

## El cine y la didáctica de la Historia Económica y Social

Rafael Barquín  
Universidad de Burgos

### Introducción

El cine es el gran arte del siglo XX. Del mismo modo que la mentalidad de los hombres y mujeres de la Edad Media estaba enriquecida por la imaginería de los retablos y la arquitectura celestial de las catedrales, nuestro modo de ver la realidad se encuentra tamizado por las imágenes de unas cuantas películas que guardamos en la memoria. Su potencia ha desplazado a lugares secundarios a muchas otras artes. El caso más evidente es el del teatro, que apenas sobrevive por las ayudas públicas y la incondicionalidad de unos cuantos. Pero también la pintura y la escultura parecen sufrir el ataque de este intruso. Hoy en día la gente que visita las pinacotecas –¡harto es que lo hagan!- lo hace con una celeridad que parece emular la de las imágenes en movimiento de los cinematógrafos. Puede que nuestra sociedad haya perdido el sentido de la pausa; pero también puede que, acostumbrados por el cine a pasar de un escenario a otro en pocos segundos, no sabemos recrearnos en una sola escena.

Nos guste o no, el cine es el único arte del que nuestros alumnos tienen nociones más o menos aceptables; y no siempre. Casi todos los filmes que ven al cabo de un año difícilmente podrían ser calificados como expresiones artísticas; incluso aunque antepusiéramos los adjetivos de “malas” o “pésimas”. Simplemente, no son un arte, sino un comercio. La televisión y las grandes productoras norteamericanas llevan varios decenios inundando nuestros hogares con películas de impecable factura técnica, pero carentes de originalidad tanto en la forma como en el contenido. Frecuentemente, este cine acude a nuestros instintos básicos (que no necesariamente son inmorales) para captar una mayor “cuota de mercado”: la violencia, el sexo y, recientemente, el patriotismo y la propaganda militar, se han convertido en elementos habituales de la filmografía norteamericana. No es que esto sea, en sí mismo, algo malo; al fin y al cabo, *La flauta mágica* fue escrita sobre un libreto de opereta repleto de recursos fáciles. El problema estriba en que esos valores han dejado de constituir medios para ser fines.

No obstante, todavía hay mucho buen cine americano; por ejemplo, uno de los últimos oscar, *American beauty*, es una verdadera obra maestra. La existencia de varias cadenas de televisión y, sobre todo, la reciente aparición de la televisión “de pago”, permite a nuestros alumnos el acceso a un tipo de cine menos popular, lo que suele ser equivalente a “de mayor calidad”. Programas como *Qué grande es el cine* de José Luis Garci nos presentan algunos grandes títulos todas las semanas. En los video-clubs cada vez es más frecuente la reserva de un espacio a películas señeras. Y lo que quizás es más importante: los alumnos saben que el cine es algo más que las películas de Sylvester Stallone o Sharon Stone; y reconocen el valor de las películas “antiguas” (aunque no hayan visto ninguna). Esa extensa opinión de que el cine puede ser un arte juega a nuestro favor.

Las dificultades para enlazar el desarrollo de las asignaturas del área de Historia e Instituciones Económicas con la exhibición de las películas son obvias. Una posibilidad es acudir a las “aulas de cine” habitualmente organizadas desde los vicerrectorados de estudiantes de las universidades. Juega a nuestra favor el que la asistencia a una clase voluntaria en una sala de proyección no deja de ser algo simpático. Pero la programación de las “aulas de cine” responde a sus propias motivaciones; y aunque pudiéramos lograr la inclusión de algún filme, no parece posible que sean todos los que exija la docencia, ni, sobre todo, que año tras año se repita su exhibición.

Por tanto, creo que la única opción es recurrir a los medios disponibles en la propia aula. Afortunadamente, el reciente desarrollo de la informática abre muchas posibilidades. Hoy en día, muchas facultades ya poseen uno o varios “cañones de proyección” con los que se pueden proyectar imágenes y fragmentos de películas. En concreto, el programa informático “Power Point” de Microsoft dispone de varias herramientas a tal fin. En realidad, el mayor problema radica en la captura de las imágenes; pero, de nuevo, otro reciente avance, internet, facilita mucho las cosas. Hoy en día existe un número verdaderamente impresionante de páginas web dedicadas al cine. A través de un buscador –últimamente google.com se ha hecho el más popular- es posible capturar las imágenes más representativas de los filmes. Otra opción (de incierta legalidad) consiste en “escanear” imágenes de libros. Si se está dispuesto a pagar – mejor no entremos en el amplio mundo de la piratería digital- también es posible adquirir muchas de esas películas en formato CD-ROM.

En todo caso, la exhibición de imágenes o fragmentos de las películas, e incluso de las mismas películas, requiere una cuidada exposición verbal. Existen muchos libros de cine; y en mi poco autorizada opinión, están bastante mejor escritos que los que se suelen manejar en otros departamentos de las Facultades de Ciencias Económicas y Empresariales. Es cierto que, a veces, se emplea un lenguaje un tanto críptico; y que la atención depositada en los elementos formales y técnicos resulta de escaso interés para un neófito. Pero, con todo, hay muchos textos brillantes y útiles. Por esta misma razón, desaconsejaría la revisión de los textos colgados en la red. De todos modos, incluso en los mejores libros de cine es fácil observar la superficialidad de los análisis del contexto social o económico; es aquí donde el historiador económico debe sustituir al crítico cinematográfico.

Por desgracia, el cine no ha prestado una gran atención a los problemas económicos. Lo que, en realidad, tampoco debe extrañarnos. Los problemas que habitualmente nos planteamos los historiadores económicos pocas veces son empleados en expresiones artísticas, pues acuden a la razón antes que al sentimiento. Peor aún: a menudo las pocas películas que los tratan lo hacen con una torpeza y parcialidad realmente palmaria. Por supuesto, siempre se puede acudir a las mismas como expresión de actitudes o creencias populares. Pero ni los análisis realizados permiten un estudio pormenorizado, ni creo que merezca la pena hacerlo. Alguien dijo que toda la Física puede escribirse describiendo lo que sucede cuando una vela arde. No lo dudo; pero me pregunto si el mejor método pedagógico de enseñanza es la digresión sin límite sobre un ejemplo puntual, por representativo y multifacético que sea.

Otra cosa son las cuestiones sociales; si bien, tampoco parece que los cineastas hayan sabido explotar adecuadamente este tema. El dominio del cine norteamericano y su explícita vocación “sedante” en materia social tiene una clara responsabilidad. El cine estadounidense y el de muchas otras filmografías suelen abordar la temática social desde la perspectiva ideológica dominante, bien porque existen directrices políticas ineludibles, bien porque el mercado tiene sus propias exigencias. Por supuesto, la filmografía soviética, sobre la que más adelante volveremos, constituye un caso paradigmático de obediencia al Poder. Pero no debemos perder de vista que hay muchos ejemplos de ese servilismo bajo apariencias más benignas. Por ejemplo, en *La ley del silencio* de Elia Kazan. La historia allí relatada, sino cierta, al menos verosímil, es la progresiva desafección de un mafioso de poca monta de la organización a la que pertenece, un sindicato portuario. En efecto, hasta la década de los 80 del pasado siglo, es decir, 30 años después del rodaje de la película, las tareas de carga y descarga de los grandes puertos de la costa Este norteamericana estaban controladas por la mafia norteamericana, a través de sindicatos “tapadera”. Subyace una crítica al sindicalismo norteamericano, de forma que, siendo un cine de denuncia, la aparición del filme en plena guerra fría no parece inocente. De hecho, muchos críticos han puesto de relieve la intención justificadora de su director, quien fue

miembro del partido comunista norteamericano durante dos años y denunció a varios de sus colegas ante la Comisión de Actividades Antiamericanas del senador McCarthy.

Pero tampoco cuando se han realizado películas de contenido social desde una actitud crítica hacia el Poder podemos esperar la deseable objetividad. Por ejemplo, la excelente trilogía de Ken Loach formada por *Riff-Raff*, *Lloviendo piedras* y *Ladybird*, *Ladybird* ofrece una veraz y dura visión de la Gran Bretaña tatcheriana; pero es incapaz de explicar porque Margaret Thatcher y John Mayor ganaron las elecciones durante veinte años, contando con el apoyo de una parte nada despreciable de la clase obrera. Es, pues, un cine tan crítico como carente de autocrítica. Y es que el cine de temática social, caminando por los derroteros de la denuncia, siempre corre el riesgo de caer en la propaganda, ya sea hostil o afín al Poder establecido. De ahí que sea imprescindible la labor del profesor, quien se encargaría de situar el filme en su contexto y de marcar la intención del autor. Nunca de evaluar artísticamente una película: no sólo porque no es nuestro cometido, sino porque una cosa es la calidad formal, y otra su valor didáctico. Tildar un filme como propagandístico no significa que sea malo. Más adelante veremos algunos ejemplos en el lado soviético; pero por irnos al otro bando (¿realmente es el otro bando?), la filmografía nazi nos ha dejado algunas películas bastante buenas. Así, *Olimpiada* de Leni Riefenstahl (1936) o *El Judío Süß* de Veit Harlan (1940) son excelentes trabajos de propaganda; tan buenos que la primera forma parte de alguna de las listas de “las 100 mejores películas de todos los tiempos”; y, lo que quizás es más significativo, la segunda se sigue reponiéndose en muchos países árabes.

En fin, parece poco factible escribir una historia económica y social a partir de la filmografía existente. Tampoco es esa mi intención. Tal y como yo lo veo, el cine puede ser empleado como elemento de apoyo a la lección magistral; como un instrumento con el que construir algunas clases prácticas. Sin pretender ser exhaustivo, creo que sería útil para el tratamiento de los siguientes temas: 1º las condiciones de la clase obrera durante la industrialización –por ejemplo, *La tierra de la gran promesa* de Andrei Wajda (1974)-. 2º el desarrollo (y el subdesarrollo) de América Latina –*Terra em transe* de Glauber Rocha (1966)-. 3º la economía del primer franquismo –*Los Santos Inocentes* de Mario Camus (1984)- 4º la economía soviética de los años 20 y 30. 5º La Gran Depresión en Norteamérica. A estos dos últimos temas dedicaré las siguientes páginas, así como buena parte de la bibliografía final.

### **El cine soviético de los años 20 y 30.**

La razón por la que el cine soviético es muy apto para la docencia de la Historia Económica se encuentra en sus propios defectos. Estamos ante un cine-propaganda puesto al servicio del régimen para cantar sus logros; ya fueran los proyectos industriales y agrícolas de los años 30; ya las glorias históricas del pueblo ruso (lo que no deja de ser una curiosa forma de defender un régimen internacionalista). En nuestro caso, los dos grandes temas económicos del desarrollo de los planes quinquenales y de la colectivización fueron magistralmente filmados por autores como Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin o Alexander Dovjenko. El primero de ellos es, con gran diferencia, el más conocido en Europa Occidental; lo cual puede ser determinante para nuestros fines docentes. Sobre él y sobre una de sus películas, *La línea general* -renombrada como *Lo nuevo y lo viejo* (1926-29)- me centraré en este epígrafe.

En casi todas las listas de las cien mejores películas del mundo aparece en un lugar destacado *El acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Mihailovich Eisenstein; en algunas, en el primer lugar. En este caso como en otros, la filmografía de un cineasta ha quedado oscurecida por el brillo de una película que, sin dejar de ser una obra maestra, no es mucho mejor (incluso peor) que otras. En el caso de Eisenstein, filmes como *La huelga* (1924-25), *Octubre* (1927-28) o *Iván el Terrible* (1943-44) no tienen nada que envidiar a esa obra señera.

En el cine de Eisenstein encontramos una constante búsqueda de la innovación y un afán de perfeccionismo que se ve azuzado, más que limitado, por la carencia de medios técnicos (sólo una anécdota; *Iván el Terrible* es una película “oscura” en parte por haber sido rodada de noche, para no consumir recursos eléctricos que requería la fabricación de armamento). Es, en muchos sentidos, un cine de características opuestas al *factory system* norteamericano. Y no por casualidad Eisenstein fue, además de un gran realizador, un gran teórico. Su concepción del cine como montaje, y como oposición dialéctica entre la razón y el sentimiento, todavía tiene mucho que decir a los realizadores actuales. Los recursos estilísticos del cine de Almodovar o Welles no son demasiado distintos de los empleados por el cineasta soviético.

Pero lo que nos interesa de su obra no son sus valores formales, sino su contenido. Y es que Eisenstein fue un hombre de su época. Comprometido desde sus comienzos con los ideales de la Revolución Rusa, toda su obra es una reflexión, cuando no un alegato, de sus causas y sus logros. La evolución del régimen desde una dictadura revolucionaria a una dictadura arbitraria también se refleja en su obra. En las primeras películas -*La huelga*, *El acorazado Potemkin* y *Octubre*- todo el protagonismo se encuentra en las masas; anónimas y, sin embargo, individualizadas en nuca, piernas o rostros iracundos. En las últimas -*Alexander Nevski* (1938), *Iván el Terrible* y *La conjura de los boyardos* (1945-46)- dirigentes políticos sagaces o extremadamente crueles anulan otra individualidad distinta de la del protagonista. Es difícil no establecer comparaciones entre las figuras de Stalin y de Iván IV.

La predilección de Eisenstein por el cine histórico, ya sea el que retrata las Revoluciones de 1905 y 1917, ya sea la Autocracia Zarista en el siglo XVI, es una consecuencia lógica de su visión del cine como un arte puesto al servicio de unos ideales. Y eso lo hace especialmente útil para la enseñanza de la Historia. No obstante, la obra de Eisenstein contiene todos los defectos del cine “comprometido” (y nunca mejor dicho); es decir, su capacidad para denunciar injusticias es pareja a su incapacidad para explicar todos los hechos. La visión sesgada de los acontecimientos históricos es rayana en la propaganda. Y sin duda este es el caso de *La línea general*.

Aunque sólo sea para salvar la dignidad de su director, es importante notar que la historia que se cuenta en ella es la de lo que pudo suceder, y no sucedió. Su filmación estuvo repleta de vicisitudes. Una buena parte del material fue rodado en 1925 y 1926. Ese año se le encargó la filmación de *Octubre*, película que conmemoraba el décimo aniversario de los acontecimientos que dieron lugar al régimen bolchevique. Pero cuando pudo retomarla termina, en julio de 1927, las purgas contra los elementos troskistas del régimen le obligaron a eliminar ciertas escenas. De ahí que no se terminara hasta 1928, estrenándose en 1929 con un nuevo título, *Lo nuevo y lo viejo*, más acorde con las nuevas directrices políticas. En todo caso, cuando se proyecta la colectivización forzada impuesta por Stalin no ha hecho más que empezar. Y dado que en los años siguientes Eisenstein estuvo en Estados Unidos y México, es posible que no llegara a conocer los desastres de la misma hasta mucho tiempo después. Quizás porque sospechaba que la película no reflejaba la realidad, dijo de ella que “no era el ideal realizado, sino el del mito socialista, o si se prefiere, el de la utopía”. Una forma política de desvincularse de su resultado final.

*La línea general* marca un cambio en la evolución filmográfica de Eisenstein. Frente a las sinfonías corales de filmes anteriores, en *La línea general*, encontramos una historia más lírica, que gira en torno a las dificultades de un grupo de campesinos liderados por una de ellos, María -Marfa Lapkina- para constituir una cooperativa lechera en su aldea. De hecho, es la primera película de Eisenstein en la que encontramos un verdadero protagonista; con todo aun oscurecido por el paisaje y la deificación de la máquina.

Como en todo el cine de Eisenstein, la película se estructura alrededor del conflicto entre dos conceptos y sus implicaciones; pero más que un análisis dialéctico, encontramos un discurso estrictamente maniqueo, en el que la síntesis es inalcanzable. El mismo título del filme, *Lo nuevo y lo viejo*, refleja esa oposición. Por un lado está “lo viejo”; es decir, la injusticia, el dinero y la brutalidad. Dos poderes lo encarnan: los *kulaks* y la Iglesia Ortodoxa. En el otro lado se encuentra “lo nuevo”, es decir, el partido, el progreso y la técnica. Es cierto que “lo viejo” también recurre a la técnica: el pope de la aldea usa un barómetro para asegurarse la ocurrencia de un “milagro”: la llegada de la lluvia como consecuencia de las plegarias de la comunidad. Pero mientras que aquí estamos ante un uso oculto y vergonzante de la misma, en el bando de “lo nuevo” la técnica se sitúa en un primer plano: la desnatadora que emerge rotunda ante los ojos atónitos de los campesinos, el tractor que libera a los campesinos de sus pesadas tareas... La idea de la técnica como redentora del ser humano alcanza su apoteosis en las últimas escenas, cuando una cabalgata de tractores –precedida por un ejército de vacas lecheras- inunda los campos de cereal de las inmensas estepas rusas. Sobreimpreso el rostro de Marfa Lapkina que dice: “Ustedes pueden pensar que es un sueño. ¡Ni mucho menos!” El contrapunto irónico sería el “Imagine” de John Lennon: “You can say I am a dreamer, but I am not the only one”; porque, claro está, la utopía del ex-beatle poco tiene que ver con la soviética.

Hay otro punto interesante: las maquinaciones de los *kulaks* para impedir la formación de la cooperativa. El tema fue reiteradamente utilizado por la propaganda oficial para justificar la extinción de esta clase: unos cinco o seis millones de individuos (sin contar a sus familias). No obstante, la crítica de Eisenstein es, hasta cierto punto, blanda, precisamente por acercarse a la realidad. Los *kulaks* pueden ser más o menos brutales e ignorantes, pero no aparecen como grandes hacendados; porque, de hecho, no lo eran. Es más: la técnica es el recurso del Poder, que se transfiere generosamente a los campesinos pobres; pero no a los *kulaks*, que siguen empleando los viejos métodos de cultivo, y en particular, la yunta de mulas.

Y es que el tratamiento general del campesinado refleja las imperfecciones del discurso maniqueo de Eisenstein. Su visión de los campesinos pobres no es mucho más benévola que la que ofrece de los *kulaks*. Hay, por supuesto, la justificación de su pobreza. Pero la pregunta es obvia: ¿esas masas ignorantes son “lo nuevo” o “lo viejo”? La respuesta ofrecida pasa por la redención de la máquina; siempre la técnica. Pero, ¿qué ocurre cuando, con independencia de los progresos (más bien fracasos) de la agricultura soviética, el entramado social es aplastado por una dictadura totalitaria? ¿Ese nuevo escenario realmente redime al hombre?

Quizás por eso la colectivización haya sido enfocada desde perspectivas diferentes por otros autores. Así, Alexander Dovjenko en *Tierra –Zemlia-* (1930). El eje de la historia es semejante al de *La línea general*, la formación de un *koljos* en Ucrania. Ahora el hijo del primer responsable del *koljos* en formación muere asesinado por el hijo de un *kulak*, como si la maldición de la propiedad pasará de padres a hijos. El pope local se inhibe del crimen, por lo que es ignorado por la comunidad local. Los criminales terminan confesando su culpa. Pero *Tierra* es, ante todo, un filme de una extraordinaria belleza lírica. Las autoridades soviéticas recortaron el metraje, y tacharon a su autor de contrarrevolucionario y derrotista. Lo que es cierto es que el paisaje ucraniano adquiere un protagonismo que mal encajaba con las nuevas directrices del realismo socialista. Obviamente, su interés desde el punto de vista de la didáctica de la historia económica es menor; pero su mensaje final es, quizás, mucho más aceptable

### **El cine norteamericano de los años 30 y 40**

El cine norteamericano ofrece una enorme ventaja sobre otras filmografías: su popularidad. Cualquier joven sabe quien es Charlot o Spielberg; pero muy pocos sabrían que

Truffaut o Godard no son jugadores de la selección francesa de fútbol. También tiene un gran inconveniente: hay muchos menos títulos utilizables de los que cabría esperar de un país que ha producido tantas y tan buenas películas. Pero lo cierto es que los grandes temas del cine norteamericano no han sido la historia económica y social, sino otros como las relaciones entre hombres y mujeres, la violencia o el progreso técnico y científico... Los mismos géneros clásicos, el *western*, el musical o la comedia ligera no parecen los más idóneos para abordar asuntos propios de nuestra disciplina.

Esta situación no sólo no ha cambiado con el paso del tiempo, sino que, incluso, se ha agravado. En el panorama actual del cine norteamericano no hay hueco para la crítica al sistema económico liberal que ha permitido alcanzar al ciudadano medio un nivel de consumo de bienes y jornadas de trabajo nunca antes visto. Quizás semejante “éxito” haya terminado por hacer irrelevantes las cuestiones sociales; o al menos ha servido para esconder los problemas económicos de las minorías y del mismo “ciudadano medio”.

Pero las cosas no siempre fueron así. En los años 30 millones de personas se vieron abocadas al paro y, en no pocos casos, la indigencia. El sueño americano se quebró, y esto dio pie al rodaje de películas que retrataban una realidad mucho menos amable. Pero, y esto es mucho más interesante, por primera vez el cine se interrogó sobre el funcionamiento de la economía capitalista americana. Por eso, aunque la Gran Depresión pasó, las películas que dejaron directores como Vidor, Capra o Chaplin tienen un interés no sólo histórico; en muchos sentidos remiten a la actualidad más inmediata.

Quizás el mejor representante de esa nueva preocupación social sea el director King Wallis Vidor. Tejano nacido en 1894 su cine ha merecido los más duros adjetivos: pueril, patriotero, conservador, sentimental... Y, sin embargo, hay algo auténtico en su forma de presentar la realidad norteamericana de su tiempo que le ha hecho pasar por uno de los “grandes” del cine. Me detendré en tres de sus filmes más representativos: *Y el mundo marcha*, *El pan nuestro de cada día* y *La calle*.

El título original de la primera fue *The crowd* (1928), lo que dice mucho de una película que, paradójicamente, tiene un claro personaje individual. Lo que sucede es que ese protagonista es un individuo perfectamente anónimo, que por más, sólo recibe el nombre de John. Es decir, representa la multitud, la gente prescindible de vida mediocre que no merecería nuestra atención. John emerge de la multitud en el primer plano de la película, como revelando su papel de “hombre cualquiera” de la sociedad norteamericana. En los siguientes minutos se relata su historia personal desde el momento en que conoce a la que pronto será su mujer y madre de sus hijos. Al principio las cosas van bien: boda, dos hijas, un buen trabajo... En fin, la clásica vida feliz de una típica pareja de norteamericanos. Pero entonces llega la tragedia: un camión atropella a la mayor de sus hijas. John se sumerge en un profundo estado de depresión, que le hace perder su equilibrio emocional. Es despedido de su trabajo; y su mujer, aconsejada por la familia y preocupada por el bienestar de su otra hija, decide separarse. John piensa en quitarse la vida, pero no lo hace y busca otro empleo. Y lo encuentra como “hombre anuncio”. Finalmente se reúne con su mujer y su hija en un teatro y, en la última escena, vuelve a “sumergirse” en la masa humana a la cual pertenece.

En fin, Vidor aborda el tema de la ambición y el fracaso del ciudadano medio americano. El hombre que ve frustradas sus expectativas precisamente en el país de las posibilidades (y, por cierto, en su capital económica, Nueva York). Pero quizás esta película no hubiera sido tan conocida sino fuera por la fortuita circunstancia de que fue exhibida por primera vez en 1928, un año antes del *crack* de la Bolsa de Nueva York. Y es que *Y el mundo marcha* es una película premonitoria. La postración de John será la de millones de norteamericanos en los años siguientes. Pero más allá de la crisis económica Vidor expone su

herético punto de vista sobre uno de los grandes temas de la Nación Americana: el de la lucha del hombre en pos de su propio bienestar. Para Vidor es inútil tratar de sobresalir de la masa. Muy al contrario, el individuo sólo podrá encontrar el éxito y la felicidad integrándose en la sociedad, incluso aunque ésta sea injusta. Como veremos, otros cineastas darán una solución diametralmente opuesta a este problema.

Seis años después, con los mismos actores, pero con sonido, Vidor rodará la segunda parte de *La multitud*, llamada *El pan nuestro de cada día* –*Our daily bread*- (1934). John y su mujer careciendo de trabajo deciden huir de la ciudad y, en compañía de otros obreros en paro, poner en explotación una granja. De nuevo encontramos todos los elementos de su cine, el sentimentalismo “barato”, la falta de fe en el individuo, la compasión hacia el débil... Pero aparecen elementos nuevos: la naturaleza y el campo, éste último anhelante de agua. Quizás el hecho de que Vidor emplee su propio capital para rodar la película explique la nitidez del mensaje; y también las críticas de la prensa. Los periódicos de Hearst calificaron el filme de “rojo”, lo que puede haber contribuido a una fama que parece desmedida. Lo cierto es que inevitablemente *El pan nuestro de cada día* nos remite a otra película, *Las uvas de la ira*, del austero John Ford. También aquí el hilo conductor es la huida al campo de un grupo de obreros en paro; las penurias que sufren son mayores pero, en general, el tono de la película es bastante más aceptable para la opinión pública. Para empezar porque el guión se articula alrededor de una familia, los Joad, en la que la madre desempeña un papel central y conservador. Además, el conflicto social toma una dirección imprevista: los Joad, acuciados por la necesidad, se convierten en esquirols, y son injustamente acosados por una multitud de obreros agrícolas en paro.

Entre *La multitud* y *El pan nuestro de cada día*, Vidor rodó varias películas, una de las cuales merece una atención especial: *La calle* –*The street*- (1931). Basada en una novela de Elmer Rice, relata un sórdido acontecimiento sucedido en un barrio de Nueva York: el asesinato de una mujer a manos de su marido cuando es encontrada “in fraganti” con su amante. La tragedia golpea a la hija del matrimonio, cuyo sufrimiento constituye uno de los mitemas de la película. Pero el verdadero argumento no es este drama familiar, sino, como dice el propio título, la calle en la cual se desarrolla. Vidor evoca la claustrofóbica atmósfera en la que viven los jóvenes atrapados en ese barrio, y retrata las variadas reacciones de los vecinos ante esta desgracia. Así, la infidelidad de la mujer sólo es el resultado del paro, el hacinamiento y la falta de recursos. No es casual que el marido sea un alcohólico, y que el amante sea un cobrador de impuestos municipales. Este retablo “tremendista” no es el de la miseria, pues los personajes de Vidor-Rice no son habitantes de un *Hoover-ville*, sino miembros de una difusa clase media baja golpeados por la Gran Depresión; que a la altura de 1931 todavía no ha tocado fondo. La miseria no es material, sino moral; mensaje que, de una u otra forma, siempre está presente en el cine vidoriano.

El enfoque de Frank Capra sobre la Gran Depresión es casi diametralmente opuesto. Si para Vidor no existe redención fuera del grupo, Capra deposita todas sus esperanzas en el individuo. En su opinión, no hay dificultades que un hombre auxiliado por sus amigos no sea capaz de vencer. Varias películas reflejan este punto de vista: *Sucedió una noche* –*It happened one night*- (1934), *El secreto de vivir* –*Mr Deeds goes to town*- (1936), *Caballero sin espada* –*Mr Smith goes to Washington*- (1938), *Juan Nadie* –*Meet John Doe*- (1941)... Pero quizás la historia de George Bailey relatada en *Qué bello es vivir* –*It's a wonderful life*- (1946), magistralmente interpretada por James Stewart, sea la que mejor ilustre tan optimista opinión.

No por casualidad, la acción no sólo se desarrolla en Estados Unidos, sino en lo que podríamos llamar un ambiente típicamente americano: la pequeña localidad de Bedford Falls. Allí viven un variado plantel de ciudadanos-personajes: el policía bueno, la chica “un tanto

alegre”, el farmacéutico despistado... y también el rico Potter, propietario de una buena parte de las propiedades y los negocios del pueblo. George Bailey es el inteligente hijo del director de una pequeña casa de empréstitos, cuyo negocio ofrece una tenaz competencia al prepotente Potter. De pequeño pierde toda sensibilidad en un oído al salvar la vida a su hermano, que había caído en un río medio helado. Luego estudia en la universidad, donde culmina éxitosamente la carrera de arquitectura; pero las obligaciones del negocio familiar le impiden marcharse de Bedford Falls. Poco después se casa con su “novia de siempre”; pero no disfruta de una luna de miel pues la boda coincide con la crisis bancaria, y el negocio está muy cerca de quebrar. Su capacidad para sobrevivir a todo lleva al malvado Potter a intentar contratarle con un sueldo que supera en mucho sus mejores expectativas; pero James rechaza dignamente la oferta, pues, como siempre, alguien tiene que mantener el negocio. En definitiva, la vida de George es una sucesión de pequeñas desgracias causadas por su constante afán de servir a la comunidad.

Entonces una desgraciada casualidad le lleva al borde de la ruina. George se plantea si su vida ha merecido la pena; y concluye que no. Pero justo cuando ha decidido suicidarse interviene Clarence Odbody, Ángel de Segunda Clase, quien le hace ver lo que hubiera sido de Bedford Falls y de su gente si él no hubiera vivido. Como podemos imaginar, todo es mucho peor. Y no sólo por la ocurrencia de desgracias familiares más o menos previsibles, como la muerte de su hermano, la postración de su madre o la –terrible- soltería de su mujer; sino también porque mucha gente del pueblo hubiera visto anuladas sus expectativas de mejorar sin el negocio de empréstitos. Así sucede que Bedford Falls se llama Potterville, una ciudad carente de verdaderos barrios residenciales y repleta de cabarets, clubs, casinos, bares y otros antros de perdición moral. George comprende que su vida no ha sido inútil, y Clarence le devuelve a la normalidad. Entonces, y gracias al auxilio de todo el pueblo, solventa sus problemas económicos. Al fin y al cabo, es Navidad.

Desde una perspectiva europea (y quizás también americana) *Qué bello es vivir* resulta bastante atípico. Para empezar, no deja de llamar la atención que el protagonista del filme, un personaje rotundamente positivo, sea un banquero. Es cierto que Potter, el único “malo”, también lo es; pero él no representa, como George Bailey, la “libre economía de mercado”, sino el Poder. Y es que en Capra como en otros liberales, esta asociación es lógica porque el Poder siempre es perverso y corruptor. No es una casualidad que los problemas que llevan a George al borde del suicidio sucedan por la intervención de un inspector de Hacienda, un personaje presentado con rasgos ridículos que sólo tiene un comportamiento positivo: la ruptura del pliego de denuncia contra George ante la abrumadora asistencia del pueblo. De hecho, este tema constituye una de las coordenadas del cine de Capra, que encontramos desde sus primeras hasta sus últimas películas,

Insistamos: el Poder, lo que casi es decir el Estado, es perverso; pero no el capitalismo. Y es que algunas de las escenas de la película son auténticos clichés acerca de las bondades del sistema económico norteamericano. Quizás ninguna mejor que la del salvamento *in extremis* del negocio de los Bailey durante el pánico bancario. Los habitantes de Bedford Falls se precipitan sobre la casa de empréstitos reclamando un dinero que la empresa no tiene porque ha prestado. George salva la situación convenciendo a sus vecinos para que sólo pidan lo que necesitan, y con un préstamo de emergencia de 2.000 dólares de su propia mujer; un inesperado “prestamista de última instancia”. No obstante, la angustiada jornada de pánico deja las reservas del banco en dos dólares. George y sus empleados cierran el negocio y, como en una festiva celebración, depositan los billetes en la caja fuerte. George declara: “Aquí está papá dólar, y aquí mamá dólar. Y vamos a dejarles juntos para ver si tienen muchos hijitos”. Al fin y al cabo, también el sexo es una nota recurrente en el cine americano.

Todo esto hace de Capra un creador tan actual en estos tiempos que en los años 30. Quien fuera, quizás, el director de cine de más éxito en aquella década, nunca simpatizó ni con



el New Deal ni con el presidente que lo promovió, Franklin Delano Roosevelt ¿Pero qué otra cosa cabría esperar de alguien que pretendía resolver los problemas económicos de una comunidad con mucho trabajo, cariño y buenos amigos? *Qué bello es vivir* puede no reflejar la realidad; pero sería estupendo que lo hiciera.

El cine de Chaplin merecería mucho más espacio. Charles Spencer Chaplin nació en 1898 en el East End londinense, aunque pronto la familia se trasladó a Lambeth, un barrio aun más mísero que aquél. Su padre, un alcohólico, murió cuando tenía cinco años. Su madre enloqueció unos años más tarde, de modo que Charlie y su hermano fueron internados en un orfanato, en el que tampoco permaneció mucho tiempo. En realidad, la infancia de Charlot no se movió dentro de las rígidas normas de una victoriana institución caritativa, sino que discurrió en el ambiente menos salubre, pero más estimulante, de las calles de Londres. Un detalle puramente circunstancial: Chaplin era judío; lo cierto es que nunca demostró sentimientos religiosos ni se identificó con la causa sionista (otra cosa es que rodara *El gran dictador*). En fin, tampoco su vida privada fue un modelo de virtudes bíblicas.

Chaplin salió de la pobreza como actor cómico con una compañía de pantomima. Unos años más tarde, descubrió el cinematógrafo en una gira por los Estados Unidos. En 1913 firmó su primer contrato, que le obligaba a filmar una película semanal hasta un total de 35. Tres años más tarde su caché había subido a 670.000 dólares por doce películas. De esta forma Chaplin se convirtió en una de las primeras estrellas (¿la primera?) del nuevo arte. Su brillo no fue efímero: hasta el final de la década de 1930 los estrenos de sus películas siguieron despertando un enorme interés entre el público de todo el mundo. Y así como el cine sonoro acabó con la popularidad de Buster Keaton o Harold Lloyd, las películas de Chaplin han seguido proyectándose hasta el día de hoy. No es exagerado decir que no ha habido generación o país que haya podido resistirse a su encanto.

¿Dónde reside esta fascinación? Chaplin conocía perfectamente los resortes psicológicos de la risa; y sabía cuándo y cómo plantear un *gag*. Pero, y a diferencia de otros cómicos, también sabía quién debía ser objeto de mofa, y quién no. En sus películas hay un repertorio de personajes lo bastante amplio como para otorgar todas las maldades a los malvados y alguna que otra bondad a los buenos; es decir, burla para los ricos, y compasión y ternura para los pobres. En el cine de Chaplin hay una lectura maniquea de la realidad, divertida, pero también cruel y simplista. Sólo en sus últimas películas los personajes presentan ambigüedades. Lo que sí hay, y a raudales, es ironía y denuncia social. Por ejemplo, en *El evadido -The adventurer-* (1917), los inmigrantes europeos que llegan a Nueva York se alinean tras la cadena que levanta un toscos funcionario de aduanas. Al fondo, emergiendo en la bahía, la espléndida estatua de la Libertad.

Pero es en *Tiempos modernos -Modern Times-* (1936) donde Chaplin dará rienda suelta a toda su ironía y, también, a su resentimiento. Más que con un argumento, *Tiempos modernos* está construido con la sucesión de varios *sketchs* enlazados por la figura de un Chaplin obrero que parcialmente sustituye al Charlot de siempre. El primero de estos cortos, el más conocido, retrata su trabajo como obrero de cadena de una empresa ultramoderna. En ella una dirección taylorista impone los principios del *scientific management*. Chaplin es vigilado por cámaras de televisión situadas en los baños, golpeado por un ingenio mecánico diseñado para alimentar obreros en el menor tiempo posible, y devorado, en sentido literal, por un monstruo mecánico. Al final, termina perdiendo el juicio, y es internado en un manicomio donde se libera de la tentación de atornillar tuercas imaginarias con imaginarias llaves de presión. Apenas sale a la calle –segundo *sketch-* es arrestado por incitar a la revolución. Sucede que de un camión cae una bandera roja que Chaplin agita para avisar a los conductores de su pérdida. Inmediatamente – ¿una broma inocente?- una multitud de obreros se manifiesta detrás de él; y, evidentemente,

interviene la policía. Cuando sale de la cárcel –tercer *sketch*- trabaja en un astillero, donde, tras una sucesión de sus características torpezas, hace hundir un barco y es despedido. Entonces decide que donde mejor está es en la cárcel –¿otra fina ironía?- y se hace detener. Pero cambia de opinión en el mismo furgón celular y escapa con una golfilla a la que ha conocido en una de sus travesías por la cárcel. Comienza así el cuarto *sketch*: Chaplin y su chica viven en una chabola miserable; encuentran trabajo en un bar, como camarero y cantante. Pero cuando la vida les sonríe, la policía les descubre y tienen que huir. La última escena es la de Charlot –bombín y bastón- y su novia caminando juntos hacia ninguna parte; pobres, pero felices.

*Tiempos modernos* ofrece un amplio abanico de temas de posible utilización por la Historia Económica. El taylorismo, la Gran Depresión, las tensiones sociales, la debilidad del débil ante el poderoso... Salvo el primero, todos los demás son temas recurrentes en su filmografía. Por ejemplo, en *Luces de bohemia* –*City lights*- (1931), Chaplin abordó la frivolidad del rico y el desprecio hacia el pobre; lo cual, en el tormentoso año de su filmación, significaba mucho.

Pero, además, contiene una honda reflexión sobre el poder y el sistema capitalista. Chaplin no cree, como Capra, ni que el individuo pueda derrotar al Poder ni que el capitalismo sea el mejor de los sistemas posibles. Pero tampoco cree, como Vidor, que sólo dentro del grupo el individuo pueda encontrar la felicidad. Muy al contrario cree que ésta sólo puede hallarse fuera de ese mundo deshumanizado y brutal que emerge a lo largo de todo el film. Por tanto, es una llamada a la dignidad del ser humano, que con todos sus defectos, es capaz de elevarse sobre la miseria del sistema.

### **Conclusión**

Las posibilidades del cine como instrumento al servicio de la didáctica de la Historia Económica son muchas; pero siempre que se asuma que, en realidad, no es posible escribir una Historia Económica sólo sobre esta base. Mi único interés ha sido presentar algunos métodos y, sobre todo, algunos temas, que puedan servir a los historiadores económicos para preparar una clase práctica; o al menos, para hacer alguna digresión simpática durante la clase. El trabajo de verdad es el que cada uno de nosotros hagamos en su momento.

### **Bibliografía**

Camarero, Gloria, 2002, “El cine y las ideologías de izquierdas. 1 Inicios y propaganda. El cine soviético de los años 20: la trilogía revolucionaria de Eisenstein.” En Camarero, Gloria (ed) *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Akal.

Caparros, José María, 1997, *100 películas sobre historia contemporánea*. Alianza.

González Requena, Jesús, 1992, *S. M. Eisenstein*. Cátedra.

Gubern, Román, 1989, *Historia del cine*. Lumen.

Lang, Robert, 1989, *American Film Melodrama. Griffith, Vidor, Minnelli*. Princeton University.

McBride, Joseph, 1988, *Frank Capra. The catastrophe of success*. Faber and faber.

- Monterde, José Enrique, 1997, *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*. Generalitat Valenciana.
- Monterde, José Enrique, Selva, Marta, y Sola, Anna, 2001, *La representación cinematográfica de la Historia*. Akal.
- Moravia, Alberto, 1979, *En el cine*. Plaza & Janes.
- Nowell-Smith, George (ed), 1996, *The Oxford History of World cinema*. Oxford University.
- Pablo, Santiago de, 2001, *La historia a través del cine. La Unión Soviética*. Universidad del País Vasco.
- Paz, M<sup>a</sup> Antonia y Montero, Julio, (coord), 1995, *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda*. Universidad Complutense de Madrid.
- Reeves, Nicholas, 1999, *The power of film propaganda. Myth or reality?* Cassell.
- Sadoul, Georges, 1972, *Historia del cine mundial desde los orígenes*. Siglo XXI.
- Sánchez Noriega, José Luis, 2002, *Historia del cine*. Alianza.
- Shohat, Ella y Stam, Robert, 2002, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Paidós.
- Villegas, Manuel, 1973, *Los grandes nombres del cine*. Planeta.
- Sklovski, Victor, 1972, *Eisenstein*. Anagrama.
- Stam, Robert, 2001, *Teorías del cine*. Paidós.
- Uroz, José (ed), 1999, *Historia y cine*. Universidad de Alicante.
- Villegas López, Manuel, 1998, *Charles Chaplin. El genio del cine*. Clementine.
- Villegas López, Manuel, 1973, *Los grandes nombres del cine*. Planeta.