

Films de familia, cine amateur y la memoria del mundo  
Consuelo Lins y Thais Blank  
Arkadin (N.º 6), pp. 45-62, agosto 2017. ISSN 2525-085X  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>  
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# FILMS DE FAMILIA, CINE AMATEUR Y LA MEMORIA DEL MUNDO

## CONSUELO LINS

consuelolins@gmail.com

Universidad Federal de Río de Janeiro, Río de Janeiro, Brasil

## THAIS BLANK

thaisblank@gmail.com

Universidad Federal de Río de Janeiro, Río de Janeiro, Brasil

**Traducción:** Melissa Mutchinick

**Revisión técnica:** Eduardo A. Russo

Recibido: 6/02/2017 | Aceptado: 12/05/2017

## RESUMEN

¿Cómo extraer de los films amateurs una memoria del mundo? La recuperación de imágenes amateurs y de registros familiares en films documentales se intensificó en el transcurso de las últimas dos décadas. Este artículo discute las nociones del cine amateur y familiar propuestas por el investigador Roger Odin, el gesto de apropiación y de desplazamiento de esas imágenes, así como su recontextualización, en el cine contemporáneo. Nos concentraremos en la obra del artista húngaro Péter Forgács, quien, desde los años 1980, realiza instalaciones y documentales con imágenes amateurs producidas, en gran parte, por camarógrafos judíos de Europa Central, en los años que antecedieron a la Segunda Guerra Mundial, hasta la era comunista de posguerra. Forgács crea en estos filmes una trama compleja en que la vida de los personajes y los rumbos tomados por ellos, se confunden con el destino del mundo.

## PALABRAS CLAVE

Film de familia; apropiación; documental; memoria; cine



Esta obra está bajo una  
Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercialSinDerivar  
4.0 Internacional

## DOCUMENTAL Y FILM DE FAMILIA

¿Cómo transformar los films de familia, que interesan apenas a los que participan en ellas, en imágenes de una memoria común, a ser compartida con un público más amplio? ¿Cómo hacer que las vidas de personajes cualquiera se confundan con los destinos de una época, disolviendo las fronteras entre las memorias personales y la «memoria del mundo»?

Los films de familia vienen ganando, en las últimas décadas, cada vez más atención de los cineastas relacionados al campo del documental. Desde final de los años '80, momento en que la subjetividad se afirmó como una fuerte tendencia del documental, las imágenes realizadas por cámaras amateurs han sido incorporadas por los documentalistas con distintos objetivos: narrar aspectos biográficos de la vida del realizador; evocar trayectorias de personajes filmados por él; interrogar el propio material e identificar en él capas menos visibles de imágenes y sentidos. Imágenes perdidas, olvidadas, dispersas, archivadas sin criterio o sin sentido, resurgen en diversos filmes. Rollos de película desprovistos de una narrativa continua y en los cuales es posible encontrar una fiesta de aniversario, después de un viaje en barco, y un desfile militar –sin que se puedan identificar las relaciones entre estos acontecimientos, a menos que tengamos informaciones «extra imagen».

En películas como *Tren de sombras: el espectro de Le Thuit* (1997), del español José Luis Guerin, *Mort à Vignole* (1998), del belga Olivier Smolders, *The Future is Behind You* (2004), de la americana Abigail Child, *Intimate Stranger* (1991), del americano Alan Berliner, y en toda la obra del cineasta húngaro Péter Forgács, las imágenes domésticas son retomadas de distintas formas: no como documento de lo que aconteció, tampoco como expresión de una verdad familiar, sino como imágenes capaces de hacernos acceder a nuevos puntos de vista sobre la memoria y sobre la historia, colectiva e individual. A lo largo de este texto, los films de Péter Forgács serán nuestros ejemplos privilegiados de las cuestiones teóricas presentadas. Entre los cineastas citados arriba, es él quien hace de la apropiación de las imágenes amateurs la marca más evidente de todo su trabajo.

Para comprender este movimiento de recuperación de imágenes domésticas en la producción audiovisual actual, proponemos, en primer lugar, investigar qué son estas imágenes: de dónde vienen, para qué son hechas y la finalidad con la que son producidas antes de ser apropiadas por artistas y cineastas profesionales. Operamos con la noción de que las películas de archivo son como «palimpsestos»: antiguos manuscritos en pergamino en los cuales los copistas borraban el texto original para escribir en él algo nuevo, procedimiento que podía ocurrir sucesivas veces. Pero, a pesar del raspado, algunos caracteres de los escritos anteriores aún continuaban visibles en los pergaminos. Los «films palimpsestos» –noción elaborada por la investigadora francesa Sylvie Lindeperg<sup>1</sup>– presentan las marcas de su construcción y de sus diferentes usos a lo largo del tiempo; una imagen familiar, aún «resignificada» y fuera de contexto, guarda consigo la marca de la intimidad, y son estas marcas, estas diferenciaciones, las que proponemos entender en un primer momento.

La apropiación, el desplazamiento y la recontextualización de imágenes ya fabricadas

---

<sup>1</sup> La noción de «film palimpsesto» fue desarrollada por Sylvie Lindeperg en su libro *Les écrans de l'ombre: la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)* (1997). En él, Lindeperg elabora un método de análisis que titula de «el cine en acción», en el cual invita al investigador a entrar en el interior de la «caja-negra» del cine para rehacer el proceso de fabricación de los films.

expresan un gesto muy particular del cine contemporáneo. Como señala el investigador español Josep María Català, ya no se trata de salir en busca del archivo para ilustrar un determinado acontecimiento, como el documentalista clásico, sino de trabajar directamente con la memoria visual (Català, 2007), montando, construyendo, inventando nuevas memorias. Son obras que liberan a las imágenes del universo doméstico y hacen que ellas se integren al mundo, adquiriendo en muchos casos una dimensión política, en los términos de Jacques Rancière (2005). Para el filósofo francés, actuar políticamente es actuar sobre «repartos» dados, sea en el campo político, sea en el campo del arte, sea en el campo social. En los films en cuestión aquí, los cineastas disuelven las funciones originales del material encontrado –films de familia para ser vistos por la familia, destinados a fortalecer los lazos y la continuidad del grupo– para obtener nuevas configuraciones sensibles. Las imágenes dejan de estar al servicio de la memoria familiar, para convertirse en testigos de la historia, compartidas, produciendo experiencias inéditas para un público anónimo.

### **FILM DE FAMILIA COMO «OBJETO TEÓRICO»**

Es a partir de mediados de los años noventa que el film de familia se institucionaliza efectivamente como una vertiente importante de la investigación académica. Una compilación de artículos que reúne a diferentes autores bajo el título de *Le film de famille, usage privé, usage public* (1995), organizada por el teórico Roger Odin, hace del film de familia un objeto de investigación digno de atención especial dentro del campo del cine. También en la década del noventa, la investigadora alemana Patricia Zimmermann, de la Universidad de Ithaca, publica su primera investigación sobre los films de familia, *Reel Families: a Social History of Amateur film* (1995), el cual mapea la historia del cine no profesional a lo largo de casi todo el siglo XX. Para delimitar nuestro campo de trabajo, y para entender qué caracteriza a un registro audiovisual como film doméstico, partiremos de algunas nociones propuestas por estos investigadores y, principalmente, por los autores que integran la compilación de Roger Odin.

Es importante resaltar que en este artículo tenemos como interés principal los films amateurs y familiares realizados en película. En la década de 1980, el advenimiento del video transformaría los modos de producción y de exhibición de las imágenes familiares; Zimmermann y Odin estuvieron atentos a los cambios provocados por la nueva tecnología. En un artículo titulado *Las producciones familiares de cine y video en la era del video y la televisión* (1995), Roger Odin analiza las transformaciones provocadas por la entrada definitiva de las imágenes familiares en el espacio público –primero en la televisión y, más tarde, en internet. Algunas de las cuestiones que planteamos a lo largo del texto deben, por lo tanto, ser actualizadas cuando son pensadas en relación a la producción de imágenes familiares en video y en digital.

Roger Odin afirma que los films de familia fueron olvidados por el movimiento de reflexión sobre el cine que se desarrolló después de los años sesenta, y estarían ausentes de la historia, de las teorías y de las enciclopedias cinematográficas. Para el autor, más allá del dominio incuestionable de los films de ficción en el campo de la investigación cinematográfica, los films domésticos son generalmente desvalorizados por su «cotidianidad», y por ser practicados

como simple distracción, por personas que ignoran todas las reglas cinematográficas, y aparecen, muchas veces, como fútiles y fundamentalmente tediosos (Odin, 1995).

Para Patricia Zimmermann, las imágenes amateurs suelen ocupar en el imaginario popular el lugar de lo «mal hecho», de lo «no profesional» y de lo innecesario. La autora explica que los films familiares y amateurs tuvieron, desde 1985, una trayectoria histórica y comercial paralela a la del cine comercial y, a pesar del desarrollo y del uso continuo de la tecnología «casera» desde la década de 1920, los films domésticos han sido frecuentemente percibidos como pasatiempos irrelevantes, y descartados como insignificantes subproductos del consumo tecnológico (Zimmermann, 2008: 1).

Sin embargo, en la última década, hemos presenciado un mayor interés en preservar estas imágenes, no sólo por parte de investigadores y de cineastas, sino también de los propios archivos. En Brasil, un buen ejemplo es el de la Cinemateca Brasileña en São Paulo, que ha constituido un gran acervo de imágenes amateurs y familiares –constantemente consultado y utilizados por artistas brasileños.

Podemos señalar, como una de las causas para el creciente interés por las imágenes domésticas, la comprensión de que las filmaciones de la privacidad son más que simples registros de la trivial vida familiar. Son también «documentos históricos». En el artículo *Le film de famille comme document historique*, Susan Aasman (1995) sostiene que los films domésticos se inscriben en una tradición anterior al propio cine: la de los retratos de familia pintados, como un género que aparece en el Renacimiento con el ascenso de la burguesía. En su estudio *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, el historiador Philippe Ariès (1960) muestra de qué forma este tipo de pintura puede ser vista como «documento histórico», como testimonio de un cambio de actitudes en la esfera de la infancia y de la vida privada. Para Aasman, la sustitución de los retratos pintados por la fotografía –y, más tarde, siendo posible también capturar esos momentos de la familia por el cine– no representó solamente un cambio de técnicas, sino también una verdadera revolución social. Los films domésticos serían, así, testigos y agentes de esa revolución.

En *Aux origines du cinéma: le film de famille*, Eric de Kuyper afirma que los films domésticos cambian de estatuto cuando son depositados en un archivo público. De *souvenirs* familiares, destinados al uso de los íntimos, se transforman en fragmentos de memoria colectiva, testigos de un tiempo que no conocemos, del cotidiano de una época y de otras formas de vida. Para el autor, más allá de intereses históricos, los films amateurs poseen una fuerza y una autenticidad refrescantes. En medio de la saturación de la producción audiovisual, tomamos consciencia de una cierta «fuerza original» de las imágenes amateurs como si, en su autenticidad y en su despojamiento, ellas guardasen una dimensión perdida del cine (Kuyper, 1995).

## **CINE AMATEUR Y FAMILIAR: DEFINICIONES**

Los films amateurs y familiares representan la fase privada del cine; su desarrollo está ligado a la ampliación y a la diversificación de las formas de ocio, más allá de las salas de teatros y de las ferias de atracciones. La diseminación de la producción amateur se dio principalmente a partir de la década de 1920, cuando los equipamientos más simples de

filmación y proyección, directamente volcados para el uso doméstico, fueron lanzados al mercado. Sin embargo, desde su origen, el cine ya presentaba un carácter privado. En un artículo titulado *L'amateur: une figure de la modernité esthétique*, Laurence Allard (1999) defiende la hipótesis de que el cortometraje *Le repas du bébé* (1895), realizado por los Hermanos Lumière, habría sido el primer film de familia de la historia. Para la autora, el interés de los Lumière por el cine puede haber tenido su origen en un uso familiar de la imagen en movimiento, que serviría como sustituto de los álbumes de fotografía.

El cine no sustituyó el instante fotográfico, pero el sueño de preservar la memoria en movimiento estuvo presente desde los principios. El 30 de diciembre de 1895, cuando el cinematógrafo acababa de ser creado, el periódico francés *La Poste* publicó una reseña sobre el nuevo invento. Leída más de cien años después, ella nos parece premonitoria. Muy pronto, su autor fue capaz de percibir la potencia democrática del cine, que permitiría la perpetuación de múltiples memorias.

Quando estos aparatos estén liberados al público, cuando todos puedan fotografiar a los seres queridos, ya no en su forma inmóvil, sino en su movimiento, en sus acciones, en sus gestos familiares, la muerte dejará de ser absoluta. Y la historia cotidiana, de nuestra moral, de nuestras costumbres, el movimiento de nuestras multitudes, pasarán a la posteridad, ya no fija, sino con la exactitud de la vida (La Poste [1895] ap. Allard, 1999: 3-31).

El registro de la historia cotidiana, del movimiento de las multitudes, encontrará lugar en dos «personajes» que surgen en ese momento inicial de desarrollo tecnológico del cine. Por un lado, los padres de familia que, con la cámara en mano, acompañarán el crecimiento de los hijos, los viajes de vacaciones, las reuniones. Por el otro, el cineasta amateur, interesado en aprender la técnica cinematográfica y en reproducir las reglas profesionales, y que no se limita en registrar a la familia.

La investigadora brasileña Lila Foster, quien realizó una investigación sobre la institucionalización del cine amateur en Brasil, muestra que las campañas publicitarias destinadas a vender equipos no profesionales, desarrollados en la década de 1920, tenían como público destinatario al primer grupo de cineastas. Según Foster, «en todas las campañas publicitarias, la familia era el destinatario principal para la producción de films de preservación de la memoria» (2010: 42). La autora presenta diversos anuncios publicados en la revista brasilera *Cinearte* durante ese período, en los cuales podemos observar la constante presencia de la familia. En 1928, la cámara *Pathé Baby* era vendida de la siguiente forma por sus anunciantes:

Un acompañamiento interesante que debe formar parte su equipaje es la MOTOCAMERA PATHÉ-BABY, que nos permite filmar, sin siquiera conocer fotografía, los pintorescos aspectos que generalmente se presentan en los baños de mar, y que muchos recuerdos felices o risueños les proporcionarán pasando los films en su casa en un proyector (ap. Foster, 2010).

Foster muestra en su estudio que, si las campañas publicitarias eran destinadas al cineasta familiar, las publicaciones y las columnas especializadas tenían como público destinatario a los cineastas amateur. Centradas generalmente en el perfeccionamiento de la

técnica, en la difusión de las nuevas tecnologías y en las discusiones estéticas, las publicaciones especializadas formaban parte de una red de conocimientos y relaciones en la cual el cineasta amateur debía ser iniciado.

La distinción entre los cineastas amateurs y los familiares es un tema recurrente en los artículos de Roger Odin, para quien estas dos figuras, aún siendo frecuentemente confundidas, poseen una actitud radicalmente diferente ante la filmación y ante las propias imágenes (Odin, 1999). Según Odin, mientras el cineasta amateur declara querer hacer un cine de calidad, el cineasta familiar no pretende siquiera hacer un film. Para convertirse en un cineasta amateur, el camarógrafo precisa retirar de sus imágenes a la familia, o retirarse él de la familia para producir imágenes de ella. Si quiere reproducir la estética profesional y hacer un film «bien hecho», el cineasta se tendrá que colocar por fuera, excluirse. Necesitará dirigir a los integrantes, acomodar la luz, encontrar el encuadre adecuado, dejar de ser un miembro de la familia para convertirse en director.

Odin cita como ejemplo el film *Amator* (1979), de Kieslowski. El film narra la trayectoria de un cineasta familiar que poco a poco es tomado por el deseo de «hacer cine» y que por causa de ese intercambio de papeles pierde a la esposa y a la hija. En una de las escenas citadas por Odin, vemos al personaje filmar a su hija meciéndose en una silla. Cuando la silla se desmorona, el camarógrafo pide a su mujer no levantar a la bebé y continúa filmando. «Y si ella se cae de una baranda, ¿vas a continuar filmando?», pregunta la esposa, con rabia. Para Odin, esa secuencia define la distinción radical entre los cineastas familiares y los amateurs que, en el fondo, sueñan en ser profesionales: «filmar su vida como cineasta es excluirse a sí mismo de la familia, transformar la vida familiar en espectáculo» (Odin, 1999: 52).

Son, por lo tanto, actitudes diferentes ante el mundo a ser filmado, pero, en muchos casos, ellas se encuentran en un mismo individuo en momentos diversos. No son pocos los ejemplos en que un cineasta familiar es también un amateur en eventos que no hacen a la vida doméstica, lo que problematiza estas definiciones y mezcla estas actitudes en la práctica. De todos modos, partir de estas definiciones nos ayuda a identificar en las imágenes aspectos particulares que, de otro modo, pasarían desapercibidos.

## **PÉTER FORGÁCS: ENTRE LOS FILMS DE FAMILIA Y LAS IMÁGENES AMATEURS**

Cineastas amateurs y familiares produjeron, a lo largo del tiempo, imágenes de distinta naturaleza, y podemos reconocer esas diferencias cuando estas imágenes son reutilizadas en documentales contemporáneos. Aún en las ocasiones en que ya no sabemos nada sobre los camarógrafos, el deseo que los mueve o el gesto original parecen sobrevivir en las imágenes. Ese es el caso de los archivos utilizados por el cineasta húngaro Péter Forgács: el cineasta se basa en la reapropiación de filmaciones amateurs y domésticas realizadas por camarógrafos, en su mayoría judíos de Europa Central, entre los años que antecedieron a la Segunda Guerra Mundial hasta la era comunista de posguerra. Son imágenes que muestran momentos de la vida privada, como viajes de vacaciones, casamientos y juegos infantiles, y que revelan acontecimientos importantes de la época, como los campos de batalla de la Guerra Civil Española y la fuga de judíos

para Palestina.

En el film *The Danube Exodus* (El éxodo del Danubio, 1998), las imágenes producidas por el capitán Nándor Andrásovits fueron claramente realizadas bajo un sentido de urgencia. El capitán del barco, que transportaba a los judíos escapados de Eslovaquia para Palestina, no filma el viaje para incluir las imágenes en su colección de souvenirs familiares; él parece percibir que está ante un evento histórico. El film *Miss Universe, 1929* (2006) es montado en gran parte con las filmaciones familiares de Marci Tenczer, que filmó a lo largo de la vida a su prima Lisl Goldarbeiter, de quien estaba enamorado. En *Miss Universe*, la historia de la guerra europea entra al film por mano de Forgács; esa narrativa no está contenida en las imágenes realizadas por Tenczer.

En *El Perro Negro* (2005), el camarógrafo Ernesto Noriega, que filmó las escenas de batalla durante la Guerra Civil Española retomadas por Forgács a lo largo del film, cuenta que por suerte no tuvo que dispararle a nadie durante la guerra. Él explica que, a pesar de haber estado presente en los campos de batalla, estaba siempre filmando y que, para eso, necesitaba quedarse a por lo menos 700 metros de las personas, distancia muy larga para disparar. La palabra de Noriega ilustra la diferencia entre los camarógrafos amateurs y los familiares, destacada por Roger Odin: el amateur es un observador, se coloca por fuera de la escena para registrarla; el cineasta familiar es, antes que todo, un participante.

## EL ESPECTADOR DE LOS FILMS DE FAMILIA: ENTRE IDENTIFICACIÓN Y VOYEURISMO

Ser «participante» implica un tipo muy particular de interacción entre la cámara y los filmados, y que se traduce en la estética de las imágenes. Al contrario de la cámara invisible de las películas de ficción, reconocemos el aparato, que es tratado como sujeto de la acción tanto como los personajes filmados. Hay un verdadero diálogo entre aquellos que se encuentran delante y detrás del aparato. Por el hecho de ser un integrante de la familia, el camarógrafo comparte la experiencia vivida y recibe miradas, sonrisas, señas, que se dirigen directamente a la lente. En las proyecciones en familia,<sup>2</sup> se revisitan los «paraísos perdidos» de la vida familiar (Journot, 2011): los tiempos en que el abuelo aún estaba vivo, en que la hija era una preciosura de bebé o la esposa era una linda joven. Roger Odin llama la atención sobre la importancia de los comentarios durante las exhibiciones: las imágenes son acompañadas por el murmullo de la platea, que identifica, apunta, destaca personajes y acontecimientos. Durante la proyección, cada individuo de la familia da su versión sobre lo que significan las imágenes. Más que espectadores, ellos son personajes activos, que actúan en la creación colectiva de la narrativa familiar (Odin, 1995). En este sentido, la incoherencia de la película importa poco, ya que la construcción de la coherencia constituye la finalidad misma de la proyección.

Es por este motivo que Odin afirma que, para ser «exitoso», un film de familia no debe estar «bien hecho»; por el contrario, debe poseer lagunas que permitan que cada uno

<sup>2</sup> Se trata de un ritual que sucede cada vez menos, ya que las imágenes son vistas de manera mucho más informal de que cuando eran necesarios un proyector y la organización de una efectiva «sesión».

proyecte y recree su propia narrativa memorial de los eventos mostrados. Cuanto menos construido esté, más podrán los miembros de la familia recrear juntos la historia familiar y mayor será la cohesión del grupo. Para Odin, montar un film de familia es ejercer poder sobre la narrativa familiar y bloquear la posibilidad de una construcción colectiva consensual. Odin va aún más lejos y afirma que la proyección de un material familiar montado puede causar un verdadero «malestar» en la familia pues, después de editadas, las imágenes pasan a desarrollarse bajo un único punto de vista, el del narrador, que no necesariamente corresponde a la visión que otros participantes tuvieran del evento.

Si para Odin los espectadores se vuelven participantes, para Kuyper ellos son testigos de algo que aconteció durante la filmación. En el juego de afectos, miradas y sonrisas desencadenadas entre el operador de la cámara y los personajes filmados, un espectador posterior no es, en la mayor parte de los casos, tomado en cuenta. No es raro encontrar en estos films imágenes que muchas veces no fueron hechas siquiera para ser mostradas más allá del círculo familiar. Para Kuyper, cuando asistimos a estas imágenes somos apenas testigos de un evento vivido, testigos de la complicidad, de la felicidad y de la intimidad familiar. Kuyper afirma que, en los films de familia, se coloca en escena otro tipo de identificación: si en los films de ficción el espectador se identifica con la cámara-proyección, en los films familiares se debe identificar con el sujeto que está detrás de la cámara, con quien es compartida la comunicación de la intimidad. En caso contrario, el espectador quedará excluido y se transformará en un verdadero *voyeur* (Kuyper, 1995).

El carácter por momentos voyeurístico de las imágenes familiares y el deseo de compartir la intimidad permiten que Kuyper establezca una relación entre los films de familia y los films pornográficos. Para el autor, el cine porno y los films domésticos buscan un uso interno y no espectacular, y poseen en común una cierta intimidad obscena: «miradas a cámara que se hacen sin vergüenza en el placer de compartir un secreto íntimo» (Kuyper, 1995: 18).

¿Pero qué ocurre cuando esos films son retirados de su lugar de origen? ¿Cuando espectadores anónimos y desconocidos se colocan delante de imágenes tan íntimas? En el artículo '*C'est beau, ici'. Se regarder voir dans le film de famille*', Karl Sierek se pregunta si el visionado de imágenes amateurs no involucraría problemas de carácter ético y cuestiona si tenemos el derecho de ver imágenes que no nos fueron destinadas y de apropiarnos de ellas (Sierek, 1995: 64). Para él, el espectador de esas imágenes es antes de todo un intruso.<sup>3</sup>

Extraño, intruso, extranjero. Esos serían buenos adjetivos para calificar a los cineastas que se apropian de imágenes domésticas. Por poseer una mirada desde afuera, aún cuando hablan desde adentro, ellos son capaces de descubrir nuevos sentidos en las imágenes -que no eran previstos cuando esas imágenes eran destinadas apenas al ámbito doméstico. No es casual que el procedimiento que marca a los films de archivo que utilizan imágenes amateurs de la intimidad, sea el montaje. Restringidas a la esfera familiar, éste se torna esencial para hacer que las imágenes capten el mundo y establezcan con el espectador relaciones más amplias y más complejas que el del placer voyeurístico de asistir a la intimidad ajena.

---

<sup>3</sup> Las cuestiones planteadas por Kuyper y Sierek nos parecen pertinentes cuando pensamos en films de familia hechos en película. Los nuevos modos de producción y de circulación de las imágenes familiares demandan una revisión de los problemas identificados por los autores.



## PÉTER FORGÁCS Y EL MONTAJE DE LA HISTORIA

¿Cómo escapar de los riesgos apuntados por Odin (identificación) y Kuyper (voyeurismo)? ¿Cómo trabajar ese material «bruto», esas imágenes inestables y mal encuadradas, esos planos demasiados cortos o largos? ¿Cómo montar tantas miradas y señas para la cámara? ¿Cómo extraer arte de esas imágenes aburridas? En la obra del húngaro Péter Forgács, que tiene como marca imprimir en las imágenes amateurs los rumbos de la historia europea del siglo XX, podemos apuntar, de inmediato, por lo menos dos procedimientos recurrentes: trabajar los films amateurs como «objetos encontrados» y articular esa concepción a un abordaje «inmanente» al material registrado. Veamos más de cerca qué quiere decir esto.

Para Forgács, todo comienza con la pregunta ¿Qué es un «objeto encontrado»? (ap. Habib, 2008). El gesto dadaísta de desplazar un «objeto encontrado» del ambiente y función originales para la fabricación y montaje de un nuevo trabajo, es fundamental para el cineasta. Los films de familia y las imágenes amateurs son sus «objetos encontrados» ideales. Considerar estos acervos familiares como «objetos encontrados» significa, para Forgács, no verlos como archivo de lo real ni como documento de lo que existió, sino como imágenes captadas en ciertas circunstancias sociales, técnicas y políticas, atravesadas, por lo tanto, por contextos específicos. Imágenes que deben ser trabajadas, desmontadas, remontadas, relacionadas a otros tiempos, a otras imágenes, a otras historias y memorias y, al mismo tiempo, que no deben ser vistas como ilustración de un real preexistente.

Forgács tampoco utiliza ese material como ilustración de una idea previa, distanciándose del uso más convencional del archivo en el documental clásico. Es ciertamente la filiación del cineasta a las artes plásticas, en los años 70, y sus afinidades con la actitud artística del movimiento *Fluxus*, lo que lo alejó del uso meramente ilustrativo de imágenes de archivo. En cierto modo, Forgács tiene un abordaje que podríamos llamar «inmanente», que parte de lo que el material contiene y no de una idea ya establecida o de un concepto anterior. La singularidad de lo que vemos es crucial. Él excava las imágenes, describe situaciones, descubre capas, nombra personajes: no es casual que los nombre propios sean tan importantes –y repetidos– a lo largo de los films, así como la relación entre aquellos que aparecen en las imágenes, la evolución de esas relaciones y también las circunstancias de la muerte de muchos personajes. Los procedimientos estéticos que utiliza resaltan justamente esas singularidades –además de imprimir un estilo particular a los films: repetición de imágenes, cámara lenta, detenciones en la imagen, fusiones, subtítulos, colorizaciones, banda sonora. Están ahí para llamar la atención sobre ciertos aspectos de las imágenes y retirar de ellas cualquier función ilustrativa. Sin embargo, buscar un abordaje «inmanente» no significa atenerse exclusivamente al material de un único cineasta amateur –esto puede ocurrir, pero no es, en absoluto, una regla. Las asociaciones de materiales domésticos ajenos que tienen como base la filmación de un camarógrafo amateur sucede en muchos films, pero Forgács retoma ese procedimiento de manera casi siempre diversa.

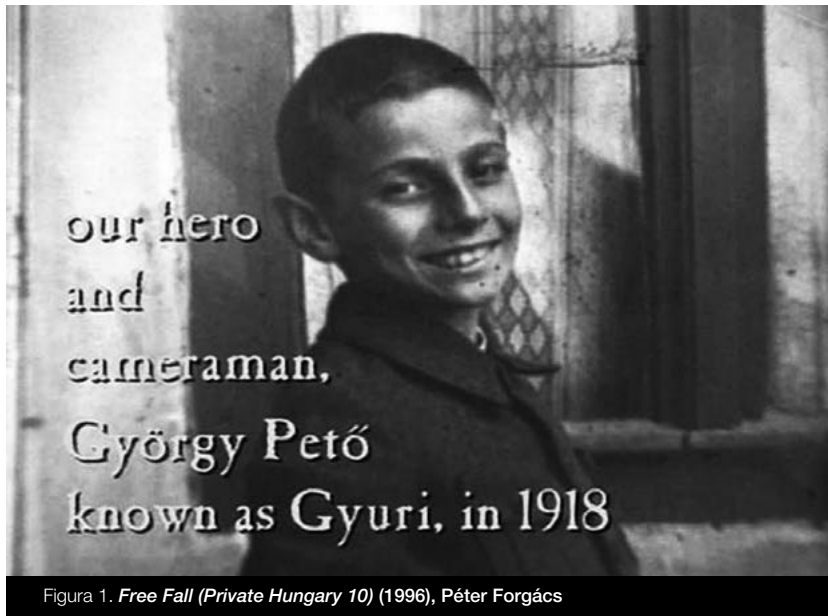


Figura 1. *Free Fall (Private Hungary 10)* (1996), Péter Forgács



Figura 2. *Free Fall (Private Hungary 10)* (1996), Péter Forgács

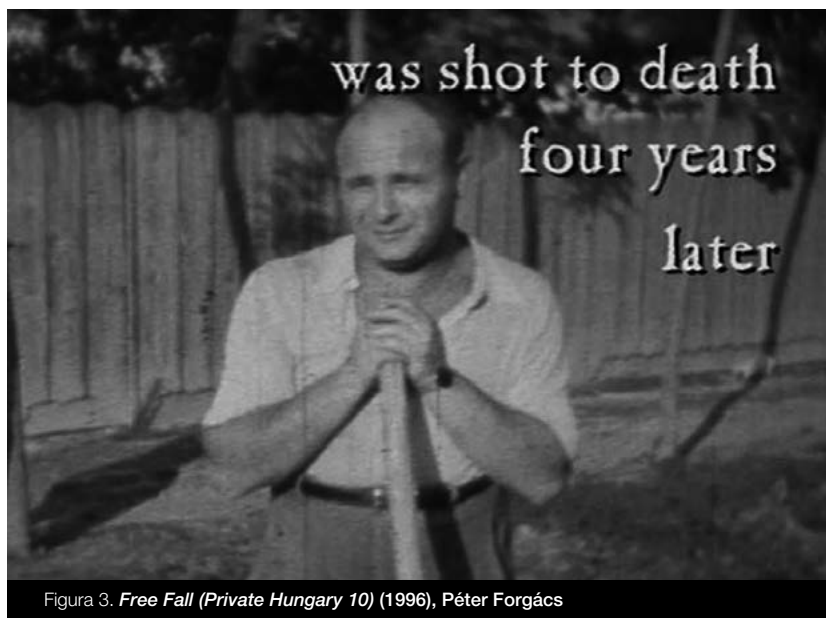


Figura 3. *Free Fall (Private Hungary 10)* (1996), Péter Forgács

En *Free Fall (Private Hungary 10)* (1996) [Figura 1, 2, 3], por ejemplo, Forgács utiliza, en la mayor parte del film, imágenes producidas por el camarógrafo familiar György Peto, con excepción de algunas fotografías y de tres noticias de periódico. Cuando el film se aproxima a su final, el director pasa a insertar noticiarios de época e imágenes de otros camarógrafos. Las últimas filmaciones realizadas por György durante la guerra muestran al camarógrafo, a su esposa y al hijo en el patio de una «casa judía» en marzo de 1944, mes de la ocupación de Hungría por los nazis. En este film, el contrapunto entre espacio público y vida privada es creado menos por la inserción de imágenes de otras fuentes y más enfáticamente por la banda sonora, compuesta por diferentes narraciones en off, y por efectos visuales. Sobre las imágenes familiares registradas por Peto oímos una voz femenina narrando detalladamente las leyes de restricción a los judíos que fueron implementadas en Hungría antes de la invasión alemana: limitaciones al trabajo, a las actividades económicas, al matrimonio, etc.

En *The Maelstrom: A family chronicle* (1997) [Figura 2], imágenes cotidianas de la familia Peereboom son asociadas a imágenes de situaciones domésticas en las que participan nazis: escenas de Seyss-Inquart, el administrador nombrado por Hitler para dirigir la Holanda ocupada, en familia y con los amigos, en sus horas de ocio. Con excepción de las secuencias en las que vemos hombres en uniforme, son escenas bastante semejantes, con gestos parecidos: Max y Annie Peereboom patinan en un día de invierno, así como la familia Seyss-Inquart. Bebés y niños son objeto de interés en las dos familias.



Figura 4. *The Maëlstrom: A Family Chronicle* (1997), Péter Forgács



Figura 5. *The Maëlstrom: A Family Chronicle* (1997), Péter Forgács



Figura 6. *The Maëlstrom: A Family Chronicle* (1997), Péter Forgács

En muchos momentos, nada en las imágenes del líder nazi nos dice claramente que allí hay un antisemita de primera, responsable por la muerte de millares de personas, por la promulgación de leyes de exclusión cada vez más duras, por la implantación del estado de terror absoluto para los judíos holandeses<sup>4</sup>. Apenas está la banalidad familiar cotidiana. Lo que hace al espectador percibir las diferencias es el montaje de Forgács, pero la semejanza entre las imágenes familiares refuerza una idea central para el director: concebir el genocidio como «una posibilidad humana» (Didi-Huberman, 2003: 43), perpetrado por personas normales, con una vida normal. Para Forgács, «sólo es posible comprender a estos criminales nazis, pero también a los soviéticos o camboyanos que lideraron esas masacres, si se los mira como seres humanos capaces de hacer esas cosas».<sup>5</sup> Postura que hace eco de las palabras del escritor Georges Bataille, en 1947: «La imagen del hombre es inseparable, de ahora en más, de una cámara de gas» (ap. Didi-Huberman, 2003: 42).

Esta concepción contempla, para Forgács, no integrar en sus films imágenes de los campos de concentración o de sufrimiento explícito –vemos como mucho, a judíos obligados a andar con la estrella amarilla o en filas de registro, en los guetos. Para él, de todos modos, las imágenes de la *Shoah* están archivadas en la mente del espectador; no es preciso insistir en ellas. Lo que interesa «es el camino que lleva hasta ahí», a partir de una visión interna de lo que podría haber sido la vida de las víctimas. «La escena del crimen es prueba suficiente» dice. En este sentido, se coloca explícitamente del lado del cineasta

<sup>4</sup> Arthur Seyss-Inquart fue juzgado, condenado y ejecutado por el Tribunal de Nuremberg por crímenes contra la humanidad.

<sup>5</sup> «You can only understand these Nazi or Soviet or Cambodian criminals who led these massacres if you look at them as human beings who are capable of doing such things». Traducción de las autoras. Forgács, Péter en <http://www.rouge.com.au/12/forgacs.html>.

Claude Lanzmann, director de *Shoah* (1985), para quien no hay imágenes del exterminio, y cualquier escena de los campos, al contrario de evocar el horror, lo banaliza, intensificando lo que la máquina mediática de producción y difusión de imágenes no cesa de hacer.



Figura 7. *Miss Universe, 1929* (2006), Péter Forgács



Figura 8. *Miss Universe, 1929* (2006), Péter Forgács



Figura 9. *Miss Universe, 1929* (2006), Péter Forgács

En un film más reciente, *Miss Universe, 1929* [Figura 7,8, 9], ya citado aquí, Forgács parte inicialmente de las filmaciones realizadas por el húngaro Marci Tenczer a partir de fines de los años 20 y a lo largo de las décadas siguientes, pero las asocia con muchos otros materiales: fotografías familiares o de archivos públicos, actualidades cinematográficas, recortes de periódico, subtítulos, fragmentos de diarios, cartas, cartas-postales y una conversación con el propio Marci –todo eso mezclado con una elaborada banda sonora. Forgács crea una trama compleja en que la vida de los personajes y los rumbos tomados por ellos se confunden con el destino del mundo, quebrando las fronteras entre el universo privado y la historia.

El film narra la trayectoria de la joven judía austríaca Lisl Goldarbeiter, primera europea en recibir el premio de Miss Universo. Apasionado por su prima, Marci Tenczer registró con su *Pathé Baby* diversos momentos de la vida de la joven de clase media, que se transformó en ideal de belleza universal. La trayectoria de Goldarbeiter es mostrada a partir de vestigios de su intimidad: la fama, el amor, el matrimonio, las relaciones familiares.

Al mismo tiempo, acompañamos la disolución del imperio austrohúngaro, la derecha ganando fuerza en manifestaciones en las calles de Viena, la anexión de Austria a Alemania, la invasión de Hungría. Esa otra historia no está, en la mayor parte del tiempo, en los registros producidos por Marci, sino en un «fuera de campo» que nos es dado por el montaje, en las relaciones creadas por el director entre sonido e imagen.

Péter Forgács adopta en *Miss Universe* un procedimiento diferente de los encontrados en sus otros films. En vez de contraponer la vida privada a los acontecimientos históricos, él los entrelaza: la propia imagen de Lisl no pertenece sólo a las personas próximas; ella está en el mundo como figura pública y su vida es inmediatamente afectada por los eventos que asolan a Europa. Al contrario de lo que ocurre en *Free Fall (Private Hungary 10)*, la cuestión

que inquieta en *Miss Universe* no es si los personajes sobrevivirán al Holocausto; Forgács no crea ningún suspenso sobre el destino final de Lisl: ya en el inicio del film, inserta una imagen del personaje en los años ochenta; sabemos que ella sobrevivirá, así como Marci, que es uno de los narradores de esta historia. Lo que el espectador se pregunta es cómo ellos sobrevivirán y qué rumbo darán a sus vidas, y si Marci conseguirá casarse con Lisl después de tantos años de amor y dedicación a la distancia. A pesar de la historia, todavía hay en *Miss Universe* la posibilidad de un «final feliz».

Es raro, en medio de la producción artística ligada a los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial, experimentar en una obra tamaña proximidad con personajes reales que ignoran absolutamente que están a la vera del precipicio. Es raro compartir con tanta intensidad existencias al mismo tiempo reales, banales y trágicas. La mixtura entre lo que sabemos de la historia y lo que los personajes filmados aún no saben, es lo que hay de más perturbador en los films de Forgács.

\*\*\*

¿Cómo extraer de las memorias personales una memoria del mundo? Esta cuestión, colocada en el inicio de este texto, no posee evidentemente respuesta definitiva, dada de una vez por todas. Los procedimientos son múltiples e inventados a cada obra. De todos modos, un camino posible puede estar en la expresión «artista-arqueólogo», elaborada por Georges Didi-Huberman, al analizar la obra del cineasta Harun Farocki.<sup>6</sup> Se trata de un artista que se vuelve hacia los documentos de la historia, abandonando el pensamiento previo, desarmando las miradas y reaprendiendo las imágenes. Para Huberman, el «artista-arqueólogo» no es en absoluto un nostálgico vuelto hacia el pasado: es un individuo que «abre» los tiempos de las imágenes y de los documentos, atento a las singularidades de los materiales en el acto mismo de construir sus montajes. Péter Forgács procede, a nuestro entender, del mismo modo, al volverse hacia el pasado, reconstruyendo sentidos de imágenes que no son más que vestigios de un proyecto familiar, de una experiencia de vida. Excava ruinas de la intimidad, descubre en ellas elementos latentes que no eran visibles a la época de su captación, extrayendo de los pequeños dramas individuales los destinos de una época. El espectador es capturado por sus emociones, identificándose con narrativas y personajes lanzados a su pesar en las tragedias del siglo XX –una empatía que no pierde de vista una distancia crítica. Podemos pensar entonces que los cineastas que excavan imágenes, tal cual un arqueólogo, están determinados a agudizar los sentidos del espectador, a abrir sus ojos, a hacerlos ver los documentos del pasado de formas nuevas y a tornarlo más apto a descifrar, por su propia cuenta, la relación entre las imágenes y la violencia del mundo. No siempre con el talento de Péter Forgács.

---

<sup>6</sup> Didi-Huberman hace una extensa reflexión sobre el trabajo de Harun Farocki en los textos citados en la bibliografía, datados de 2010



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aasman, Susan (1995). «*Le film de famille comme document historique*». En Odin, Roger (Ed.) *Le film de famille: usage privé, usage public*. París: Méridiens Klincksieck.
- Allard, Laurence (1999). «L'amateur: une figure de la modernité esthétique». *Communications* (68) París.
- Ariès, Philippe (1960). *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. París: Plon.
- Català, Josep M. (2007). «Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa» En: Weinrichter, Antonio (Dir.) *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Gobierno de Navarra.
- Didi-Huberman, Georges (2003). *Images malgré tout*. París: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2010). *L'oeil de l'histoire: remontages du temps subi*. Tomo 2. París: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2010). «Remonter, refrendre, restituer». En Cricqui, Jean-Pierre (Dir. Ed.) *L'image-document entre réalité et fiction*. París: Images en Manoeuvres Éditions: Le Bal; Marseille: Images en Manoeuvres Éditions.
- Escoreli, Eduardo (2012). «Camadas ocultas». En Forgács, Péter. *Arquitetura da memória*. São Paulo: [s. n.].
- Esquenazi, Jean-Pierre (1995). «L'effet 'film de famille'» En Odin, Roger (Ed.) *Le film de famille: usage privé, usage public*. París: Méridiens Klincksieck.
- Foster, Lila (2010). *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*. Tesis (Maestría) Disertación de Maestría. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos.
- Journot, Marie-Thérèse (2011). *Films amateurs dans le cinéma de fiction*. París: Armand Colin.
- Kuyper, Eric de (1995). «Aux origines du cinéma: le film de famille» En Odin, Roger (Ed.) *Le film de famille: usage privé, usage public*. París: Méridiens Klincksieck.
- Le Gall, Laurent (2010). «Films amateurs et sociétés littorales dans la Bretagne des années 1920 et 1930» En *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest* (117-3) pp. 127-152. Rennes.
- Lindeperg, Sylvie (1997). *Les écrans de l'ombre: la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*. París: CNRS.
- Lindeperg, Sylvie (2008). «Le film palimpseste» En Doc's Kingdom, seminário internacional sobre cine documental *Paisagens: o trabalho do tempo*. Serpa (Portugal).
- Lindeperg, Sylvie (2007) *Nuit et brouillard: un film dans l'histoire*. París: Odile Jacob.
- Lins, Consuelo; Blank, Thais (2012) «Ruínas da intimidade: os objetos encontrados por Péter Forgács». En Forgács, Péter. *Arquitetura da memória*. São Paulo: [s.n.].
- Nichols, Bill (2012). *Cinema's Alchemist: the Films of Peter Forgács*. Minnessota: University of Minnesota.
- Odin, Roger (2003). «As produções familiares de cinema e vídeo na era do vídeo e da televisão». *Cadernos de Antropologia e Imagem* (17). Rio de Janeiro: UERJ, NAI.
- Odin, Roger (1999). «La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion». *Communications* (68) pp. 47-89. París.
- Odin, Roger (1995). «Le film de famille dans l'institution familiale». En Odin, Roger (Ed.)

*Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck.  
Rancière, Jacques (2005). *A partilha do sensível: ética e política*. Rio de Janeiro: 34.  
Sierek, Karl (1995). «'C'est beau, ici'. Se regarder voir dans le film de famille». En Odin, Roger (Ed.). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck.  
Zimmermann, Patricia (2008). *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. Berkeley: University of California.  
Zimmermann, Patricia (1995). *Reel Families: a Social History of Amateur Film*. Bloomington: Indiana University.

## REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Habib, André (2008). «It's just a waste of time to walk and play tennis». Entrevista con Péter Forgács [en línea]. Consultado el 30 de marzo de 2017 en <<http://www.rouge.com.au/12/forgacs.html>>.  
Forgács, Péter. *Péter Forgács* [en línea]. Consultado el 31 de marzo de 2017 en <<http://www.Forgacspeter.hu/english>>.

## PELÍCULAS

Berliner, Alan (1991). *Intimate Stranger*. Estados Unidos.  
Child, Abigail (2004). *The Future is Behind You*. Estados Unidos.  
Forgács, Péter (2005). *El Perro Negro: Stories from the Spanish Civil War*. Países Bajos, Francia, Finlandia, Suecia.  
Forgács, Péter (1996). *Free Fall (Private Hungary 10)*. Hungría.  
Forgács, Péter (2006). *Miss Universe, 1929 - Lisl Goldarbeiter. A Queen in Wien*. Austria, Países Bajos, Hungría, Alemania, Finlandia.  
Forgács, Péter (1998). *The Danube Exodus*. Países Bajos.  
Forgács, Péter (1997). *The Maelstrom: A Family Chronicle*. Países Bajos.  
Guerin, José Luis (1997). *Tren de sombras: el espectro de le Thuit*. España.  
Hermanos Lumière (1895). *Le repas du bébé*. Francia.  
Kielowski, Krzysztof (1979) *Amator*. Polonia.  
Lanzmann, Claude (1985). *Shoah*. Francia.  
Smolders, Olivier (1998). *Mort à Vignole*. Bélgica.