

# Imatges de l'escola, imatge de l'educació

Actes de les XXI Jornades d'Història de l'Educació  
Palma, del 26 al 28 de novembre de 2014

*Editors:*

Francesca Comas Rubí

Sara González Gómez

Xavier Motilla Salas

Bernat Sureda Garcia

Palma, 2014

Jornades d'Història de l'Educació (21es: 2014 :Palma)

Imatges de l'escola, imatge de l'educació: XXI Jornades d'Història de l'Educació:

Palma, del 26 al 28 de novembre de 2014 / editors: Francesca Comas Rubí, Sara González Gómez, Xavier Motilla Salas i Bernat Sureda Garcia. – Palma: Universitat de les Illes Balears, 2014. – Xp.: il.; Xcm

ISBN:978-84-8384-294-2

DL: PM 1098-2014

1. Imatge – Escola – Educació – Congressos – I. Comas Rubí, Francesca, editora. II. González Gómez, Sara, editora. III. Motilla Salas, Xavier, editor. IV. Sureda Garcia, Bernat, editor. V. Universitat de les Illes Balears, ed. VI. Títol

© del text: els autors, 2014

© de l'edició: Universitat de les Illes Balears, 2014

Disseny de la coberta: nacatalinadeplassa@gmail.com

Primera edició: novembre de 2014

Tiratge: 300 exemplars

Edició: Edicions UIB. Cas Jai. Campus universitari. Cra. de Valldemossa, km 7.5. 07122 Palma (Illes Balears) <http://edicions.uib.es>

Impressió: Gràfiques Planisi. C/ del Gremi de Boneters, 28. Polígon Son Castelló. 07009 Palma

ISBN: 978-84-8384-294-2

Dipòsit legal:PM 1098-2014

---

El aula rompe con la censura en  
Hollywood: el caso de *La Calúmnia*  
*The classroom breaks with censorship in  
Hollywood: the case of The Children Hour*

Valeriano Durán Manso  
valerioduran@gmail.com  
*Universidad de Sevilla (Espanya)*

RESUM

El cinema de Hollywood fet a la dècada de 1950 apostà per mostrar els problemes dels joves en l'àmbit acadèmic, com es reflecteix a *The Bad Seed*, *Rebel without a Cause* o *Splendor in the Grass*. Aquest marc, influït per un tema d'obertura gradual, va propiciar que el 1961 William Wyler volgués adaptar la novel·la de Lillian Hellman *The Children Hour* sota el títol *La calúmnia*. Aquesta pel·lícula va ser crucial per enderrocar el codi Hays de censura, per tal com tractava un tema considerat tabú, com l'homosexualitat en un internat femení, i permetia que a la gran pantalla es discutís obertament sobre aspectes catalogats per a adults. Des d'aquestes consideracions, aquesta comunicació reflexiona sobre el paper decisiu que va tenir aquesta adaptació en la transformació de la imatge de l'educació en el cinema, en una època en què va sorgir la necessitat de reflectir la realitat del moment a través de l'aula.

PARAULES CLAU: Hollywood, educació, obertura temàtica, censura.

ABSTRACT

Hollywood film bet in the 1950s by show the problems of young people in the academic field, as they reflected *The Bad Seed*, *Rebel without a Cause*, or *Splendor in the Grass*. This fra-

mework, influenced by a gradual openness thematic, propitiated that William Wyler would adapt in 1961 the novel of Lillian Hellman *The Children Hour* under the title, *Slander*. This film was crucial to topple the censorship Hays Code, when it considered taboo as homosexuality in a female boarding school, allowing the big screen would begin to openly discuss aspects catalogued for adults. From these considerations, this work reflects on the decisive role that had this adaptation in the transformation of the image of education at the cinema, in an era in which it arose the need to reflect the reality of the moment through the classroom.

KEYWORDS: education, Hollywood, censorship, thematic openness.

## RESUMEN

El cine de Hollywood apostó en la década de los cincuenta por mostrar los problemas de los jóvenes en el ámbito académico, tal y como reflejaron *Semilla de maldad*, *Rebelde sin causa*, o *Esplendor en la hierba*. Este marco, influido por un paulatino aperturismo temático, propició que en 1961 William Wyler volviera a adaptar la novela de Lillian Hellman *The Children's Hour* bajo el título, *La calumnia*. Esta película resultó fundamental para derribar al Código Hays de censura, al tratar un tema considerado tabú como la homosexualidad en un internado femenino, permitiendo que la gran pantalla empezara a tratar abiertamente aspectos catalogados para adultos. Desde estas consideraciones, este trabajo reflexiona sobre el papel decisivo que tuvo esta adaptación en la transformación de la imagen de la educación en el cine, en una época en la que surgió la necesidad de plasmar la realidad del momento a través del aula.

PALABRAS CLAVE: Hollywood, educación, aperturismo temático, censura.

## 1. INTRODUCCIÓN: LA IMAGEN DEL AULA EN EL CINE

Desde los orígenes del cine, el aula ha sido un espacio muy adecuado para reflejar y profundizar en las relaciones de la sociedad al tratarse de un lugar donde convergen y coexisten una serie de personajes que en muchos casos proceden de diversos estratos socioeconómicos, culturales o políticos. Debido a su función académica y a su papel decisivo como medio físico para la transmisión de conocimiento, el aula y, en definitiva, la escuela en sí misma, ha permitido que a través de la gran pantalla, tanto en documentales como en narraciones de ficción, los espectadores hayan podido ver sus propias experiencias a través de las imágenes y, en definitiva, reconocerse en quienes las protagonizan. En este sentido, la función de representación de la realidad que tiene el cine cobra una especial relevancia al abordar el ámbito académico porque éste suele tener un carácter heterogéneo desde el punto de vista

social que resulta muy interesante para el tratamiento de diversos temas y cuestiones que afectan a la sociedad. Por ello, se puede afirmar que el aula, la escuela, el colegio, el instituto o la universidad son espacios para el aprendizaje, el crecimiento personal, y la reflexión vital, que al ser llevados a la gran pantalla consiguen reflejar los problemas, deseos, y preocupaciones de la propia sociedad. Este es el motivo, además de otro fundamental y más vinculado a cuestiones de carácter historiográfico, por el que la educación y el cine han mantenido un vínculo tan estrecho y prolífico desde la configuración del denominado séptimo arte como una industria cultural.

En un principio, el relato audiovisual estuvo más centrado en el discurso del profesor como transmisor de la filosofía de la propia institución educativa, sobre todo en las dependientes de un sistema político determinado, que en recoger la voz del alumno. Se trata de un planteamiento muy desarrollado en algunas cinematografías que se sigue abordando en la actualidad por su carácter propagandístico pero que no consigue ser un reflejo de la realidad de la calle al ofrecer una perspectiva algo manipulada de la misma. Sin embargo, con el paso del tiempo, el cine, y en concreto el construido con un claro carácter ficcional, que es el que nos ocupa en el presente artículo, empezó a abordar la escuela a través del papel del profesor como líder del grupo o, incluso, como salvador del mismo; una tendencia que ha tenido un amplio desarrollo hasta nuestros días y que hizo posible la aparición y el desarrollo de un nuevo tipo de personaje en la década de los cincuenta: el rebelde. A raíz de aquí, los alumnos empezaron a tomar un claro protagonismo en las historias centradas dentro de la institución educativa, y esto permitió que entre el profesor y el estudiante se generara un adecuado, interesante y necesario feed-back que consiguió acercar aún más la realidad del aula a la de la calle; ambas ya necesariamente unidas. Para que este vínculo sea efectivo, es necesario que cada película exhiba una clara interacción entre el profesor y el alumno dentro del espacio educativo, y que éste se convierta así en el protagonista de la narración, ya que sus muros son los que cobijan y, en consecuencia, determinan lo que sucede entre los personajes, y, cómo no, su proceso de aprendizaje.

A finales de la década de los cuarenta, el cine de Hollywood sufrió una serie de cambios debido a una situación coyuntural producida por la crisis del sistema de estudios y el auge de la televisión en la que se vieron inmersos productores, cineastas, exhibidores, y espectadores, que permitió que la apuesta por temas considerados para adultos tuviera un hueco en la gran pantalla.<sup>1</sup> De esta manera, una película como *The Children Hour* (William Wyler, 1961), titulada en España *La calumnia* y basada en la obra de teatro homónima de Lillian Hellman, que se centraba en un internado femenino, apareció en la gran pantalla y consiguió derrocar algunos de los aspectos más conservadores del código de censura que dominaba la producción cinematográfica de Estados Unidos. Por primera vez, una película ambientada en un espacio educativo abordó temas tan sórdidos para la época como la homosexualidad y, sobre todo, las nefastas consecuencias que esta tendencia sexual puede llegar

<sup>1</sup> Cfr. PALMER, R. Barton; BRAY, W. Robert. *Hollywood's Tennessee. The Williams Films and Postwar America*. Austin: University of Texas, 2009.

a tener en quienes son acusadas públicamente de tenerla. Con este filme, el aula se hizo adulta en Hollywood pues tanto profesores como estudiantes tuvieron el mismo peso en la acción y, además, se enfrentaron a un tema considerado tabú que parecía imposible de abordar en el ámbito académico. En este sentido, resulta interesante analizar esta adaptación cinematográfica para entender la necesidad de su director por llevarla a la gran pantalla en un momento clave para el cine norteamericano, como fue el principio de la década de los sesenta –y después de haber dirigido en 1936 una versión de la misma mucho menos atrevida, *These Three*, por motivos de censura–, y en concreto, la importancia de que un tema como el lesbianismo apareciera por primera vez en el cine en un espacio educativo.<sup>2</sup> Con *La calumnia*, la imagen del aula en la gran pantalla sufrió una notable evolución que marcó la producción fílmica posterior.

## 2. EL AULA EN HOLLYWOOD: DEL CLASICISMO AL CAMBIO

La presencia de la escuela en el cine norteamericano ha sido notable, numerosa, compleja y heterogénea desde la época del cine mudo hasta nuestros días. Sin embargo, y al igual que sucedió con las películas ambientadas en otros ámbitos profesionales y con un marcado carácter social y cultural donde el espacio dedicado a la proliferación de ideas, a la transmisión de conocimiento, y al debate, era bastante importante, los filmes que se desarrollaban entre las paredes del aula sufrieron las consecuencias del sistema de censura imperante en Hollywood. El motivo que explica esta circunstancia no es otro que intentar evitar el desarrollo de ideas contrarias a las establecidas por el marco sociopolítico del momento –dado el papel decisivo que tradicionalmente han ocupado las instituciones educativas en la formación de los individuos como seres libres e independientes–, y, en consecuencia, impedir que la gran pantalla abordara a través del aula aspectos de carácter social, cultural o sexual que estaban presentes en ella por su condición de espacio dedicado a la conformación de la sociedad. Esta realidad nos permite acercarnos a la situación que atravesaba el cine en Estados Unidos para conocer los motivos por los que se estableció un sistema de censura muy férreo que durante casi cuarenta años controló los contenidos que aparecían en las imágenes.

Debido a la proliferación a principios del siglo xx de consejos de censura en diversas ciudades y estados de Estados Unidos, cuya finalidad era proteger la moral de los espectadores al ser el cine el espectáculo de masas más popular del momento, Hollywood llevó a cabo una política de autocensura que se mantuvo hasta la década de los sesenta. De esta manera, en 1922 la propia industria cinematográfica creó la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), cuyo principal objetivo era establecer una serie de normas de censura comunes a toda la estructura fílmica norteamericana para que se unificaran las directrices establecidas en cada

<sup>2</sup> ZAPLANA, Andrés. *Entre pizarras y pantallas: Profesores en el cine*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2005, pp. 454-456.

consejo, tanto en la vertiente de la producción como en las de distribución y, sobre todo, exhibición. Así, para evitar que una misma película fuera prohibida en algunas salas y en otras, permitida, y, en consecuencia, que se desestabilizara el negocio, el director de la MPPDA, William Harrison Hays, intentó evitar que el Estado interfiriera en la actividad empresarial del cine para que fuera el propio Hollywood el que se autorregulara a través de esta asociación. Por ello, y con el apoyo de la Iglesia Católica a través de la fundación de organizaciones como la Legión Católica de la Decencia, se creó la Production Code Administration (PCA), una normativa de carácter censor común a todos los estudios de cine que no fue bien recibida por los mismos al ser impuesta.

El popularmente conocido como Código Hays se aplicó desde 1933 bajo la supervisión del conservador Joseph I. Breen y estableció que las películas debían contener el bien suficiente para compensar el mal que albergaban, evitar una política opuesta a la establecida, y maquillar o directamente eliminar de los distintos argumentos las cuestiones de carácter realista o sexual. Con la firme convicción de que el código era una ley que había que cumplir, Breen se encargó de estudiar cada caso para proceder a emitir, o no, un sello de aprobación que era imprescindible para que un filme se pudiera estrenar; sin duda, el peaje que los productores y cineastas tenían que pasar para que sus obras vieran la luz. De esta manera, la PCA y la Legión Católica de la Decencia establecieron un sistema de colaboración que perduró hasta principios de la década de los sesenta y que tuvo como principal consecuencia la merma artística del cine norteamericano a nivel temático, pues muchos directores prefirieron autocensurarse para evitar que sus trabajos fueran condenados antes que enfrentarse a un organismo que tenía un control absoluto sobre Hollywood y contra el que era casi imposible luchar.<sup>3</sup>

En este sentido, y como asegura Zaplana, «la educación es un medio del que se sirve la sociedad para preservar y transmitir los valores y costumbres que le dan sentido»,<sup>4</sup> y esto era algo que en las pantallas norteamericanas no estaba sucediendo por deseo expreso de Hays, Breen, la Iglesia Católica y la PCA. Tradicionalmente, las películas realizadas durante estos años en Hollywood dentro de un ámbito educativo han tenido una tendencia por mostrar una imagen idílica del mismo, por incidir, sobre todo, en la escuela más que en los escenarios de educación secundaria o universitaria, y por utilizar al profesor como el eje y el motor de lo que sucede en el aula. Es probable que el mejor ejemplo del tipo de cine enmarcado en el colegio durante esta época sea el filme *Adiós, Mr. Chips* (*Goodbye Mr. Chips*, Sam Wood, 1939), adaptación cinematográfica de la novela homónima de James Hilton producida por el estudio más conservador de Hollywood, Metro Goldwyn Mayer, que narra la experiencia de un profesor, interpretado por Robert Donat, que dedica toda su vida a la enseñanza en un colegio masculino en la Inglaterra anterior a la I Guerra Mundial. Este título supuso un gran éxito comercial para el estudio y marcó tendencia en la industria del cine, ya que proliferaron filmes desarrollados en entor-

<sup>3</sup> Cfr. BLACK, Gregory D. *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid: Cambridge University Press, 1999.

<sup>4</sup> ZAPLANA, Andrés. *Entre pizarras y pantallas... Op. cit.*, p. 31.

nos educativos y académicos en los que el profesor era quien llevaba la batuta de la historia y, cómo no, de las vidas de sus alumnos. Sin duda, se trataba de películas para todos los públicos que solían gustar bastante a los censores porque no suponían ningún problema a la hora de conseguir el sello de aprobación y estrenarse, y, en definitiva, tenían el beneplácito de unos productores cuyo principal objetivo era que sus productos cinematográficos hicieran números en taquilla y gustaran al público, sobre todo, al más familiar. De esta época destacan películas como *Pygmalión* (*Pygmalion*, Anthony Asquith, 1938), basada en la obra homónima de George Bernard Shaw; *Forja de hombres* (*Boys Town*, Norman Taurog, 1938), en la que un sacerdote es el encargado de encauzar las vidas de unos alumnos marginados; *Qué verde era mi valle* (*How Green Was My Valley*, John Ford, 1941); cuya trama no está expresamente relacionada con la enseñanza pero resulta significativa porque refleja con acierto en ambiente escolar de la época en un pequeño pueblo minero de Gales; y, más tarde, *Ana y el rey de Siam* (*Anna and the King of Siam*, John Cromwell, 1946), basada en hechos reales, donde una clásica institutriz británica se traslada hasta Siam para educar a los hijos del soberano.

Conforme la década de los cuarenta fue avanzando, surgieron nuevas voces que pedían un cine más libre desde el punto de vista temático que implicara una apertura del Código Hays. La condena al culpable, la imposición del «happy end», la apuesta por la familia tradicional e idílica, el tratamiento de las relaciones sentimentales edulcoradas y al margen de su natural y necesario componente sexual, o la ausencia en pantalla de un elemento tan habitual en una casa como es una cama de matrimonio, fueron generando un cansancio generalizado en una serie de productores y cineastas que consideraban que el cine era un medio de expresión cultural con una indiscutible relevancia social que, por eso mismo, debía mostrar en la pantalla aquello que le preocupaba a la sociedad. Esta postura, compartida por directores tan distintos pero con tanta personalidad como Otto Preminger,<sup>5</sup> Elia Kazan,<sup>6</sup> y, un poco más tarde Richard Brooks,<sup>7</sup> Sidney Lumet,<sup>8</sup> o, incluso, John Huston,<sup>9</sup> fue adquiriendo un mayor peso en el panorama de Hollywood y tomó un claro protagonismo con motivo del descenso de espectadores a las salas de cine que provocó la llegada de la televisión a los hogares norteamericanos pues las historias que aparecían en la gran pantalla eran ya repetitivas y previsibles y, en definitiva, carecían de atractivo. Sin duda, esta realidad propició que los cineastas pensaran en nuevas estrategias para que el público volviera en masa a las salas, y a partir de este momento Hollywood planteó dos vías muy claras: el cine de carácter histórico exhibido en innovadores a la par que colosales formatos de tipo panorámico y el cine de tipo realista con historias sencillas de corte intimista y personajes bien definidos a nivel psicológico.

<sup>5</sup> Cfr. GARCÍA-BERRIO, Antonio. *Otto Preminger*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

<sup>6</sup> Cfr. KAZAN, Elia. *Mi vida. Memorias de un testigo excepcional de los tiempos dorados de Broadway y Hollywood*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1990.

<sup>7</sup> Cfr. CASAS, Quim; IRIARTE, Ana Cristina. *Richard Brooks*. Donostia-San Sebastián; Madrid: Festival de Cine de San Sebastián; Filmoteca Española, 2009.

<sup>8</sup> Cfr. LUMET, Sidney. *Así se hacen las películas*. Madrid: Ediciones Rialp, 2010.

<sup>9</sup> Cfr. CANTERO, Marcial. *John Huston*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

Esta segunda alternativa estaba muy vinculada a mostrar a la sociedad a través de la gran pantalla como era ella misma, y marcó las directrices del tipo de cine que se filmaría en Estados Unidos en los años cincuenta y, sobre todo, en los sesenta debido a la influencia de las vanguardias cinematográficas procedentes de Europa, como la Nouvelle Vague francesa, o la repercusión del cine de los italianos Federico Fellini o Michelangelo Antonioni, quienes aportaron, además, una nueva visión estética.

### 3. LA APUESTA CONTRA LA CENSURA PARA CONSEGUIR LA LIBERTAD TEMÁTICA

La caída del sistema de estudios de cine y el auge de la televisión provocaron una situación crítica en Hollywood que hizo tambalear y, en consecuencia, modificar el negocio de la industria cinematográfica, pero otro factor decisivo que complicó un poco más la situación fue la denominada Caza de brujas encabezada por el senador Joseph MacCarthy. En 1947, el Comité de la Cámara de Representantes para Actividades Antiamericanas (HUAC), que se había creado en 1938, empezó a investigar denuncias sobre infiltración comunista entre los integrantes de Hollywood.<sup>10</sup> Este episodio, uno de los más oscuros de la historia del cine, conllevó juicios, acusaciones entre compañeros y la elaboración de una lista negra que truncó las carreras de algunos de los directores más interesantes del momento, como Edward Dmytryk, Nicholas Ray o Joseph Losey,<sup>11</sup> quien tuvo que trasladarse a Europa para empezar de cero, o del brillante guionista Dalton Trumbo, quien decidió utilizar diversos pseudónimos para poder seguir trabajando en su país. Sin duda, este acoso político sin precedentes agravó todavía más la creatividad de Hollywood y coincidió con la decisión del Tribunal Supremo en 1948 de que la industria cinematográfica era un monopolio ilegal. Esta sentencia puso fin a la estructura de producción, distribución y exhibición que había conformado la base de Hollywood desde sus orígenes y, a su vez, supuso el primer paso para acabar con la censura pues los estudios tenían acordado no producir ni exhibir ningún título que no contara con el sello de la PCA, así que al romperse el monopolio de exhibición, cualquier cinta podía ser estrenada, ya que ahora los propietarios de las salas eran quienes decidían si se podía ver o no una película condenada por la Legión Católica de la Decencia. Este episodio puso de manifiesto que la hegemonía del código Hays tenía los días contados y que el camino para conseguir la libertad temática y artística estaba cada vez más encauzado por parte de los creadores cinematográficos.

Algunas películas que demostraron que el panorama estaba empezando a cambiar fueron el atrevido western *El forajido* (*The Outlaw*, Howard Hughes, 1943), que abordaba aspectos como la violación sexual y fue el primer el filme que se estrenó en Hollywood sin tener la autorización del organismo censor; *Gilda*, (*Gilda*, Charles Vidor, 1946), donde el tratamiento de la femme fatale tuvo una impor-

<sup>10</sup> Cfr. COMA, Javier. *Las películas de la caza de brujas*. Madrid: Notorious ediciones, 2007.

<sup>11</sup> Cfr. MILNE, Tom. *Conversaciones con Joseph Losey*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1971.

tante repercusión en la imagen de la mujer en el cine y provocó una especie de revolución sexual entre el público; o *Pinky* (*Pinky*, Elia Kazan, 1949),<sup>12</sup> una de las primeras cintas que trató el conflicto personal y social que representa el amor entre las personas de distinta raza, sobre todo, cuando ella es mestiza pero no lo sabe y, además, su aspecto no la delata, y él es un hombre blanco de alta posición social. A pesar de que ninguno de ellos corresponde a ámbitos educativos, estos títulos de la década de los cuarenta sentaron las bases del cambio que se iba a experimentar poco después; y en esta necesaria evolución y, a la vez, revolución, el aula ocuparía una posición bastante destacada. Sin duda, la sociedad americana posterior a la II Guerra Mundial había experimentado un cambio y había llegado el momento de que la gran pantalla dejara un poco de lado la excelencia del «american way of life» y apostara por reflejar la desilusión del individuo, la soledad de los débiles, o las hieles del éxito, y, a la vez, mostrara a parejas poco idílicas, a familias desestructuradas, a madres desnaturalizadas,<sup>13</sup> a padres ajenos a las preocupaciones de su familia, y a hijos díscolos que sufren los problemas típicos de la juventud; entre otros aspectos que estaban más que presentes en una sociedad, la norteamericana, que llevaba años vendiendo y exportando al mundo su estilo de vida a través del cine de Hollywood y la publicidad, eso sí, minuciosamente maquillado.

Como ya era habitual, las películas desarrolladas dentro de los muros de las instituciones educativas siguieron apostando por mostrar la supremacía del profesor en el aula pero esta tendencia advirtió un giro en los cincuenta cuando varios cineastas empezaron a indagar en la relación entre el docente y el alumnado de una forma más estrecha y, en consecuencia, compleja. De esta manera, apareció la figura del rebelde, ese adolescente que no se conforma con su vida familiar, personal y social, y, por ello, tiene una necesidad de libertad tan profunda que lo convierte en un fugitivo de sí mismo. Así, por primera vez, la clase se convirtió en el lugar donde los jóvenes rebeldes se rebelan contra la sociedad, y este nuevo concepto tuvo un amplio desarrollo desde este momento, influido, también, por una cuestión de carácter comercial y estructural, ya que los adolescentes eran quienes más horas pasaban a la semana en el cine. De esta manera, la necesidad de abordar temas realistas debido a la delicada situación de carácter coyuntural que atravesaba el cine, unida al firme deseo de buena parte de la comunidad cinematográfica por erradicar el férreo e inmaduro código de censura, y a la apuesta por ofrecer al público más juvenil un tipo de películas en las que pudieran reconocerse, hizo posible que proliferaran los títulos centrados en centros de carácter educativo y que los temas que aparecían en las aulas fueran cada vez más maduros.

Tomando las palabras de María Acaso, debemos afirmar que «el aula debe dejar de ser un lugar cerrado, frío y dominado por el profesor para convertirse en un lugar abierto, cálido y negociado por todos los miembros de la comunidad de aprendizaje. Un lugar habitado»,<sup>14</sup> y esto es lo que a partir de esta década se hizo visible en los

<sup>12</sup> Cfr. CIMENT, Michel. *Elia Kazan por Elia Kazan*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998; CIMENT, Michel. *Elia Kazan. An American Odissey*. Londres: Bloomsbury Publishing, 1988.

<sup>13</sup> Cfr. LÓPEZ, Óscar; VILABOY, Pablo. *Madres de película*. Madrid: Alianza editorial, 2013.

<sup>14</sup> ACASO, María. *Reduolution. Hacer la revolución en la educación*. Madrid: Paidós, 2013, p. 14.

filmes de temática educativa. La película pionera en este nuevo escenario fue *Semilla de maldad* (*The Blackboard Jungle*, Richard Brooks, 1955), protagonizada por Glenn Ford, donde «el profesor, luchador y voluntarioso sufre la violencia de unos alumnos que actúan acosados por una banda que opera en el interior de la clase», aunque, como aseguran Loscertales y Núñez «es el típico ejemplar de “salvador” y demuestra que es posible recuperar a alumnos aparentemente perdidos».<sup>15</sup> Con este argumento, se puede comprobar que la tendencia por mostrar al docente como líder e, incluso, salvador de un grupo de estudiantes seguía en auge, pero este título tuvo como valor añadido que los jóvenes poseían un carácter inconformista del que antes no se hablaba en la gran pantalla y que podían incurrir perfectamente en la violencia, enfrentarse a la autoridad que representaba su tutor o profesor, y, además, hacer peligrar el equilibrio de la clase. Quizá la película más emblemática de esta época en lo que a combinación de personaje catalogado como rebelde por antonomasia, Jim Stark, y ambiente juvenil en un espacio de marcado carácter educativo como es un instituto de educación secundaria, sea *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955). Este título, que lanzó a la fama a James Dean, a Natalie Wood, y a Sal Mineo, puso de manifiesto que «fuera del mundo adulto, los adolescentes se comportan violentamente hasta con riesgo de su vida y provocan la violencia de la sociedad contra ellos. Jim, poco a poco, va dándose cuenta de todo y comienza a distanciarse de sus padres y maestros. Es un rebelde sin causa».<sup>16</sup> Otra película relevante y significativa de esta época, aunque ya perteneciente a la siguiente década, es *Esplendor en la hierba*, (*Splendor in the Grass*, Elia Kazan, 1961), basada en la obra de teatro homónima del dramaturgo norteamericano William Inge y protagonizada por Warren Beatty y Natalie Wood, que sin estar estrictamente vinculada con la enseñanza muestra con acierto y sensibilidad la personalidad de cada uno de los atormentados, frágiles y soñadores jóvenes que componen la pareja protagonista a través de las secuencias en las que aparecen en el instituto; un espacio donde germinan sus anhelos y que los enfrentará a la sordidez de la vida adulta cuando debido a la crisis bursátil de 1929 sus vidas queden truncadas para siempre.

Estos filmes ponen de manifiesto que el ámbito educativo era un marco más que adecuado para plantear, abordar y analizar los problemas de los jóvenes, el origen de su carácter inconformista, y los conflictos generacionales, debido, en buena parte, a que la adolescencia es la época en la que se gesta la personalidad del individuo y es cuando éste empieza a hacerse preguntas sobre el funcionamiento de la sociedad y el sentido, además del destino, de su propia existencia. Los tres pudieron estrenarse debido a una flexibilización en el código Hays producida a raíz de la decisión del Tribunal Supremo en junio de 1952 de suprimir la censura por ser inconstitucional, tanto la que se basaba en motivos religiosos como en ideas impopulares. Además, este tribunal expresó que los estados y municipios que exigieran a los exhibidores que tenían que tener una licencia antes de proyectar un filme, «estaban transgrediendo la Cláusula del Debido Proceso incluida en la Decimocuarta Enmienda y el con-

<sup>15</sup> LOSCERTALES, Felicidad; NÚÑEZ, Trinidad. *Violencia en las aulas. El cine como espejo social*. Barcelona: Ediciones Octaedro, 2001, p. 150.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 148.

cepto de control previo de la Primera Enmienda». <sup>17</sup> En un principio, los censores de la PCA y a los de la Legión Católica de la Decencia siguieron actuando como si nada hubiera pasado pero la realidad era que el Tribunal Supremo les había dado un revés que significó una crisis definitiva en su autoridad. De hecho, los distribuidores y exhibidores estaban cada vez más interesados en contratar películas polémicas, pues buena parte del público, la industria y los medios de comunicación demandaban un tratamiento más realista en la gran pantalla.

Sin embargo, resulta paradójico que en la gala de los Oscar de 1954 le otorgaran el premio honorífico a Breen por su dedicación al cumplimiento del código, mientras que la película triunfadora de la noche, con ocho estatuillas, fue *De aquí a la eternidad* (*From Here to Eternity*, Fred Zinneman, 1953), un filme contra el que él luchó para que se redujera su carga sexual. La jubilación de Breen como director de la PCA ese mismo año supuso un giro en las actuaciones de la censura porque su sustituto, Geoffrey Shurlock, era más flexible, así que esta elección supuso el inicio de un aperturismo que también estuvo marcado por el fallecimiento de Hays, y por una división interna entre quienes creían que los católicos tenían la potestad para fijar lo que el público debía ver; los que consideraban que cada persona podía realizar este juicio por sí mismo, sin que nadie le influyera; y los defensores de una reforma para que la Legión aceptara asuntos como la drogadicción, el adulterio o el divorcio. Hollywood aprovechó esta situación y permitió unos filmes de controvertida naturaleza argumental que pusieron a prueba el poder de esta organización, como los basados en las obras del dramaturgo Tennessee Williams: *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951), *Baby Doll* (*Baby Doll*, Elia Kazan, 1956), *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*, Richard Brooks, 1958), o *De repente, el último verano* (*Suddenly, Last Summer*, Joseph L. Mankiewicz, 1959), cuyos temas claramente sexuales y personajes atormentados y casi sin posibilidad de escape, <sup>18</sup> ahondaban en el ser humano y llevaron a la industria a la edad adulta a través de la conquista de la libertad temática. Además, las adaptaciones de este autor propiciaron que la nueva forma de interpretar a los seres de ficción basada en el método de enseñanza del maestro ruso Konstantin Stalislavski que se impartía en el Actor's Studio desde su fundación por parte de Cheryl Crawford, Elia Kazan y Harold Clurman, se trasladara a la gran pantalla, y se instalara en ella. <sup>19</sup>

De esta manera, a finales de 1956 representantes de la MPPDA y de los estudios de cine acordaron que las disposiciones sobre el aborto, la prostitución, las drogas y las uniones interraciales se eliminaran siempre que se abordaran con sutileza. Esta medida indicó que los tiempos estaban cambiando, y prueba de ello es que el año anterior Otto Preminger pudo estrenar *El hombre del brazo de oro* (*A Man*

<sup>17</sup> BLACK, Gregory D. *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid: Cambridge University Press, 1999, p. 192.

<sup>18</sup> DURÁN, Valeriano. «La complejidad psicológica de los personajes de Tennessee Williams», *Frame: revista de cine de la biblioteca de la Facultad de Comunicación*, núm. 7 (2011), pp. 38-76. Vid. <http://fama2.us.es/fco/frame/frame7/estudios/1.3.pdf> [Consultada: 8 de mayo de 2014]

<sup>19</sup> Cfr. FROME, Shelley. *The Actor's Studio. A Story*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company Inc. Publishers, 2001.

*with de Golden Arm*, 1955) en contra de la decisión de la PCA, que argumentaba que el tema que trataba, las nefastas consecuencias de la adicción a la heroína, era muy delicado. Curiosamente, después del estreno de *De repente, el último verano*, las discrepancias sobre la presencia de la homosexualidad en el cine finalizaron debido a que buena parte de los norteamericanos consideraba absurdo que este asunto estuviera prohibido en la pantalla. En octubre de 1961, y ante la importancia que en la década de los sesenta empezaron a adquirir los derechos civiles, la MPPDA llevó a cabo una modificación en el Código de Producción para que esta tendencia sexual pudiera tratarse en el cine, siempre que se hiciera de forma cuidada y discreta. Este reconocimiento supuso un paso de gigante con respecto a la prohibición total que se había impuesto hacía ya tres décadas y, en muy poco tiempo, los cineastas más arriesgados se interesaron por analizarlo. Preminger y William Wyler fueron los primeros en hacerlo pero los dos apostaron por un punto de vista negativo para reflejar el conflicto existente entre la homosexualidad y la hipócrita sociedad. Así, en *Tempestad sobre Washington (Advise and Consent)*, Preminger, 1961), aparecía en un ámbito tan duro como la política y, en *La calumnia (The Children's Hour)*, Wyler, 1961) en otro tan conservador como un puritano internado femenino.

#### 4. LA IMAGEN DEL AULA CAMBIA EN EL CINE: *LA CALUMNIA*

La nueva situación estructural de la industria cinematográfica en la década de los sesenta hizo posible que la obra de teatro de la escritora norteamericana de origen judío Lillian Hellman *The Children's Hour* se pudiera adaptar en la gran pantalla tal y como fue concebida por la autora, es decir, respetando los planteamientos originales de la misma que aludían a aspectos claramente sexuales. A pesar de la debilidad del código Hays, todas las películas que se habían estrenado en los últimos años en Estados Unidos que trataban temas como la drogadicción, el adulterio, o la homosexualidad, que eran los que más problemas habían tenido siempre con la PCA y la Legión Católica de la Decencia, se enfrentaron a ellos de una forma sutil, y, sobre todo, sugerida, para que el público entendiera lo que sucedía en la trama sin necesidad de verlo claramente. Sin embargo, *La calumnia* mostraría sin tapujos el lesbianismo<sup>20</sup> explícito en la obra original y, en consecuencia, se convertiría en la primera película de la historia del cine que se enfrentaba a un tema como éste con un panorama cinematográfico tan complejo.

Esta pieza, que se había estrenado por primera vez en 1934, se desarrollaba en un selecto internado para chicas de la alta sociedad norteamericana que estaba regido por dos profesoras: Karen Wright y Martha Dobie, dos amigas que trabajaron muy duro para poder montar el colegio. Junto a ellas, siempre ha estado el novio de la primera, Joe Cardin, que es médico y trabaja en un hospital cercano a la escuela, y quien siempre ha despertado en Martha una cierta antipatía a pesar de que

<sup>20</sup> Cfr. LÓPEZ, José María. *Patologías de la sexualidad en el cine*. Granada: Lichtung Libro, 2010.

ambos mantienen un trato cordial. Las dos profesoras son ayudadas en las tareas del centro educativo por la tía de Martha, Lily Mortar, una mujer despistada y algo impertinente que no tiene muy buena relación con su sobrina. La estabilidad de los personajes se trunca por completo, y de la forma más dañina posible, cuando una alumna, Mary Tilford, enfadada al ser castigada, difunde entre sus compañeras un rumor basándose en una serie de conversaciones que escucha por separado: por una parte, la decisión de Karen de retrasar su boda con John por la insistencia de Martha de no quedarse sola por el momento al frente del colegio, y, por otra, las quejas de Lily de que su sobrina tiene muy mal carácter y siempre estuvo obsesionada con Karen. Estos comentarios llegan de inmediato a los oídos de los familiares de las niñas y, en cuestión de horas, todas abandonan el internado por orden de sus padres, y ante la incompreensión de las dos maestras. A pesar de que ellas y John visitan a la abuela de Mary, Amelia Tilford, que es quien se encargó de alertar a los progenitores de las demás chicas debido a la fe ciega que siente por su nieta, ni la niña ni la anciana ceden en su postura, y esto conlleva el cierre definitivo de la escuela, un juicio por difamación que pierden porque no pueden desmentir las palabras de la menor, e, incluso, la desconfianza de John hacia Karen, quien decide romper con él porque sabe que después de lo sucedido nada podrá ser como antes entre ellos. Martha, que se siente culpable por la ruptura de la pareja, confiesa finalmente a Karen que tras ese rumor hay en ella algo de verdad que ha descubierto con respecto a sus sentimientos por su amiga, pero ésta, que no entiende nada, le dice que ella está confundida y abrumada por la situación, aunque le comunica su decisión de irse juntas a otra ciudad para trabajar en otro colegio y empezar de nuevo. No obstante, Martha se suicida poco antes de que Amelia visite a Karen para reconocer que su nieta fue la autora de la calumnia.

Con semejante argumento, la primera versión cinematográfica que se realizó sobre la obra en 1936 no pudo mantenerse fiel al texto original por motivos claros de censura. Esta película, titulada en España *Esos tres* y producida por Samuel Goldwyn para United Artists, fue dirigida por William Wyler, y contó con Merle Oberon, Miriam Hopkins y Joel McCrea, en los papeles de Karen, Martha y Joe, respectivamente, y con el guión de la propia Hellman. Los temas que abordaba la historia chocaban totalmente con los planteamientos recogidos en el código Hays, que acababa de fundarse y tenía más fuerza que nunca. A pesar de que el director intentó luchar con Goldwyn para poder adaptar la historia a la gran pantalla de una forma fiel, el productor alegó que al comprar los derechos de la obra había cedido a cambiar el título original de la misma, a no hacer ninguna alusión al lesbianismo y a no reflejar el suicidio de Martha; lo que en principio parecía tener que contar una historia diferente. Ante esta postura, Wyler<sup>21</sup> accedió al consejo de la autora, quien le indicó que él podía filmar la verdadera esencia de la obra, que en realidad era cómo una calumnia puede destrozar la carrera, las aspiraciones, los sueños y, en definitiva, la vida de tres personas honradas, sobre todo si esa mentira procede de una niña de clase alta que en teoría ha recibido una educación intachable por parte de su familia.

<sup>21</sup> Cfr. COMAS, Ángel. *William Wyler: su vida, su época*. Madrid: T&B Editores, 2006.

Por este motivo, el personaje de Joe tuvo un mayor peso en la acción para evitar la relación homosexual entre las maestras, pues estaba mejor visto que Martha tuviera celos de Karen porque está enamorada en secreto del novio de su compañera y mejor amiga, que porque realmente siente algo por ella, y, como era de esperar, el suicidio fue sustituido por la separación física de las dos mujeres, ya que al final una se queda en Estados Unidos y la otra se traslada con Joe a Viena.

Aunque el director consiguió realizar un correcto melodrama que, además, contó con el apoyo del público y el de la crítica y estuvo muy en la línea de otros trabajos significativos de su filmografía posterior como *Jezabel* (*Jezebel*, 1938) o *La Loba* (*The Little Foxes*, 1940), también basado en una obra de Hellman, la trama era diferente a la planteada por la autora aunque mantuviera su esencia, y, por ello, era necesario revisarla posteriormente a nivel cinematográfico. Wyler quería realmente haber podido rodar el filme según el argumento inicial, y, sobre este aspecto, resulta acertada la reflexión de Balmori pues «veinticinco años después de *Esos tres*, aprovechando una mayor permisividad en los contenidos, rodaba *La calumnia* (*The Children's Hour*, 1961), esta vez bajo el título original inglés, con el trasfondo lésbico y el suicidio final incluido».<sup>22</sup> Esta nueva adaptación, muy fiel al drama de la autora, fue producida por United Artists, y tuvo como protagonistas a Audrey Hepburn,<sup>23</sup> Shirley MacLaine y James Garner, como Karen, Martha y Joe, respectivamente, tres actores que con este título realizaron la primera incursión verdaderamente dramática de sus carreras. Asimismo, las dos actrices protagonistas de la versión anterior también estuvieron en cierto modo presentes en ésta, pues el papel de Lily recayó en Miriam Hopkins mientras que Merle Oberon, a quien le ofrecieron dar vida a Amelia, rehusó el papel.

En *La calumnia*, el cineasta aprovechó el agotamiento del código de censura para filmar todos aquellos matices de la historia que en la primera versión no pudo plasmar, y este fue el motivo por el que el personaje de Joe tiene un papel muy secundario con respecto a la primera versión cinematográfica, y la historia se centra principalmente en la relación de las dos profesoras y en la repercusión social que los sentimientos de una hacia la otra representan en un espacio educativo destinado a la formación de chicas que proceden de familias muy conservadoras en las que la doble moral, la hipocresía y la falta de caridad son los protagonistas. Así, como apunta Álvarez, «en el terreno personal, la afectividad constituye un aspecto fundamental de la vida psíquica del individuo, que junto a la inteligencia racional, se identifican con las funciones más importantes que se dan en el comportamiento humano»,<sup>24</sup> pues, sin duda, la ausencia de esa afectividad hacia las dos profesoras por parte de los padres de sus alumnas, en definitiva pertenecientes a la sociedad para la que trabajan con esmero, es la que les causa un desequilibrio emocional que tendrá en ellas consecuencias más que irreversibles. Sin importarles el bien que Karen y Martha hacen por sus hijas, los tutores de éstas son quienes las condenan para siempre «por la sos-

<sup>22</sup> BALMORI, Guillermo. *El melodrama*. Madrid: Notorious ediciones, 2009, p. 40.

<sup>23</sup> Cfr. SPOTO, Donald. *Audrey Hepburn*. Madrid: Editorial Lumen, 2006.

<sup>24</sup> ÁLVAREZ, Pablo. «Educar en emociones y transmitir valores éticos: un desafío para los Museos de Pedagogía, Enseñanza y Educación», *Educació i Història: Revista d'història de l'educació* [Barcelona], núm. 22 (2013), p. 103.

pecha de un entendimiento sexual desviado que se percibe como una amenaza y un insulto al equilibrio social»,<sup>25</sup> y al tratarse de un ámbito muy conservador, la cuestión sexual adquiere unas dimensiones desproporcionadas. El sexo ha sido siempre un tema tabú en la enseñanza por cuestiones muy diversas pero quizá especialmente porque en la formación académica y en la formación de individuos, que son las dos que predominan dentro del aula en el proceso de aprendizaje, y en la construcción y transmisión de conocimiento, se ha mantenido, y difundido, un patrón social y familiar de carácter patriarcal muy rígido en el que hasta hace muy poco tiempo nunca ha habido sitio para la educación sexual. Por ello, todo lo que no correspondía a las estructuras sociales tradicionales no tenían cabida en los centros educativos y así no se difundían formas de conducta y tendencias consideradas diferentes entre el alumnado, y más en los internados de carácter conservador.

De hecho, las escenas que se desarrollan dentro del aula corresponden a una clase de francés –idioma que habitualmente se enseñaba en el colegio a las chicas–, y a otra de educación musical en la que aparece un piano; sin duda, dos materias destinadas normalmente a las féminas, junto con costura, mientras que las típicas de chicos eran las de la rama de ciencias y las actividades deportivas. Al igual que sucedía en las escuelas unitarias, los internados no solían ser mixtos y esta idea refuerza aún más el peligro que representa la idea del sexo dentro del aula debido a la represión que esta segregación puede llegar a tener durante la etapa adolescente, y el edificio –similar a una antigua casa de campo– se dividía entre una planta baja donde se desarrollaban las actividades de tipo académico y una superior correspondiente a los dormitorios de las alumnas y a los de las profesoras. En la película, Karen, es quien aparece impartiendo las clases y dedicada a la orientación educativa de las chicas, con una mezcla entre autoridad y dulzura que son características en otros personajes encarnados por Audrey Hepburn, mientras que Martha aparece más centrada en la labor administrativa del internado. De esta manera, se puede percibir que ambas se reparten muy bien las tareas de su negocio y que mientras la primera está más implicada en el ámbito formativo y emocional que conlleva la educación, la segunda lo está en la parcela de la organización y gestión, un área que sería desempeñada por un hombre si el colegio no fuera exclusivamente para niñas. Esta división de las funciones pone de relieve que Karen, más sensible y atenta, y con un aspecto físico más elegante y distinguido, lleva la parte femenina de la relación, mientras que Martha, más distante y práctica, y con una imagen más despreocupada y desenfadada ocupa la parte tradicionalmente masculina. Esto pone de manifiesto que la construcción del personaje como persona conlleva una perfecta simbiosis entre la forma de actuar del ser de ficción en cuestión y de comportarse, con su apariencia física y transformación a nivel iconográfico, para que pueda resultar creíble al espectador.<sup>26</sup>

Asimismo, el aspecto sexual conlleva una diferencia notable en el carácter de cada una de ellas. En este sentido, Karen muestra una estabilidad emocional que es fruto de su talante sereno y positivo, de la consolidada relación sentimental que mantiene

<sup>25</sup> LOSCERTALES, Felicidad; NÚÑEZ, Trinidad. *Violencia en las aulas...* Op. cit., p. 102.

<sup>26</sup> Cfr. CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un filme*. Barcelona: Paidós, 2007.

con John, la amistad que tiene con su socia, amiga y compañera Martha, y la satisfacción personal que le reporta su labor de profesora en un centro educativo que ella misma dirige. En cambio, Martha es tímida, poco paciente y se suele irritar con facilidad, y esto denota que es un ser muy sensible que lleva puesta una coraza que se ha construido ella misma para evitar que le hagan daño, y, por esta razón, es un personaje mucho más atormentado que en la versión de 1936, donde parecía la eterna amiga de Martha y de Joe por una cuestión de carácter social que había determinado su vida personal desde que era niña. De esta manera, y como apunta Díez «los roles vienen impuestos por el sistema económico y social. Este sistema utiliza la familia, el aparato educativo y los medios de comunicación como instrumentos de sacralización y de difusión de roles», y, además, «dicta cuáles son las cualidades personales que la sociedad premia y castiga».<sup>27</sup> A pesar de sentirse realizada a nivel profesional, no siente un gran afecto por su tía Lily porque ésta no respeta su personalidad, y su mundo interno es muy complejo y está repleto de contradicciones emocionales que ella misma no entiende y que, además, teme entender. Por ello, cuando una calumnia es la que destapa su sexualidad no asumida y sus sentimientos por Karen, sufre mucho porque no se acepta a sí misma al ver que la sociedad la va a rechazar y que, sobre todo, puede perder la amistad de Karen, dos motivos que la conducen de forma directa al suicidio: un disparo en la versión teatral y el ahorcamiento en la versión cinematográfica que nos ocupa.

Sobre este demoledor final, en el que una persona pone fin a su propia vida desbordada por los acontecimientos que le suceden y a la no aceptación de su propia sexualidad, podemos plantearnos «¿Qué otras posibles salidas quedan frente a un ataque violento de la comunidad?», y reflexionar sobre si «¿La violencia hacia uno mismo es la única posibilidad de defenderse contra la violencia que ejercen los demás?».<sup>28</sup> Además, tomando como referencia la posición de Martha dentro de la historia desde un punto de vista del análisis actancial del personaje,<sup>29</sup> y como apunta Pérez Ruff, se puede afirmar que «la solución a la definición del agente de la acción pasa por concretar una noción en la que pueda ser estudiado como unidad psicológica y unidad de acción simultáneamente. Tanto acción como personaje son dos elementos complementarios y necesarios, con lo que no es posible la elección de uno en detrimento del otro».<sup>30</sup> Al poner fin a su vida, Martha piensa que puede solucionar la historia, pero todo queda roto entre los personajes mucho antes de ese momento, en concreto, en el mismo instante en el que se difunde la calumnia pues ésta conlleva la condena social de las protagonistas, la ruptura entre Karen y John, quien desea casarse con su novia aunque llega a dudar de la sexualidad de ella, y, además, la destrucción total del mundo profesional que ambas habían construido

<sup>27</sup> DIEZ, Emeterio. *Narrativa filmica. Escribir la pantalla, pensar la imagen*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2006, p. 172.

<sup>28</sup> LOSCERTALES, Felicidad; NÚÑEZ, Trinidad. *Violencia en las aulas... Op. cit.*, p. 137.

<sup>29</sup> Cfr. CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un filme*. Barcelona: Paidós, 2007.

<sup>30</sup> PÉREZ, José Patricio. «El análisis actancial del personaje. Una visión crítica», *Especulo. Revista de estudios literarios* [Madrid], núm. 38 (2008). Vid. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero38/modactan.html> [Consultada: 6 de mayo de 2014]

en torno a su verdadera vocación, la enseñanza, y que no es otro que el internado en el que se sentían satisfechas y reconocidas profesionalmente y que daba sentido a sus vidas. Paradójicamente, la misma institución educativa donde ellas forman y, en definitiva, educan y transmiten sabiduría a sus alumnas, es desde donde sale algo totalmente opuesto a la honestidad con la que predicán: la calumnia.

Dadas las circunstancias de la industria cinematográfica de Hollywood en lo que se refiere a la disolución del sistema de censura, la filmación de esta nueva adaptación de *The Children's Hour* para la gran pantalla resultó muy adecuada, oportuna, relevante y acertada en 1961 a pesar del tiempo transcurrido desde que se había estrenado la obra de teatro. Adaptar el texto a la gran pantalla de la forma en que había sido concebido por Lillian Hellman, quien volvió a trabajar en el guión de esta segunda versión, era un trabajo más que necesario que venía a recuperar los valores, ideas y contenidos que en *Esos tres* no se pudieron mantener, y que estaban presentes en un drama que resultó muy innovador sobre la escena por el componente sexual y moral que abordaba y que alcanzaba una mayor dimensión al desarrollarse dentro de un ámbito escolar, sobre todo, al llevarse al cine. Así, la plasmación fílmica de esta historia en *La calumnia* viene a confirmar las palabras de Bazin, ya que «si por cine se entiende la libertad de la acción con relación al espacio, y la libertad de punto de vista con relación a la acción, convertir en cine una obra de teatro será dar a su decorado la amplitud y la realidad que la escena no podía ofrecerle materialmente».<sup>31</sup> La fuerza de esta película radica en su atrevida pero a la vez cotidiana temática, en unos personajes muy bien definidos que consiguen transmitir al espectador su misma sensación de angustia, y en el transcurso de la historia dentro de un espacio tan sensible a todos como es la escuela, ese lugar donde uno aprende, avanza, construye, crea y se forma para el futuro; un futuro que acaba con los sueños de todos para siempre y de una forma atroz, cruel y miserable.

La incorporación de la homosexualidad como tema marcó un punto de inflexión en la influencia que la Iglesia Católica tenía en Hollywood pues aunque la censura continuó afectando al resultado de películas como *Espartaco* (*Spartacus*, Stanley Kubrick, 1960), *Lolita* (*Lolita*, Stanley Kubrick, 1962), o *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, Mike Nichols, 1966), las tramas eran ya mucho más atrevidas y el público, incluido el católico, se sentía más libre para decidir lo que quería ver en la gran pantalla. En un último intento de flexibilizar su postura, la Legión sustituyó la polémica Clasificación Separada, destinada a aquellas películas con claros atisbos sexuales, por la categoría A4, y en 1965 cambió su nombre por el de National Catholic Office for Motion Pictures (NCOMP), aunque su función siguió siendo la misma. Como estas acciones no tuvieron un resultado positivo, los religiosos promovieron la creación de un sistema de clasificación por edades para que los temas de adultos se pudieran tratar en el cine sin problemas, una medida que los cineastas y los exhibidores llevaban décadas esperando. El Código Hays cayó en 1967 y, un año después se aprobó esta nueva clasificación, una iniciativa que marcó un nuevo rumbo en Hollywood, aunque «la industria podría

<sup>31</sup> BAZIN, Andrè. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 2008, p. 162.

haber eliminado muchas de las atronadoras quejas de la Legión si hubiera hecho en 1934 (o en 1947, 1953 o 1956) lo que finalmente hizo en 1966, es decir, reservar ciertas películas exclusivamente para adultos y comercializarlas como tales». <sup>32</sup> En este sentido, se puede considerar que *La calumnia* es una de las películas que ayudó de forma definitiva a cambiar, y a erradicar, la estructura censora que controlaba la producción filmica en Hollywood y tuvo también una notable influencia en el desarrollo del cine ambientado en escenarios educativos a partir de la década de los sesenta al incorporar en ellos el aspecto sexual. Sin embargo, en estos años continuó también la tendencia por mostrar al profesor como líder y salvador de sus alumnos, como fue el caso de las destacadas *El milagro de Anna Sullivan* (*The Miracle Worker*, Arthur Penn, 1962), película educativa de referencia basada en hechos reales que contiene un componente pedagógico muy interesante, o *Rebelión en las aulas* (*To Sir, with Love*, James Clavell, 1967), filme que continuaba la estela de *Semilla de maldad* y que ha tenido una amplia repercusión hasta nuestros días al apostar por el rol del profesor justo frente a un alumnado problemático.

## 5. CONCLUSIONES

El cine constituye una herramienta histórico-educativa muy interesante para conocer cómo era la escuela en el pasado, qué materias eran las que se enseñaban, cómo eran los procedimientos de los docentes en la difusión del conocimiento y las fórmulas empleadas para fomentar el aprendizaje, analizar la relación entre el profesorado y el alumnado, o abordar la enseñanza del presente desde el punto de vista del pasado porque en el camino recorrido es en donde se halla la clave de la evolución en materia educativa. Por ello, consideramos que la gran pantalla es un espejo muy adecuado para ver la imagen de la educación y conocer su transformación hasta el momento actual, ya que el cine ha evolucionado a través de películas desarrolladas en ámbitos educativos, y estos ámbitos han sufrido también modificaciones y alteraciones que han sido captados por el objetivo de la cámara. Sin duda, el ámbito de la comunicación audiovisual posee una serie de instrumentos tales como la fotografía, la radio, la televisión o el cine que resultan muy necesarios para conocer e investigar en la historia de la educación, pero de todos ellos quizá sea el cine el más complejo al estar bifurcado en dos vertientes tan distintas y complementarias como son el documental y la ficción; el primero por su carácter divulgativo y la segunda por la función de reconocimiento que produce en el espectador ver reflejadas en la gran pantalla algunas de sus vivencias a través de unos personajes en los que pueden identificarse ellos mismos.

En este sentido, los cambios que ha sufrido el cine de Hollywood en la segunda mitad del siglo XX están necesariamente unidos a la conquista temática que supuso el derrocamiento de los sistemas de censura que articulaban la PCA y la Legión

<sup>32</sup> BLACK, Gregory D. *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid: Cambridge University Press, 1999, p. 391.

Católica de la Decencia, y en este proceso, el cine educativo, o más exactamente, el desarrollado en las instituciones de carácter educativo, ha tenido un papel muy relevante. De esta manera, de filmes centrados en la supremacía del profesor frente a los estudiantes, que mostraban un universo positivo pero excesivamente edulcorado, se pasó a otros en los que se tornaban los papeles y en los que eran los alumnos quienes intentaban dominar al docente para reflejar que buena parte de la sociedad era contestataria y no estaba de acuerdo con lo socialmente establecido; todo ello gracias a la paulatina flexibilización a lo largo de tres décadas de un código de censura firme, duro, pero absurdo, contra el que luchaban con constancia cineastas, productores, espectadores y representantes de los medios de comunicación. Por este motivo, analizar las películas centradas en el mundo académico resulta una tarea necesaria, adecuada y casi imprescindible para conocer mejor la lucha de la industria cinematográfica en Estados Unidos en la conquista de la libertad artística y temática, y, por supuesto, en la consecución de un cine más próximo al público que cada semana se acercaba a las salas para ver una nueva historia.

En este cometido cobra una especial importancia un filme como *La calumnia* porque fue el primero en enfrentarse a un tema tan delicado y denostado por el código Hays como la homosexualidad y, sobre todo, por tratarlo en el campo de la educación, donde constituía un escándalo que pudiera existir, pues durante años el tratamiento del aula en la gran pantalla se había idealizado en exceso para proteger a la sociedad. Sin duda, el espacio donde se desarrolla esta película juega un papel esencial en la historia porque permite dar a conocer al espectador que los temas sexuales están presentes en la vida cotidiana y que, precisamente, el ámbito educativo es uno de los más interesantes para investigarlos al estar estrechamente vinculado al aprendizaje, a la difusión de ideas, a la transmisión de conocimiento, y a la formación de personas que en plena infancia y adolescencia empiezan a configurar su propia personalidad. Este título fue fundamental para que los organismos censores relajaran sus procedimientos y prueba de ello es que el simple hecho de permitir su estreno en 1961 significó que la situación en Hollywood estaba cambiando. Las escasas películas de la década de los cuarenta que se enfrentaron a la PCA y el marcado carácter realista de buena parte de los filmes de los cincuenta que apostaron por poner freno a este organismo, allanaron el terreno para que la estructura restrictiva se fuera suavizando, pero fue la aparición de una película como *La calumnia* la que mostró a la sociedad que los temas considerados para adultos no podían obviarse y que debían tener un merecido lugar en la cartelera semanal, incluso cuando era una niña de la alta sociedad quien los pronunciaba para rebelarse contra una profesora que la había castigado. A partir de este momento fue cuando la gran pantalla norteamericana empezó a tratar abiertamente y sin ningún miedo aspectos tradicionalmente prohibidos y vinculados con la sexualidad que analizados de una forma objetiva no eran más que una dimensión de la propia personalidad y naturaleza del ser humano.

En este sentido, y aludiendo a uno de los objetivos del Proyecto Cine y memoria oral: dos grandes recursos didácticos para el estudio del pasado educativo reciente, coordinado por la profesora de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla Virginia Guichot, el visionado de esta película nos ayuda a «analizar

y valorar críticamente la realidad educativa del mundo contemporáneo y los antecedentes y factores que influyen en ella»,<sup>33</sup> además de ayudarnos a comprender la historia reciente del cine norteamericano desde un punto de vista temático, educativo, y, en definitiva, industrial. Desde estas consideraciones, resulta adecuado estudiar esta película dentro del aula, en concreto la universitaria,<sup>34</sup> para que el alumnado pueda conocer cómo se gestó el sistema de censura en Hollywood y de qué manera una serie de cineastas consiguieron debilitarlo a través de sus películas, un proceso de carácter historiográfico que debe completarse con una reflexión sobre la evolución de la imagen del aula en la pantalla para que el análisis corresponda también al ámbito de la historia de la educación. Por este motivo, podemos asegurar que *La calumnia* es una película ligada por igual a la historia del cine y a la de la educación.

<sup>33</sup> GUICHOT, Virginia. «Cine, memoria oral e Historia de la Educación Contemporánea: una experiencia de innovación didáctica», 2011, p. 3

<sup>34</sup> Cfr. GALÁN, Elena. «La adaptación de la asignatura Narrativa Audiovisual al Espacio Europeo de Educación Superior», GUARINOS, Virginia y SEDEÑA, Ana (coords.) *Narrativas audiovisuales digitales. Convergencia de medios, multiculturalidad y transmedia*. Madrid: Editorial Fragua, 2013.