

TEMA MONOGRÀFIC

La imagen de la escuela en la primera etapa del cine español del franquismo: autarquía, patriotismo y nacionalcatolicismo (1939-1950)

The Image of Schools in the Early Years of Spanish Francoist Cinema: Autarchy, Patriotism and National Catholicism (1939-1950)

Valeriano Durán Manso
valeriano.duran@uca.es
Universidad de Cádiz (Espanya)

Pablo Álvarez Domínguez
pabloalvarez@us.es
Universidad de Sevilla (Espanya)

Data de recepció de l'original: març de 2017

Data d'acceptació: juny de 2017

RESUM

Les pel·lícules emmarcades en el context de l'aula són una font important per a l'estudi de la història de l'educació, per la seva capacitat per reflectir –de manera fidel o idealitzada–, el període al qual pertanyen. En aquest sentit, el cinema espanyol produït durant els primers anys del règim franquista (1939-1950) permet conèixer com era la indústria filmica del moment, però també com era la societat i com el règim pretenia que fos. Autarquia, patriotisme, anticomunisme, falangisme i nacionalcatolicisme determinaren la producció cinematogràfica d'aquesta primera etapa i així es

manifesta en pel·lícules ambientades en entorns educatius. Aquest treball pretén valorar una part important del patrimoni cinematogràfic espanyol i explorar les particularitats del tipus d'educació present en les primeres pel·lícules de la dictadura franquista. Per fer-ho, són analitzades *¡A mí no me mire usted!* (1941), *Forja de almas* (1943) i *Pequeñeces* (1950), pertanyents a diversos gèneres i centrades en diferents estrats socials. Des d'aquestes consideracions, aquest treball pretén reflexionar sobre la imatge de l'escola franquista mitjançant l'anàlisi d'algunes de les pel·lícules més representatives d'aquest període.

PARAULES CLAU: història de l'educació, cinema espanyol, franquisme, imatge de l'escola.

ABSTRACT

Films set in the classroom comprise an important resource for studying the History of Education, thanks to their ability to represent, either faithfully or in an idealised manner, the period they belong to. In this sense, Spanish cinema from the early years of Francoism (1939-1950) enables us to uncover what the film industry was like at the time, as well as how society functioned and how the regime wanted it to be. Autarchy, patriotism, anti-Communism, Falangism and National Catholicism determined which films were made in this early stage, and this can be seen in the films set in educational settings. This article aims to highlight a major part of Spanish film heritage and investigate the particularities of the type of education seen in early Francoist films. To achieve this, the following films were analysed: *¡A mí no me mire usted!* (1941), *Forja de almas* (1943) and *Pequeñeces* (1950), which belong to different genres and focus on distinct social classes. Based on these considerations, this article intends to reflect on the image of Francoist schools through an analysis of some of the most representative films from this period.

KEYWORDS: history of education, Spanish cinema, Francoism, representation of schools.

RESUMEN

Las películas enmarcadas en el contexto del aula constituyen una importante fuente para el estudio de la Historia de la Educación, por su capacidad para reflejar –de manera fiel o idealizada–, el periodo al que pertenecen. En este sentido, el cine español producido durante los primeros años del franquismo (1939-1950) permite conocer

cómo era la industria fílmica del momento, pero también cómo era la sociedad y cómo el régimen pretendía que fuera. La autarquía, el patriotismo, el anticomunismo, el falangismo y el nacionalcatolicismo, determinaron la producción cinematográfica de esta primera etapa, y así se manifiesta en las películas ambientadas en entornos educativos. Este artículo se plantea como objetivos poner en valor una parte relevante del patrimonio fílmico español e indagar en las particularidades del tipo de educación presente en los primeros filmes del franquismo. Para ello, se analizan *¡A mí no me mire usted!* (1941), *Forja de almas* (1943) y *Pequeñeces* (1950), pertenecientes a diversos géneros y centradas en distintos estratos sociales. Desde estas consideraciones, este trabajo pretende reflexionar sobre la imagen de la escuela franquista a través del análisis de algunas de las películas más representativas de este periodo.

PALABRAS CLAVE: historia de la educación, cine español, franquismo, imagen de la escuela.

I. INTRODUCCIÓN

Las películas desarrolladas en el ámbito educativo constituyen una importante fuente para la investigación histórico-educativa, que permite observar, analizar, comprender e interpretar cómo era la educación en el pasado. Además, por su capacidad para expresar cómo era el periodo al que se circunscriben –tanto de forma ajustada a la realidad como idealizada o, directamente, manipulada–, suponen un material muy oportuno y particularmente interesante para el estudio de la Historia de la Educación. De esta manera, el cine producido durante los regímenes totalitarios –como el bolchevismo soviético, la Alemania nazi o, en este caso, la Dictadura de Franco (1939-1975), entre otros–, resulta especialmente relevante por la transmisión de su ideario a la población de forma propagandística, mediante el uso de la educación y del cine; dos potentes armas para adoctrinar. Por ello, se puede afirmar que la educación «ha sido instrumentalizada en determinadas ocasiones por el poder y, en consecuencia, ha funcionado como propaganda».¹ Así se pone de manifiesto en aquellas películas de ficción que hablan de educación o transcurren en espacios educativos, y que fueron realizadas durante un régimen dictatorial, pues ponen de relieve este propósito propagandístico doblemente:

¹ PINEDA CACHERO, Antonio. «Cine educativo vs cine propagandístico». *Making of*, Centro de Comunicación y Pedagogía, 23 (2004). En línea: <http://www.centrocp.com/cine-educativo-versus-cine-propagandistico/> [Consultado: 05.07.2017]

mediante la pantalla como elemento aleccionador de masas y mediante los contenidos formativos que aparecen en ella.

En este sentido, el cine español producido durante el franquismo está irremediabilmente unido al ideario franquista, sobre todo porque la censura vigente impedía lo contrario;² aunque existen numerosos casos en los que la sátira se convirtió en el arma fundamental para criticar al régimen, como sucedía en las películas de Luis García Berlanga.³ Los años posteriores a la Guerra Civil y, en concreto, toda la posguerra (1939-1950) estuvo caracterizada por la hegemonía de los elementos ideológicos del franquismo, como la defensa de la autarquía, el tándem compuesto por el patriotismo y el anticomunismo, el falangismo, y la preeminencia del nacionalcatolicismo,⁴ y así se reflejó en las películas rodadas en esta etapa.⁵ Este ideario fue especialmente potente en estos primeros años y, aunque el régimen fue en cierto modo relajando sus posturas, se mantuvo hasta el final del mismo. Prueba de ello son películas tan distintas como el melodrama *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941), la bélica *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), la histórica *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), o la patriótica *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), en las que se abordaron, en este orden, las bondades del bando nacional y del falangismo frente al republicano, las normas que todo buen español debe seguir según el franquismo, la vida amorosa de la reina Juana la Loca y las proezas de la citada heroína aragonesa frente a las tropas de Napoleón.⁶

Asimismo, los pilares del régimen estuvieron firmemente asentados en las películas que reflejaban la educación franquista, a pesar de que durante la posguerra no se rodaron muchas sobre cine y educación debido al protagonismo del género histórico y patriótico. En esta línea, los filmes ambientados en el aula representaron estrictamente en estos años la idiosincrasia de la ideología del franquismo a través de las relaciones entre el profesorado y el alumnado, los contenidos, la metodología, la pedagogía, o la estructura familiar vigente, que

² GIL, Alberto. *La censura cinematográfica en España*. Barcelona: Ediciones B, 2009.

³ PERALES BAZO, Francisco. *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra, 2011.

⁴ MORENO ANDRÉS, J. «*Magíster*: Un catecismo cinematográfico. Cine católico educativo en la España de los años cuarenta», ALTED VIGIL, A.; SEL, S. (coords.). *Cine educativo y científico en España, Argentina y Uruguay*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2016, p. 89-117.

⁵ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

⁶ 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*, 12 (2013), p. 47-65. En línea: <http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/view/2279/2365> [Consultado: 06.07.2017].

tenía que ser católica, conservadora y tradicional.⁷ Algunos de los principales títulos enmarcados en esta línea son los que componen el corpus de análisis de la presente investigación: *¡A mí no me mire usted!* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941),⁸ *Forja de almas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943)⁹ y *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950).¹⁰ Asimismo, pertenecen a los tres géneros que tenían más presencia en los años cuarenta, además del histórico: la comedia de evasión, el drama religioso y el melodrama, respectivamente. Por otra parte, pertenecen a cine de ficción de carácter comercial, y esta ha sido una de las principales razones a la hora de seleccionarlas frente al documental, que, a pesar de su relevancia, era minoritario y no tenía en el público la repercusión del cine protagonizado por intérpretes conocidos.

Con los objetivos de poner en valor una parte importante del patrimonio filmico español –que en la actualidad se halla en clara desventaja frente a otros títulos más actuales–, e indagar en las características del tipo de educación presente y dominante en esta etapa inicial del franquismo, y en cómo era representada en las películas de estos años, se ha realizado un doble análisis. De esta manera, y como se especificará más adelante en el apartado correspondiente a la metodología de la investigación, se ha procedido a la descomposición de cada uno de los filmes citados en base a una serie de criterios de carácter narrativo e histórico, para poder establecer una serie de vínculos entre ellos y el marco social e ideológico al que pertenecen. Con este procedimiento, se pretende reflexionar sobre la estrecha relación existente entre la producción cinematográfica de posguerra y el poder político, en unos filmes destinados a un público popular que necesitaba evasión. Asimismo, «tal reflexión cuenta, además, con la ventaja de que puede apoyarse en la experiencia propia, pues la del aula es una vivencia que todos tenemos».¹¹ En

⁷ DURÁN MANSO, Valeriano. «La representación de la escuela en el cine español del franquismo: de la autarquía a la modernidad», DÁVILA, Paulí; NAYA, Luis María (Coords.) *Espacios y patrimonio histórico-educativo*. San Sebastián: Universidad del País Vasco y Museo de la Educación de la Universidad del País Vasco, 2016, pp. 679-692. En línea: <https://addi.ehu.es/handle/10810/18512> [Consultado: 28.06.2017].

⁸ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (productor); SÁENZ DE HEREDIA, José Luis (director). *¡A mí no me mire usted!* [Cinta cinematográfica] España: Ernesto González, 1941.

⁹ LAISSA (productores); FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Eusebio (director). *Forja de almas* [Cinta cinematográfica] España: Laissa, 1943.

¹⁰ CASANOVA, Vicente (productor); DE ORDUÑA, Juan (director). *Pequeñeces* [Cinta cinematográfica] España: CIFESA, 1950.

¹¹ PARDO, Pedro Javier. «Prólogo», PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio; PÉREZ MORÁN, Ernesto. *Cien profesores universitarios en el cine de ayer y de hoy*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2015, p. 8.

este sentido, el reflejo de la sociedad, la historia, la cultura y la educación en la gran pantalla se antojan fundamentales para que el espectador actual pueda observar la realidad de su pasado reciente.

2. OBJETIVOS

El objetivo general de este estudio es poner de manifiesto y reflexionar sobre cómo se ha reflejado, construido y presentado la escuela en las películas españolas realizadas en los primeros años del franquismo, en concreto, en la etapa comprendida entre 1939 y 1950, marcada por la autarquía y el aislamiento internacional, entre otros aspectos. Así, se pretende poner en valor cómo los pilares del recién instaurado régimen, tales como el patriotismo, el ensalzamiento del pasado español, la Iglesia Católica y –en los primeros años–, la Falange Española,¹² están presentes en las escenas escolares de los filmes de este periodo, tanto en la enseñanza como en la sociedad, e incluso de forma propagandística. De esta manera, se establecen los siguientes objetivos específicos:

- Realizar una aproximación a la representación de la educación en el cine español desarrollado durante el franquismo (1939-1975), para conocer su presencia en los distintos géneros narrativos, su relación con el ideario franquista y, además, su tratamiento y evolución durante la dictadura.
- Reflexionar sobre la imagen de la escuela reflejada en el cine español estrenado durante la posguerra, en concreto, en el periodo comprendido entre 1939 y 1950, marcado por los pilares principales políticos y religiosos de la dictadura.
- Analizar el papel de la educación, así como de los maestros y el alumnado, en algunas de las películas más representativas de este tema en esta etapa: *¡A mí no me mire usted!*, *Forja de almas* y *Pequeñeces*.

¹² PEÑALBA SOTORRÍO, Mercedes. *Falange Española: historia de un fracaso (1933-1945)*. Pamplona: EUNSA, 2009.

3. METODOLOGÍA

El historiador ha dejado de ser simplemente un mero recopilador de hechos históricos singulares expuestos de manera literal, para convertirse en un estudioso de los hechos recurrentes. La Historia de la Educación como disciplina científica con una metodología propia, trata de elaborar en este sentido unos contenidos cuyo objeto específico es la educación del ser humano en el pasado. Precisamente y en base a ello, tal y como señala Romero Delgado,¹³ para historiar el tiempo reciente encontramos en el cine una atractiva fuente para la investigación histórico-educativa, pues a través de él podemos profundizar en la interpretación y reconstrucción educativa de los mensajes que toda película histórica conlleva. Aunque el cine en sí mismo no ha sido suficientemente valorado por el historiador como una fuente para el conocimiento histórico –al considerarlo de espaldas a la realidad y sometido a intereses extra históricos-¹⁴ se entiende que una relectura, análisis, interpretación y reconstrucción del filme en sus diversas formas, nos puede ayudar a conocer más críticamente los hechos del pasado desde otras perspectivas, y a comprender mejor los pensamientos y mentalidades de una determinada época histórica. Si los historiadores rechazan las representaciones históricas en la pantalla acusándolas de simples, distorsionadas y poco exactas, puede ocurrir que lo hagan «por el desconocimiento ligado a la construcción del discurso audiovisual, que no consiste en reunir datos como si se tratase de un libro de historia, sino que trata de centrarse en el significado global –visual, emocional y dramático de los acontecimientos históricos». Así lo expresa Rosenstone,¹⁵ instando al historiador a aproximarse al cine distinguiendo no entre hechos y ficción, sino entre invención adecuada e invención inadecuada.

Considerando lo anterior, el presente trabajo responde a una investigación histórico educativa de corte cualitativo, descriptivo e interpretativo, en la que nos hemos propuesto relatar, explicar e interpretar el pasado a través del análisis fílmico, centrándonos en descifrar y conocer cuál es la imagen que de la escuela se refleja en el cine español estrenado durante la posguerra. Así,

¹³ ROMERO DELGADO, José. «Presupuestos básicos para la investigación histórico educativa», *XXI. Revista de Educación*, 4 (2002), p. 203-216.

¹⁴ ZUBIAUR CARREÑO, Francisco J. «El Cine como fuente de la Historia». *Memoria y Civilización*, 8 (2005), p. 205-206.

¹⁵ ROSENSTONE, Robert A. «El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia». Barcelona: Ariel, 1997.

a través de la descomposición de varios filmes representativos del periodo franquista, nos proponemos interrogar al pasado para obtener respuestas que nos lleven a establecer significaciones y vínculos entre elementos,¹⁶ en aras de reconstruir e interpretar la imagen de los espacios educativos circunscritos al régimen del General Francisco Franco.¹⁷

El estudio de caso trata de iluminar la comprensión del lector sobre el fenómeno objeto de estudio. De esta forma, mediante el mismo se intentará analizar la realidad a la que nos hemos referido.¹⁸ Stake nos recuerda que a través del estudio de la particularidad y de la complejidad de un caso singular, podemos llegar a comprender su actividad en circunstancias importantes.¹⁹ Por ello, nos proponemos emprender un estudio de tres casos fílmicos, que conlleva una fundamentación teórica previa, y a continuación una descripción y una explicación que nos permitirá emitir una serie de juicios sobre la realidad objeto de análisis para posteriormente contrastarlos.

Este trabajo se centra en concreto en el estudio de títulos muy dispares a nivel temático y estilístico, como la comedia *¡A mí no me mire usted!* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), el drama *Forja de almas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943) y el melodrama *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950). Cada uno pertenece a un género distinto, y, en concreto a algunos de los más desarrollados en la posguerra por su carácter de evasión para la población. Sin embargo, y a pesar de su relevancia, se ha decidido dejar fuera de esta selección la película de aventuras *Garbancito de la Mancha* (Arturo Moreno, 1945) al enmarcarse dentro de la animación, aunque fue la primera cinta española en esta técnica y la primera de Europa en color. Además del género al que pertenecen, el análisis tiene en cuenta también otros elementos narrativos como el espacio, entorno o ambiente donde se desarrolla la acción, las características físicas del aula y la construcción del personaje audiovisual,²⁰ como se indicará en el estudio del profesorado y del alumnado. Del mismo modo, se atenderá

¹⁶ CAÑELLAS, Cèlia. «El franquismo desde el aula. Interrogar el pasado para obtener respuestas», *Iber: Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 40 (2004), pp. 23-32.

¹⁷ VIÑAO FRAGO, Antonio. «La educación en el franquismo (1936-1975)», *Educación en Revista*, 51 (2014), p. 19-35.

¹⁸ LÓPEZ GONZÁLEZ, Wilmer Orlando. «El estudio de casos: una vertiente para la investigación educativa», *Educere*, 56/17 (enero-abril, 2013), p. 139-144; MARTÍNEZ CARAZO, Cristina. «El método de estudio de caso. Estrategia metodológica de la investigación científica», *Pensamiento & Gestión*, 20 (2006), p. 165-193. En línea: <http://www.redalyc.org/pdf/646/64602005.pdf> [Consultado el 27.06.2017]

¹⁹ STAKE, Robert E. *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Morata, 2005, p. 11.

²⁰ CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2007.

igualmente a factores sociológicos, como el nivel económico, social o cultural, para hacer una aproximación a los modelos de familia que aparecen en estas películas. Por último, se concretará el tipo de educación planteada –tanto mediante las materias que se presentan como mediante la pedagogía empleada por los docentes–, para poder poner de relieve qué valores característicos del ideario del primer franquismo están presentes en los espacios educativos y, especialmente, en la escuela, pues todas las películas elegidas se desarrollan en la etapa de la educación primaria. Para este análisis ha sido necesario el visionado de las citadas películas, y, además, la recuperación de las presentaciones de las mismas en el programa Historia de nuestro cine (RTVE, 2015-), donde han sido emitidas recientemente; *A mí no me mire usted!* y *Pequeñeces*.

4. ESTUDIO Y ANÁLISIS

4.1 Cine y educación en el franquismo: presencias, influencias y evolución

Durante la posguerra, buena parte de la producción fílmica española se articuló en torno a dos tendencias estilísticas predominantes, el cine de evasión y el cine de propaganda, representadas, a su vez, en exitosos géneros como la comedia de evasión de tipo elitista –y sofisticada al estilo de Hollywood–,²¹ y el cine patriótico e histórico que ensalzaba el pasado imperial de España,²² respectivamente. Ambas se hallaban vinculadas de forma estricta a lo que al franquismo le interesaba ocultar y a lo que precisaba destacar, así que se trataba de una producción al servicio del poder político. A este respecto, se observa un cierto paralelismo entre la cinematografía nacional y la italiana, que, aunque había experimentado un desarrollo inicial más rápido, estaba dominada en estos años por el cine de teléfonos blancos y el de camisas negras, es decir, la comedia sofisticada y los filmes de exaltación fascista.²³ Estos estilos estaban claramente influidos por el régimen de Benito Mussolini, de manera que después de finalizar la Guerra Civil se estrenaron diversas coproducciones

²¹ 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*, 12 (2013), p. 47-65. En línea: <http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/view/2279/2365> [Consultado el 27.06.2017]

²² DURÁN MANSO, Valeriano. Op cit., 2016, p. 679-692.

²³ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

entre ambos países mediterráneos debido a la similitud de sus regímenes dictatoriales y a la ayuda prestada a Francisco Franco durante la contienda: «Significativamente, existe una clara coincidencia entre estos temas y los abordados por la industria española de posguerra, algunos de cuyos títulos procedían asimismo de Cinecittà, como es el caso, entre otros, de *Sin novedad en el Alcázar* (*L'Assedio dell'Alcazar*, Augusto Genina, 1940), *Frente de Madrid* (*Carmen fa i Rosi*, Edgar Neville, 1939), y *El hombre de la legión* (*L'uomo della legione*, Romollo Marcellini, 1940)».²⁴

Aunque estas incipientes iniciativas cinematográficas del franquismo aproximaron el cine español al de los países fascistas,²⁵ durante la posguerra se desarrollaron una serie de cuestiones estilísticas que tenían su origen en el propio ideario del nuevo régimen. En primer lugar, se aniquiló en la pantalla cualquier atisbo de presencia republicana, y, sobre todo comunista, una ideología que representaba un peligro social para el poder. En este sentido, se plasmó en los personajes de numerosas películas la dicotomía entre izquierda y derecha, especialmente entre un comunismo considerado peligroso, perturbador y anticlerical, y la Falange Española, que era afín a los valores tradicionales de España y a la defensa de la patria, entre otros rasgos. Así se reflejó en melodramas como *Porque te vi llorar* o *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), donde los valores del franquismo terminaban triunfando tras el conflicto inicial entre los protagonistas. Este planteamiento se extendió a la mayoría de los seres de ficción principales de los demás filmes, quienes quedaron «determinados por el falangismo, el nacionalcatolicismo y el anticomunismo».²⁶ De este modo, e influido por la censura, el cine emitía un mensaje claro a los espectadores: el bien de España sólo estaba en el ideario franquista.

Por otra parte, la autarquía derivada del generalizado aislamiento internacional que sufría el país influyó en el fomento de un sentimiento patriótico por parte del poder político. Así se manifestó principalmente en el cine histórico que se desarrolló en estos años, y que tuvo en los Reyes Católicos y en el considerado pasado glorioso español, a algunos de sus aliados más potentes. Prueba de ello fueron películas como *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1944), *Reina Santa* (Rafael Gil, 1947), *La princesa de los Ursinos*

²⁴ MIRET JORBA, Rafael. *Luchino Visconti. La razón y la palabra*. Barcelona: Dirigido por, 1989, p. 40.

²⁵ MONTERDE, José Enrique: «El cine de la autarquía (1939-1950)», GUBERN, Román et alt. *Historia del cine español*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005, p. 186-187.

²⁶ DURÁN MANSO, Valeriano. Op cit., 2016, p. 679-692.

(Luis Lucia, 1947), *Locura de amor* (1948) o *Agustina de Aragón* (1950). Esta diversidad histórica ha planteado una categorización por parte de algunos autores: «Se pueden definir algunos trazos tipológicos del cine histórico franquista de los primeros años: la constitución de una insólita galería de mujeres ilustres y heroicas (reinas, heroínas, santas, madres, etc.) como inmediata referencia a la (madre) patria y a su responsabilidad como defensoras de la familia y el hogar en peligro, siempre por la vía de la abnegación y la renuncia, tanto del amor real como de un amor sublimado o sobrenatural. Una segunda área de referencia fueron los orígenes del Estado español, remitidos a la “Reconquista” contra los moros, entendida como reforma hispánica de cruzada y que por tanto permitía una fácil asimilación con los propios orígenes del franquismo y a la unificación por los Reyes Católicos. De ahí partiría un tercer ciclo sobre la misión colonizadora y misionera de España en América como manifestación de una vocación imperial imperecedera desde la perspectiva franquista, culminado por *Alba de América* (1951) de Orduña, que en la práctica cierra el ciclo histórico».²⁷

En las películas de este género, la religión católica ocupaba un lugar primordial debido a la omnipresencia que el nacionalcatolicismo –otro de los pilares del régimen–, tenía en el franquismo. Esto se reflejaba asimismo en los filmes de otros estilos, incluido el cine musical protagonizado por cantantes de copla, que continuó en esta etapa a pesar de que había surgido en la II República. Los títulos enmarcados en esta tendencia tenían un fuerte arraigo popular al erigirse sobre una mezcla de comedia y melodrama, canciones, tradición y religiosidad. Así, artistas como Concha Piquer o Juanita Reina ocuparon en los cuarenta un lugar fílmico destacado con películas como *La Dolores* (Florián Rey, 1940) o *Canelita en rama* (Eduardo García Maroto, 1942). Este exitoso cine de evasión, que «podía comprender tanto al cine folclórico y taurino como a las evasiones histórico-literarias o las aventuras bélico-coloniales [...] aparecía siempre distanciado de una realidad tan pregnante como la de la posguerra».²⁸ La hegemonía del poder de Franco, la difusión de la peligrosidad del comunismo, la defensa de la Falange, el ensalzamiento del pasado imperial de España, el protagonismo de la Iglesia Católica y la defensa de la tradición, constituyeron los principios ideológicos de la España del franquismo, y así lo transmitieron los medios de comunicación, el cine y la educación. En este

²⁷ MONTERDE, José Enrique: «El cine de la autarquía (1939-1950)», GUBERN, Román et alt. *Historia del cine español*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005, p. 236-237.

²⁸ *Ibidem*, p. 215.

último caso, se puede afirmar que, «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». ²⁹

En esta línea, las películas de la posguerra que se ambientaron en el aula reflejaron el tipo de formación que predicaba la dictadura, especialmente en los colegios, aunque no se estrenaron demasiadas protagonizadas por niños. Las más significativas son las que se abordan en la parte correspondiente al análisis, entre las que se encuentran las dos que encabezan el listado siguiente. Esta selección de filmes españoles realizados en el franquismo y desarrollados en la escuela, ofrece una mirada al pasado de este periodo y resulta significativa por el valor histórico-educativo de sus secuencias: ³⁰

- *¡A mí no me mire usted!* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941). Comedia fantástica. En una escuela unitaria masculina característica de la época, los alumnos cantan al unísono la tabla de multiplicar durante la clase de matemáticas y recitan de memoria los límites geográficos de España en una prueba de ciencias sociales, entre otras cuestiones.
- *Forja de almas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943). Drama religioso. El maestro, que es el Padre Andrés Manjón, el fundador de las Escuelas del Ave María, imparte clases de geografía de España y de matemáticas, entre otras áreas, al aire libre, y vincula los contenidos a la religión, a la patria y al espíritu militar de España.
- *La fe* (Rafael Gil, 1947). Drama religioso. El cura y maestro de escuela del pequeño pueblo de Peñascosa, imparte una educación de marcado carácter religioso. Sobresale especialmente cuando pregunta a sus pequeños alumnos, «¿quién es Dios?», y castiga de rodillas a quienes no responden de forma correcta según sus criterios.
- *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1952). Comedia dramática. Destaca la secuencia en la que la maestra enseña historia de Estados Unidos a los vecinos de la localidad que va a recibir a los

²⁹ *Ibidem*, p. 187.

³⁰ Méndez-Leite, Fernando. (director). «La noche del cine español. La vida española a través del cine español (1939-1975). La educación en la España franquista». RTVE, 1984. Emitido en La2 el 9 de abril de 1984. En línea: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-noche-del-cine-espanol/noche-del-cine-espanol-educacion-espana-franquista/3277133/#aHR0cDovL3d3dy5ydH ZlLmVzL2FsYWVhcnRhL2ludGVybm8vY29udGVudHRhYmxiLnNodG1sP3BicT02Jm9yZGVyQ3JpdGVyaWE9REVTQyZtb2R5PVRPQyZsb2NhbGU9ZXMmcGFnZVZVNpemU9MTUmY3R4PTg4NjkwJmFkdINiYXJjaE9wZW49ZmFsc2U=> [Consultado el 27.06.2017]

americanos. Debajo de su mesa hay un niño que le dice en voz baja los contenidos que está leyendo en un libro, pues la docente no está formada en esa materia, ni nadie en realidad. Al final, irrumpe en el aula el sacerdote del pueblo para criticar que en el citado país hay otras religiones además del catolicismo.

- *Novio a la vista* (Luis García Berlanga, 1954). Comedia. Ambientada a principios del siglo xx, destaca la secuencia que gira en torno al tribunal de la asignatura de historia. En ella, varios profesores preguntan a los niños sobre los Borbones, y uno de ellos, que encarna a un pequeño Alfonso XIII, responde que el rey Alfonso XII es papá. Además, en la misma secuencia aparecen también varios estudiantes con chuletas para copiar.
- *Calabuch* (Luis García Berlanga, 1956). Comedia dramática. El profesor Hamilton se refugia en el pueblo mediterráneo de Calabuch, donde decide iniciar una nueva vida. Allí se topa con la educación franquista de una escuela nacional,³¹ donde los estudiantes cantan de memoria la tabla de multiplicar, como ocurre en filmes anteriores.
- *El maestro* (Aldo Fabrizi, 1957). Drama. En este filme se pone de relieve la dicotomía entre la enseñanza rural—enmarcada en una aldea gallega—, y la de Madrid. Sobresalen la secuencia de la celebración de unas olimpiadas de historia entre varios colegios, y también la correspondiente a la lectura sobre la época de los visigodos.
- *El Litri y su sombra* (Rafael Gil, 1959). Drama taurino. Basada en la vida del torero Miguel Báez «El Litri», posee algunas escenas referentes a su etapa escolar. Así, aparece una clase de geografía impartida por un maestro al que da vida Pepe Isbert.
- *Del rosa al amarillo* (Manuel Summers, 1964). Drama. En este filme del Nuevo Cine Español, destaca la enseñanza religiosa en un colegio, así como la representación de los castigos por copiar en los exámenes. Se percibe un ambiente represivo bastante alejado del cine anterior y muy próximo al espíritu crítico de esta corriente fílmica.
- *La caza de brujas* (Antonio Drove, 1967). Drama. Esta película aborda el tema de la culpa en un colegio religioso donde se forman un grupo de adolescentes. La acción se inicia con un poema de

³¹ MOLINA POVEDA, María Dolores. «La enseñanza primaria rural en el franquismo (1939-1956) vista a través de dos películas». *Ridpbe_R Revista Iberoamericana do Patrimônio Histórico-Educativo*, 1/4, (2017) [En edición].

- Antonio Martínez Sarrión y finaliza con otro de Rafael Alberti. Por motivos de censura, el filme estuvo secuestrado catorce años.
- *El espíritu de la colmena* (Víctor Érice, 1973). Drama. Ambientada en Castilla durante la posguerra, parte de la trama transcurre en la escuela rural de Doña Lucía, una maestra de niñas interpretada por Laly Soldevilla. Allí, enseña las partes del cuerpo humano con un muñeco sobre el que las alumnas van colocando los diversos órganos.
 - *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974). Drama. El protagonista, encarnado por José Luis López Vázquez, vuelve a su pueblo de Castilla para asistir al entierro de su madre, y allí se encuentra con su pasado. Destaca la secuencia en la que recupera sus cuadernos escolares y los revisa junto a su prima Angélica, interpretada por Lina Canalejas.

4.2 *La educación como escaparate social en el cine del desarrollismo*

Durante el franquismo también destacaron películas que presentaban diversas secuencias en espacios educativos, aunque sus tramas no giraban estrictamente en torno a la educación. Este es el caso de *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955), cuyo protagonista, Juan Fernández Soler –interpretado por Alberto Closas–, es profesor adjunto de Geometría Analítica en la Universidad de Madrid.³² Debido a su profesión, aparece en varias escenas en espacios tales como su despacho, y, sobre todo el aula –un anfiteatro típico–, como se pone de relieve cuando ejerce como miembro del tribunal en el que se examina su única alumna ante un multitudinario grupo de alumnos. Sin duda, no era muy habitual la presencia de la mujer en la universidad, al igual que las protestas de los alumnos, en este caso por el trato ofensivo del docente hacia esa alumna durante el examen. Como consecuencia, «la película presenta por primera vez una manifestación estudiantil como las que empezaban a producirse en realidad en aquellos años, aunque teniendo que disfrazarla de motivaciones puramente académicas, porque de lo contrario no habría superado el filtro censor».³³ Aunque alejada de esta mirada crítica, la representación de la mujer universitaria aparece en la comedia de la época.

³² PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio; PÉREZ MORÁN, Ernesto. *Cien profesores universitarios en el cine de ayer y de hoy*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2015.

³³ *Ibídem*, p. 67.

En este género destacaron *Luna de verano* (Pedro Lazaga, 1958), donde Analía Gadé y Laura Valenzuela encarnan a Monique y a Colette, dos jóvenes universitarias francesas que llegan a España para asistir a un curso de verano en San Sebastián, con la idea de terminar sus tesis doctorales: *España, historia y leyenda* y *España, problema económico y social*, respectivamente.³⁴ Asimismo, destacó *Margarita se llama mi amor* (Ramón Fernández, 1961), donde su protagonista, Margarita Rodríguez Garcés –interpretada por Mercedes Alonso–, es una estudiante de Filosofía y Letras de la Complutense que tiene que desenvolverse en un aula dominada por hombres. Su llegada al campus provoca una gran expectación tanto entre sus compañeros como entre sus profesores, aunque más por su atractivo aspecto físico –como se produce en numerosas escenas–, que por ser mujer en un ámbito académico tradicionalmente ligado a los varones.

A pesar del imperante conservadurismo franquista, esta presencia femenina universitaria en el cine español resultaba muy interesante y positiva para el giro que experimentó el régimen en estos años, con el abandono de la autarquía y la entrada de los tecnócratas en el gobierno.³⁵ España deseaba, y también necesitaba, dar una imagen de modernidad ante Europa,³⁶ y así se reflejó en buena parte del cine de los sesenta, especialmente en las comedias que se dirigían a un público familiar. Uno de los principales exponentes de este género en este periodo fue *La gran familia* (Fernando Palacios, 1960). Se trata de una de las películas más representativas de la ideología del segundo franquismo (1959-1975), marcada por los valores del desarrollismo iniciado a finales de los cincuenta, y que tuvo en la industrialización y el turismo dos de sus principales bazas. Por este motivo, las secuencias educativas que exhibe ya no se desarrollaban solo en la escuela, sino también en niveles educativos superiores, como la Universidad. Con ello, el régimen utilizaba el cine para demostrar a la sociedad, y exportar a los demás países, la idea de que el franquismo favorecía el desarrollo de la clase media española y el acceso de los jóvenes de familias numerosas a la Universidad, y no sólo el de la élite, como solía suceder y como se percibe en los tres títulos citados anteriormente.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

³⁶ DURÁN MANSO, Valeriano; CASTRO LEMUS, Nuria. «Las mujeres deportistas en el cine español de los años sesenta», ROMÁN SAN MIGUEL, Aranzazu; NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Trinidad (eds.): *Cine, deporte y género. De la comunicación social a la coeducación*. Barcelona: Ediciones Octaedro, 2016, p. 133-150.

En este sentido, también destacaron en los sesenta las películas protagonizadas por los considerados niños prodigio, especialmente Marisol y Rocío Dúrcal, como *Un rayo de luz* (1960), *Canción de juventud* (1962) o *Tómbola* (Luis Lucia, 1962),³⁷ todas dirigidas por Luis Lucia. En ellas se percibe una apuesta por la educación elitista, pero sin el tono edulcorado y aristocrático presente en los filmes anteriores que la habían representado, como *Pequeñeces*, que se analizará más adelante. Así, en estos títulos aparecían niños, niñas y adolescentes de una forma positiva, dinámica, natural y jovial, que se alejaba del encorsetamiento de la élite a la que pertenecían, para aproximarlos a las clases medias y populares que los visionaban. De esta manera, aunque Marisol fuera educada por una institutriz inglesa en *Un rayo de luz*, Rocío Dúrcal viviera en un distinguido internado de monjas en *Canción de juventud*, y, de nuevo, Marisol estudiara en un selecto colegio privado en *Tómbola*, el aspecto, la actitud y el comportamiento de sus personajes las vinculaban directamente con la evolución de la clase media del desarrollismo. Como prueba de la importancia de este grupo social en el cine y en la educación, a finales de la década se estrenó *Los chicos del Preu* (Pedro Lazaga, 1967), una comedia tipo coral que se desarrollaba durante la etapa preuniversitaria y narraba los avatares de un grupo de jóvenes –algunos humildes–, en torno a sus estudios, el amor o la familia.

4.3 La ruptura del cine con la educación franquista

Durante el periodo del tardofranquismo (1969-1975)³⁸ el cine se fue tornando de forma progresiva hacia planteamientos más críticos y no abundaron los filmes centrados en espacios y entornos educativos. No obstante, en este ámbito destacaron, ya fuera de la comedia, dos muy distintos. El primero fue *Del amor y otras soledades* (Basilio Martín Patino, 1969), centrado en la crisis del matrimonio compuesto por María y Alejandro, interpretados por Lucía Bosé y Carlos Estrada. Así, mientras ella procede de una familia de buena posición, posee un nivel educativo cultivado y tiene

³⁷ DURÁN MANSO, Valeriano. «Los niños prodigio del cine español: aproximación a la educación de los años 50 y 60», *Ridpbe_R Revista Iberoamericana do Patrimônio Histórico-Educativo*, 1/1 (2015), p. 128-145. En línea: <https://www.fe.unicamp.br/revistas/ged/RIDPHE-R/article/view/7306/6203>

³⁸ TORREIRO, Casimiro. «Del tardofranquismo a la democracia 1969-1982», GUBERN, Román et al. *Historia del cine español*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005, p. 341-397.

un espíritu independiente, él pertenece a una familia humilde, todo lo ha conseguido con esfuerzo, trabaja en una empresa y da clases de Economía en la Universidad, pues su único deseo es conseguir una cátedra. Tras aludir a la educación superior en su ópera prima, *Nueve cartas a Berta* (1965), el cineasta creó a Alejandro en base a un prototipo de profesor universitario aún vigente, pues representa «el afán arribista de alcanzar un estatus envidiable, más allá de la mera riqueza material, como refrendo definitivo del éxito y a costa de las renunciaciones y sometimientos que hagan falta o que el medio social imponga».³⁹ El segundo es *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1972), uno de los principales exponentes del cine metafórico,⁴⁰ y de este breve periodo. La protagonista, Ana –interpretada por Geraldine Chaplin–, es una institutriz inglesa que llega a un sombrío caserón castellano para cuidar a dos niñas. Lejos del tono afable, positivo, edulcorado –pero comercial–, del cine de la década anterior, Saura realizó una dura crítica a la burguesía franquista y, especialmente, a sus elementos tradicionales: la religión, el ejército y la represión sexual; sin duda, los «tres pilares sobre los que se fundamenta el franquismo».⁴¹ Éstos, representados en diferentes personajes, serán los enemigos de la modernidad real que representa Ana.

Sin duda, estas películas ponen de relieve la evolución de la educación del franquismo en el cine. Así, las primeras de los cuarenta –y que se analizan a continuación–, dieron paso a las de la década siguiente –donde García Berlanga ofreció una crítica amable pero irónica–, y en los sesenta propiciaron la aparición del Nuevo Cine Español y de la Tercera Vía,⁴² representados por realizadores como Summers y Martín Patino, y Drove, respectivamente. Este desarrollo culminó en los albores de los setenta con los trabajos de Saura y de Érice, exponentes del cine metafórico del tardofranquismo.⁴³ No obstante, y aunque se excede de la etapa de estudio planteada, resulta oportuno destacar aquí la representación de la educación franquista en los filmes

³⁹ PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio; PÉREZ MORÁN, Ernesto. *Cien profesores universitarios en el cine de ayer y de hoy*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2015, p. 118.

⁴⁰ DURÁN MANSO, Valeriano. Op cit., 2016, p. 679-692.

⁴¹ NAVARRETE, Luis. «Ana y los lobos. La metáfora fílmica o el surrealismo ideológico», *Frame*, 2 (2007). En línea: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame2/estudios/1.2.pdf> [Consultado: 03.07.2017]

⁴² TORREIRO, Casimiro. «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)», GUBERN, Román et alt. *Historia del cine español*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005, pp. 341-397.

⁴³ DURÁN MANSO, Valeriano. Op cit., 2016, p. 679-692.

realizados durante la Transición Española (1975-1986).⁴⁴ En ellos, debido a la desaparición de la censura,⁴⁵ se constata un tratamiento más decidido, claro, e incluso duro y sombrío, de la realidad educativa y de la situación política y social de los últimos cuarenta años. De esta manera, si durante el franquismo se había mostrado en la gran pantalla un ámbito educativo que favorecía al régimen –salvo en algunas de las excepciones citadas anteriormente–, las películas ahora expondrían la educación propia de la dictadura desde una mirada crítica. Algunas de las más destacadas son las que se mencionan a continuación:⁴⁶

- *Los días del pasado* (Mario Camus, 1977). Drama. Ambientado en una escuela rural del norte de España a principios de los cuarenta, destacan numerosas escenas educativas dentro y fuera del aula, siendo una de las más representativas la correspondiente a un examen de geografía, donde se muestran con sutileza las posturas opuestas de la maestra republicana y del inspector, encarnados por Marisol y Manuel Alexandre.
- *Al servicio de la mujer española* (Jaime de Armiñán, 1978). Drama. Centrada en las experiencias de una locutora de radio a quien da vida Marilina Ross, la representación de la educación franquista aparece en los atormentados recuerdos de un hombre que se cruza en su camino, interpretado por Adolfo Marsillach. En sus evocaciones aparece el aula franquista con los elementos típicos –como el crucifijo y los retratos de Francisco Franco y de José Antonio Primo de Rivera–, y destaca cuando el maestro –que es cura–, muestra una similitud entre Aníbal Barca, al liberar Cartago de las presiones de Roma, y Franco, por liberar España de los supuestos males de la I República.

⁴⁴ GUICHOT-REINA, Virginia. «Cine y memoria histórica: la interpretación del pasado reciente nacional en el cine de la Transición española (1975-1986)», *Ridphe_R Revista Iberoamericana do Património Histórico-Educativo*, 1/4 (2017) [En edición].

⁴⁵ GIL, Alberto. *La censura cinematográfica en España*. Barcelona: Ediciones B, 2009.

⁴⁶ MÉNDEZ-LEITE, Fernando. (director). «La noche del cine español. La vida española a través del cine español (1939-1975). La educación en la España franquista». RTVE, 1984. Emitido en La2 el 9 de abril de 1984. En línea: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-noche-del-cine-espanol/noche-del-cine-espanol-educacion-espana-franquista/3277133/#aHR0cDovL3d3dy5yZHZlLmVzL2FsYWVhcnRhL2ludGVybm8vY29udGVudHRhYm9mL2NodG1sP3BicT02Jm9yZGVyQ3JpdGVyaWE9REVTQyZtb2R5PVRPQyZsb2NhbGU9ZXZmMmGFnZVNpemU9MTUm9yR4PTg4NjkwJmFkdNIYXJjaE9wZW49ZmFsc2U=> [Consultado el 27.06.2017]

- *¡Arriba Hazaña!* (José María Gutiérrez Santos, 1978). Drama. Desarrollada totalmente en un internado religioso, sobresalen las escenas en las que los estudiantes de todos los niveles –desde pequeños a mayores–, cantan de forma obligatoria el himno del colegio. En ellas se escenifican los castigos duros por parte del prefecto, encarnado por Fernando Fernán Gómez, quien representa una educación ligada al antiguo régimen; o las misas en el colegio, donde el director pega a los alumnos que se quedan dormidos.
- *Cuarenta años sin sexo* (Juan Bosch, 1979). Comedia erótica. Estructurada en varios episodios que inciden en la represión sexual del franquismo, destaca la secuencia en la que un educador falangista y religioso está con un grupo de alumnos en el cine viendo un western. Al aparecer la escena de una pareja besándose, pone su mano delante del proyector, lo que conlleva la unánime protesta de los estudiantes.
- *Las bicicletas son para el verano* (Fernando Fernán Gómez, 1984). Drama. Iniciada con el estallido de la Guerra Civil, está repleta de momentos que señalan la erradicación de los avances sociales de la II República. En lo que respecta a la educación, se advierte la intervención de uno de los amigos del joven protagonista –interpretado por Gabino Diego–, quien narra con naturalidad y resignación, que su hermano mayor, que era un conocido comunista, se ha pasado a la Falange para poder ir a la Universidad.

4.4 Estudios de caso

4.4.1 *¡A mí no me mire usted!* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941)

Esta película, estrenada después del final de la Guerra Civil, estuvo protagonizada por Valeriano León en el rol de Don Anselmo Carranque. Este personaje, de buen corazón y maestro de profesión, tiene la capacidad de hipnotizar a sus alumnos en las clases para que puedan recitar en voz alta. Esta curiosa cualidad propicia una serie de situaciones enredadas y absurdas que favorecen el impulso de la comedia, pues entre estas lecciones también se cuelean los propios pensamientos del docente. Se trata de un filme curioso por su temática y por su producción justo al inicio de la posguerra.

- Género. Comedia fantástica.

- Espacio/ ámbito/ entorno. La película transcurre en Luján, un pequeño pueblo situado en Castilla la Nueva –la actual Castilla La Mancha–, donde se ubica la escuela rural que centra la acción. No obstante, también aparece una gran ciudad que podría ser Nueva York, tanto por los edificios tan altos e iluminados que se muestran como por la presencia del diario *The New York Times*.⁴⁷
- Escuela. El principal espacio educativo es una escuela unitaria donde los niños están en el aula de Don Anselmo y las niñas en la de la Señorita Matilde. En la primera, aparecen en la mesa del maestro –que está sobre una tarima–, objetos propios de esta etapa como un globo terráqueo, un tintero y un plumín, mientras que en las paredes destacan una imagen de San Antonio, un mapa de España, láminas con animales y un mural con el alfabeto, entre otros. En la segunda, que contiene algunos de los elementos anteriores, se ve sobre la mesa de la maestra un ábaco y un jarrón de flores, y, en la pared, un cuadro del Sagrado Corazón de Jesús. El aula de Don Anselmo, que es la principal del filme, tiene doce pupitres de madera con sus respectivos tinteros, plumines y cuadernos escolares.
- Profesor/es. Anselmo Carranque es un maestro que tiene poderes hipnóticos. Sólo con mirar fijamente a los ojos de sus alumnos, consigue que reciten de memoria la lección sin ningún esfuerzo. Este personaje es quien lleva el peso de la acción, y, por ello, la trama gira en torno a él y al conflicto que provocan sus poderes. Cuando sus vecinos lo denuncian porque sus hijos no aprenden, el alcalde y el cura –don Elías–, deciden tomar medidas, así que tras descubrir el método de Anselmo para creer que los niños saben, avisan al inspector, quien decide que el maestro no puede seguir en el puesto. A continuación, se traslada a Estados Unidos tras recibir la noticia de que un conocido le ha dejado parte de una herencia. Cuando allí advierte que la cantidad es simbólica, se enreda en un negocio publicitario gracias a sus poderes, y aunque la policía lo descubre, logra volver al pueblo. Por otra parte, sobresale la inteligente señorita Matilde, sobre todo cuando mantiene una conversación en el recreo

⁴⁷ QUINTANAR, Francisco (director). «Historia de nuestro cine. *A mí no me mire usted* (Presentación)». RTVE. Presentada por SÁNCHEZ, Elena S. y MARTÍNEZ, Luis. Emitida el 29.08.2016. En línea: www.rtve.es/m/alcanta/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-no-me-mire-usted-presentacion/3705858/?media=tve [Consultado: 07.07.2017]

con el protagonista sobre dos temas que evidencian la crudeza de la posguerra: las precarias instalaciones de la escuela y el bajo salario, en concreto, 47 duros con descuentos.⁴⁸

- Alumnos. Los principales son niños de distintas edades que asisten a la escuela de Don Anselmo, que es masculina. La relación que tienen con él es buena, pero están sometidos a su voluntad, pues de forma bastante acelerada, «repiten lo que el maestro les va transmitiendo a través de sus pensamientos»⁴⁹. Realmente, no se saben las materias, pero, como el maestro los mira al preguntarles, terminan diciéndolas como si las conocieran perfectamente. En este sentido, «los alumnos siempre aparecen como pasivos destinatarios de la educación, una educación pobre que se presenta como memorística y mecánica».⁵⁰
- Familia. El protagonista no tiene familia propia, pero las estructuras familiares que se aprecian, sobre todo por parte de los niños, son tradicionales.
- Educación. Entre otros contenidos, se imparte en Historia de España temas como la Reconquista, que fue muy impulsada por el régimen porque representaba una especie de cruzada contra el islam. Así se pone de manifiesto en una secuencia en la que uno de los alumnos, Contreritas, recita la lección de memoria cuando el docente lo mira. A continuación, este chico hace lo mismo con los límites de España. En cuanto a los métodos de enseñanza de Don Anselmo, se aprecia una tendencia por la rima y las canciones en el proceso de aprendizaje, junto con un talante positivo en la clase que transmite confianza a los chicos. Sin duda, este espíritu era opuesto a la represión y el castigo defendido por el franquismo.
- Valores del franquismo. A pesar de ser una comedia fantástica de evasión, las fuerzas del orden aparecen encarnadas en los representantes del poder local de la época, el alcalde y el cura, quienes ejercían su autoridad a nivel educativo. Así, el maestro es perseguido y suspendido de su labor porque sus poderes suponen un fraude a nivel pedagógico. Por otra parte, destaca una crítica que realiza el alcalde al magisterio del docente, y esto entronca con la

⁴⁸ El duro era el nombre informal que recibía en España la moneda de cinco pesetas.

⁴⁹ MOLINA POVEDA, María Dolores. Op cit., 2017.

⁵⁰ ESTIVILL, Josep. «La infancia en el cine políticamente instructivo de posguerra», *Archivos de la Filmoteca*, 38 (2001), p. 24-25.

deslegitimación de la formación de los profesores en la II República por parte del franquismo.⁵¹

4.4.2 *Forja de almas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943)

Este filme está centrado en la vida y las experiencias del sacerdote y pedagogo Andrés Manjón,⁵² fundador de las Escuelas del Ave María de Granada a finales del siglo XIX. Con Alberto Romea como protagonista, y Antoñita Colomé en el papel de la Señorita María Jesús –su discípula–, la trama gira en torno al objetivo del cura: crear una escuela para los niños pobres del Sacromonte. Aunque contiene números musicales de copla y sevillanas que invitan a la evasión, también incluye escenas con procesiones que realzan su religiosidad. La película consiguió el Premio Nacional de Cinematografía en 1943.

- Género: drama religioso
- Espacio/ ámbito/ entorno. Granada, barrio del Sacromonte. Pobre y marginal.
- Escuela. Las Escuelas del Ave María, fundadas después de 1889, como reza un letrero, se caracterizan por el desarrollo de las clases al aire libre, incluso en el campo. Desde allí se aprecian la silueta de la Alhambra y el centro de Granada.
- Profesores. El padre Andrés Manjón, que siempre lleva sotana y posee un gesto serio, es un hombre mayor que mantiene una buena relación con los vecinos del barrio, con quienes siempre se muestra caritativo, y con los niños, con los que realiza una gran función educativa y social. Él crea las Escuelas del Ave María motivado por el dolor que le produce ver la miseria y la ignorancia de los niños que le rodean, como indican los rótulos iniciales. Su concepción de la educación está totalmente alejada de la actitud represiva y castigadora del maestro que tuvo de pequeño –como aparece en sus recuerdos–, y esta negativa experiencia le influye en el diseño de nuevas propuestas pedagógicas. Debido a su posición como canónigo del Sacromonte y catedrático de la Universidad de Granada, amén de los donativos

⁵¹ MOLINA POVEDA, María Dolores. Op cit., 2017.

⁵² CANES GARRIDO, Francisco. «Las Escuelas del Ave María: una institución renovadora de finales del siglo XIX en España», *Revista Complutense de Educación*, 2/10 (1999), p. 149-166; DE ARCE, Victorino. «Manjón y su obra», *Pulso*, 26 (2003), p.71-84.

de ciertas personas, mueve los hilos para sacar adelante el proyecto. Sus enseñanzas alcanzan tal reconocimiento, que recibe la visita del ministro de la Gobernación de España, quien se desplaza con su séquito desde Madrid para conocerlo y presenciar una de sus clases. Por otra parte, también destacan una maestra joven, la Señorita María Jesús, quien desde niña –y por su origen humilde–, se forma con el religioso, y la docente que le dio clase cuando era pequeña, una mujer que inspiró a Manjón por sus innovadores métodos.

- Alumnos. Los estudiantes que aparecen son en su mayoría niños abandonados y de origen gitano. Su alumnado procede de familias humildes, de los pordioseros, de los braceros y jornaleros;⁵³ de una población marginada que necesitaba pan para el cuerpo y escuela para el alma. Presenta un aspecto relativamente deplorable, que va en consonancia con su precario estatus. Se trata de chicos bastante ignorantes, y muchos tienen una conducta casi salvaje. Sin embargo, muestran un gran interés por las explicaciones del maestro.
- Familia. Tradicional, humilde, popular y, en varios casos, desestructurada.
- Educación. Como el maestro es sacerdote, suele vincular los contenidos con la religión, hasta el punto de comparar los lados de un triángulo con las virtudes teológicas –fe, esperanza y caridad–, y sugerir que si una falla las demás no se sostienen. Sin duda, estos planteamientos fueron reforzados en el filme por la influencia del nacionalcatolicismo en el franquismo. Asimismo, la educación aparece segregada por sexos, algo que realmente no sucedía en las Escuelas del Ave María, pues «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».⁵⁴ En este sentido, las áreas que imparten los docentes son distintas para niños y para niñas, y mientras los primeros reciben lecciones de geografía, matemáticas o instrucción militar, las segundas, además de aprender lengua, reciben formación en costura. Por otra parte, los métodos de enseñanza de Manjón destacan por su carácter didáctico en relación con la denominada

⁵³ DE ARCE, Victorino. Op cit., 2003, p.72.

⁵⁴ ESTIVILL, Josep. «La infancia en el cine políticamente instructivo de posguerra», *Archivos de la Filmoteca*, 38 (2001), p. 23.

- Escuela Activa o Escuela Nueva,⁵⁵ el empleo del medio natural y la motivación del alumnado. Así se refleja cuando plantea en el suelo, con arena y tierra, los continentes y los océanos para que los niños puedan verlos claramente, y, a continuación, premia con avellanas a los que aciertan sus preguntas sobre ellos, como le ocurre a Juan. Del mismo modo, la maestra de María Jesús enseña las oraciones gramaticales tomando a las niñas como parte de las mismas, es decir, jugando a que una es el sujeto, otra el verbo y otra el complemento. Con este procedimiento, consigue que reconozcan estas estructuras en frases curiosas como «María Jesús pierde el tiempo», que enuncia para llamar la atención de esta chica debido a su carácter revoltoso.
- Valores del franquismo. Toda la película está marcada por la fuerte presencia del nacionalcatolicismo. Así se manifiesta en algunas de las frases que pronuncia la maestra, como: «sin verbo no hay oración gramatical, y sin el verbo de Dios, que es su hijo, no habría sabiduría, ni creación ni redención», y que luego pide a las alumnas que copien en sus cuadernos. Asimismo, Manjón organiza como juego un batallón infantil para que los niños se acostumbren a la disciplina militar, y antes de empezar les dice: «Después de Dios, la Patria está por encima de todo en la tierra. Y es obligación nuestra defenderla... ¡hasta morir! La Patria es amor, respeto y veneración a nuestra historia, lengua y creencia. El que no ama a su madre es un tipo repugnante que no merece el respeto de la sociedad; el que no ama a nuestra madre España es un ser degenerado que no merece vivir en la Patria a la que odia».⁵⁶ Con este discurso, se potencia en la película el espíritu militar, patriótico y católico del franquismo desde la educación primaria.

4.4.3 *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950)

Después del éxito de *Locura de amor*, la potente productora CIFESA se embarcó en la adaptación cinematográfica de la novela homónima de Luis Coloma, *Pequeñeces*. De nuevo dirigida por Juan de Orduña, contó con Aurora Bautista y con un joven Carlos Larrañaga para dar vida a los protagonistas: la

⁵⁵ DE ARCE, Victorino. Op cit., 2003, p.71.

⁵⁶ ESTIVILL, Josep. Op cit., 2001, p. 24.

condesa de Albornoz y su hijo Paquito. Se trata de uno de los títulos más célebres de esta etapa, un melodrama ambientado en el Madrid de finales del siglo XIX en el que la infancia tiene un relevante papel. Además, constituye una crítica a la frivolidad de la aristocracia de la época.

- Género. Melodrama.
- Espacio/ ámbito/ entorno. Aristocrático, burgués y elitista.
- Escuela. Francisco Luján –Paquito–, pasa sus días en el selecto internado donde su progenitora, la condesa Curra Albornoz, lo ha enviado, pero allí es infeliz. En esta institución educativa, situada en un ostentoso edificio histórico, el orden, la disciplina y la tradición son las pautas dominantes. Durante la celebración de fin de curso, los profesores le imponen al protagonista la máxima dignidad por su bondad y aplicación –entre otros méritos–, y ante todos sus compañeros, quienes le aplauden con alegría. Esto tiene lugar en el solemne salón de actos del centro –profusamente decorado con lámparas, cortinas y cuadros de temática religiosa–, aunque su madre no asiste, a diferencia de las de sus compañeros.
- Profesores. Como el colegio es religioso, los profesores son sacerdotes y llevan sotana. Al desarrollarse la acción en torno a Paquito y a Curra, no se percibe una relación especialmente estrecha del niño con ningún docente.
- Alumnos. Aunque aparecen diversas escenas escolares con numerosos niños, el principal es el protagonista. Él personifica los valores positivos de la infancia, porque «es el espejo de la inocencia, es como la pureza y la bondad en la que se refleja, o que contrasta, con la perfidia de esa madre».⁵⁷
- Familia. Se presenta una familia perteneciente a la aristocracia y, por lo tanto, acomodada, pero de manera desestructurada. Aunque defiende las categorías sociales tradicionales, la protagonista no se ajusta al patrón establecido de mujer, madre y esposa, y esto origina la crisis personal y familiar que acaba sufriendo. Curra es una mujer distinguida, de elevada posición y espíritu independiente que centra

⁵⁷ QUINTANAR, Francisco (director). «Historia de nuestro cine. *Pequeñeces* (Presentación)». RTVE. Presentada por SÁNCHEZ, Elena S. y PARÉS, Luis. Emitida el 29.06.2015. En línea: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-pequeneces-presentacion/3191566/> (Comentario del minuto 00:05:15 al minuto 00:05:10) [Consultado: 05.07.2017]

la vida social del Madrid de la época.⁵⁸ Asimismo, aunque está casada, tiene relaciones con otros hombres, y esto provoca un gran impacto en Paquito, quien lo descubre cuando sale del internado para pasar las vacaciones de verano con ella. A consecuencia de esto, «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», de manera que «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».⁵⁹ Esto supone una fisura en la relación materno filial, pero Curra, a pesar de no renunciar a un estilo de vida repleto de fiestas, lujos y diversiones, le confiesa su amor incondicional. Así, «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».⁶⁰

- Educación. El internado donde estudia Paquito es religioso, así que los valores y contenidos que los profesores les enseñan están vinculados al catolicismo. En este sentido, destaca el momento en el que Paquito le agradece su premio a la Virgen recitándole unas oraciones; sin duda, un gesto totalmente afín al tipo de educación recibida. Por otra parte, hay que destacar que el centro es masculino y sólo recibe a niños de familias de buena posición. Esto indica que a finales del siglo xix la educación estaba segregada por sexos –como impuso el franquismo posteriormente–, y que sólo la élite tenía acceso a una buena formación. También sobresale la secuencia en la que Paquito juega al aire libre con sus compañeros.
- Valores del franquismo. Uno de los principales mensajes que emite la película, y que está estrechamente vinculado al ideario franquista, es que la familia de tipo tradicional es la única posible para mantener el orden. Así se constata al mostrar de forma negativa el carácter cosmopolita e independiente de la condesa por ser opuesto al habitual rol de madre que el régimen predicaba. Además, su carácter adúltero y el sufrimiento que causa a Paquito, enfatizan la

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ DURÁN MANSO, Valeriano. *Op cit.*, 2016, p. 685.

⁶⁰ 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*, 22 (2013), p. 103.

idea. En este sentido, la película realiza una crítica a la superficial alta sociedad decimonónica que se centra, especialmente, en el lugar que debe ocupar una mujer casada y en sus responsabilidades como madre. En el cine del franquismo la moral constituía un valor incuestionable, sobre todo en esta etapa, de manera que el adulterio recibía la condena social y religiosa, y mucho más si se trataba de una señora. Por ello, el régimen consideraba que este personaje no era una mujer ejemplar.

Película	<i>¿A mí no me mire usted!</i> (1941)	<i>Forja de almas</i> (1943)	<i>Pequeñeces</i> (1950)
Género	Comedia	Drama religioso	Melodrama
Espacio/Ámbito/entorno	Rural (educativo) y urbano	Pobre y marginal	Aristocrático
Escuela	Rural y unitaria Objetos y mobiliario propios del franquismo	Clases al aire libre	Edificio histórico lujoso
Profesor/es	Don Anselmo Señorita Matilde	Padre Andrés Manjón Señorita María Jesús Maestra innovadora Maestro represivo	Sacerdotes
Alumnos	Pasivos Sometidos a los poderes del maestro	Origen muy humilde	Origen elitista
Familia	Tradicional	Tradicionales y humildes	Desestructurada Acomodada
Educación	Segregada por sexos Repetitiva y memorística Contenidos de Historia de España y de Geografía	Segregada por sexos Diversidad de asignaturas Fuerte presencia del catolicismo	Católica Segregada por sexos
Valores impulsados por el primer franquismo	Crítica a la II República (por parte del alcalde)	Nacionalcatolicismo Patriotismo Militarismo	Familia tradicional como única posible para mantener el orden Defensa de la moral y condena del adulterio Crítica a la aristocracia

Gráfico 1. Cuadro comparativo de las películas analizadas y sus elementos narrativos.

Fuente: Elaboración propia

5. CONCLUSIONES

En primer lugar, es necesario afirmar que el cine español que se desarrolló durante el franquismo estaba estrechamente vinculado con los pilares del propio régimen y, a su vez, articulado en función de los géneros narrativos. Se trataba de «un cine de géneros que las más de las veces se superpuso sobre cualquier voluntad de autoría, sin por ello saber articularse sobre unas bases industriales firmes, pese al apoyo que significara un *star-system* que aún restringido a su dimensión local no dejó de ser eficaz».⁶¹ Por este motivo, los filmes que reflejan la educación se enmarcan en géneros muy dispares, que van desde la comedia –en sus diversas variantes–, al drama, pasando por el melodrama o el cine religioso. Esto permite conocer las diversas realidades sociales, culturales y educativas de personajes de distinto origen, formación y estatus socioeconómico, así como su construcción según los códigos propios de cada estilo narrativo.

En cuanto a la representación de la escuela, las películas del franquismo suponen importantes documentos para el estudio del pasado escolar. El cine actúa como testigo de la evolución de la sociedad, y, por ello, constituye un interesante medio artístico e industrial que invita al estudio y la reflexión de los espacios educativos, sobre todo por su capacidad de representación de una determinada realidad. Por ello, no propicia solamente el estudio y el aprendizaje de la historia del cine, sino también de la historia de las áreas o disciplinas que en él aparecen; en el presente caso, la educación. Algunas de las películas abordadas –como las que aparecen en los listados correspondientes a las del franquismo y la transición–, presentan una imagen nostálgica del pasado escolar, por una parte, y represiva, por otra. Sin embargo, la disciplina y el orden destacan en ambas como factores clave para evitar los temidos castigos. Asimismo, la religión católica se erige como uno de los pilares fundamentales de la sociedad y del poder, y, por ello, en la mayoría de los casos la enseñanza es religiosa y tradicional.

En cuanto a las películas que se han analizado, se puede extraer que ofrecen una idea edulcorada de la educación. Al tratarse de un cine realizado durante la posguerra, los cineastas no podían mostrar la crudeza del régimen o el sufrimiento de la población, y, por ello, muestran una escuela nada crítica, en la que el maestro o maestra imparte los conocimientos y el alumnado lo

⁶¹ MONTERDE, José Enrique: «El cine de la autarquía (1939-1950)», GUBERN, Román et al. *Historia del cine español*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005, p. 181-238 (para la cita p. 238).

aprende y recita de memoria. Además, la educación aparece estrictamente segregada por sexos; se acentúa la jerarquía entre el profesorado y el estudiante; destacan elementos típicos del franquismo en el mobiliario; los temas que se imparten suelen destacar el aspecto religioso o histórico de España, incluso en materias donde a priori no existe ese vínculo; y, además, algunas tratan la existencia de unas asignaturas más apropiadas para alumnos y otras para alumnas. Por otra parte, estos filmes presentan una serie de diferencias entre ellos que, sin embargo, guardan una estrecha relación con el ideario franquista de posguerra. En este sentido, destacan la crítica sutil de las autoridades locales a la II República, que sólo se recoge en *¡A mí no me mire usted!*, y la imagen negativa de las mujeres de la aristocracia que no se acogen a las reglas de la familia tradicional y que, por ello, provocan la infelicidad de sus hijos, una de las bases sobre las que se construye *Pequeñeces*. De esta manera, se percibe que tanto por sus aspectos comunes como por los que las distancian, las tres películas analizadas responden a los valores educativos que defendía el franquismo.

Llegados a este punto, la presente investigación nos lleva a considerar que el género histórico cinematográfico nos puede ayudar a comprender más críticamente el pasado de la educación, sin que por ello tenga que presentarse como un sustituto de la propia historia de la educación y de sus tradicionales fuentes para el desarrollo de la investigación histórico educativa. De esta forma, no cabe duda de que el cine español se presenta como un importante recurso para el estudio de la educación franquista. Así, el estudio del pasado escolar en el franquismo a través del cine viene a poner de manifiesto que lo que se expone o cuenta a través de la pantalla, puede o no equivaler a lo realmente acontecido. Al fin y al cabo, el cine como recurso didáctico que es especialmente útil para enseñar la historia de la educación, no deja de ser además un documento histórico que demanda por parte del historiador una serie de conocimientos ligados a la construcción del discurso audiovisual. Es justamente esta competencia la que tiene que ser adquirida por historiadores y profesorado, si quieren participar activamente y con conocimiento de causa en la reconstrucción, análisis y enseñanza del hecho educativo en perspectiva histórica. El cine es una fuente a añadir a las ya clásicas con las que cuenta el historiador. No hay duda de que el cine enseña la Historia. Se puede decir que es una fuente instrumental de la ciencia histórica, ya que refleja los hechos y las mentalidades de una determinada época. Ayuda a comprender los cambios producidos, dando pie a que las personas se expliquen ante los acontecimientos, tiéndolos de su humanidad, en un contexto no inventado

ni irreal. En palabras de Joris Ivens, el Cine pone al descubierto las «verdades profundas» de la colectividad.⁶²

⁶² ZUBIAUR CARREÑO, Francisco J. Op., cit., 2005, p. 219.