



El gancho cinematográfico de las aulas. Imágenes para el recuerdo

Ángel San Martín y Dino Salinas
Valencia

No sólo la escuela ha hecho uso del cine para utilizarlo como un recurso para la enseñanza o un objeto de estudio para integrarlo en los distintos planes de estudio. También el cine ha acudido al mundo de la educación para alimentarse de escenarios y situaciones, para reflejar la vida misma de una sociedad concreta. El autor de este trabajo rememora películas que tienen como ambientación de fondo la escuela de la Postguerra española para traslucirnos un modelo educativo que marcó la vida de muchos españoles y de toda una época.

«Es como si, de repente, el tiempo cobrara vida, como si la memoria fuera una cámara preciosa y casi perfecta que volviera a proyectar para nosotros, sólo para nosotros, la película que un día vivimos y que creíamos borrada para siempre. Pero no es cierto» (Julio Llamazares: «Escenas de cine mudo»).

Hay muchas formas de enlazar con los recuerdos, un olor, un rostro, una situación, un objeto... y, por supuesto, una película. En muchas ocasiones se ha escrito y debatido sobre el interés formativo y pedagógico del cine hasta transformarlo en recurso didáctico. Sin embargo, nuestro propósito en este breve ensayo no es tanto el incidir sobre el supuesto protagonismo del cine en la escuela, sino en el papel de la escuela como protagonista, más bien como escenario, como fondo más o menos difuso, de algunas películas. En concreto, nos cen-

traremos en tres películas rodadas en la década de los setenta y en las que aparece la escuela de la Postguerra y del Franquismo en toda su crudeza. Pues quizá resulta saludable recuperar, de vez en cuando, el recuerdo de aquella vieja escuela, vieja no por lejana en el tiempo, sino porque ya nació vieja, y más en estos momentos en los que podemos encontrar en las librerías la reedición de viejos libros y enciclopedias escolares y quizá, mientras los hojeamos con una media sonrisa en el rostro, recordamos que en esa enciclopedia escolar se mezcla lo mejor con lo peor de nuestra historia de niños.

No es nuestra intención indagar en los motivos que llevan a los directores a filmar escenarios escolares, nuestro objetivo es el de articular un metarrelato, a modo de primer intento, a propósito de lo que desde la pantalla

grande se presenta a los espectadores de la institución escolar en determinado momento de nuestra historia. Indagamos sobre lo que dicen de ella, que pretenden transmitirnos a través de esas representaciones cinematográficas. Entendemos que no sólo es relevante culturalmente el que la escuela deba de preocuparse de enseñar a ver o hacer cine, también es muy importante analizar qué es lo que al cine le interesa de la escuela. Interés que con mayor o menor énfasis siempre ha estado presente en los directores/as de cine y también en el público. De hecho, hoy la TV mantiene en antena tres teleseries con temática directamente relacionada con la escuela (*Querido maestro*, *Al salir de clase* y *Compañeros*). Lo cual lleva a plantearnos: ¿Tanto atractivo tienen para la audiencia estas temáticas? ¿Qué significados transmiten de la escuela estos productos cinematográficos?

1. Relaciones entre cine y escuela

Resulta sorprendente que pese a las acusaciones de aburrido y decimonónico a cuanto sucede en el entorno escolar, éste forme parte de muchas de las realizaciones cinematográficas. Sin embargo, este «gancho» de la escuela para el cine no es correspondido por ésta. Pues ni el cine ha logrado entrar en las aulas ni los escolares son demasiado agradecidos con el cine cuando acuden a las salas. Nada hay tan lamentable como acudir a las sesiones vespertinas de cine en fin de semana y tener que compartir la sala oscura con jóvenes en edad escolar. Los temores aumentan en proporción al metraje de la película, pues siempre acabas pensando que en vez de en una sala de cine estás compartiendo los instantes finales de

Titanic; sólo que ahora los jóvenes espectadores se disputan entre pasillos y butacas no un bote salvavidas sino el paquete de palomitas o la carcajada más sonora en el momento menos oportuno.

Pese a estas poco gratificantes relaciones entre el cine y la escuela y a pesar del afán formativo/instructivo desde los orígenes del cine,

lo bien cierto es que tampoco los directores se han ocupado en demasía de los ámbitos escolares. Muy pocos son los que se han interesado especialmente en profundizar en los conflictos y la vida cotidiana que transcurre en las aulas, todo lo más las han utilizado como telón de fondo de las peripecias cinematográficas.

Sería injusto no mencionar que en la misma época de la que nos ocupamos aquí, el italiano Rossellini estaba embarcado en una empresa digna de mención: producir para televisión una serie de películas mediante las que orientar la funcionalidad de las imágenes no tanto a reflejar la sociedad de su tiempo como a transmitir conocimientos y construir una nueva conciencia cultural (Quintana, 1996). Salvo éstas y alguna otra ex-

cepción, lo más frecuente es tomar de las aulas actitudes y comportamientos estereotipados mediante los cuales «tocar» la experiencia colectiva que de la escuela tienen los espectadores adultos. Eran imágenes que servían para entrar en el terreno de la complicidad con el espectador y con ello garantizarse su atención, en primera instancia, para luego proponer el fondo del relato fílmico.

Pero como el cine, según señala Piccardo (1992: 56), tiene muchas «cosas» a descubrir por la escuela (componentes técnicos, científ-

Tras reconocer que, efectivamente, las aulas y las escuelas tienen cierta magia (gancho) para el cine, hemos de preguntarnos: ¿A qué lógica responden estas representaciones cinematográficas? ¿Qué ideas y sugerencias provocan en nosotros ahora? ¿Cuál es su valor documental como testimonio de la escuela de una época?



cos, culturales, expresivos, creativos, etc.), tanto si se es espectador como si se trata de producir un corto, creemos vale la pena seguir indagando sobre el universo cinematográfico y sus relaciones con el espacio y tiempo de producción. En este caso, qué es lo que dice de las aulas y de las prácticas educativas el cine de una época tan especial como es la del final del Franquismo. Perspectiva que nos interesa tanto por lo que muestra como por lo que enseña e insinúa, tanto por las reflexiones que puede suscitar como por la alienación que a veces genera, tanto por su valor documental como por el estético en el que creemos se debe formar a los ciudadanos. Aquí no nos detendremos en todo ello, lo haremos en lo que hemos denominado valor documental, puesto que nos ofrecen una visión de una escuela que, en principio, para muchos son imágenes de un lejano pasado, sobre todo para los más jóvenes, mientras que para otros son imágenes de un tiempo imborrable de su memoria.

2. Las aulas en el cine

Tras reconocer que, efectivamente, las aulas y las escuelas tienen cierta magia (gancho) para el cine, hemos de preguntarnos: ¿A qué lógica responden estas representaciones cinematográficas? ¿Qué ideas y sugerencias provocan en nosotros ahora? ¿Cuál es su valor documental como testimonio de la escuela de una época? Demasiadas preguntas para el espacio disponible, tampoco hay tantas películas como para profundizar en las cuestiones enunciadas. Nuestro material de trabajo lo constituyen, en esta ocasión, tres películas: *El espíritu de la colmena*, *Canciones para después de una guerra* y *¡Arriba Azaña!*, erosio-

nadas en distinto grado por el paso del tiempo.

Aunque no pertenecen al mismo año de producción, se pueden situar en el inicio de la Transición, justo cuando el cine comprometido políticamente debía ser muy sutil si quería eludir las tijeras de la censura. Era preciso afinar las formas expresivas mediante metáforas, medias palabras o imágenes, insinuar, abundar en implícitos a fin de decir lo que se pretendía pero sin que se notara demasiado. Como señala R. Gubern, el problema más importante en el cine de esta época era precisamente la censura, que venía a ser el precio a pagar si quería recibir subvenciones de la Administración, pues a mayor censura menos competitivas eran las películas y, por tanto, más apoyos necesitaban. Respecto al «cine de autor» o el «cine independiente» –caso de nuestras películas–, «la censura im-

No es cierto que estas películas nos devuelvan a aquellos años. Son recuerdos en celuloide que nos traen otros recuerdos de un tiempo pasado sobre el que conviene volver de vez en cuando. Aunque sólo sea para fijarlos como recuerdos y que no pasen de ahí, de la pantalla o de nuestro álbum personal.

posibilita *totalmente* los planteamientos adultos y polémicos, cada vez más inconformistas y agresivos» del cine, pero la censura ni deja que se produzca aquí ni permite que se vea el realizado fuera (entrevista recogida en Torres, 1973: 91 y ss.).

Tal vez por esta circunstancia política, se trata de una época en la que se recurre con frecuencia a la escuela porque ello permitía aportar datos desde la pantalla que al confrontarlos con la experiencia del espectador adquirirían un sentido que transcendía con creces el relato filmico. Lo cual le permitía a los directores aludir a los temas escabrosos política e ideológicamente sin que los censores se percataran de ello.

2.1. Niños atrapados por el celuloide

Pese a que Martín Patino haya mencionado en varias ocasiones que la obra *Canciones*

para después de una guerra (1971) no es la que más le interesa de sus producciones, lo cierto es que por varias razones nosotros queremos traer aquí esta película. Lo primero, porque se trata de una obra cuya producción escapa a los circuitos habituales; lo segundo, por las peripecias que pasa desde que se termina en 1971 hasta que se estrena comercialmente en el 76; y, en último lugar, por el indudable valor documental e innovación estética que representa. De las dos primeras razones no nos ocuparemos aquí, pero sí de la última por cuanto «lo escolar» aparece reflejado de manera que resulta de interés para nuestros propósitos.

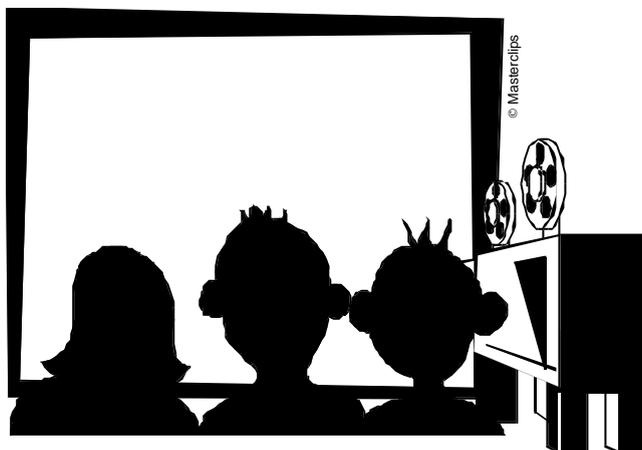
Canciones para después de una guerra es una película construida a partir de imágenes y canciones de muy distinta procedencia; muy pocas son las imágenes grabadas por su autor. La verdadera originalidad de la película está en cómo su director monta las imágenes y cómo las combina con una banda sonora de canciones y voces en *off* de época, de cuya simbiosis surgen significados de profundo calado político, social y cultural. Las imágenes seleccionadas representan escenas cuyos protagonistas, en muchas ocasiones, son niños y niñas, unas veces entre los escombros de

la Guerra Civil y otras como agentes importantes en la reconstrucción de Postguerra. Bien como víctimas indefensas arrancadas de los brazos de sus madres cuando corrían hacia algún refugio en medio de un bombardeo, o bien presentados como la gran esperanza del futuro que el «Nuevo Régimen» trataba de moldear a su imagen y semejanza. Como

señala Navarro (1998), la representación de la infancia y los niños es una constante en la iconografía de los años 30, perfectamente utilizada por los intelectuales y creativos de la Segunda República, lo cual no fue impedimento para que también los victoriosos utilizaran idénticos motivos pero bajo su impronta ideológica y estética.

En *Canciones...* no podía faltar la «institución natural» de los niños, es decir, la escuela. Aparece muda y no en demasiadas ocasiones, la banda sonora incluye las canciones con las que los niños y niñas, a base de repetir una y otra vez, aprendían el ideal de ser español en el nuevo régimen victorioso; es decir, «lecciones sobre la necesidad de sacrificar la vida por el grandioso ideal de la Patria» (Bellido, 1996: 125). Instituciones en las que, bajo la mirada del retrato del Caudillo y del crucifijo, los niños con los niños y las niñas con las niñas, asimilaban las formas de conducta y conocimientos más útiles a la consolidación del orden instaurado que a la formación integral

de estos jóvenes ciudadanos. Presentándose así la escuela que, muy probablemente y muy a su pesar, vivió el contestatario director de la película, la cual quedó supeditada al nuevo orden a fuerza de negar la historia y el valor del conocimiento.



2.2. *Dos y dos son cuatro y cuatro...*

Otra película excepcional de estos años es *El espíritu de la colmena* (1973), prácticamente la *ópera prima* de Víctor Erice. Bajo la modalidad narrativa de un cuento vuelve sobre el pasado reciente de la Postguerra indagando en la vida y el entorno (espacio físico, miedos,



vínculos y esperanzas con otro tiempo y otros lugares) de unos pocos personajes. En esta película se recrean situaciones y personajes bajo una modalidad narrativa muy distinta a la de *Canciones...*, a la que se dota de una compleja y a la vez exquisita estructura discursiva (Varios, 1998: 35 y ss.). No tuvo demasiados problemas con la censura y casi desde su estreno fue considerada una obra maestra con un puesto entre los clásicos de nuestro cine.

Como en la película de Martín Patino, también en la de Erice hay niños, en concreto toda la historia, incluso la metáfora implícita, pasa por la evolución interior de dos niñas –especialmente el «caso» de Ana– que son hermanas. Junto al padre aprenden a diferenciar las setas venenosas de las que no lo son; de la madre, ensimismada con una relación ajena a todos ellos y cuyo recuerdo mantiene a través de la escritura incesante de cartas, interiorizan el orden domestico. Las niñas, en este ambiente localizado en un pueblo perdido de Castilla, gozan de bastante autonomía para ir solas al colegio o a los actos sociales del pueblo –ver una película de terror o a la fiesta–, pero también salir a explorar sus fantasías cuando el padre no está en casa. Tanto la fotografía como la estructura narrativa de la película, dan la sensación de que lo que tratan de encontrar esas niñas es un espíritu latente en todo el metraje de la película.

En una historia de estas características no podía faltar la escuela, a ella acuden las protagonistas junto a los demás niños del pueblo. Pero el tema de la escuela se trata desde un doble plano. El caparazón adusto de un edificio viejo al que los niños van entrando provenientes de diversas calles. El plano permanece fijo y distante, tal vez para resaltar la ingenuidad con la que los niños entran en un lugar inofensivo a «aprender» mediante canciones interpretadas a coro. El ritmo machacón y pegadizo de la tabla de multiplicar, entre otras lecciones, remite a un método didáctico severo, adusto y opuesto al carácter lúdico que conduce a los niños al interior de la escuela. La segunda imagen de la escuela es su interior, un

aula de escuela unitaria en la que niños y niñas aprenden alrededor de una maestra. Todos ellos dispuestos en fila miran hacia un maniquí ubicado encima de la tarima, al que llaman don José, y sobre el que estudian la anatomía humana. En el entorno de la escuela buscan el espíritu, buscan lo que más excita su existencia de aprendices, mientras que en las aulas procuran memorizar disciplinadamente las partes de un cuerpo que o bien es el cobijo del espíritu o el escudo destrozado por el monstruo (en otro tiempo lo fue la guerra).

2.3. *¡Sí, señor maestro!*

La tercera producción es también una *ópera prima* y casi única porque las películas posteriores de José María Gutiérrez fueron bastante más flojas que *¡Arriba Azaña!* (1977). Se trata de una película realizada en plena transición política que, desde el mismo título, trata de representar los conflictos y tensiones que vivía la sociedad española de ese tiempo. Al contrario que en las anteriores, esta película aborda la vida cotidiana de un colegio religioso de niños. El tono adoptado en el relato es muy crítico y en ocasiones ácido, proponiendo siempre segundas interpretaciones de cuanto se ve y oye en la pantalla (los estudiantes al elegir a sus representantes depositan el voto en una urna que es el cepillo de algún santo y en el que se lee: Limosnas).

Según Molina Foix (1986), la película *¡Arriba Azaña!* tiene dos partes desiguales, en la primera aparecen mejor resueltas situaciones cargadas de un humor muy corrosivo. El contexto escolar le permite al director tratar con exquisito tino la intimidad de los alumnos, las pifias típicas de la vida colegial, así como la relación de los internos con sus profesores (los hermanos religiosos, cuya regla de oro era que los alumnos fueran «santos, sanos y salvos»). A partir de dicha relación aparecen temas fundamentales del momento social y político, tales como los fantasmas que despierta en los hermanos la recuperación por parte de algunos alumnos de personajes de la República (un libro sobre Azaña pero ocultado con un

forro de la virgen) o la toma de conciencia de algunos alumnos. Otra constante es el sexo y las relaciones sexuales, reprimidas por los hermanos, cuyas frustraciones quedan perfectamente reflejadas en cada primer plano de alguno de los adultos con sotana que pulula por el centro. Sin embargo, a los chicos de PREU esto no les impide utilizar un lenguaje abrupto de contestación a tanta represión, aunque para ello tuvieran que utilizar espacios menos vigilados como el patio y los retretes.

Si la primera parte de la película enfatiza el carácter de autocracia que se vive en el centro, tamizada por la convivencia de los residentes pequeños y adultos, la segunda representa la descomposición del orden instituido y las resistencias generadas. Pero las crecientes diferencias de criterio entre los hermanos y la organización de un movimiento de lucha por parte de los alumnos, ponen en situación crítica tanto al estilo de mando como al orden imperante. La dirección del centro no tiene más remedio que ir cediendo (aclarando con gesto amenazante que no era por debilidad) a las reivindicaciones de los estudiantes en asuntos de la vida interna del colegio (la misa diaria no debía ser obligatoria). Todo ello va arrinconando los viejos modos de mandar que de estar revestidos de tinte religioso pasan a ser participativos, como cuando el hermano provincial convoca elecciones de representantes «con todas las garantías».

El paralelismo, pues, con lo que estaba sucediendo en la transición política es bien evidente, es la apuesta por la participación democrática bajo el modelo de la representación

indirecta y con ello la secularización de los resortes del poder. No obstante, estos cambios parecen afectar más a las apariencias que a lo profundo del sistema, en el que poco resulta trastocado. De hecho, para que los viejos depositarios del poder en el colegio acepten los cambios, se niegan a readmitir a los dos alumnos más combativos, quienes mejor habían encarnado el papel de lucha y reivindicación

contra el orden instaurado. Se supone que sin ellos se salvaban mejor las apariencias y el momento crítico del colegio, dando a entender así que no se cedía en todo ni tampoco se estaba dispuesto a llegar mucho más allá de donde se había llegado. De esta manera un centro escolar y la intensa vida interior de reclusión, servía como metáfora con fuerza para retratar críticamente a una sociedad que vivía por entonces el final de un régimen dictatorial y negociaba el advenimiento de otro inspirado por el respeto a las libertades y a los derechos civiles, por el que tantos habían luchado aun a costa de sus vidas.

3. A modo de conclusión final

Las tres películas que hemos utilizado en este pequeño ensayo nos remiten a una serie de constantes en la

representación que el cine hace de la escuela y que tratamos de sintetizar en este último epígrafe. Lo primero que llama la atención es que la escuela se toma no tanto como objeto de reflexión en sí mismo, sino más bien como microcosmos mediante el que retratar lo que está sucediendo fuera, como metáfora del entorno social. Los tres ejemplos recogidos aquí tienen como telón de fondo una misma temá-

Resulta sorprendente que pese a las acusaciones de aburrido y decimonónico a cuanto sucede en el entorno escolar, éste forme parte de muchas de las realizaciones cinematográficas. Sin embargo, este «gancho» de la escuela para el cine no es correspondido por ésta. Pues ni el cine ha logrado entrar en las aulas ni los escolares son demasiado agradecidos con el cine cuando acuden a las salas.



tica: la Guerra Civil/Postguerra y sus consecuencias en la vida de los ciudadanos (libertades y derechos civiles). Películas que abordan la ebullición social y política de la sociedad de principios de los setenta, desde la rémora de un pasado reciente con tantas deudas y a la vez tan oculto para la mayoría de la población. La escuela, y en menor medida la familia, son representadas perfectamente por las tres películas como instituciones de reclusión, de encierro, de rutinas y aburrimiento, en una sociedad que pretendía romper ya las ataduras disciplinares. Lo cual, siguiendo a Deleuze (1995: 267), contrasta con la representación de las mencionadas teleseries en las que la escuela aparece instalada en el control modulando el comportamiento individual tanto de estudiantes como profesores. Es una escuela sin muros aparentes y con mucha luz, hasta el punto de lanzar sus haces hasta lo más privado de unos y otros.

La vida, representada en los niños y jóvenes, es otra constante, tal vez porque los propios directores fueron frustrados «niños de Postguerra» que ahora tratan de pasar factura a ese tiempo imposible ya de recuperar. De ahí que la muerte, sobre todo en las dos primeras películas, aparezca con frecuencia y sin demasiadas elipsis. Mediante la relación de los adultos con el pasado reciente y con las grandes cuestiones de la sociedad de entonces, aparece la escuela como un espacio donde ese pasado reciente reencarnado, nunca explicado y, por tanto, jamás entendido. La escuela es representada con todos los tics de haber sido la mejor aliada del orden victorioso, con el resentimiento de haberles ocultado una realidad de la que se les habló muy poco pero que tan profundamente marcó su vida de niñez y adolescencia. Influencia sentida no sólo en la persona de los directores de estas películas sino compartida por sus generaciones, de ahí el planteamiento coral de alguna de ellas. La escuela aparece así en estas películas con una

fuerte carga emocional asociada a formas de vestir, canciones pegadizas mediante las que aprendían los distintos contenidos del programa, un régimen disciplinar basado en la autoridad indiscutible del superior y al que atendían en filas de a uno aunque fuera ajeno a las preocupaciones de los niños y jóvenes. Los colegios, en la mayoría de los casos, estaban bajo el patrocinio de la iglesia católica, lo cual añade al relato fílmico algunos elementos de especial significación cuando se tratan los temas del sexo, la familia o el cinismo al justificar los castigos porque «quien bien te quiere, te hará...». Pero, en efecto, no es cierto que estas películas nos devuelvan a aquellos años. Son recuerdos en celuloide que nos traen otros recuerdos de un tiempo pasado sobre el que conviene volver de vez en cuando. Aunque sólo sea para fijarlos como recuerdos y que no pasen de ahí, de la pantalla o de nuestro álbum personal. A tal propósito no estaría mal que en los centros escolares se trabajara, de vez en cuando, con películas tan cargadas de retazos de nuestra historia como las aquí referidas.

Referencias

- BELLIDO, A. (1996): *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*. Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana.
- DELEUZE, G. (1995): *Conversaciones*. Valencia, Pret extos.
- MOLINA FOIX, V. (1986): «Cine de transición», en VARIOS: *El cine y la transición política española*. Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana.
- NAVARRO, J. (1998): «La imagen en la propaganda política durante la Guerra Civil española: prototipos y símbolos», en VARIOS: *Imágenes en guerra. Memoria estampada en la España de los años 30*. Valencia, Universitat de Valencia.
- PICCARDO, M. (1992): *La collina del cinema*. Milano, NodoLibri.
- QUINTANA, A. (1996): *Mediación y transparencia. Un método didáctico para la utopía televisiva de Roberto Rossellini*. Valencia, Episteme.
- SEGUÍN, J.C. (1995): *Historia del cine español*. Madrid, Acento Editorial.
- TORRES, A.M. (1973): *Cine español, años sesenta*. Barcelona, Anagrama.
- VARIOS (1998): *Guía para ver: El espíritu de la colmena*. Valencia, Nau Llibres.

• Ángel San Martín Alonso y Dino Salinas Fernández son profesores del Departamento de Didáctica y Organización Escolar de la Universitat de Valencia.