



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Hacia una nueva historiografía: Peter Forgács y la estética de la temporalidad

Alphen, E.J. van

Citation

Alphen, E. J. van. (2009). Hacia una nueva historiografía: Peter Forgács y la estética de la temporalidad. *Ev:estudios Visuales*, 6(diciembre 2008), 29-48. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/14982>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/14982>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

**Hacia una nueva historiografía:
Peter Forgacs y la estética de la temporalidad.**
Ernst van Alphen

Desde la década de los años 90 del pasado siglo la expansión en el arte y la literatura de las prácticas relacionadas con la memoria ha sido enorme. Estas prácticas de la memoria se manifiestan en torno a temas tales como el trauma, el Holocausto y otros genocidios, o la migración, pero también en el uso cada vez más habitual de medios y géneros como la fotografía, el documental de cine o de video, el archivo y el álbum familiar. Estas prácticas de la memoria conforman una estética específica. La cuestión central que surge alrededor de este florecimiento de las prácticas de la memoria es si deberíamos de ver esto como una celebración de la memoria en torno al fin de siècle, y luego al debut de siècle, como una expresión del deseo de echar la vista atrás, o, por el contrario, como un síntoma de una crisis severa de la memoria o del miedo a olvidar.

Sea lo que sea, esta práctica artística tan característica de nuestro momento quizá apunta al significado del propio presente. Con el fin de avanzar una respuesta a esta cuestión del sentido del presente a través de las prácticas artísticas me centraré en el trabajo del cineasta y artista húngaro Peter Forgacs. Sus películas e instalaciones están elaboradas exclusivamente con material que encuentra en archivos de películas caseras. Como consecuencia de esta limitación autoimpuesta está claro que las prácticas de la memoria ocupan un lugar central en este trabajo, y en varios aspectos: su trabajo es archivístico y el material seleccionado de los archivos consiste, repito, únicamente en películas caseras.¹

Las películas caseras forman un género particular, y como tal género poseen propiedades específicas en relación a la memoria. El género se centra casi exclusivamente en lo personal. La dimensión social de la vida humana figura, como mucho, sólo oblicuamente. Lo que vemos son aniversarios, bodas, excursiones familiares, el nacimiento de los niños y cómo se van haciendo mayores. Estos momentos personales en la vida de las familias están limitados porque son seleccionados en base a un criterio específico: consisten sólo en recuerdos de momentos felices. Pero como apunta Forgacs en una entrevista, la película casera es personal también de otro modo. Está estructurada como un sueño. En el caso de

las películas más antiguas no hay sonido. No hay palabras habladas ni voces en off. El único medio es la comunicación visual. Además, contienen muchas elipsis extrañas.

Si Forgacs está en lo cierto con su apreciación de que las películas caseras son análogas a los sueños, la explicación de Freud del trabajo del sueño resulta también extremadamente relevante para entender las películas caseras. Tomemos como ejemplo su película *Maelstrom*. Aunque la macro estructura de *Maelstrom* es narrativa, si se mira a los fragmentos del metraje que forman las piezas de esta narrativa éstos no funcionan tanto en términos de narración como de exhibición. Por esta razón sostengo que esta obra no tiene la forma de una crónica familiar sino de una memoria externalizada. Este desplazamiento se explica mejor en términos de temporalidad.

Mientras que las películas caseras están casi exclusivamente preocupadas por el tiempo personal, el montaje de Forgacs edita los momentos claves de la historia dentro de esta temporalidad personal. La historia está presente en *Maelstrom*, si bien de una manera necesariamente descentrada. Por ejemplo, el metraje de las películas caseras de la familia Peereboom, la principal fuente archivística de *Maelstrom*, muestra una visita de la reina Guillermina con la princesa Juliana a la ciudad de Middelburgh; otro fragmento muestra la celebración en Middelburgh del cuarenta aniversario del reinado de la reina. Siendo estas filmaciones personales y privadas, el hecho de que la familia registre esos acontecimientos puede ser leído como sintomático de su asimilación en la cultura holandesa. Ellos se identificaron intensamente con la familia real holandesa. Sin embargo hay otras maneras de introducir la Historia, que son llevadas a cabo por la mano del director. A veces oímos una emisión de radio, o aparecen textos o títulos escritos en la pantalla señalando en qué momento histórico está implicada la filmación familiar. Otras veces una voz en off explica el momento histórico. Otra voz entona, a la manera de una tradicional canción judía, las leyes, reglas o artículos decretados por Arthur Seyss-Inquart el regidor de Holanda durante la ocupación nazi- acerca de cómo sacrificar animales, regular quién es considerado judío o no, o establecer qué podían llevar consigo los judíos que iban a ser deportados. Cualquiera que sea el dispositivo que Forgacs usa para introducir la Historia, el tiempo histórico no es nunca parte del tiempo personal de la filmación casera sino que siempre está superpuesto, impuesto sobre él.

Significativamente, sin embargo, la imposición de la Historia sobre el tiempo personal nunca funciona dócilmente. Como resultado la dimensión temporal completamente diferente

¹ www.artmargins.com/content/interview/forgacs.html

de la película casera golpea una y otra vez al espectador. El tiempo personal y el histórico se encuentran en una mutua tensión radical. Esperamos ver las huellas o los síntomas de la dramática Historia de aquellos días en las filmaciones caseras. Pero no es así. Mientras la historia de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto continúa, esas filmaciones siguen mostrando felices momentos familiares. Pero, ¿qué significa “feliz”?

Que “feliz” es una noción escurridiza queda claro cuando Max Peereboom también filma el momento en que su familia hace los preparativos para su deportación a Auschwitz. En primer lugar, es notable que decidiera filmar esto. Vemos a su esposa Annie y a su madrastra remendando en una mesa las ropas que quieren ponerse o llevar consigo en la deportación. Ellas beben café y Max fuma una pipa. No es la película la que explica lo que están haciendo (preparándose para la deportación) sino un texto escrito impreso sobre la filmación. Lo que vemos es una situación familiar feliz. Nada de la Historia que los convertirá en víctimas de una manera tan espantosa es capaz de entrar en el reino personal de la película casera. Esta separación de los dos dominios es visible porque la dimensión temporal de la película familiar no se desarrolla como una narración colectiva, sino, de forma insistente, como una narrativa personal. En Maelstrom la historia personal no es representada como parte de una historia colectiva, como sinécdoque del tiempo histórico; está en una tensión radical con él.

En su ensayo sobre la obra de Forgacs, Kaja Silverman mantiene que sus películas están basadas en estrategias de re-personalización y no de objetivación o categorización². Sus filmes evocan el mundo fenoménico: tratan sobre la vitalidad, la diversión, sobre actividades como jugar y bailar. Mientras que los mecanismos archivísticos de objetivación y categorización despojan a las imágenes de su singularidad, las filmaciones archivísticas de Forgacs insisten en señalar las dimensiones privadas y afectivas de las imágenes. Silverman escribe que esto está conseguido antes que nada a través de las numerosas miradas que la gente lanza a la cámara. Esto parece ser un rasgo definitorio de la película casera como tal.

Cuando la gente mira a la cámara en una película de ficción, esta clase de mirada es autoreflexiva; por un momento cortocircuita la ficcionalidad del film estableciendo un contacto directo con el espectador. La película muestra su carácter construido. En las

películas caseras las miradas frecuentes a la cámara pertenecen a un orden completamente distinto. Porque aquí no hay distinción clara entre la cámara y la persona que hay detrás de la cámara. Maelstrom, pero también The Black Dog contiene numerosos ejemplos de tal interacción. Especialmente Simon, el hermano menor de Max, no deja de hacer bromas a Max, el operador, haciendo todo tipo de muecas delante de su objetivo. Él no hace esto para arruinar la película sino para hacer reír al cámara, o para hacerle enfadar. Sus muecas funcionan dentro de una relación afectiva entre dos seres humanos.

Hay otro ejemplo extremo de esto en Maelstrom, en esta ocasión de orden distinto. En una de las muchas bodas, la hija de dos o tres años de Max y Annie está siendo filmada. Cuando ella vuelve la cara a la cámara ella espera ver la cara de Max, su padre, o de uno de sus familiares. En vez de ello ve un objeto monstruoso, la cámara. Ella está completamente aterrorizada. Este ejemplo muestra nítidamente que la gente en las películas caseras no posa para la cámara sino para la persona que lleva la cámara. Ellos se dejan filmar no para ser objetivados dentro de una imagen bella o interesante, sino por amor a la persona que está rodando. De acuerdo con Silverman, la gente en las filmaciones caseras no se conduce sólo por la idea de Roland Barthes de que “esto ha sido” (“ça a été”), sino por la de “te amo”.³

Barthes discutía acerca de fotografías fijas, mientras que Silverman y yo discutimos sobre imágenes en movimiento. Tal y como explica Forgacs en una entrevista, existe una fundamental diferencia entre mirar una fotografía y ver imágenes en movimiento. Él intensifica esta diferencia manipulando el tiempo del film, por medio de la cámara lenta o incluso congelando la imagen móvil, reduciéndola a una toma fija:

La técnica de la cámara lenta y la manipulación del tiempo del film, del movimiento, del ritmo, ofrece una dinámica opuesta o una posibilidad opuesta al ejemplo de la fotografía explicado en la Cámara lúcida por Roland Barthes. El instante fotográfico congelado de la tesis de Barthes es un buen ejemplo de por qué la foto es un monumento para el recuerdo, mientras que la imagen en movimiento no lo es. (...) Si nos hacemos ahora mismo una foto en blanco y negro, podríamos observar cómo ese momento pertenece ya al pasado: historia. (...) Sin embargo cuando vemos imágenes en movimiento del pasado siempre tenemos ahí los flujos de la vida, el contrapunto entre las tesis de Barthes sobre la foto y

² SILVERMAN Kaja, *Flesh of my flesh*, (Chicago: The University of Chicago Press), en prensa.

³ Ibid.

el movimiento (=vida) del film, que nos prueba para siempre que estamos vivos. Así, mis espectadores y tú- saben que ellos (los actores amateur de mis filmes, mis héroes) están físicamente muertos, pero que todavía se mueven. Ellos son reanimados una y otra vez por la película.⁴

Por lo tanto, el efecto de re-personalización llevado a cabo por las películas de Forgacs no es sólo el resultado del género específico de las películas caseras, sino también de la intensificación de las cualidades del género más amplio de la imagen en movimiento como tal. Su manipulación de las imágenes en movimiento -las ralentizaciones, los movimientos hacia delante y hacia atrás, la congelación del movimiento por unos segundos- crea un ritmo que hace de la viveza de los movimientos una profunda experiencia sensorial. Crea una distancia entre el tiempo real y el tiempo de las imágenes. Esto des-naturaliza nuestra recepción del tiempo y del movimiento, como resultado de lo cual nos vemos abrumados por la vida encarnada en estas imágenes en movimiento.

Forgacs trabaja con la diferencia cualitativa entre tiempo histórico y tiempo personal y el modo en el que la experimentamos. Uno se podría preguntar si esta cualidad depende también del realizador y de la clase de familia que está filmando. A este respecto la diferencia entre los Peereboom y las películas caseras de Seyss-Inquart, la segunda fuente archivística para Maelstrom, es reveladora. La distinción que he empleado hasta ahora entre tiempo personal y tiempo histórico no se puede aplicar automáticamente y de la misma manera que en el caso de la familia Peereboom. No me estoy refiriendo al hecho de que una familia ocupe la posición de víctima en la Historia, y la otra la del verdugo. Me refiero al hecho de que Seyss-Inquart fue nombrado por Hitler; Seyss-Inquart es su hombre en Holanda. Es el representante de Hitler, de la Historia; se podría decir que él es la Historia o, más bien, la encarnación de ella. Esto le hace a uno preguntarse si la encarnación de la historia puede hacer películas caseras de su familia y sus amigos, ¿o el género de las películas caseras queda deshabilitado cuando la Historia entra en el reino de lo personal?

Hay, desde luego, también una diferencia de clase entre la familia Peereboom y la familia Seyss-Inquart. Mientras que los Peereboom son una familia judío-holandesa de clase media baja, los Seyss-Inquart pertenecen a la clase media alta austríaca. Esto puede explicar la

vitalidad de los Peereboom y el comportamiento más retraído de la familia Seyss-Inquart. Parece que los miembros de la familia Seyss-Inquart están atentos siempre al hecho de que no sólo la cámara les está mirando sino que también lo están haciendo los futuros espectadores, todavía anónimos y abstractos. Ellos encarnan la historia y como historia serán, en el futuro, juzgados ellos y su papel histórico. Cuando veo las películas caseras de esta familia no puedo evitar poner en marcha la distinción entre lo útil y lo inútil. Es de las filmaciones de los Seyss-Inquart de donde extraigo cierta información. Me siento interesado desde el punto de vista histórico cuando descubro que el jefe de la Gestapo, Himmler, visitó al matrimonio Seyss-Inquart en su residencia de Clingendael. No se trataba sólo del encuentro de dos líderes nazis, dos compañeros, sino que ellos y sus esposas lo pasaron bien y jugaron al tenis. "Interesante información".

El hecho de que las películas familiares de los Seyss-Inquart invoquen un modo de mirar poco habitual en este género sólo pone en primer plano, por contraste, el modo de mirar más usual de las películas caseras. La alteración y la combinación de las filmaciones de los Peereboom con las de los Seyss-Inquart que Forgacs lleva a cabo, la penetración del tiempo histórico en el tiempo personal o en un tiempo personal concreto, afinan nuestra mirada ante las cualidades especiales de las películas caseras de los Peereboom.

Como he venido discutiendo hasta ahora, en Maelstrom se muestra que el tiempo personal se encuentra en tensión radical con el tiempo histórico. En los términos de mi cuestión inicial, esta tensión sugiere que el desarrollo de las prácticas de la memoria desde los años noventa es un síntoma más de una crisis que de una celebración de la memoria. Parece ser la expresión de una situación en la cual la memoria se encuentra sitiada. Esta conclusión concuerda con la de otros críticos culturales. Teóricos como Benjamin Buchloh y Andreas Huyssen han sostenido que esta crisis de la memoria es antes que nada histórica y específica. Según Buchloh el deseo mnemónico es activado especialmente en aquellos momentos de presión o coacción extremas en los que los lazos tradicionales entre sujetos, entre sujetos y objetos o entre objetos y su representación se encuentran situados al borde de la desestabilización, sino de la simple desaparición.⁵ En los años noventa fueron especialmente las migraciones masivas debidas a razones económicas o a guerras de tintes políticos que acabaron en genocidio las que causaron tales momentos de extrema presión. Pero la crisis

⁴ www.artmargins.com/content/interview/forgacs.html

⁵ BUCHLOH Benjamin, "Gerard Richter's Atlas: The anomic Archive", en Atlas: The Reader, (London 2003: Whitechapel) Pág. 109.

de la memoria es no sólo específica en el sentido sociopolítico sino que está también causada por la cultura de los media, por su abrumadora presencia desde los años noventa y por las formas específicas que esta cultura desarrolla. El impacto enorme de la cultura de los media filmicos y fotográficos no ha trabajado al servicio de la memoria, sino que, al contrario, amenaza con destruir la memoria histórica y la imagen mnemónica.

Buchloh elabora esta erosión de la conciencia histórica en el contexto alemán, en concreto a través de la lectura del trabajo sobre el archivo llevado a cabo por Gerhard Richter en su obra Atlas, como una respuesta crítica a ese contexto. Las fotografías reunidas en Atlas pertenecen a muy diferentes registros fotográficos, es decir, tanto a registros que construyen la identidad histórica y pública como a registros que construyen la identidad privada, tales como el álbum fotográfico familiar. Sin embargo, es el territorio continuo de imágenes banales cada vez más predominante desde la década de los sesenta lo que nivela a todas estas diferentes formaciones fotográficas en torno a una condición general de amnesia. De acuerdo con Buchloh “la banalidad como una condición de la vida cotidiana aparece aquí en su modalidad específicamente alemana, como una especie de anestesia psíquica.”

Ya en los años veinte, el sociólogo y crítico cultural Siegfried Krakauer explicó como la cultura de los media puede tener este devastador efecto. En un ensayo titulado simplemente “Fotografía”, propone un diagnóstico de su propio tiempo que, al mismo tiempo, parece una profecía sobre el nuestro:

Nunca antes ha estado ninguna época tan informada sobre sí misma, si estar informado significa tener una imagen de los objetos que los recuerde en un sentido fotográfico (...) En la realidad, sin embargo, la ración semanal de fotografías no se refiere en absoluto a estos objetos o imágenes. Si se ofreciera a sí misma como una ayuda a la memoria, entonces le correspondería a la memoria hacer la selección. Pero la acumulación de fotografías rompe los diques de la memoria. El asalto de esta multitud de imágenes es tan poderoso que amenaza con destruir el conocimiento potencial de la existencia de ciertos rasgos cruciales. Las obras de arte sufren este destino a través de sus reproducciones (...) En las revistas ilustradas la gente ve el mismo mundo que esas revistas les prepara para percibir (...) Nunca antes ha sabido un período tan poco acerca de sí mismo.⁶

De forma relevante para nuestra discusión, Krakauer ve el historicismo, la práctica académica que surge más o menos al mismo tiempo que la moderna técnica fotográfica, como el equivalente temporal de las mediaciones espaciales que tienen lugar en la fotografía. En palabras de Krakauer:

En suma, los abogados de tal pensamiento historicista creen que pueden explicar cualquier fenómeno sólo en términos de su génesis. Esto es, creen que siempre pueden atrapar la realidad histórica reconstruyendo el curso de los eventos en su sucesión temporal sin interrupciones. La fotografía representa un continuum espacial; el historicismo busca proveer el continuum temporal. Según el historicismo, el reflejo completo de una secuencia intemporal contiene simultáneamente el significado de todo aquello que ocurrió dentro de aquel tiempo (...) El historicismo se preocupa por fotografiar el tiempo.⁷

¿Cómo pueden considerarse paralelos un medio y un discurso científico? La fotografía y el historicismo regulan elementos espaciales y temporales de acuerdo con leyes que pertenecen al orden de la economía de la naturaleza más que a principios mnemónicos. Por el contrario, según defiende Krakauer, la memoria no comprende ni la entera apariencia espacial de un estado de cosas ni su completo transcurso temporal. Tampoco presta la memoria demasiada atención a las fechas; pasa por encima de los años o dilata las distancias temporales. A este respecto Krakauer escribe:

Un individuo retiene sus recuerdos porque son personalmente significativos. Así, están organizados según un principio que es esencialmente diferente del principio organizador de la fotografía: las imágenes de la memoria retienen lo que es dado sólo en la medida en que sea significativo. Como lo que es significativo no es reducible a meros términos espaciales o temporales, las imágenes de la memoria están enfrentadas a las representaciones fotográficas.⁸

Las imágenes de la memoria, según la conclusión a la que llega Krakauer en este ensayo, están también enfrentadas a los principios del historicismo.

El inventario temporal del historicismo corresponde al inventario espacial de la fotografía.

⁶ KRAKAUER Siegfried, “Photography”, en *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Traducido, editado y prologado por Thomas Y. Levin, (Cambridge 1995: Harvard U.P.) Pág. 58.

⁷ Ibid. Pág. 49.

⁸ Ibid. Pág. 50.

En vez de preservar la “historia” que la conciencia deduce de la sucesión temporal de los acontecimientos, el historicismo registra esa sucesión temporal de los acontecimientos cuya articulación no contiene la transparencia de la historia.⁹ Es en los periódicos donde la fotografía y el historicismo aúnan fuerzas y se apoyan mutuamente en la destrucción de la memoria. En la década de 1920 los diarios contienen cada vez más ilustraciones y el número de revistas ilustradas se multiplica. Para Krakauer aquellos diarios ilustrados encarnan en esencia los devastadores efectos de la representación de las continuidades espaciales y temporales, confundidas con el sentido de la historia.

Evidentemente el diagnóstico de Krakauer de una crisis de la memoria causada por el fenómeno de la fotografía y el historicismo, relativamente novedoso en su día, parece sumamente relevante también a la hora de entender la posición de la memoria a partir de los años noventa. Su sombría profecía parece haberse cumplido.¹⁰ Para Huyssen la expansión de las prácticas de la memoria especialmente en las artes visuales, representa una crisis y no un florecimiento de la memoria. La crisis de la memoria que empezó a principios del siglo XX parece haberse acelerado e intensificado a finales de siglo. Hay dos razones para ello. En primer lugar, hay una razón específica e histórica; en segundo, esta aceleración es el resultado del impacto de los desarrollos en la cultura de los media.

Empecemos por ésta última. Los principios de mediación histórica de la realidad introducidos por la fotografía y el historicismo son intensificados a través del cine, tecnologías sofisticadas como los ordenadores, internet o los mass media, y a través de la explosión del interés académico por la historia o por una cultura museística más voraz que nunca. Entre otras cosas es la abundancia de información lo que explica la crisis de la memoria de los años noventa. Al hilo de este argumento Huyssen escribe:

Cuanto más se nos pide recordar en plena explosión de la información y del marketing de la memoria, más nos parece estar en peligro de olvidar y mayor es la necesidad de recordar. Lo que está en cuestión es la distinción entre pasados utilizables y datos disponibles.¹¹

⁹ Ibid. Pág. 61.

¹⁰ HUYSEN Andreas, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (Stanford 2003: Stanford University Press) Pág. 1.

¹¹ Ibid. Pág. 18.

Sin embargo, no es sólo esta mediación específica de la realidad (histórica) la que ha tenido devastadores efectos sobre la memoria, es también la misma naturaleza de la realidad política e histórica de los noventa. La memoria histórica solía dar coherencia y legitimidad a familias, comunidades, naciones y estados. Pero en los años noventa estos vínculos, que habían mantenido una relativa estabilidad, empezaron a debilitarse drásticamente. En los procesos de globalización y migraciones masivas, las tradiciones nacionales y los pasados históricos se encuentran cada vez más privados de sus cimientos geográficos y políticos.¹² Mientras aproximaciones más antiguas a la cuestión de la memoria colectiva, especialmente el influyente trabajo de Maurice Halbwachs, presuponían conformaciones de la memoria y comunidades relativamente estables en la actualidad tales enfoques no son ya adecuados para captar las dinámicas contemporáneas que adoptan las políticas fragmentadas de la memoria en diferentes grupos sociales y étnicos.

Es contra el fondo de esa crisis secular de la memoria, en la actualidad acelerada, como han de ser entendidas las prácticas de la memoria en las artes visuales. Y es en estas prácticas donde la memoria se convierte en un asunto de transformación estética. Para apreciar el valor social de tales transformaciones en la estética de la memoria, la cuestión que requiere ser respondida es en qué medida estas prácticas son capaces de resistir a la amenaza del olvido. Me gustaría abordar esta cuestión prestando atención a otra película de Peter Forgacs de 2005, *El perro negro*. Este film difiere de anteriores trabajos en que es el tiempo histórico, más que el personal, el tema principal. A primera vista esta película puede ser confundida con un film histórico convencional, que trata de una historia nacional y política concreta, a saber, la Guerra Civil española de 1936. La película presenta una cronología consistente: empieza con los años previos a la guerra civil, en 1930, cuando Alfonso XIII es todavía rey de España. Entonces tienen lugar las elecciones de 1931, en las que la mayoría del pueblo votó republicano. El rey abandonó el país y la República fue proclamada. A causa de una serie de leyes promulgadas por la nueva república -por ejemplo, la legalización del divorcio o la separación del estado y la iglesia- el clero, el ejército y la burguesía conservadora se opusieron cada vez más a la nueva República. Al final esto condujo al estallido de la guerra civil el 18 de julio de 1936.

Sin embargo, en la película la mayor parte de la narración de esta historiografía oficial es contada, no mostrada. Más presente que en la mayoría de sus otros filmes, es la voz

¹² Ibid. Pág. 4.

en off la que impone a las imágenes la coherencia del tiempo público, histórico. Las imágenes que vemos pertenecen, una vez más, al género de las películas caseras o a cineastas aficionados. Al principio de la película la voz en off (el propio Forgacs) declara:

Viajaremos a través de esta violenta década de la historia de España con las imágenes e historias de realizadores amateur tales como Joan Salvans de Terrassa, Cataluña, y Ernesto Noviega de Madrid.

Las películas realizadas por cineastas aficionados pueden ser películas familiares, pero no exclusivamente. Ernesto Noviega, por ejemplo, que es más o menos neutral en la guerra, empieza a documentar el enfrentamiento civil en 1936. No es hasta 1938 que se convierte en un soldado del ejército fascista, y no por convicciones ideológicas sino por supervivencia. El ángulo desde el que filma sigue siendo, con todo, personal. Sus aventuras durante la guerra civil, los sucesos en los que toma parte, son los sucesos que son filmados y mostrados.

Querría discutir *El perro negro* por su sorprendente contraste con los trabajos anteriores de este artista. Comparado con la obra más temprana de Forgacs, en *El perro negro* el equilibrio entre tiempo personal e histórico se encuentra, por así decir, dado la vuelta. Mientras en sus obras anteriores el espectador estaba completamente inmerso en el reino personal de las bodas, los aniversarios, el hogar, de forma que la continuidad del tiempo histórico tenía que imponerse sobre él, en *El perro negro* es al revés. La voz en off del narrador conduce al espectador a través de los sucesos de la película. La imagen filmica sustancia a esta narrativa, renuncia a ello o fracasa al intentarlo. Y tal renuncia o fracaso ocurre a menudo. La imagen filmica no ilustra casi nunca lo que está diciendo la voz en off, o al revés: la voz del narrador no explica o complementa lo que está sucediendo en la película. La mayor parte del tiempo la palabra hablada y la imagen no guardan continuidad alguna. Y esta discontinuidad resulta crucial.

Con todo, en *El perro negro* Forgacs está “haciendo”, o llevando a cabo, historiografía. En su obra anterior, al mostrar la diferencia radical entre tiempo personal e histórico, estaba más bien deconstruyendo la historiografía, explorando sus límites e incluso su fracaso. En *El perro negro* parece investigar un posible remedio para el fracaso del historicismo, con el fin de desarrollar un modelo alternativo de historiografía. Para entender los principios en los que se basa esa historiografía alternativa retomo de nuevo a Krakauer.

Tras su devastadora crítica a la fotografía como medio y al historicismo como práctica académica, termina su ensayo “Fotografía” con una más bien inesperada, por optimista, observación acerca de las posibilidades del cine.

La capacidad de poner en movimiento los elementos de la naturaleza es una de las posibilidades del cine. Esta posibilidad es lograda siempre que la película mezcla partes y fragmentos para generar extrañas combinaciones. Si el desorden de las revistas ilustradas es simplemente confusión, el juego con las piezas dislocadas de la naturaleza en el que toma parte el cine tiene reminiscencias de los sueños, en los cuales los fragmentos de la vida cotidiana se tornan confusos.¹³

Obviamente, la clase de estética cinematográfica a la que se está refiriendo Krakauer difiere radicalmente de la clase de cine que hoy es dominante. En los años veinte él veía los filmes experimentales de las tradiciones alemana o rusa como definidores del género cinematográfico mismo. Pero a pesar de la especificidad histórica del punto de vista de Krakauer sobre el cine, es precisamente este trasfondo histórico del medio cinematográfico lo que nos ayuda a entender el intento de Forgacs de instar a una nueva historiografía.

Las “piezas dislocadas de la naturaleza” con las que, según Krakauer, juega el cine, son en la obra y en la temporalidad de Forgacs “piezas” que pertenecen o bien al tiempo personal o bien al histórico. El artista presenta a éstas radicalmente desarticuladas. Aunque en *El perro negro* hay ciertos momentos en los que la historia personal funciona como sinécdoque de la Historia, la mayor parte del tiempo la relación entre los dos órdenes se encuentra dislocada. Estos momentos de conflicto entre el tiempo personal y el tiempo histórico aportan una lectura diferente del género de las películas caseras. A la inversa, este conflicto hace del género de las películas caseras un elemento clave para entender el tiempo y la historia.

Hasta ahora he opuesto las películas caseras al historicismo. El género de las películas caseras encarna el tiempo personal, mientras que el historicismo es la consecuencia última del tiempo histórico. Pero cuando adoptamos la perspectiva del espectador o del lector —es decir, una perspectiva estética— al aproximarnos a este género cinematográfico y al historicismo, nos encontramos con que tienen más en común de lo que parece a primera

¹³ KRAKAUER. Op. Cit. Pág. 62.

vista. Ver las películas familiares de otra persona suele ser una experiencia más bien aburrida. Este aburrimiento no proviene del hecho de que la calidad cinematográfica de estas películas tienda a ser más bien mediocre o demasiado sentimental, sino porque lo que vemos no nos concierne a “nosotros” sino a “ellos”. Ver películas caseras convencionales no establece una relación de similitud sino de diferencia; el género nos hace conscientes de la privacidad del tiempo personal y del sentimentalismo de los medios convencionales de retratar a la familia. La historiografía historicista establece también una relación de diferencia, en esta ocasión no una diferencia entre lo personal y lo público, sino entre pasado y presente. La memoria, por el contrario, está fundamentalmente conectada con el presente: es una y otra vez actualizada en el presente, y sólo aquellos recuerdos que son significativos en el presente pueden ser activados. Como señala Krakauer, el historicismo de la historiografía convencional es fundamentalmente diferente del que caracteriza a la memoria. Como hemos visto, Krakauer considera que el historicismo intenta regular los elementos temporales de acuerdo con leyes que pertenecen a principios económicos de la naturaleza más bien que a principios mnemónicos. Para el espectador o el lector de imágenes y textos historiográficos, esto se materializa en una comprensión de la diferencia entre pasado y presente, entre una situación política pasada y la nuestra, entre “su” cultura y “nuestra” cultura.

Pero cuando las películas caseras se combinan con las maneras de la historiografía, como en el trabajo de Peter Forgacs, resulta favorecida otra clase de relación con el lector o el espectador. El conflicto – no la mezcla armoniosa- entre el tiempo personal de las películas caseras y el tiempo histórico del historicismo, nos hace más cercanas las situaciones que se dan en tales películas. En vez de sentir un incómodo distanciamiento, como nos ocurre habitualmente cuando vemos películas ajenas, empezamos a identificarnos con la gente de las películas caseras. El tiempo personal de estas películas se convierte en un anclaje dentro del marco historicista con el que entra en conflicto.

En El perro negro esta estrategia de establecer similitudes entre el espectador y los sujetos representados es intensificada de maneras bien diferentes. El título nos muestra un ejemplo. A lo largo del film las tomas de animales juegan un papel crucial. El título de la película se refiere a una de estas tomas, un corte breve de un perro negro que se repite varias veces durante la película. Pero hay muchos más cortes de otros animales, de cerdos que son maltratados, de mulas, caballos, de conejos que son disparados. Todas estas tomas poseen un significado profundamente alegórico que los aparta del uso tradicional que de ellos ha

hecho la representación visual. Los animales nunca son filmados como detalles del contexto usados para producir un efecto de verosimilitud. Por el contrario, las tomas de animales, especialmente la del perro negro, están aisladas del resto del film. Esta demarcación facilita su función alegórica. El perro negro se convierte en una alegoría de la destrucción, del horror de la guerra.

En un cierto momento el significado alegórico de las tomas de animales se vuelve más o menos explícito. Vemos cerdos maltratados por hombres. Hay una voz en off. La identidad de esa voz está claro que no es la misma que la que nos ha conducido a través de la narrativa historiográfica. Cuando se citan testimonios personales otra voz claramente distinta es introducida, con el fin de separar la historia historiográfica de las historias personales. Esta voz en off personificada dice:

Los campesinos odiaban a los burgueses, porque los trataban como animales. Uno de ellos dice: “Cuando mirábamos a un terrateniente, creíamos estar viendo al mismísimo demonio.”

En ese momento es imposible no relacionar las secuencias de cerdos maltratados con lo que la voz en off está diciendo. La imagen propone una interpretación alegórica de cómo los terratenientes trataban a los campesinos y a las clases bajas.

Estos dispositivos alegóricos funcionan en base a la similitud. La similitud entre el maltrato de los cerdos y el de los campesinos convierte a uno en la alegoría del otro. Este desarrollo de similitud es clave en el debate que Forgacs plantea en esta película. La similitud obstruye los principios del historicismo, ya que el historicismo está basado en el principio de radical continuidad, de la secuencialidad temporal dentro de la que cada momento es único e incomparable con respecto a los demás. La posibilidad de la similitud dentro de tal lógica complicaría el proyecto de restablecimiento de las secuencias temporales. Si la similitud acontece ha de ser separada y resituada dentro de momentos secuenciales únicos. La similitud, es decir, la alegoría, es la enemiga del historicismo.

Pero además del efecto de las secuencias alegóricas de los animales Forgacs emplea otro dispositivo para reorientar la historiografía hacia el presente. Una y otra vez usa filmaciones en las que la gente está actuando, o en las que la gente está inmersa en acontecimientos de naturaleza ritual. En ambos casos los momentos escenificados o las historias se relacionan de un modo complejo y muy ambiguo con el intento del historicismo de establecer una

continuidad formada por momentos históricos únicos. La escena inicial de *El perro negro* proporciona inmediatamente a la audiencia un poderoso ejemplo de “historia escenificada”. Vemos dos grupos de hombres jóvenes, unos enfrente de otros, interpretando una danza ritual. Más tarde, y retrospectivamente, podemos leer este baile como una representación alegórica de los dos bandos que se enfrentan en la Guerra Civil española. La danza, así, formaliza la guerra como un conflicto entre grupos de hombres. Porque ellos son efectivamente hombres: el acontecimiento se presenta en términos exclusiva y profundamente homosociales. Después de la danza los mismos jóvenes representan lo que parece un litigio legal que termina con la ejecución de uno de ellos. Con las manos atadas y los ojos tapados uno de los chicos es empujado desde una montaña a una especie de barranco, al vacío.

Este acontecimiento es sorprendente por varias razones. En primer lugar es sorprendente como acontecimiento, por el hecho mismo de que este grupo de jóvenes ejecute a un muchacho empujándole a un precipicio. Esto sucede después de una danza que ha resultado ser un duelo ritualizado. En segundo lugar, este acontecimiento es sorprendente porque la película comienza con esta secuencia, antes incluso de que hayamos visto el título. Esto da a toda la escena un significado adicional. En tercer lugar, este espantoso suceso sorprende porque no es real, es decir, no es un acontecimiento histórico. Es una representación. No es la historia, sino el teatro, el contexto en el que todo esto tiene lugar. Si esta secuencia inicial se plantea como un preludio de la Guerra Civil española, lo hace, de nuevo, sólo de una manera alegórica.

Esta secuencia inicial también es, sin embargo, un preludio de un modo no alegórico: una y otra vez en *El perro negro* vemos secuencias de escenas que son representaciones o que se ocupan de momentos o acontecimientos repetitivos, es decir, de naturaleza ritual, tales como bodas, banquetes o danzas. No es el momento histórico único en el que tiene lugar el acontecimiento lo que impresiona al espectador sino el hecho de que la historia única de la Guerra Civil española sea tan insistentemente escenificada a través de imágenes que muestran acontecimientos de naturaleza repetitiva: representaciones, actuaciones y rituales.

A primera vista el uso que hace Forgacs del género de las películas caseras se explica así: estas filmaciones, que conforman su obra *Maelstrom*, también muestran principalmente sucesos que son “únicos” tan sólo a un nivel personal, no a uno histórico o historicista. Bodas, nacimientos y acontecimientos parecidos, ocurren uno después de otro. El Holocausto, u otros sucesos violentos, no tienen sitio en el dominio representacional de este género.

Sin embargo, las películas caseras de *El perro negro* son notablemente diferentes. Y esta diferencia arroja una luz retrospectiva sobre la relación entre tiempo personal e histórico en *Maelstrom*. Muchas de las representaciones, de los rituales, que son filmados por los dos cineastas amateur nos dan imágenes de la violencia de la Guerra Civil española, si bien de un modo alegórico. Principalmente aparecen imágenes de corridas de toros, la quintaesencia de la representación española de la crueldad ritualizada. Pero hay otra sorprendente filmación comparable a aquella de la escena inicial.

La voz en off nos narra un conflicto entre patrones y militantes anarquistas en 1930. Se subraya que Joan Salvans -uno de los cineastas- aparentemente no se sintió afectado por este conflicto -era el hijo de un importante empresario- porque se fue de acampada a los Pirineos con un club de montañeros que él mismo presidía. La película nos muestra primero imágenes de una corrida, a continuación a Joan bailando con Merce, su prometida, luego a Joan y sus amigos y compañeros de excursión en los Pirineos. Como en la escena inicial los jóvenes están actuando: interpretan otro conflicto homosocial que acaba en la representación de otra ejecución: uno de los hombres es empujado montaña abajo. En contraste con *Maelstrom*, una película que lleva a cabo una separación radical entre tiempo personal e histórico, en *El perro negro* el tiempo personal que se pone en juego en estas representaciones da paso a la Guerra Civil española por medio del recurso a la alegoría.

Pero si queremos valorar la naturaleza y el efecto del esfuerzo de Forgacs por transformar los principios de la historiografía, debemos tener en consideración el hecho clave de que en su proyecto historiográfico Forgacs no obedece a los principios del historicismo. Forgacs obstruye esos principios introduciendo dispositivos basados en la similitud, lo repetible o la identificación y los desarrolla a diferentes niveles. En primer lugar, complica estos principios dentro del filme por medio del empleo de los motivos alegóricos de animales que representan seres humanos y de las representaciones que ritualizan la violencia y la crueldad. En segundo lugar, establece una relación diferente entre los sujetos representados y los espectadores. Así es como Forgacs hace historiografía sin considerar la diferencia temporal como una distancia insalvable. Como resultado, una película sobre la Guerra Civil española puede de pronto afectarnos política y emocionalmente en nuestro momento presente. Cuando la similitud se vuelve un dispositivo central dentro de la historiografía, la Guerra Civil española se transforma súbitamente en una experiencia próxima a nosotros, aunque sucediera hace más de sesenta años, en el extremo Sudoeste de Europa. Cuando sucedió no estábamos allí, ahora sí.

La obra de Forgacs es un poderoso ejemplo de lo que he denominado al comienzo de esta reflexión la expansión de las prácticas de la memoria, tan predominantes desde comienzos de los años noventa. Por supuesto, es imposible y poco deseable generalizar acerca de este tipo de arte y de las prácticas culturales que incluye. Es más relevante distinguir entre prácticas de la memoria productivas e improductivas. Es necesario detenerse ante intentos como el de Forgacs por superar la distancia histórica debido a que algunas -sino la mayoría- de estas prácticas muestran una especie de celebración sentimental, nostálgica y naíf del pasado, habitualmente limitada únicamente al pasado personal, sin que tal pasado sea articulado activamente con nuestro presente político. Mi lectura de las películas de Forgacs Maelstrom y, en relación con ésta, El perro negro, sugiere, sin embargo, que los medios y los géneros empleados por estas prácticas de la memoria están ellos mismos implicados profundamente en la crisis de la memoria a la que esas prácticas quieren oponerse. Usados de manera acrítica y convencional, medios tales como la fotografía, el cine o el archivo, y géneros como el documental, el álbum familiar o las películas caseras conducen a una crisis de la memoria. Ellos encarnan los principios del historicismo tradicional objeto de las críticas de Krakauer porque están basados en la clase de continuidades temporales y espaciales que se confunden fácilmente con el significado de situaciones políticas o personales. Es sólo cuando el empleo de estos medios y géneros se lleva a cabo críticamente y (auto)reflexivamente que éstos dejan de ser la encarnación o la implementación de esa crisis de la memoria para convertirse en prácticas alternativas que se enfrentan a dicha crisis. Es sólo entonces cuando, en palabras de Jill Bennett, “el arte no representa lo que ya sucedió, sino que establece las condiciones para relacionarse con lo sucedido.”

Se trata de un llamamiento a una estética capaz de subvertir la temporalidad tradicional. El conflicto sistemático que Forgacs establece entre el tiempo personal y el histórico es un ejemplo de tal práctica productiva. Sus conflictos escenificados no terminan en un callejón sin salida, sino que se materializan en una estética que inscribe el tiempo personal en el tiempo histórico o, al revés, el histórico en el personal, sin caer en una falsa armonía ni en una insuperable incompatibilidad. En vez de eso su estética de la temporalidad da al tiempo personal una significación histórica más amplia. Los géneros y los medios con -y dentro de- los que Forgacs trabaja, géneros y medios al parecer precondicionados por unos u otros proyectos historiográficos, ya no obedecen a los principios del historicismo. Es así como la historiografía puede volverse relevante de nuevo para nuestro presente

político y personal. Es así como, en otras palabras, la historiografía puede retomar su misión, no de dictar y de obviar lo que hoy somos y hacemos, sino de servir al pasado y preservarlo en nuestro presente. ■

.....