

EL TÉRMINO “HISTÓRICO” EN EL ARTE CINEMATOGRAFICO: UN DISCURSO TEÓRICO DESDE UNA PERSPECTIVA COMPARATIVA E INTERNACIONAL

THE TERM “HISTORICAL” IN FILM ART: A THEORETICAL
APPROACH FROM A COMPARATIVE AND INTERNATIONAL
PERSPECTIVE.

JÜRGEN HABERLEITHNER

El presente artículo tiene por objeto estudiar el concepto de historia en el relativamente joven arte cinematográfico y presenta un discurso teórico con una acotación empírica. El análisis incluirá diversos ejemplos concretos procedentes de obras cinematográficas de Luis García Berlanga (España) y Ulrich Seidl (Austria). Como conclusión, se mostrará un modelo histórico doble con características cualitativas y cuantitativas.

Palabras clave: arte cinematográfico, Luis García Berlanga, Ulrich Seidl, concepto de historia, modelo teórico.

The present article deals with the concept of history in the relatively young film art and provides a theoretical discussion with an empirical localization. The analysis includes specific examples taken from movies filmed by Luis García Berlanga (Spain) and Ulrich Seidl (Austria). As a conclusion, a two-axle model of history with qualitative and quantitative characteristics will be outlined.

Keywords: film art, Luis García Berlanga, Ulrich Seidl, concept of history, theoretical model.

El término “histórico” es un término que desde un punto de vista histórico tradicional diferencia lo “actual” de lo “pasado” de forma significativa. Debido a la corta existencia del arte cinematográfico (España cuenta con producciones cinematográficas independientes desde finales del siglo XIX¹), el término “histórico” habrá que definirlo de una manera completamente diferente. Podemos decir que la relevancia histórica de una obra concreta o de un director de cine puede surgir a partir de cuatro características fundamentales: a. Elementos estilísticos concretos b. Contextualización típica de la dramaturgia c. Influencia concreta sobre otros cineastas o creación de una “escuela” concreta de cine y d. Influencia político-social y efecto de la obra sobre realidades sociales concretas. Además, desde una perspectiva de la historia del cine, hay que relativizar el término “cinematográfico” y ampliar el concepto a otras formas de cine.

1 MÉRIDA, Pablo: *El cine español*. Barcelona, 2002, pp. 8-12.

El mundo del cine ha evolucionado mucho a lo largo del siglo en el que se ha desarrollado. Durante esa época, un gran número de directores realizaron obras que más tarde se convertirían en hitos en la historia del cine europeo, como “¡Bienvenido Mr. Marshall!” (1953), de Luis García Berlanga, o “Día de perros”, de Ulrich Seidl (Austria). A pesar de los tabúes sociológicos y de la meticulosa censura a la que estaban sometidos, como ocurrió con Berlanga, ambos fueron y son exponentes de su arte que mostraron su visión acerca de lo socialmente deseable y la tolerancia social; y no sólo por ello escribieron historias para el cine. A pesar de que la procedencia y las condiciones sociales de ambos directores fueran totalmente diferentes, ambos tenían algo en común que les convirtió en directores de renombre en todo el mundo. Tanto Berlanga como Seidl tienen en sus respectivos países (España y Austria) una personalidad concreta y un cierto carácter marginal. No es fácil clasificar a ninguno de los dos dentro de una categoría concreta. Sin embargo, ambos se mueven por el terreno de la crítica social y, sin duda, ese humor agudizado de las sociedades correspondientes es la clave de su éxito.

Para comprender un poco más esta lógica de la comparación internacional de ambos directores y con el fin de investigar personalidades representativas, citaremos dos de sus textos. Berlanga comenta acerca de su obra como director:

“Yo he dicho siempre que esta sociedad es una mierda pero, por desgracia, mi cine y yo navegamos en el barco de esta sociedad. Puede que no sepa dar un golpe de timón a este barco pero, por si acaso, lo que hago es mear siempre en el mismo sitio, a ver si consigo abrir un agujero por el que se termine hundiendo el barco”.²

Como se aprecia fácilmente, Berlanga utiliza un lenguaje directo y rotundo que hace recordar a una barrera lingüística. Su humor cínico no sólo critica los comportamientos dominantes, sino que muestra también el amor que siente hacia su propio país.

Ulrich Seidl comenta sobre su película “Amor animal”:

“...Sin embargo, es cierto que lo abominable produce una cierta fascinación en mí, y con lo kitsch me deleito de todos modos. Hay que tener en cuenta que lo abominable es lo normal, y lo bello lo excepcional...”³

El director presenta los hechos de una manera poco diplomática al mismo tiempo que se jacta de su agresivo realismo. Este realismo no sólo presenta la “visión del mundo de Seidl”, sino que se adentra en el “alma” austriaca. El humor del Seidl puede

2 GÓMEZ RUFO, Rufo: *Berlanga contra el poder y la gloria*. Barcelona, 1997, p. 7.

3 SEIDL, Ulrich: Archivo Lotus Film GmbH, Protocolo interno de la empresa de rodaje de la película *Amor animal*. Viena, 1995, pp.

Texto original en alemán: “...Richtig ist aber, dass vom Hässlichen eine bestimmte Faszination auf mich übergeht, und Freude am Kitsch habe ich sowieso. Doch gebe ich zu bedenken, dass das Hässliche das Normale ist, und das Schöne die Ausnahme..”.

verse como un tipo de estupor que permite al espectador sobrevivir en su “extrañeza espontánea”.

Las dos citas critico-sociales crean un vínculo entre ambos directores cinematográficos, Berlanga y Seidl, quienes mediante ese humor peculiar quieren llegar a las almas de los espectadores. Durante el largo periodo de ausencia de estructuras democráticas, España, como país de las películas de Luis García Berlanga, tuvo que apoyarse principalmente en sus contactos tradicionales en Francia o Italia para permanecer en el ámbito internacional y, sobre todo, para sentirse cerca de Europa. Las obras de Berlanga y las películas de Pedro Almodóvar, Juan Antonio Bardem, Luis Buñuel, Penélope Cruz y Carmen Maura, por nombrar algunas, fueron de gran importancia para el desarrollo cultural de España durante y después de la dictadura. Debido a que muchas de las producciones estatales durante la época franquista tenían como fin hacer propaganda del régimen, para los artistas era muy difícil o casi imposible saltarse la censura y escaparse del control estatal. Muchos emigraron al extranjero o al mundo de la distorsión artística de la realidad con el fin de mantenerse vivos física y psicológicamente⁴. Pero a pesar de ello, o quizás como consecuencia de estas circunstancias adversas, se crearon obras maestras cinematográficas asombrosas. Durante la dictadura franquista, Austria estuvo expuesta a un desarrollo cinematográfico y social completamente distinto. En la época de la dictadura nazi en Austria (de 1938 a 1945), con una estructura similar a la española, se dieron también medidas represivas⁵ que cambiaron mucho después de 1945. Además, cuando cayó el régimen nacionalsocialista y pese a las aparentes posibilidades democráticas libres, la sociedad austriaca aún estaba muy impregnada de valores conservadores e hipócritas. Es aquí donde se dieron similitudes básicas con la sociedad española durante la dictadura franquista, sociedad muy impregnada de catolicismo (lo cual aún se mantiene) y bajo un minucioso control en lo relativo a la sexualidad. Ulrich Seidl se dejó inspirar por la hipocresía pública y produjo obras legendarias como “El baile”⁶ (1982) o “Pérdida esperada” (1992). El potencial creativo de Ulrich Seidl y de Luis García Berlanga, que intentan retirarse de estas presiones sociales, logra en sus obras un apogeo artístico notable. Este tipo de presiones sociales fueron las que pusieron a disposición de Berlanga y Seidl, los pioneros del cine social en España y Austria, los escenarios para sus películas y las que fundaron su importancia histórica.

4 Nota del autor: De 1942 a 1975 la producción de documentales en España estaba sometida a un monopolio estatal por decreto (NO-DO: Noticiarios y Documentales). Del mismo modo, las producciones extranjeras estaban bajo el mismo monopolio, por lo que presentarlas era muy difícil o casi imposible.

5 HAUSJELL, Fritz: *Journalisten für das Reich*. Viena, 1993, pp.

6 Nota del autor: Título original: “Der Ball”. Un “Ball” es una festividad típica conservadora austriaca donde las jerarquías sociales quedan bien diferenciadas y con ello las limitaciones correspondientes.

Como consecuencia de este primer análisis y del intento de señalar a un nivel biográfico y empírico la creación de la importancia histórica, surgen los siguientes puntos significativos para el debate teórico:

- La relación entre la obra de arte y el cambio social se considera un indicador importante.
- Desde un punto de vista científico, esa interacción sólo se puede comprender y medir de forma interdisciplinar.
- La importancia del arte experimenta una ampliación en el sentido de causa y efecto a un nivel de comunicación complejo.

Naturalmente, los puntos mencionados anteriormente no pueden crear un vínculo causal entre la importancia artística de una determinada obra de arte y su importancia social –no sólo por la relación espacio-tiempo, sino por el valor atemporal del arte, que a menudo se tiene en cuenta en contextos completamente diferentes. Por tanto, un análisis como el que se ha llevado a cabo en la primera parte del artículo es asimismo un paréntesis teórico entre los directores individuales y sus obras artísticas. Comparado con otros medios artísticos, el cine admite también una serie de detalles documentales que posibilitan que una obra concreta sea clasificada como una determinada obra de arte “histórica”. Entre estas posibilidades adicionales se encuentran, entre otros, el guión, la materia prima y las demás opciones documentales comunes en el ámbito cinematográfico.

Desde una perspectiva teórica, los directores de los que se ha hablado hasta ahora, Berlanga y Seidl, son considerados principalmente de interés por su carácter crítico social, ya que este último ilustra de manera especial su “efecto” artístico a nivel social. Si consideramos ese “efecto” como un proceso de comunicación, el efecto inmediato del medio habrá que diferenciarlo de los efectos secundarios de la persona como artista. La sola reflexión de una obra o la tan a menudo espectacular vida de un artista pueden llegar a crear un gran efecto en el público, sin que ello implique que la obra sea recibida como tal. Ese efecto secundario, que a menudo puede ser mayor que el efecto primario de la obra, da a la figura del artista un carisma que va más allá de su propia obra. En el caso de Berlanga, su “metadiscurso” crítico-social contribuyó enormemente tanto al efecto que causó su obra como a su importancia histórica. Dentro de un contexto histórico, ese efecto hay que considerarlo crítico, pues la posición social favorable de su familia le ayudó, en gran medida, a convertirse finalmente en un director de renombre⁷. El valor que Berlanga ha demostrado a lo largo de su creación cinematográfica es seguramente la otra parte que necesita un artista para consolidarse en un sistema dictatorial y no dejarse abatir. Por un lado, los sistemas autoritarios favorecen la rebelión en las esferas artísticas, y por otro lado, el umbral de la crítica debe ser superado para que, a este nivel, pueda uno ser siquiera considerado, aceptado o rechazado. De esta forma,

7 ÁLVAREZ, Joan: *La vida casi imaginaria de Berlanga*. Barcelona, 1996.

los sistemas políticos desempeñan un papel fundamental en el desarrollo de valores artísticos, y también en la importancia histórica que los acompaña.

Contemplemos ahora la relativa breve historia del mundo cinematográfico y del filme, y así nos encontramos ante indicadores más complejos que justifican la existencia de la “historicidad”. El ya discutido “efecto” de la obra de arte y del artista (en las etapas primaria y secundaria) podemos definirlo como la parte empírico-artística de la creación de la importancia. El “entorno”, por tanto el campo social donde se desarrolla este proceso comunicativo, es el reflejo donde se genera el efecto y, por último, la importancia del arte. Así, la “historicidad” tiene origen no sólo a través de límites científicos de determinados fragmentos históricos, sino también a través de la importancia duradera en las etapas primaria y secundaria de este estilo artístico. No obstante, para que esta perdurabilidad sea reconocida, es necesario medir el efecto de una forma determinada (esto podrá hacerse después de un determinado periodo de tiempo –periodos cada vez más cortos, teniendo en cuenta el incremento cuantitativo exponencial de la creación artística, y la cada vez más densa conciencia histórica de las personas que forman parte activamente de la actualidad artística– y por tanto, de la ciencia que se ocupa de estos fenómenos). Esto tiene como consecuencia que el término “historia” tenga una importancia cada vez más reducida en el tiempo, y el incremento de los acontecimientos alcanza también una importancia cualitativa.

Ahora dejemos por el momento estas reflexiones teóricas a un lado, y hagamos una pausa temporal que nos permita hablar en realidad de una creación cinematográfica “histórica”, lo que seguramente será posible sólo por países o regiones específicas. En el caso de España, se supone que comenzó con el fin de la dictadura –en el caso de Austria es más difícil de definir; sin embargo, se cree que el sistema político y los desarrollos sociales están correlacionados. Por tanto, en teoría, se puede considerar el impulso económico de principios de los años 70 como una pausa. Estas reflexiones, sin embargo, tienen una importancia indirecta para la introducción “cualitativa” en el tema filme, cine e “historicidad”.

Después de estos tratados que versan sobre la “historicidad” del cine y del filme, podemos seguir, en relación con ambas posibilidades de definición ya explicadas, con el análisis de dos obras concretas. Hablamos de dos películas: “¡Bienvenido, Mr. Marshall!” (Berlanga, 1953) y de “Día de perros” (Seidl, 2001). Rápidamente se puede ver cómo la película española de Berlanga, debido a su contexto temporal, se incluye en la definición “cuantitativa” de película histórica. Sin embargo, la calificación de “histórica” puede aplicarse a ambas películas, ya que el director austriaco tuvo una gran repercusión internacional con su obra (aunque se produjo en 2001) y ahora se puede medir el efecto persistente tanto desde el punto de vista artístico como social.

De la misma forma que en Austria, se divulgó rápidamente la idea central del Plan Marshall⁸⁸ en la España de los años 50. Luis García Berlanga aprovechó este importante

8 Nota del autor: El Plan Marshall estadounidense (así llamado en nombre del Ministro de Asuntos Exteriores estadounidense y posterior ganador del Premio Nobel George C. Marshall;

tema económico con el fin de recopilar material para su célebre película “¡Bienvenido, Mr. Marshall!”. El argumento de la película se puede resumir brevemente: Un día llega al pueblo castellano de Villar del Río⁹ la noticia de que en unos días aparecerá una comisión para el Plan Marshall. El alcalde y su amigo Manolo, con buenas dotes para el comercio, proyectan un plan para el recibimiento de la comisión. Asimismo, el ayuntamiento de la comunidad muestra un gran interés y pronto cobra forma el plan, y aparentando ser un pueblo tradicional, quieren causar una buena impresión en los americanos. La idea finalmente se convierte en realidad y cada uno de los habitantes tiene derecho a pedir un deseo, el cual hará llegar el alcalde a los americanos. La única voz crítica parece pertenecer al cura del pueblo, que no ve nada bueno en los valores que propagan los americanos. No obstante, se queda sólo con sus preguntas y la comunidad espera ansiosa la llegada de los americanos. Pero el sueño “americano” desaparece rápidamente cuando la delegación pasa a toda prisa por el pueblo, sin dar noticia alguna de las preparaciones y sin escuchar los deseos de los habitantes.

*“A primera vista, Bienvenido Mr. Marshall parece una comedia costumbrista sin importancia, pero si observamos con detenimiento, se esconde un pícaro intento de establecer otra imagen de España menos gloriosa, y en contra de esa imagen oficial de propaganda ideológica maquillada, que tiene la ventaja de que es reconocida por el espectador como la suya propia”.*¹⁰

Esta excelente definición de Neuschäfer expresa también el espíritu de la época en la España de los años cincuenta. En aquellos tiempos era muy arriesgado para los españoles ofender políticamente a los americanos importantes. A pesar de todo, Berlanga acertó con el gusto de los espectadores y por ello empezó a asomar su orgullo propio y un profundo sentimiento de autonomía. Tampoco se acobardó al parodiar al dirigente de la España franquista, General Franco, en el personaje del alcalde.

Ministro de Exteriores desde 1947 hasta 1949; Premio Nobel de la Paz en 1953 junto con Albert Schweitzer) impulsó tras la Segunda Guerra Mundial el desarrollo económico y la reconstrucción económica en Europa.

9 El lugar de rodaje fue Guadalix de la Sierra.

10 NEUSCHÄFER, H.J.: *Macht und Ohnmacht der Zensur: Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*. Stuttgart, 1991, p. 184.

Texto original en alemán: *“Bienvenido Mr. Marshall sieht auf den ersten Blick wie eine harmlose costumbristische Komödie aus, erweist sich aber bei näherem Zusehen als durchtriebener Versuch, gegen das offiziell propagierte und ideologisch aufgeschönte Spanienbild ein anderes und weniger glorioses zu setzen, das den Vorteil hat, von den Zuschauern als das ihre wiedererkannt zu werden”.*

“Es sorprendente que la película no fuera una víctima de la censura, dadas las imperinencias políticas, al parecer no comprendidas. El mismo Franco, que vio personalmente la película en su cine privado, no fue capaz de detectar los numerosos detalles.”¹¹

La censura aprobó la película a penas sin cambios y pudo ser presentada. No obstante, uno de los motivos podría ser el estilo folclórico de la película, que en los años cincuenta experimentó un nuevo florecimiento. “¡Bienvenido, Mr. Marshall!” es una de las obras más importantes de Berlanga, y gracias al éxito de esta película, pudo aumentar notablemente su importancia en la esfera internacional. Durante la presentación en Cannes en 1953 hubo duras críticas por el supuesto “antiamericanismo” de Berlanga –sin embargo, esto no hizo más que acrecentar el éxito de su obra. En relación a esta idea, es obvio que España se manifestó como un país de régimen dictatorial para la comunidad internacional. Para Luis García Berlanga esta película no sólo supuso el gran éxito nacional e internacional, sino que también significó un gran triunfo contra la poderosa censura. Debido a esta importancia comunicativa y sociopolítica, esta película no sólo se define como documento “histórico” de una época española muy importante. También desde el punto de vista del contexto político de la película, se puede decir que ha sentado precedentes.

Como se menciona al comienzo de este análisis, la cuestión en relación con el valor “histórico” de “Día de perros” (Seidl, 2001) es bastante más difícil de reconocer que en “¡Bienvenido Mr. Marshall!”. La fecha de producción (2001) no es el único motivo por el cual, en este caso, se debe analizar de otra manera. La película “Día de perros” de Ulrich Seidl es la película que más éxito ha tenido y más conocida de este director. La película está ambientada en Viena y alrededores, durante un verano de calor sofocante. Las historias de la trama son desde el principio emocionantes, y prácticamente no hay momentos que permitan reflexionar al espectador. El argumento real es complicado de contar, porque difícilmente se puede detectar el hilo conductor y una historia coherente. Aunque recuerda al estilo espontáneo de las primeras películas de Seidl, al contrario que anteriores producciones, esta película contiene un guión concreto y representa una mezcla de documental y largometraje. El trabajo conjunto de actores profesionales y aficionados ambiciosos funciona, y resulta en una mezcla admirable de los protagonistas. Ulrich Seidl da más rienda suelta al dramatismo social y fundamenta de esta forma su estrategia de representar lo más profundo del ser humano como concepto de éxito. El surtido de sexo y violencia provoca reacciones humanas de lo más dispares. Las reacciones y la inevitable ofensa de Seidl a las formas convencionales de producir películas constituyen la mezcla desigual de estar a favor y en contra de este filme.

11 SCHILHAB, Matthias: Das bekannte und das unbekanntes Werk des spanischen Filmregisseurs Luis García Berlanga. Berlín, 2001, p. 30.

Texto original en alemán: “Es mag so überhaupt verwundern, dass der Film der Zensur nicht zum Opfer fiel, betrachtet man die anscheinend nicht verstandenen politischen Anzüglichkeiten. Selbst Franco, der sich diesen Film persönlich in seinem Privatkino vorführen ließ, fielen diese zahlreichen Details nicht auf”.

Las reacciones públicas e internacionales a la película son notorias y la crítica se divide entre el rechazo total o la admiración absoluta de la proyección. El comentario de Ulrich Siedl ante la crítica infundada, según su opinión, dice así:

*“Es interesante ver que cuando se estrenó *Día de perros*, y quizá también otras películas, en el público surgen preguntas, u ofensas, como por ejemplo: -En su película hay muchos zombies, ¿por qué coloca a personas tan feas delante de la cámara? - tras lo cual me quedo horrorizado y respondo: No sé, mírenos a nosotros mismos, o mírese usted mismo, o a todos los que están en la sala; si ahora mismo se desnudaran, tendrían el aspecto de las personas que aparecen en mi película. Así que, la realidad es ésta, no es la que muestran en los medios”.*¹²

Lo poco convencional en la creación de este filme deriva finalmente en el éxito internacional y Ulrich Seidl recibe el gran premio del jurado en Venecia 2001. No obstante, no sólo este éxito le proporcionó a la película el valor de “histórica”, sino también el estilo particular en el que se esmera Siedl, el carácter inusual y la mezcla de documental y largometraje, los inconfundibles elementos del estilo que con frecuencia parecen inspirados en fotografías, todos ellos consiguen una nueva “escuela” de cine “real”, genuinamente austriaca y que en este momento se abre las puertas internacionalmente y está creando nuevos perfiles en el límite entre *reality* y realidad.

Para resumir, se puede constatar que la importancia histórica de la producción cinematográfica como forma artística siempre debe ser analizada en relación con los autores y sus obras. El orden histórico en una fase temporal determinada sólo puede establecer normas de forma relativa; los análisis cualitativos en relación con las diferentes dimensiones artísticas de una obra se refieren siempre a una posible excelencia, perdurabilidad e innovación. Abrir la puerta a una obra o a un conjunto de obras hacia un lugar todavía no explorado y con ello establecer pautas y nuevas formas artísticas: desde una perspectiva ideal, se podría hablar así de importancia histórica.

12 SEIDL, Ulrich: *Conversación con el autor del presente artículo en el café Podium, Viena, 2002.*

Texto original en alemán: *“Es ist ja interessant, dass dann nach Hundstagen, oder vielleicht auch anderen Filmen, im Publikum Fragen kommen, oder Angriffe kommen, die sagen: - Sie haben ja hier in den Filmen, sind ja lauter Zombies, wieso stellen sie so schiache Menschen vor die Kamera? – Und darauf bin ich dann irgendwie entsetzt und sage: Ich weiß nicht, schauen wir uns mal selber an, oder schauen Sie sich mal an, oder alle Leute, die jetzt hier im Kinosaal sitzen, wenn sie sich jetzt nackt ausziehen würden, würden in etwa auch so aussehen, wie die Leute, die in meinen Filmen vorkommen. Also, die Wahrheit schaut doch so aus, die schaut doch nicht so aus, wie sie uns per Medien vorgemacht wird”.*