largo de toda su existencia.

En el relato de Kis, la protagonista accede a la biblioteca donde se halla esta curiosa *Enciclopedia* y comienza a consultar sus páginas, a leer aquellos párrafos del libro destinados a su padre,

Allí está escrito todo. Todo. El paisaje de su tierra está reflejado de una forma tan viva que al leer, mejor dicho, al mirar por encima las líneas y las imágenes, me sentí inmersa en el corazón de esos parajes: la nieve sobre las cimas lejanas de las montañas, los árboles desnudos, el río helado sobre el cual, como en los paisajes de Bruegel, patinaban unos niños, entre quienes distinguí claramente, a él, a mi padre, salvo que entonces todavía no era mi padre, el que fue mi padre (Kis [1986] 2008, 45). (...)

Siguen entonces imágenes condensadas de su infancia, reducidas prácticamente a ideogramas: nombres de maestros, de sus compañeros de clase, <<los mejores>> años de su infancia con la alternancia de las estaciones; una cara alegre sobre la que cae la lluvia, un baño en el río, el deslizarse con el trineo sobre una colina nevada, la pesca de truchas, y enseguida –o al mismo tiempo, si cabe la posibilidad– el regreso de los soldados de los frentes europeos, el niño sujetando la cantimplora, una máscara de gas con el cristal roto, tirada en un terraplén. Y nombres, biografías. (...) Cada etapa de su vida, cada episodio ha quedado anotado, cada pez que picó el anzuelo, cada página leída, el nombre de cada planta recogida por el niño. (...) toda su adolescencia resumida en un solo párrafo. (...) esta necesidad de apuntarlo todo, todo lo que constituye una vida. (...) Mi padre pasó, salvo breves interrupciones, unos cincuenta años en Belgrado, y esa suma de años de vida, esta cuenta de unos dieciocho mil días y noches (cuatrocientas treinta y ocho mil horas), está plasmada aquí, en este libro de los muertos, ¡a lo largo de cinco o seis páginas! ([1986] 2008, 49-52)

La dimensión poética del texto parece abandonar cualquier referencia lógica y se adentra en los melancólicos deseos de dotar de significado a lo considerado superfluo en la elaboración historicista. La sombra del personaje de Borges, *Funes el memorioso*, planea sobre la *Enciclopedia*, pues ese poder mágico de condensación, rememorar lo significativo de una vida en varios párrafos, no olvidando los detalles más nimios, o bien nos remite a la extraordinaria y anómala capacidad perceptiva de Funes, donde la memoria ha sido

reemplazada por la tautología, o bien pertenece al estatuto de nuestras añoranzas e ilusiones más acendradas, en la creencia de que, como dice Kis,

no existen en la vida humana ni cosas insignificantes ni una jerarquía de los acontecimientos. (...) La historia es, para la Enciclopedia de los muertos, la suma de los destinos humanos, un conjunto de acontecimientos efímeros ([1986] 2008, 61-2).

Este lírico y maravilloso texto de Danilo Kis, planteado como relato reivindicativo de la memoria universal –puesto que nadie, en esta visión igualitaria del mundo de los muertos, caerá en el olvido al existir un registro detallado de su existencia– y del valor de la singularidad, *porque nunca se repite nada en la historia de los seres humanos, todo lo que a primera vista aparece igual apenas es similar; cada hombre es un astro aparte, todo ocurre siempre y nunca, todo se repite hasta el infinito y de forma irrepitible* ([1986] 2008, 55), ha permanecido como ejemplo y metáfora de, por un lado, la banalidad de la existencia humana y, por otro, de los esfuerzos por dignificarla y dotarla de significado.

El texto de Kis es además plenamente consciente de que toda singularidad está inserta en el devenir de los acontecimientos históricos. Aunque la mayoría de las personas no aparezcan en las páginas de la Historia oficial, son partícipes y protagonistas en ella, como la *Enciclopedia de los muertos* se encarga de poner de manifiesto. Podemos pues recomponer la Historia, comprenderla más vívidamente, a la luz de sus vivencias. Así, rememorando a su padre y el resumen de su vida que la protagonista del relato ha podido leer en la citada *Enciclopedia*, asevera,

Porque cada acontecimiento, ya lo he dicho antes, está ligado a su destino particular, cada bombardeo de Belgrado y cada avance de las tropas alemanas hacia el este, como cada una de sus retiradas, todo está narrado a través de sus propias visiones y en relación con su propia vida ([1986] 2008, 59).

La *Enciclopedia* consigue también, por tanto, elaborar un relato más allá de la exclusiva dimensión íntima. Así, la historia personal y la historia oficial llegan a encontrarse, iluminando y clarificando pasajes del pasado y rehabilitando la memoria de todos aquellos que quedaron sumidos en el olvido. La *Enciclopedia* de Kis alcanza en sus memorables párrafos este, diríamos, milagro, puesto que no hay forma de hacer casar estas dos dimensiones más que desde una

mirada omnisciente, aquella que conoce la participación de todas las personas y de cualquier mínimo detalle en el destino final de la humanidad.

2.- PÉTER FORGÁCS. UNA ESTÉTICA DEL TIEMPO PERSONAL Y DEL TIEMPO HISTÓRICO

Bajo idéntica preocupación, esa confrontación entre tiempo personal y tiempo histórico, el cineasta húngaro Péter Forgács (1950), realizador de más de cuarenta películas e innumerables instalaciones, ha ido elaborando una serie de obras como por ejemplo, *Maelstrom*, *Perro Negro*, *Márai Herbal*, *Free Fall Oratorio* o *El Éxodo del Danubio* que, sin duda forman, a día de hoy, parte de la prodigiosa *Enciclopedia* de Danilo Kis.

Este arqueólogo del tiempo, como él mismo gusta llamarse, ha ido recuperando filmaciones anónimas, fundamentalmente familiares, que muestran esos momentos felices que acostumbramos resguardar en álbumes y archivos: nacimientos, bodas, bautizos, celebraciones, etc.

Pero este dominio de lo privado se extiende en Forgács hasta las filmaciones domésticas coincidentes con acontecimientos históricos como el exterminio judío, la deportación, la Guerra Civil española, y otros horrores semejantes.

El Forgács archivista de imágenes encontradas (*found footage*) es, en estas producciones, un cineasta sin filmaciones propias. Podríamos hacer un paralelismo con lo que atestiguara Arthur Danto de las *Brillo Box* de Andy Warhol y su transfiguración, pues Forgács presenta unas antiguas imágenes rodadas con un exclusivo propósito familiar bajo una perspectiva radicalmente diferente merced a su posterior labor de montaje y edición. Lo igual ya no es ahora lo mismo, aunque si hemos de ser sinceros tampoco las imágenes se presentan como indiscernibles sino claramente recontextualizadas, manipuladas de manera interesada, al enfrentarlas al conocimiento histórico.

Gracias a la nueva disposición de estas películas, a la coloración de algunos de sus detalles, la incorporación de una banda sonora, la voz en off, los rótulos

ilustrativos, la inserción en ocasiones de imágenes de archivo, la utilización del enfoque selectivo, la ralentización, la detención en un fotograma, la marcha de las imágenes hacia atrás y hacia delante, etc., Forgács consigue hacer vívidamente actuales las que en su origen eran imágenes destinadas al consumo familiar y al seguro aburrimiento de amigos y foráneos.

Por otra parte, no es posible obviar, que frente a los protagonistas de esas filmaciones, también los espectadores somos algo así como un remedo del sujeto omnisciente del que hablábamos más arriba, pues tenemos el privilegio de conocer las consecuencias de aquellos tiempos y sus actores. Forgács trata pues de enlazar ambas dimensiones: los destinos de esas familias anónimas y el decurso de la Historia.

Nos muestra así la sombra invisible que planea sobre esas existencias que, en esas vívidas imágenes grabadas, comparten momentos felices ignorantes de su terrible destino. Ese conflicto entre lo personal e histórico, esa apertura a las posibilidades y paradojas de la memoria, presenta en los montajes del cineasta húngaro una dimensión novedosa: resucita aquellos elementos cruciales que residen en el horizonte del olvido definitivo, los recupera para la vida como elementos significativos para el presente y, a la postre, reconfigura así nuestra conciencia histórica.

2.1. EL RESCATE DE LO PRIVADO.

MÁRAI HERBAL (1991) Y LA MAGIA DE LA EXISTENCIA

Decía Danilo Kis que en su *Enciclopedia* un párrafo podía dar cuenta de la felicidad irrepetible de algunos momentos de la vida de una persona, que los compiladores de este libro eran capaces de vislumbrar aquellos instantes significativos aportando una descripción narrativa y las imágenes del momento.

Pero lo cierto es que aquello que permanece en nuestra memoria como un fognazo de plenitud, como momento pregnante, es sin embargo irrecuperable. Solo podríamos revivirlo plenamente si el libro de Kis fuera real y accesible.

Forgács intenta añadir unas líneas a la imaginaria *Enciclopedia* de Kis con su película *Márai Herbal*. Remitiéndose al libro *Herbario* de Sándor Márai y rescatando uno de sus capítulos, lo pone en relación con imágenes anónimas donde aparecen personas patinando sobre el hielo, curiosamente una actividad descrita varias veces como anuncio de felicidad en los textos de la

Enciclopedia de Kis ya citados. Por ello, podríamos incluso preguntarnos: ¿El personaje que patina en la película de Forgács no podría ser el padre de la protagonista del libro de Kis?



El relato de Sándor Márai que podemos escuchar en un recitativo mientras contemplamos las imágenes, es el siguiente:

Nunca entenderé por qué el recuerdo más hermoso que conservo de mi vida es aquel momento en el que –tendría unos diez años– una tarde de invierno entré en el oscuro y vacío cuarto de mi madre y desde el umbral de la puerta contemplé el reluciente reflejo de la nieve azulada en la brillante superficie de los muebles y en las baldosas de la chimenea delante de la ventana, en la calle y el tejado de las casas de enfrente. Nunca podré olvidar el encanto de aquel instante. La luz azulada que irradiaba la nieve y entraba en el oscuro cuarto de mi madre me asustó de veras, y al mismo tiempo me llenó de un sentimiento de felicidad nunca antes conocido, que no se habría de repetir jamás. Esta fugaz imagen del secreto, de la fábula, del sueño, de la fantasía de los cuentos, del encantamiento, no la había conocido hasta entonces y tampoco la volví a encontrar más tarde en mi vida, nunca, en ninguna parte (Márai 2006, 246).

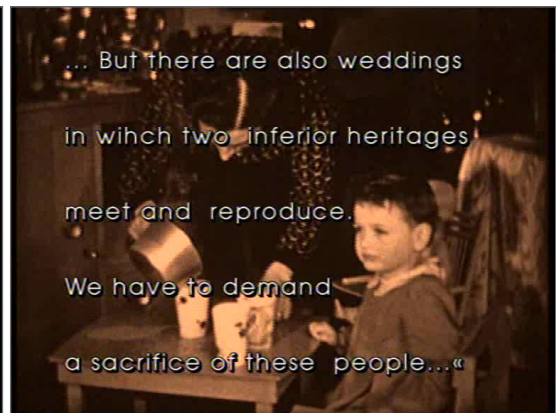
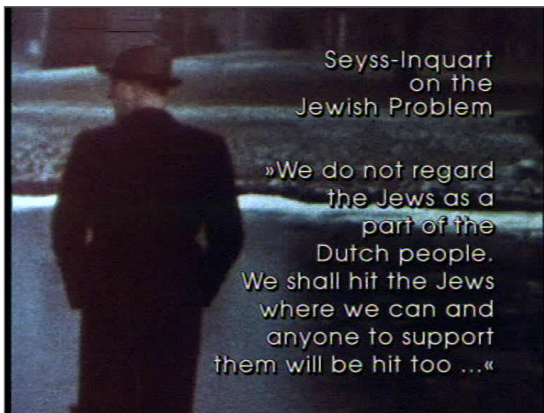
Qué duda cabe que de existir la *Enciclopedia*, algunos de sus pasajes habrían de ser de esta naturaleza, rememorando los fugaces momentos de plenitud de cada ser humano. Pero Forgács va más allá y se atreve a intentar casar lo anónimo con lo histórico, revelando así las tensiones inherentes a tal propósito.

2.2. LA HISTORIA PERSONAL COMO ILUSTRACIÓN DE LOS ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS. *MAELSTROM (1997)*, *FREE FALL ORATORIO (2002)*

Maelstrom es una película de una hora de duración y Forgács utiliza en ella todos sus recursos de arqueólogo del tiempo. Recuperando las filmaciones de la familia judía holandesa Peereboom, asistimos a bodas, nacimientos, bautizos, escenas de playa y alegría colectiva, viajes por Europa y otros eventos familiares que van siendo contrastados con ciertos acontecimientos históricos holandeses y europeos y finalmente con las medidas que los nazis van estableciendo contra la población judía.



La familia Peereboom en un día de fiesta y playa.



Al mismo tiempo, Forgács incorpora imágenes familiares de Arthur Seyss-Inquart, el austríaco comisionado del Reich por Hitler, en Mayo de 1940, para aplicar su política en el territorio ocupado de Holanda.

Como se ha apuntado en otros escritos sobre esta película, mientras la familia Peereboom es filmada en esos momentos alegres de su existencia, inconscientes de su destino, haciendo guiños y muecas al operador de la cámara e incluso preparando las ropas para su deportación a los supuestos campos de trabajo alemanes.



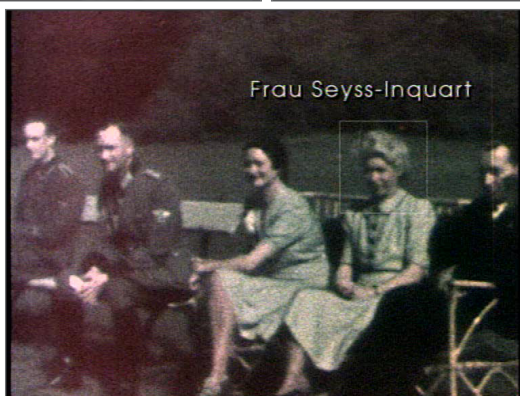
Otra imagen de Simon.

La familia nazi parece consciente de que está siendo filmada para el archivo de la Historia, de su importancia en el devenir del mundo. Podemos incluso contemplar un singular partido de tenis entre Seyss-Inquart y Himmler.

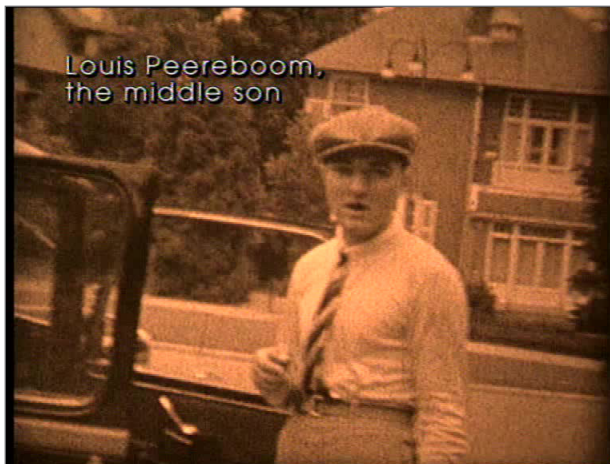
Forgács utiliza en esta película toda su maestría en el montaje: Iniciando el film con unas imágenes que muestran la fuerza del oleaje sobre una escollera donde la gente corre entre divertida y temerosa, presenta a continuación a los miembros de la familia Peereboom uno por uno, deteniendo la imagen y sobreponiendo su nombre, como si fueran estrellas de una película convencional.



Preparando las ropas antes de su deportación a Auschwitz.



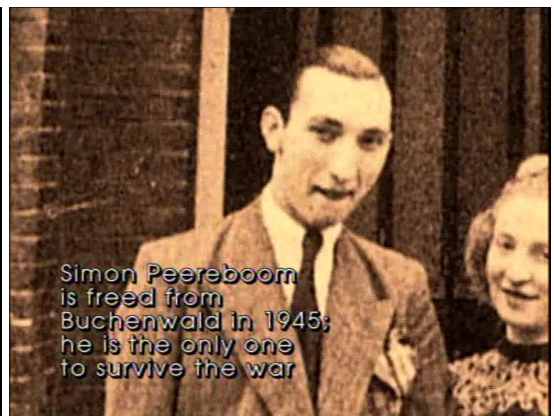
La señora Seyss-Inquart y la señora Himmler contemplando el partido de tenis.



Incorpora imágenes de archivo del ascenso de los usos y prácticas nazis, como son sus campos de adoctrinamiento para niños y adiestramiento y ejercicio para adultos.

Inscribe sobre las imágenes hogareñas de los Peereboom las medidas que los nazis van adoptando para su aislamiento, deportación y exterminio, al mismo tiempo que escuchamos de fondo una emisión radiofónica con estos mensajes antisemitas. Incluso vemos a la familia Peereboom pasando el verano en el tejado de la casa, ya que no están autorizados a salir libremente a la calle.

Finalmente se nos informa que de todos los Peereboom solo un miembro, Simon, el que siempre aparece haciendo bromas a la cámara, logra sobrevivir, y con esta dramática información, que el espectador intuye, finaliza la película.



Maelstrom sobrecoge por su potencia visual debido a que nuestra conciencia moral se enfrenta cara a cara con personas de las que sabemos su terrible final, vivimos con ellas esos momentos de alegría que la cámara registró y que dolorosamente se renuevan con cada nueva proyección. Forgács intenta ofrecernos siempre el rostro de los diferentes miembros de los Peereboom –deteniendo el fotograma–, que ignorantes de la existencia de futuros espectadores de estos registros miran a la cámara como las personas que son y nunca como actores/personajes, consideración esta última más difícil de mantener en el caso de los Seyss-Inquart, relevantes actores del destino de Holanda y Europa.

Con una intención semejante y recuperando una feliz filmación familiar en la que observamos el estado de buena esperanza de una mujer judía, la presencia de su hijo recién nacido en este mundo y el amoroso comportamiento de ambos progenitores, Forgács y el compositor musical Tibor Szemzo junto con el grupo musical Gordian Knot Company ejecutan una performance, *Free Fall Oratorio*, en el museo Getty de Los Ángeles el 14 de Septiembre de 2002.

Mientras contemplamos las imágenes envueltas en un cántico y música hipnóticos, una voz en off nos anuncia la fecha de nacimiento del niño y su terrible e inminente destino, pues un año después será exterminado en un campo de concentración nazi. Incorpora también imágenes de archivo que ilustran el acuerdo de 18 de Marzo de 1944 del régimen húngaro del mariscal Miklós Horthy con Hitler –imágenes que se superponen a la cara del niño–, mientras la voz en off y el grupo musical nos informan de las medidas conducentes a la solución final.

El conocimiento por parte del espectador del destino del niño y las graciosas imágenes en las que el bebé patalea, sonrío, apura el biberón o mira hacia la cámara –momento éste último que aprovecha Forgács para detener la imagen y situarnos frente a un rostro inocente–, establece una tensión dramática inevitable. Es en estos instantes cuando percibimos que las vidas anónimas devoran cualquier construcción historicista, remitiéndonos a la posibilidad de configurar una particular historiografía atenta a los destinos individuales y su inserción en los avatares históricos.

El tiempo lineal de la configuración historicista, siempre acelerado y con prisa para configurar un significado coherente y completo, se ve enfrentado a la ralentización, al necesario espacio que demandan las vidas anónimas en su demanda de memoria. Forgács y sus películas nos gritan entre la vorágine del

tiempo y nos dicen: ¡Detente un momento, ya lo sabes por la Historia, pero observa cual es el destino de este niño!



La mujer judía en estado de buena esperanza.



La madre con el recién nacido.



Horthy y Hitler sobrepuestos a la cara del niño.

Podríamos decir, una vez vistas *Maelstrom* y *Free Fall Oratorio*, que en la primera de estas películas Forgács realiza una labor prolija y meticulosa a la hora de contrastar la vida familiar de los Peereboom con el progresivo cerco nazi y la pomposa vida de los Seyss-Inquart, utilizando para ello las estrategias fílmicas reseñadas. Con la segunda, *Free Fall Oratorio*, dado su carácter minimalista, logra condensar todo el horror de *Maelstrom* en su sobrecogedora brevedad y sencillez.

2.3. LOS ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS A LA LUZ DE LAS VIVENCIAS PERSONALES. *EL ÉXODO DEL DANUBIO (1998)*, *PERRO NEGRO (2005)*

Si, como hemos visto anteriormente, los avatares familiares constituían la base y el núcleo para reconstruir determinados episodios del pasado, haciendo que las imágenes alcanzaran densidad histórica al confrontarse con la memoria presente del espectador informado –que a día de hoy sabe más que las imágenes en sí mismas–, ahora Forgács intenta elaborar una historiografía que revisa los acontecimientos pretéritos bajo una nueva luz.

En este caso es como si se procediese al revés, no se narra la vida de una familia y se engarza con unos hechos históricos que irremisiblemente se imponen, mostrando la tensión entre ambas perspectivas, sino que se cuentan unos hechos históricos echando mano de todo tipo de filmaciones, entre las que tienen un lugar destacado las familiares o privadas. Estamos pues ante una trama historiográfica que Forgács va hilvanando –recurriendo a la voz, a los documentos o a los rótulos–, y donde las imágenes privadas son utilizadas con intención de ratificar el relato.

Establezco así una distinción muy sutil entre ambos tipos de películas, pero a la postre la intención de Forgács con todos sus montajes cinematográficos es idéntica: ofrecernos una visión menos ideologizada y sectaria del pasado abandonando cualquier rescate puro de ese tiempo pretérito, una lectura que nos haga repensar nuestras posiciones al presentar los hechos como una experiencia cara a cara, cercana a nosotros.



Es el caso de *El éxodo del Danubio*, película que cuenta la historia de dos masas de personas condenadas entre los años 1939 y 1940 a abandonar sus lugares de origen: por un lado, el éxodo de un grupo de judíos de Eslovaquia, Austria y Hungría a través del Danubio tratando de alcanzar el Mar Negro en su camino hacia Palestina y, por otro lado, la reubicación de las familias de colonos alemanes residentes desde 1843 en Besarabia, la actual Moldavia, que huyen del estalinismo –al ocupar los

soviéticos en 1940 este territorio en virtud del pacto Stalin/Hitler– buscando refugio en la gloria del III Reich.

Serán finalmente reclutados por la *Wehrmacht* para ser enviados al frente ruso en 1942 o, en el caso de sus familias, después de trasladarlas de campo en campo, acabar ocupando las casas de los judíos polacos deportados a los campos de exterminio.

La película fue filmada originalmente por el capitán del navío *Erzsébet Királyné* (*Queen Elizabeth*) Nándor Andrásovits, quien con su cámara registró estos viajes entre los años 39 y 40.



El capitán Andrásovits.



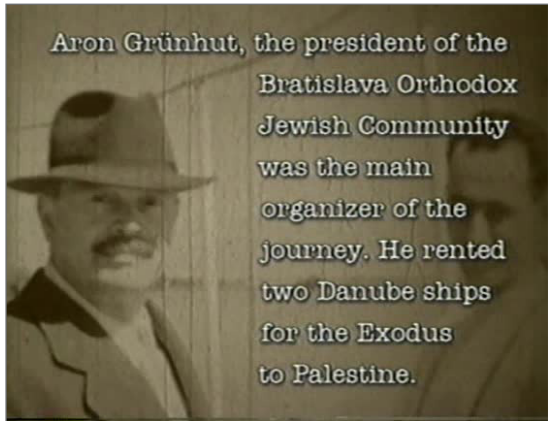
El barco Queen Elizabeth.

Su barco albergó por tanto a dos colectivos contrapuestos que viajaron o bien río abajo tratando de alcanzar otro barco que les condujese hasta la Tierra Prometida o bien río arriba buscando un futuro paradisiaco en el III Reich. Ambos grupos alcanzaron después de este sufrimiento destinos bien diferentes.

Llegaron a Palestina 76.000 judíos, entre ellos los 608 judíos del *Queen Elizabeth*, 100 mujeres y 50 niños incluidos.

De los 93.000 alemanes de Besarabia que viajaron en este barco y otros 26 dispuestos por el Reich durante las siete semanas que duró el traslado, acabaron muertos alrededor de 9.000. El resto fueron reenviados por los rusos al este, al fin de la guerra, perdiendo de nuevo todo lo que poseían.

La película atiende a diferentes momentos del viaje de los judíos en el interior del barco: comidas, bailes, rezos, juegos, una boda oficiada en el barco, etc., mientras se narran los acontecimientos que se desarrollan más allá de las aguas del Danubio, como por ejemplo los impedimentos puestos por el ministerio de exteriores británico para que grupos de judíos viajaran a Palestina.



El organizador del viaje.



La boda en el barco.



Preparando la comida a bordo.



Rezando durante el viaje.



Llegada a Palestina.

Por otra parte, asistimos al embarque de las familias de Besarabia, serias y expectantes ante un futuro mejor, abandonando ciudades, haciendas, ganados, escuelas y otras posesiones, transportando lo considerado indispensable y mirando a la cámara entre la incredulidad y el recelo.





Dos grupos enemigos según el conflicto mundial, pero que Forgács presenta como víctimas de la situación, como sufrientes anónimos que habían sido olvidados por la historia oficial.

Pero quizá sea *Perro Negro* la película que toque más a fondo nuestra fibra sensible pues se trata de una reconstrucción de la guerra civil española.



Efectivamente, mientras una voz en off nos va detallando los acontecimientos de esta contienda fratricida, Forgács incorpora imágenes y documentos de la época, pero también utiliza profusamente los registros fílmicos de dos cineastas aficionados.

Por un lado, Joan Salvans i Piero, miembro de una rica familia de industriales textiles de Barcelona, que acabará siendo asesinado junto con su padre, seis días después de iniciada la guerra, en los bosques de Collserola por un anarquista llamado Pedro el cruel, antiguo trabajador de su fábrica.



Por otro, Ernesto Díaz Noriega, aficionado cineasta madrileño que vivirá situaciones paradójicas, como ser detenido sin que le confisquen la cámara pudiendo así grabar imágenes del presidio, haciendo la guerra en ambos bandos, como tantas veces ocurrió, y acabando finalmente la contienda junto a los vencedores.





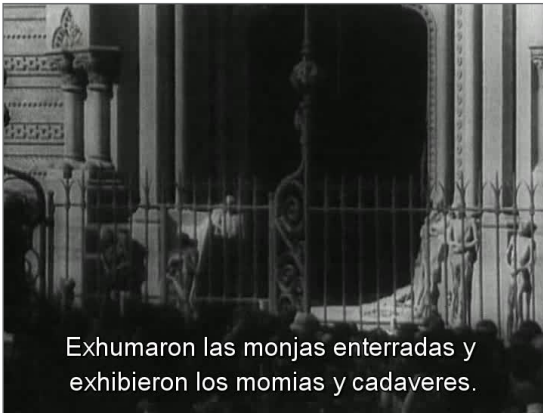
El arranque de la película es todo un ejemplo del hacer arqueológico de Forgács, pues rescata una filmación donde contemplamos un baile tradicional que despliega un extraordinario poder alegórico. Podríamos decir que en estas escenas del baile se encuentra encerrado todo el horror de la guerra civil.

Dos grupos de hombres bailan unos frente a otros y todo parece discurrir en buena armonía. Súbitamente uno de los danzantes es capturado, embozado y llevado frente a un tribunal que de inmediato dicta sentencia. Los mozos llevan a éste al borde de un precipicio, lo golpean con un palo y el reo cae al vacío.

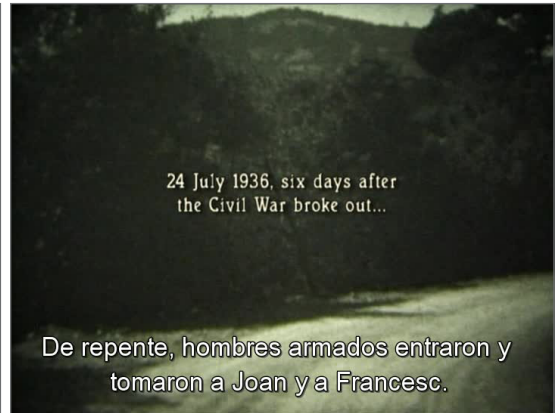




Estas imágenes nos paralizan, nos obligan a verlas una y otra vez, pues Forgács ha logrado condensar con ellas el sinsentido de la contienda.



Exhumaron las monjas enterradas y exhibieron los momias y cadaveres.

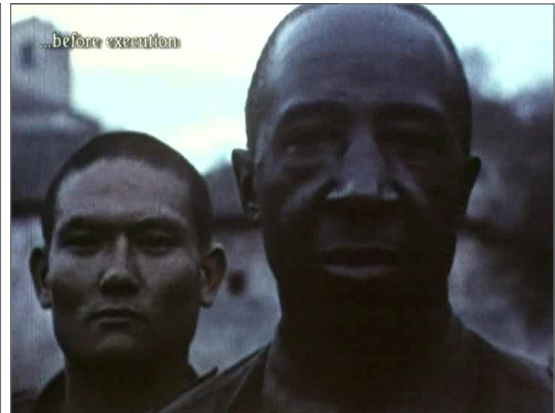


24 July 1936, six days after
the Civil War broke out...

De repente, hombres armados entraron y tomaron a Joan y a Francesc.



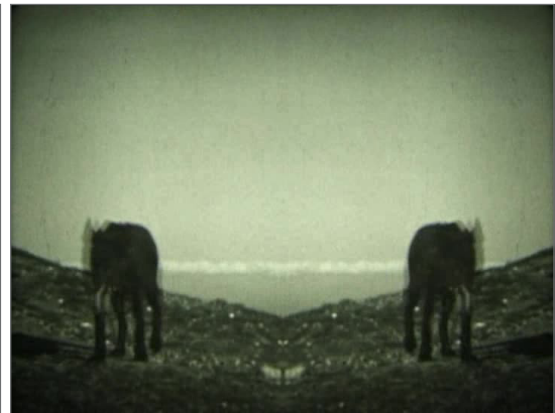
International Brigade prisoners



...before execution



Otros brigadistas a punto de ser fusilados.



Fotograma final de la película.

El resto de la película es también impresionante por su lucidez, ajena a cualquier sectarismo, mostrando los excesos de los años previos a la guerra y las vejaciones y horrores cometidos por las retaguardias de ambos ejércitos. Asesinatos como los de Collserolla, mostrando el lugar de los hechos, o las nítidas imágenes de unos brigadistas, primeros planos de sus caras, mientras se nos anuncia que serán fusilados unos minutos después.

3.- A MODO DE CONCLUSIÓN

Si, como decía Benjamin, la historia de los oprimidos revela discontinuidad, las películas de Péter Forgács muestran esta fragmentación de manera inequívoca, acercándose a las vivencias de los anónimos sufrientes de la Historia.

A diferencia de las películas de ficción, en éstas somos conscientes de que esas personas sufren y mueren realmente, que no van a “resucitar” en cuanto se retire la cámara. Saberlo y asistir a momentos irrepetibles del pasado, fragmentarios por su singularidad, hipnóticos por la imperfección de las imágenes y la música que las envuelve, nos permite recuperar aquello que estaba en el límite del olvido total y así, como dice el propio Forgács, transferimos a un nivel metafísico la banalidad de la existencia.

Es posible, que de existir la *Enciclopedia de los Muertos* de Danilo Kis, los montajes cinematográficos de Forgács tengan en ella un lugar preponderante. Gracias a toda esta producción creativa del cineasta húngaro intentando recrear los fugaces y cruciales momentos de una existencia, podemos decir que la *Enciclopedia de los muertos* tiene vida, aunque ésta sea, en rigor, estrictamente poética.

Referencias

- Kis, Danilo (1976) 2006. *Una tumba para Boris Davidovich*. Barcelona: El Acantilado
— (1978) 2013. *Lección de anatomía*. Barcelona: El Acantilado
— (1986) 2008. *Enciclopedia de los muertos*. Barcelona: El Acantilado
- Márai, Sándor. 2006. *Herbario*. Cangas do Morrazo: Rinoceronte
- Nichols, Bill & Michell Renov. 2011. *Cinema's alchemist. The films of Péter Forgács*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Rebello, Patricia & Rafael Sampaio. 2012. *Péter Forgács. Arquitectura da memoria*. Sao Paulo: Ministério da Cultura e Banco do Brasil

Van Alphen, Ernst. 2009. "Hacia una nueva historiografía: Péter Forgács y la estética de la temporalidad". *Estudios Visuales* 6

Notas

¹ Este artículo ha sido posible gracias a la financiación económica del proyecto de investigación FFI2011-23362 "El valor estético y valores en arte: el lugar de la expresión" (Ministerio de Ciencia e Innovación).

² *La única condición para entrar en la Enciclopedia de los muertos es que los nombres que figuren en ésta no aparezcan en ninguna otra enciclopedia* (Kis [1986] 2008, 47).

(Artículo recibido 28-10-14; aceptado 21-11-14)