

LA REPRESENTACIÓN DE LA ESCUELA EN EL CINE ESPAÑOL DEL FRANQUISMO: DE LA AUTARQUÍA A LA MODERNIDAD

Valeriano DURÁN MANSO
Universidad de Cádiz
España

Introducción

La representación de la sociedad, la cultura y la educación en la gran pantalla resulta fundamental para que el espectador reflexione sobre su propia realidad. Las películas que se enmarcan en el aula cuentan cómo era la educación en el pasado, muestran las relaciones entre los docentes y el alumnado, y reflejan –de forma fiel, idealizada o manipulada–, el periodo histórico al que pertenecen; constituyendo un material fundamental para el estudio de la Historia de la Educación. En este sentido, resulta especialmente interesante el cine realizado en España durante el franquismo (1939-1975), debido a la decisiva evolución que experimentó este medio desde la autarquía a la modernidad en función de los intereses del propio régimen. Así, mientras los primeros años estuvieron marcados por un ensalzamiento del nacioncatolicismo, las décadas de los cincuenta y sesenta se caracterizaron por ofrecer una imagen de la educación edulcorada que tuvo en los denominados niños prodigio a los encargados de dar una imagen positiva del país, surgiendo en los últimos siete años los títulos más críticos con el sistema político dentro del aula. Con los objetivos de recuperar y poner en valor buena parte del patrimonio fílmico español e indagar sobre la educación de nuestro pasado más reciente, este trabajo se concibe como una oportunidad para acercarnos a las formas de representación del aula en el cine del franquismo.

Desde estas consideraciones, este trabajo pretende realizar un recorrido por el cine español de este periodo con la intención de reflexionar sobre la imagen y la evolución de los espacios educativos a través del análisis de algunas de las películas más representativas. Este amplio marco de estudio se divide en tres etapas clave que están determinadas por la evolución del propio cine pero también por cuestiones de carácter social, político y económico: autarquía y patriotismo (1939-1953), los niños prodigio (1954-1968), y ansia de libertad y ruptura (1969-1975). En este sentido, el cine de estos años –que en buena parte es un vehículo de propaganda del franquismo–, se erige como una forma de representación de la realidad que tiene un importante calado en los espectadores debido a su carácter popular. En lo que respecta a la representación de la escuela, las películas de esta época constituyen importantes documentos para el estudio del pasado escolar, sobre todo las de ca-

rácter más comercial por ser las que se dirigen a un público mayoritario, y que son, además, las que centran el presente trabajo. Así, el cine, como testigo de la evolución de la propia sociedad, resulta un medio artístico e industrial muy interesante que favorece el estudio de los espacios educativos por su carácter de representación y que, a su vez, propicia la reflexión sobre los mismos para el aprendizaje de la historia del cine y de la educación.

1.

El cine del franquismo como espejo de la vida

Las instituciones educativas y los espacios escolares tienen en el cine una manifestación cultural que presenta múltiples posibilidades para el estudio del pasado histórico-educativo y, en definitiva, la Historia de la Educación. La narrativa audiovisual, la reconstrucción de la realidad y la representación de los temas y personajes que aparecen en las películas permiten al espectador comprender y analizar su propio mundo, así como acercarse a otros distintos. En este sentido, se puede afirmar que “el cine no es la imposición de la realidad, sino una representación de ella, desde un enfoque particular, el del director o directora de la película” (Guichot, 2014, 148). Los filmes ambientados en el aula o los que muestran los procesos educativos suponen un acercamiento a la escuela del ayer, invitan a la reflexión sobre la forma de enseñar, nos aproximan a la relación existente entre los docentes y los alumnos, y, en definitiva, constituyen un interesante legajo para estudiar la Educación con una perspectiva histórica. Debido a su carácter popular, el cine tiene un papel fundamental en la difusión de los valores educativos y es capaz de influir en el comportamiento, las actitudes, las motivaciones o la forma de pensar del público al que se dirige. Por este motivo, tradicionalmente ha sido utilizado por los regímenes totalitarios como arma propagandística para manipular a las masas, como sucedió en España durante el régimen de Francisco Franco.

Durante este periodo de casi cuarenta años, diversos medios de comunicación como la prensa, las revistas, la televisión o, en el presente caso, el cine, carecieron de la libertad de expresión necesaria para el ejercicio de su función por la imposición de la censura, y esto les impidió en buena parte ser críticos con el poder imperante. Por ello, la realidad que mostraban y narraban en sus páginas o a través de las imágenes en movimiento era muchas veces un retrato o un simulacro de lo que el régimen pretendía que la sociedad conociera. La supremacía del poder de Franco, el ensalzamiento del pasado de España como potencia mundial, la difusión de la existencia de enemigos de la paz y el orden como el comunismo y la masonería, el temor a lo extranjero, la influencia de la Iglesia Católica en el poder político y en la vida cotidiana, y la exaltación de la familia y la tradición se convirtieron en la doctrina de la España del franquismo:

La transmisión de esos principios ideológicos recaería en diferentes aparatos, entre los que obviamente se contará el cine junto a la radio o la prensa escrita (sin olvidar el cómic), así como a otras formas de espectáculo –como el deporte o los toros–, pero sobre todo se consumiría en las instituciones docentes. Controlada de forma más o menos directa por la Iglesia –desde el parvulario hasta la universidad–, la enseñanza fue el lugar principal de adoctrinamiento franquista en su doble vertiente religiosa e histórico-nacionalista (Monterde, 2005, 186-187).

Los modelos de sociedad, trabajo, masculinidad, familia, o mujer que el nuevo sistema político defendía se impulsaron desde la escuela, sobre todo a raíz de la prohibición de la coeducación sexual recogida en la Ley de 17 de julio de 1945 sobre Educación Primaria. En concreto, el artículo 14 de la misma determinó que la formación estaría dividida por sexos debido a cuestiones morales y pedagógicas, y esto, a su vez, tuvo como consecuencia que durante décadas las materias impartidas en los colegios fueran distintas para niños y niñas. Siguiendo esta línea, las películas de los cuarenta empezaron a mostrar en los personajes una segmentación de profesiones, funciones, y atribuciones en función de su sexo que, sin duda, constituyó una fórmula eficaz para influir en los espectadores que cada fin de semana acudía a las salas de cine. Sin duda, esta educación de carácter patriarcal promovida por el franquismo y alentada por la Iglesia tuvo en el cine un medio muy adecuado para instalarse en la mente del público. De esta manera, las decisiones políticas de Franco tuvieron su reflejo inmediato en la gran pantalla desde los años de la posguerra, época en la que la producción fílmica se caracterizó por ser “un cine herido, a la vez humorístico y desolado, costumbrista y melancólico, reflexivo y espectral” (Castro de Paz, 2013, 61).

Esta situación lleva a plantear que el cine español realizado durante el franquismo se erigió como el espejo de la política y la ideología del régimen, y, a su vez, en el que debía mirarse la propia sociedad. Sin embargo, este planteamiento se basaba más en cuestiones relativas a la imagen de país que se pretendía dar que en la propia realidad, pues la España del momento, y sobre todo la de los años inmediatos a la Guerra Civil, distaba mucho de la que proyectaban las películas. Esto responde a la necesidad del franquismo de tener en el cine una industria cultural afín a su ideario que no proyectara cómo era la sociedad, sino el ideal de la misma para que el público fuera interiorizando y asimilando el camino a seguir. Así, la formación impartida en los centros educativos y los temas y personajes presentes en las películas seguían una pauta común a pesar de que en muchas ocasiones las circunstancias de los estudiantes y los espectadores eran opuestas a las del ideario que promulgaba el poder.

Por otra parte, el régimen intentó controlar los productos audiovisuales que procedían de otros países, además de los realizados en España, para evitar cualquier contenido que atentara contra sus bases. Para ello, se estableció una legislación censora que determinaba qué aspectos podían a parecer o no en una película, llegando incluso a prohibir estrenos o cortar escenas que se consideraran inapropiadas o

indecorosas (Gil, 2009). En este cometido, la Iglesia tuvo un papel fundamental porque aceptó, asumió y secundó los planteamientos de la censura oficial y, además, adoptó medidas aún más restrictivas, como la condena de un filme determinado desde los púlpitos de los templos. De esta manera, el Estado y la Iglesia decidían por los espectadores:

En este contexto, los vocales de las juntas oficiales de censura se encargarían de la manipulación de los contenidos de las películas y, por si esto no fuera suficiente, los inspectores del ministerio, los gobernadores civiles, los delegados de Falange, las asociaciones católicas, las damas de la alta sociedad, en fin, muchas más personas se ocuparían de la salvación de la moral ajena, alterando, en la medida de sus posibilidades, el normal funcionamiento de las sesiones de cine (Estivill, 2001, 21).

Estos planteamientos invitan a la reflexión sobre el cine realizado en España durante el franquismo para poder ver y comprobar la relación existente entre el tipo de escuela y enseñanza que difundía el régimen a través de las películas y el que disfrutaba la sociedad, además de indagar sobre la evolución del cine hasta los años setenta en función de la del propio poder político. En este trabajo se abordan algunas de las películas más representativas del cine realizado en esta época donde el entorno escolar tiene un especial protagonismo. La muestra se centra principalmente en el cine de ficción de carácter comercial por su importante desarrollo e impacto en el público, en detrimento de la industria de animación –cuyos primeros estrenos datan de la década de los cuarenta–, y del Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona, que entonaron las principales voces críticas a partir de la década de los sesenta. Asimismo, tampoco se abordan los reportajes sobre educación del noticiero NODO previos a la proyección de las películas por su carácter documental. El motivo de esta selección responde a la influencia que ejerció el poder político y la Iglesia Católica en las películas de los géneros cinematográficos más diversos destinadas al gran público.

2.

La escuela del franquismo en la gran pantalla

La producción cinematográfica realizada en España durante el franquismo va en paralelo con la transformación histórica, ideológica, social, económica y cultural del propio régimen. Así se manifiesta en las distintas etapas que delimitan este periodo, ya que existe una estrecha relación entre los intereses del poder político y el tipo de películas producidas y estrenadas. De esta manera, se constata que durante la posguerra el cine de evasión y el que ensalzaba el falangismo y la Iglesia eran los protagonistas;

que la necesidad de dar una nueva imagen ante Europa en las décadas de los cincuenta y sesenta estuvo representada en su mayoría en las películas de los niños prodigio; y que la necesidad de ruptura de los cineastas y productores a principios de los años setenta reflejó en los filmes la propia crisis del sistema dictatorial. Del mismo modo, los espacios escolares presentes en las películas realizadas en esta época tuvieron un tratamiento distinto según el momento en el que fueron rodadas, constituyendo así un interesante objeto de estudio tanto a nivel educativo como cinematográfico.

Durante la Guerra Civil, el régimen empezó a controlar la producción cinematográfica mediante una fórmula basada en la represión y la protección con el propósito de tener una industria vinculada al franquismo. Como indica Monterde (2005, 188) “Para ello se construyó una maraña burocrática capaz de multiplicar los ámbitos de decisión e intervención sobre el cine español, donde participaron ministerios, sindicatos y organismos del Movimiento, del Ejército y de la Iglesia”. Así lo demuestran las diversas instituciones creadas al efecto en los primeros años como el Departamento Nacional de Cinematografía en 1938, dentro del Ministerio de Gobernación; la Subcomisión Reguladora de Cinematografía en 1939, dependiente del Ministerio de Comercio e Industria; o la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro en 1941 o el Sindicato Nacional del Espectáculo –que sustituyó a la Subcomisión Reguladora–, en 1942, por parte de la Secretaría General del Movimiento. No obstante, a partir de 1945 fue la nueva Subsecretaría de Educación Popular, en el marco del Ministerio de Educación Nacional, la que acogió las competencias cinematográficas, lo que significó el inicio del control de los sectores católicos en detrimento de los falangistas a raíz de la derrota de los países de Eje en la II Guerra Mundial. Este giro proporcionó a la Iglesia un poder determinante en el control del cine en lo que respecta a los contenidos que debían o no aparecer en la gran pantalla para proteger la moralidad de los espectadores.

Desde los primeros años cuarenta se constata la existencia de una raquítica estructura cinematográfica debido a la diversidad y debilidad de las productoras –a excepción de Cifesa y Suevia Films–, la influencia de cinematografías extranjeras por la facilidad del doblaje, la censura imperante, y la difícil exportación por el excesivo localismo de los filmes, entre otros factores. Asimismo, existía una total dependencia del exterior para rodar por la necesidad de importar celuloide, y a este problema se unió la situación de aislamiento internacional que sufría España. Este marco caracterizó y determinó la realidad cinematográfica del franquismo aunque a partir de los años cincuenta se introdujeron una serie de cambios con el objetivo de dar una idea de país moderno (Durán Manso y Castro Lemus, 2016). Las tres etapas que se establecen a continuación para reflexionar sobre la presencia de la escuela en las películas están delimitadas por la evolución del régimen y, a su vez, marcan el camino fílmico y educativo de la época.

2.1. Autarquía y patriotismo (1939-1953)

Los primeros años del cine español realizado durante el franquismo estuvieron marcados por el nacionalcatolicismo y el ensalzamiento de los considerados valores patrios. El anticomunismo declarado se ve en películas como el melodrama,

y ópera prima, de Juan de Orduña *Porque te vi llorar* (1941), donde una joven de la alta sociedad es violada por un comunista, lo que supone un ataque directo al sistema y, además, un pretexto para recalcar la idea de que el régimen de Franco representaba el bien y cualquier otra ideología era considerada peligrosa. Además, títulos tan iniciales como éste van a defender y difundir en el cine el tipo de familia modelo para el poder político, que no es otro que la conservadora y católica que comulga con el orden establecido. Asimismo, durante esta etapa se percibe que los personajes están a su vez determinados por el falangismo, el nacionalcatolicismo y el anticomunismo, y que sus actuaciones, funciones y designios son diferentes por una cuestión de género. Esta idea omnipresente durante la dictadura se impone en estos primeros años con seres de ficción masculinos que son los que toman las decisiones importantes en el ámbito profesional y en la vida, y otros femeninos que están casi exclusivamente dedicados a las funciones de madre y esposa. Aunque el melodrama presentó con fidelidad el modelo educativo que defendía el franquismo, los géneros dominantes en la década de los cuarenta fueron la comedia de evasión de corte elitista y el cine patriótico e histórico, con el fin de entretener a una población agotada tras la Guerra Civil y, además, ensalzar al caudillo como salvador y recalcar el pasado imperial de España, respectivamente. Así se refleja en títulos clave de la época como *Ella, él y sus millones* (Juan de Orduña, 1944) o la sátira *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945) en el primer caso, y *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942) o *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) en el segundo. No obstante, las películas protagonizadas por cantantes de copla que tanto éxito habían tenido en la II República también continuaron en estos años, pues se evitó mostrar la realidad de una sociedad empobrecida y sin esperanza:

Por la tópica española populista (que podía comprender tanto al cine folclórico y taurino como a las evasiones histórico-literarias o las aventuras bélico-coloniales) o por el falso cosmopolitismo (que incluía la adaptación de géneros clásicos como la comedia sofisticada, el cine policiaco o el drama psicológico), lo cierto es que el cine español aparecía siempre distanciado de una realidad tan pregnante como la de la posguerra (Monterde, 2005, 215).

Las películas que cuentan con niños entre sus personajes principales son las que suelen contener más escenas en espacios educativos o mostrar la Educación en sus diversas formas. En esta primera etapa no se estrenaron películas significativas donde los más pequeños fueran los protagonistas y que, en consecuencia, estuvieran desarrolladas dentro de la escuela, pero sí destacaron algunas que tuvieron la Educación como fondo. Este es el caso de *¡A mí no me mire usted!* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), donde un maestro interpretado por Valeriano León tiene la capacidad de hipnotizar a sus alumnos para que consigan memorizar la lección sin mucho esfuerzo. Se trata de una comedia donde el peso de la acción recae por completo en el docente mientras que los estudiantes se limitan a seguir sus pautas de enseñanza. Este título resulta interesante por desarrollarse en buena parte dentro de un espacio educativo, abordar temas tan típicos de los contenidos académicos

del franquismo como la Reconquista –tal y como se comprueba en una escena en la que un niño recita de memoria–, y pertenecer a la comedia de evasión que se desarrolló en los primeros años de la posguerra.

Por su parte, resulta muy representativa *Forja de almas* (Eusebio Fernández Ardaín, 1943), centrada en la vida del sacerdote y pedagogo Andrés Manjón, fundador de las escuelas del Ave María en Granada a finales del siglo XIX, destinadas a niños abandonados. En el filme, protagonizado por Alberto Romea y Antoñita Colomé, la enseñanza aparece dividida por sexos, de manera que mientras los niños aprenden asignaturas como matemáticas, geografía o instrucción militar, las niñas aprenden las tareas tradicionalmente relegadas a las amas de casa, como costura, o reciben clases de bailes regionales. Aunque esta segmentación de la educación estaba en consonancia con los roles que habitualmente desempeñaban los adultos en la sociedad de los cuarenta, “por algunas fotografías descubrimos que el auténtico padre Manjón impartía las asignaturas de geografía y anatomía a los grupos de niñas, algo que la película oculta con evidente premeditación” (Estivill, 2001, 23).

Uno de los títulos emblemáticos de este periodo es *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950), basado en la novela homónima de Luis Coloma –un autor muy adaptado en estos años–, en el que un niño de la aristocracia española de finales del siglo XIX sale del elitista internado donde estudia para pasar las vacaciones de verano con su madre, la Condesa de Albornoz. Protagonizada por uno de los actores más prolíficos del cine español, Carlos Larrañaga –quien despuntó en este papel infantil–, se trata de una crítica a la conservadora sociedad decimonónica y, en concreto, al rol de la mujer, pues la madre del protagonista, interpretada por Aurora Bautista, está casada pero tiene relaciones con otros hombres. De esta manera, el factor educativo tiene un importante peso pues el niño, quien recibe una educación esmerada, no puede asimilar que su madre ocupe otro rol que no sea el de madre y esposa fiel. Por ello, la rechazará, al igual que la sociedad, pues sus actos no se corresponden con el papel que por ser mujer –y, además de su estatus–, le toca desempeñar en la vida. Así se constata que en el cine del franquismo, y sobre todo en el de los primeros años, la moral era un valor incuestionable y el adulterio era totalmente condenado, más aún si se trataba de una mujer.

Por otra parte, el cine infantil se convirtió en un interesante vehículo para transmitir el ideario franquista a los más pequeños pues se pretendía fomentar “el desarrollo de una cinematografía instructiva donde las películas sirvieran de modelo de comportamiento” (Estivill, 2001, 17). Durante estos años, en concreto desde 1939 a 1950, se estrenaron tres filmes destinados al público infantil y, curiosamente, otros tres de dibujos animados (Monterde, 2005). El más destacable fue la adaptación cinematográfica del cuento de Julián Pema Martín *Garbancito de la Mancha* (Arturo Moreno, 1945), que a pesar de ser el primer largometraje de animación realizado en España contiene en su guión “términos como raza, cruzada o enemigos de la patria” (Estivill, 2001, 26). Esta película supone un vehículo para la transmisión de las ideas del franquismo, e incluso del falangismo, mediante las aventuras de un personaje a medio camino entre un salvador y un guerrero con el que se pretendía que los menores vieran un modelo a seguir. En este sentido, *Garbancito*, que tiene poderes mágicos, es un niño “que reza y pega, el ‘valiente’ que se exalta forjando su

espada, el visionario en el que las ‘madres desvalidas’, y el pueblo amenazado en general, confían, al contrario de lo que le pasó a su supuesto inspirador cervantino” (Camporesi, 2001, 65). De esta manera, el valor, la religiosidad, y la lucha contra el enemigo se perpetúan en un héroe infantil.

Los cineastas principales de esta primera etapa –a excepción de Luis Buñuel, quien ya estaba exiliado–, fueron Benito Perojo, Florián Rey y Eduardo Fernández Ardavín, cuyas carreras comenzaron durante el cine mudo; José Luis Sáenz de Heredia, Edgar Neville –“autor de algunas de las películas más importantes del cine español de los cuarenta” (Sánchez Noriega, 2005, 403)–, Luis Marquina, Eduardo García Maroto o Ignacio F. Iquino, surgidos durante la II República; y Rafael Gil, Juan de Orduña y Antonio del Amo, quienes iniciaron sus carreras como directores en la posguerra.

2.2. Los niños prodigio (1954-1968)

Si la presencia de niños como protagonistas en las películas fue poco habitual en los años cuarenta, en esta etapa se produjo todo lo contrario. La década de los cincuenta marcó el cambio de la política exterior del franquismo y esto tuvo una repercusión directa en el cine, tanto en la forma de producción como en los contenidos de los filmes. El régimen decidió salir de su aislamiento e inició una serie de cambios centrados en el aperturismo económico, la industrialización, y el desarrollo del turismo, entre otros factores, “para dar una imagen de modernidad ante Europa” (Durán Manso, 2015, 128). Además, la entrada en el Gobierno de los tecnócratas posibilitó que el aperturismo fuera posible con la creación del Plan de Estabilización en 1959, que daría lugar a distintos planes de desarrollo en la década de los sesenta y pondría a España de moda en el extranjero (Durán Manso y Castro Lemus, 2016). Este giro político estuvo propiciado en buena parte por el director general de Cinematografía y Teatro, José María García Escudero, quien ocupó este cargo entre 1962 y 1967 durante la etapa de Manuel Fraga como ministro de Información y Turismo, aunque ya lo había desempeñado entre 1951 y 1952, cuando dimitió por problemas con la censura. Esta política tuvo su reflejo en la gran pantalla, pues las películas religiosas e históricas de la etapa anterior poco a poco fueron sustituidas por comedias costumbristas, melodramas musicales y, sobre todo, comedias musicales que pretendían mostrar un espíritu positivo a los espectadores, tanto nacionales como internacionales. No obstante, una película de temática religiosa es la que marca el cambio de tendencia: *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954).

Esta adaptación del relato de José María Sánchez Silva se convirtió en la película más emblemática de este periodo y tuvo como protagonista a Pablito Calvo, quien alcanzó de inmediato el estatus de estrella por dar vida “al niño entrañable en el que los padres de la época querían ver a sus hijos” (Durán Manso, 2015, 134). Aunque este filme no se desarrolla dentro de una institución educativa, resulta muy significativo porque refleja cómo era la educación religiosa y el poder que tenía en la

sociedad. Así, muestra cómo cada fraile del monasterio donde abandonan al huérfano Marcelino desempeña una tarea educativa distinta en su formación, e incide en la idea de que ante la ausencia de la madre las personas dedicadas a la vida contemplativa son las más adecuadas para educar. Este título inauguró el subgénero de cine con niño, que también tuvo en estos años un importante desarrollo con otros actores como Joselito, Marisol y Rocío Dúrcal, quienes además cantaban. Así, en los cincuenta, “el cine español apostó por filmes protagonizados por niños cantantes y, en la década siguiente, por niñas consideradas prodigio por su habilidad para cantar, actuar y protagonizar de forma absoluta las historias en las que aparecían” (Durán Manso y Castro Lemus, 2016, 134).

Las películas de Joselito son un reflejo de cómo la educación en el mundo rural se basaba en el amor a la tierra y la tradición frente a los peligros que supuestamente personificaba la ciudad. Sin duda, estos filmes entroncaron muy bien con el público de la España rural, que lo veía como un ídolo que se mantenía firme a sus costumbres y no se dejaba seducir por la modernidad que representaba lo urbano, tan de moda ya en esta época. A este respecto, se puede afirmar que el régimen creó a varios niños prodigio en función del público objetivo al que se dirigía, y en su apuesta por dar una imagen nueva ante Europa no olvidó a los espectadores de la España rural que tenían en el cine su única forma de entretenimiento. El filme de Joselito que mejor refleja estos valores educativos es el primero que realizó, *El pequeño ruiseñor* (Antonio del Amo, 1956), donde se reúnen las claves de su cine: música, humildad, orfandad, familia, y espíritu de supervivencia. Estos conceptos eran muy acordes a la doctrina franquista pero, sin embargo, las películas que mejor reflejaron el deseo del régimen de mostrar un país alejado del aislamiento fueron las protagonizadas por las niñas prodigio.

Marisol se convirtió en la principal estrella del cine del franquismo por su desparpajo, simpatía, fotogenia, buena voz y habilidad para conquistar al público. En sus películas interpretó a niñas resueltas y de buen corazón, que tienen una gran capacidad para enfrentarse a unos conflictos familiares que se escapan de las manos de los adultos. Dirigida por Luis Lucia en *Un rayo de luz* (1960), *Ha llegado un ángel* (1961) y *Tómbola* (1962) –donde el colegio es el principal espacio–, y por Fernando Palacios en *Marisol rumbo a Río* (1963), sus filmes combinan lo cosmopolita y lo tradicional, y reflejan así la dicotomía de la propia sociedad española. Del mismo modo, las películas de Rocío Dúrcal, dirigidas a un público adolescente, también estuvieron protagonizadas por una joven alegre, atractiva, que canta muy bien, y cae en gracia a todo el mundo. De su filmografía, destaca especialmente el título de su debut, *Canción de juventud* (Luis Lucia, 1961), ambientado en dos distinguidos internados ubicados en la Costa Brava –uno masculino y otro femenino–, donde viven los hijos de familias de elevada posición. Algunas de sus principales aportaciones son la perfecta convivencia que muestra entre chicos y chicas en los momentos de ocio, algo inédito en el cine del régimen que rompía con la segregación por sexos, así como las aspiraciones universitarias de algunos de los chicos. A nivel educativo, las dos actrices aparecieron en colegios de monjas, selectos liceos donde incluso practicaban deporte, y recibiendo clases por parte

de institutrices, lo que indica un rotundo cambio con respecto a las películas anteriores y, a su vez, un alejamiento de la realidad educativa de la mayoría de jóvenes espectadores:

No se debe obviar que, aunque se trata de una época de aperiurismo económico, el cine español del momento reflejaba la sociedad del momento de una forma edulcorada debido a las directrices de la censura franquista y a la tendencia comercial e ideológica de filmar comedias y películas con canciones (Durán Manso y Castro Lemus, 2016, 147).

Asimismo, este *star system* infantil contó también con otros actores como la joven Ana Belén y, en menor medida, las gemelas Pili y Mili y el niño Ángel Gómez, protagonista de la saga iniciada con la película *Pachín* (Antonio Ruiz Castillo, 1961).

En cuanto a la imagen de la enseñanza superior en el cine, destacan películas como *Margarita se llama mi amor* (Ramón Fernández, 1961) y *La gran familia* (Fernando Palacios, 1960), donde se forman algunos de los personajes principales. En el primer caso, la protagonista es Margarita, una bella joven interpretada por Mercedes Alonso que estudia en la Facultad de Filosofía y Letras, y en el segundo, el alumno es Carlos, encarnado por Jaime Blanch, quien estudia Arquitectura para seguir los pasos de su padre, que es aparejador, al que da vida Alberto Closas. Esta presencia de la Universidad en el cine de los sesenta refleja el cambio intelectual de la sociedad y el aumento del poder adquisitivo de la clase media española, pero indica, además, que la España de Franco había mejorado notablemente a nivel educativo y económico, y seguía los pasos de los principales países europeos; sin duda, un mensaje que respondía perfectamente a los objetivos propagandísticos que perseguía el régimen.

Asimismo, a finales de la década se estrenó el exitoso filme centrado en la educación preuniversitaria *Los chicos del Preu* (Pedro Lazaga, 1967). Con Emilio Gutiérrez Caba, María José Goyanes y Karina entre sus actores principales, se centraba en las vicisitudes de unos jóvenes en torno a sus estudios, el amor, la familia o la música. Aunque de forma estereotipada, en la película aparecen el estudiante de éxito, el que pasa muchas horas frente a los libros y rinde poco, o el alumno poco aplicado, y esta diversidad propició que los espectadores pudieran verse reflejados en ellos. Además, también apareció la figura del clásico y recto profesor, y se abordaron temas universales como los conflictos generacionales, las dificultades económicas de algunas familias para poder dar carreras a sus hijos, o las horas de estudio ante los exámenes finales. Por otra parte, el instituto y el colegio aparecieron también de forma amena en la citada *La gran familia*, donde una de las hijas estudiaba en un centro de educación secundaria –como aparece cuando se enfrenta al tribunal que la examina en junio–, y los niños gemelos lo hacían en una escuela, como se ve cuando se intercambian para superar los exámenes porque cada uno es bueno en la materia en la que no lo es el otro.

Directores como Juan de Orduña, José Luis Sáenz de Heredia, Ladislao Vajda, Antonio del Amo y Luis Lucia –quien había iniciado su carrera como director a finales los cuarenta y a principios de los sesenta apostó por los niños prodigio (Sánchez Noriega, 2005)–, dominaron esta etapa, junto a los críticos Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga y Fernando Fernán Gómez, y realizadores del Nuevo Cine Español como Manuel Summers, Miguel Picazo, Mario Camus, Basilio Martín Patino o Carlos Saura.

2.3. Ansia de libertad y ruptura (1969-1975)

Los últimos años del franquismo son los que presentan una situación más convulsa a nivel político y social debido a la debilidad que presentaba el propio sistema. Aunque la comedia costumbrista y el musical continuaron dominando el ámbito cinematográfico, se estrenaron películas más críticas con la situación del país, como las realizadas por los autores que procedían del Nuevo Cine Español y de la Escuela de Barcelona, a pesar de que la censura seguía vigente. De esta manera, este breve periodo se caracterizó por ofrecer dos tendencias marcadamente opuestas: la del inmovilismo del cine popular y la de la ruptura que representaban los más intelectuales. En este marco, surgió una nueva tendencia que se denominó Tercera Vía, promovida por el productor José Luis Dibildos y encabezada por cineastas como Antonio Drove o Roberto Bodegas. Esta línea, que se interesó por rodar de forma precisa temas de actualidad en las películas como el aborto o la libertad sexual “pretendió alejarse por igual del cine comercial más ramplón y del más voluntariamente autoral y metafórico” (Torreiro, 2005, 360). Esta diversidad de estilos produjo que el cine más popular no resultara tan atractivo como en las etapas anteriores y que quedara eclipsado tanto por los títulos del cine de autor como por los de la Tercera Vía, que aunque fue breve en el tiempo dio lugar a filmes muy interesantes que incidieron en la educación sexual de los españoles, como *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1969) o *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974).

A este respecto, resulta oportuno indicar que el cine comercial estaba cada vez más dominado por la españolada, que constituyó un subgénero relacionado con los avances del desarrollismo y tuvo un marcado carácter cómico. En estas películas, casi todas protagonizadas por actores como Alfredo Landa, José Luis López Vázquez o Paco Martínez Soria y dirigidas, entre otros, por Mariano Ozores, Pedro Lazaga o Fernando Palacios, “se plasman temas como la censura y las obsesiones sexuales, el asombro ante el turismo, la superioridad masculina, la mujer independiente, la cultura rural frente a la urbana...” (Sánchez Noriega, 2005, 490). En este sentido, el cine ambientado dentro de espacios educativos, o que hablaban sobre la educación que defendía el poder político, quedaron eclipsados por otras fórmulas y, además, tampoco tuvo el apoyo del cine con niño al crecer Marisol y Rocío Dúrcal y enfocar sus carreras hacia el cine musical y la música. Asimismo, la amabilidad y el idealismo que caracterizaron a las películas más comerciales de las etapas anteriores –incluso a las de mayor complejidad–, dieron lugar en estos años del tardofranquismo

a un humor fácil, e incluso grosero y sexista, que marcó la transición de la comedia tradicional española a la españolada.

De esta manera, la principal película centrada en el ámbito de la educación que se rodó en estos años no correspondió a un realizador del cine puramente comercial. Se trata de *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1972), filme protagonizado por una joven institutriz inglesa –a la que da vida Geraldine Chaplin–, que constituye una crítica muy dura sobre la burguesía franquista y que consiguió evitar la censura al estar está plagada de metáforas. Ana llega a un sombrío caserón castellano para cuidar de dos niñas, y allí se encuentra a una anciana y enfermiza matriarca que vive de su pasado, encarnada por Rafaela Aparicio, y a sus tres hijos: el autoritario José, interpretado por José María Prada; el obseso Juan, al que dio vida José Vivó; y el místico Fernando, encarnado por Fernando Férnán Gómez. Curiosamente, la casa familiar representa a España y estos tres personajes simbolizan los “tres pilares sobre los que se fundamenta el franquismo: la religión, representada por Fernando, la autoridad militar, personificada en José, y la represión, de cariz sexual en este caso, encarnada en Juan” (Navarrete, 2007). A pesar de que desempeña con profesionalidad su cometido con las niñas –que son las hijas de Juan–, los tres aniquilan a la maestra ante temor de perder su propia identidad porque ella personifica lo ajeno, lo foráneo, y, también, lo cosmopolita. Este complejo estudio de personajes pone de manifiesto la habilidad de un cineasta como Saura, considerado el “máximo exponente del cine metafórico” (Torreiro, 2005, 354), para diseccionar la Educación del franquismo dentro de la propia España franquista tomando como pretexto la labor de una educadora extranjera que representa la luz en un régimen más que sombrío. A pesar de su crudeza, este título constituye el cierre perfecto a las películas centradas en la imagen de la educación que se realizaron durante la dictadura porque concluye el círculo iniciado para fomentar los valores patrios, evoluciona hacia una edulcoración de la realidad con fines propagandísticos y, en su ocaso, se vuelve contra sí mismo.

Además de los cineastas citados anteriormente, en esta etapa destacaron Pedro Olea, Víctor Érice, Jaime de Armiñán, José Luis Borau, y Luis Buñuel, quien había vuelto de México para rodar en España películas que combinaban represión y sexualidad, como *Viridiana* (1961), y, en estos años, *Tristana* (1970). Basada en la novela homónima de Benito Pérez Galdós y protagonizada por Fernando Rey y Catherine Deneuve, presenta un sutil análisis de la educación franquista y muestra a través de la pareja protagonista, y de forma simbólica, cómo el sometido termina rebelándose contra el opresor.

3.

A modo de reflexión final

Desde sus inicios, el cine ha ocupado un papel muy relevante en la sociedad por su rápida expansión, la proximidad que muestra a los espectadores y su capacidad de crear diversos hábitos en ellos y, sobre todo, reflejar la vida. La representación

constituye uno de los principales valores cinematográficos y adquiere fuerza cuando lo filmado está íntimamente relacionado con la realidad personal, vital, emocional o social del público, consiguiendo así la identificación del mismo con los temas y personajes que aparecen en la pantalla. Por este motivo –y teniendo en cuenta tanto su dimensión artística como la industrial–, el cine constituye un interesante objeto de estudio al conseguir mostrar diversos mundos en las películas e invitar a la reflexión sobre cómo se representa lo que en ellas sucede. En lo que respecta a la Educación, los filmes presentan y construyen una imagen de la escuela, la enseñanza y los procesos educativos que tiene un especial interés en el estudio de la propia Historia de la Educación por su carácter documental, testimonial y patrimonial.

El recorrido que hemos realizado por las películas de las distintas etapas del cine del franquismo nos ha permitido conocer, y reconocer, el paralelismo existente entre los contenidos educativos que exhiben, así como su reconstrucción de los espacios escolares, con los intereses políticos y propagandísticos del propio régimen. Por ello, en la primera etapa, los filmes ensalzaban el pasado histórico español y los valores católicos para afianzar en el espectador la fortaleza de una dictadura recién instaurada; en la segunda, el interés por dar una imagen positiva del país ante Europa es la que permite que proliferen un cine que suaviza y maquilla la realidad social de la España de los cincuenta y sesenta; y, en la tercera, marcada por una necesidad de libertad y la debilidad del poder, las críticas a la educación franquista aparecen por parte de los cineastas más intelectuales. De esta manera, es el propio régimen el que marcaba los contenidos que debían aparecer en las películas comerciales, que eran las que se destinaban al público más popular y, en definitiva, el más manipulable. Asimismo, esta aproximación al cine español del franquismo resulta necesaria para comprender el tipo de películas que proliferaron en periodos tan relevantes como la Transición o en las décadas posteriores y, además, reflexionar sobre los cambios realizados en el ámbito educativo que se mostraron en la gran pantalla.

A este respecto, se considera de especial interés la necesidad de poner en valor el uso del cine como recurso didáctico para el estudio del pasado histórico-educativo por su trascendencia cultural, social y educativa. Las películas que hablan de Educación o se desarrollan dentro de instituciones educativas transmiten valores y experiencias que resultan de gran interés tanto para docentes como para alumnos y, en concreto, las realizadas en décadas anteriores tienen el poder de narrar cómo era la enseñanza en el pasado, las relaciones entre los maestros y los estudiantes, y el periodo histórico al que pertenecen. Finalmente, conviene reconocer que las relaciones entre la Historia del Cine y la Historia de la Educación presentan un futuro prometedor por delante en la medida en que el diálogo entre las mismas contribuye al desarrollo de dos áreas tan distintas pero, a la vez, con tantos puntos en común como la Comunicación y la Educación.

Bibliografía

- CAMPORESI, Valeria, "Cuentos de estrellas, valor y formalidad", *Archivos de la Filmoteca*, Vol. 38 (2001), pp. 62-71.
- CASTRO DE PAZ, José Luis, "De miradas y heridas. Hacia la definición de unos modelos de estilización en el cine español de la posguerra (1939-1950)", *Quintana*, N° 12 (2013), pp. 47-65.
- DURÁN MANSO, Valeriano, "Los niños prodigio del cine español: aproximación a la educación de los años 50 y 60", *Ridphe_R Revista Iberoamericana do Patrimônio Histórico-Educativo*, Vol. 1, N°1 (2015), pp. 128-145, en <https://www.fe.unicamp.br/revistas/ged/RIDPHE-R/article/view/7306/6203> [consultado 27/03/2016].
- DURÁN MANSO, Valeriano y CASTRO LEMUS, Nuria, "Las mujeres deportistas en el cine español de los años sesenta", en ROMÁN SAN MIGUEL, Aránzazu y NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Trinidad (eds.), *Cine, deporte y género. De la comunicación social a la coeducación*, Barcelona, Ediciones Octaedro, 2016, pp. 133-150.
- GIL, Alberto, *La censura cinematográfica en España*, Barcelona, Ediciones B, 2009.
- GUICHOT, Virginia, "Cine e historia reciente de la educación española: relato de una experiencia valiosa para la formación de los educadores", *Cabás*, N° 11 (2014), pp. 141-160, en <http://revista.muesca.es/index.php/experiencias11/305-cine-e-historia-reciente-de-la-educacion-espanola-relato-de-una-experiencia-valiosa-para-la-formacion-de-los-educadores> [consultado 27/03/2016].
- ESTIVILL, Josep, "La infancia en el cine políticamente instructivo de posguerra", *Archivos de la Filmoteca*, Vol. 38 (2001), pp. 16-27.
- MONTERDE, José Enrique, "El cine de la autarquía (1939-1950)", en GUBERN, R. y otros: *Historia del cine español*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005, pp. 181-238.
- NAVARRETE, Luis, "Ana y los lobos. La metáfora fílmica o el surrealismo ideológico", *Frame*, N° 2 (2007), en <http://fama2.us.es/fco/frame/frame2/estudios/1.2.pdf>
- SANCHEZ NORIEGA, José Luis, *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- TORREIRO, Casimiro, "Del tardo franquismo a la democracia (1969-1982)", en GUBERN, R. y otros: *Historia del cine español*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005, pp. 341-397.