

**ASPECTOS DE LA EDUCACIÓN EN EL FRANQUISMO.
A PROPÓSITO DE
¡ARRIBA HAZAÑA! (JOSÉ M^a GUTIÉRREZ 1978)**

"Todo relato o reconstrucción de algo 'real', o, si se prefiere, toda transcripción de hechos, datos y acontecimientos está condenada a ser provisional y, lo que es más grave o desesperante, a ser 'infiel'. Por mucho que el historiador; el cronista, el memorialista, el biógrafo, el autobiógrafo o incluso el erudito se empeñen en ser fieles'a carta cabal, su capacidad para serlo es limitada, su visión es subjetiva, su conocimiento es parcial, sus aseveraciones son transitorias, y además, al recurrir a la palabra, están echando mano [...] de un instrumento impreciso, metafórico, siempre inexacto, obligadamente figurado, meramente sustitutivo y hasta cierto punto inservible para la tarea" ⁽¹⁾.

1. La educación en el cine europeo y español

Nos vamos a mover en el campo de la ficción. La práctica educativa, su descripción o su crítica, es una parcela que el cinema de algunos países de nuestro continente ha tocado, fragmentaria o totalmente, con un nivel más que aceptable a través de títulos como - y cito solamente

* Universidade de Santiago de Compostela/Cefilmus.

⁽¹⁾ Javier Marías, *Sobre la dificultad de contar. Discurso leído el día 27 de abril de 2008 en su recepción pública por el Excmo. Sr. D. Javier Marías y contestación del Excmo. Sr. D. Francisco Rico*, Madrid, Real Academia Española, 2008, p. 29.

unas obras clásicas en este asunto *Muchachas de uniforme/Madchen in Uniform* (L. Sagan, C. Frólich, 1931), *Cero en conducta/Zéro de conduite* (J. Vigo, 1933), *Aniki-Bóbó* (M. de Oliveira, 1942), *El joven Tórless/Der Junge Törless* (V. Schlöndorff, 1966), *If* (L. Anderson, 1968), o *En el nombre del Padre/Nel nome del Padre* (M. Bellocchio, 1971), película esta cuyo estreno en Madrid antecedió en poco más de quince días a la de Gutiérrez.

Considerar con detenimiento el protagonismo de los métodos educativos propios en el cine español del franquismo (reducido, en contra de lo que se pudiera pensar⁽²⁾), y también en el de los comienzos del postfranquismo, requeriría, sin embargo, una extensión que sobrepasa los límites de este trabajo.

En ese período hay, sí, algunos docentes que aparecen como elementos constitutivos de una especie de panorama cinematográfico sociológico: son los ejemplos de maestras, desempeñando su función, en *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (Luis García Berlanga, 1952), en *El espíritu de la colmena* (Víctor; Erice, 1973) o el del maestro en ayuda solidaria de un niño enfermo en *Historias de la radio* (José Luis Sáenz de Heredia, 1955).

Esta situación cinematográfica se compensó, en pequeña parte, en la televisión estatal española (TVE), a principios de los años 70. Fue la serie *Crónicas de un pueblo*, dirigida por Antonio Mercero⁽³⁾, emitida a partir

⁽²⁾ En los años 40, por ejemplo, hay una cinta, *Forja de almas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943), biografía del religioso franciscano Andrés Manjón que, a finales del siglo XIX, funda en Granada unas escuelas con nuevos criterios pedagógicos (ver Angel Luis Hueso (dir.), *Catálogo del cine español. Volumen IV Películas de ficción. 1941-1950*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998, F4.161), y un melodrama, *Hoy no pasamos lista*, dirigido por Raúl Alfonso en 1948, que toca el trabajo de un maestro rural, a principios de siglo pasado. Lo mencionamos porque su protagonista, F. Fernán Gómez, interviene también en *¡Arriba Hazaña!*. Este es el argumento expuesto por la organización de orientación católica, Filmor-Cine, ficha 504-13-3-50: "Un joven maestro, destinado en un pequeño pueblo, tropieza con el Alcalde, hombre sin escrúpulos que le difama y estorba en su labor de apostolado. En un accidente, el maestro salva la vida de un hijo del Alcalde a costa de quedar ciego [...] el Alcalde, avergonzado por el contraste, y arrepentido, sufraga los gastos de su curación y le hace reponer en su escuela" (ver también Hueso, *ob. cit.*, F4.193). Fernán Gómez (1921-2007) interpretaría a un maestro republicano en *La lengua de las mariposas* (hay versión hablada en gallego, *A lingua das bolboretas*), de José Luis Cuerda, 1999.

⁽³⁾ Nacido en 1936, dirigirá para televisión otros títulos: *Verano azul* (1981) y *Farmacia de guardia* (1991), series en las que se trata de reproducir un espectro

de 1971 y que tuvo una gran audiencia. En ella intervienen personajes representativos de los estamentos del régimen franquista: el alcalde, un sacerdote, un guardia civil y un maestro (lo que a su manera había prefigurado Berlanga - y Bardem - en el filme arriba citado). El maestro⁽⁴⁾ de la serie de Mercero adoctrina a sus alumnos en el articulado del Fuero de los españoles que, promulgado en 1945, había sido modificado en 1967.

Por ello, dentro de la idea general que reúne los estudios que este volumen ofrece al Prof. Doutor Luís Reis Torgal, he elegido una obra cinematográfica que muestra, mediante estereotipos, unas estructuras educacionales "tradicionales" que van a ser trastocadas, no por "revolución", sino por "reforma"⁽⁵⁾, tratamiento que, por otro lado, se pudo llevar a cabo sin las cortapisas censoras de casi cuarenta años.

sociológico variado, en sintonía con una estricta coetaneidad. Para el trabajo de Mercero en televisión, ver Lorenzo Díaz, *La televisión en España. 1949-1995*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 455-458. De su filmografía señalamos las siguientes obras, relacionadas con la guerra española o con la época franquista: *La guerra de papá* (1977, sobre la novela de Miguel Delibes, *El príncipe destronado*, editada en 1973; fue un éxito de público en 1977-1978, con más de tres millones y medio de espectadores), *Espérame en el cielo* (1987), *La hora de los valientes* (1998).

⁽⁴⁾ En aquel año estaba vigente la Ley general de educación de 1970 que, promovida por los llamados tecnócratas, y conocida también como Ley Palasí (José Luis Villar Palasí era el fautor ministro de Educación), había reemplazado en el lenguaje administrativo la palabra "maestro" por la de "profesor de educación general básica". Películas españolas más cercanas, con colegios de religiosos, son *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz, 1996) y *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004).

⁽⁵⁾ Ver sinopsis del argumento en Apéndice. Recordamos, el jefe del Estado, Juan Carlos I, después de destituir al continuista Carlos Arias, designó jefe de gobierno en julio de 1976 al falangista Adolfo Suárez, para que impulsara la transformación del régimen franquista en otro equiparable a las democracias europeas occidentales. No se efectuó, entonces, el cambio drástico que algunos temían y otros pedían, y que, quizá - es opinión personal - se habría necesitado. Ello ha llevado a pensadores como Alejandro Nieto, que están revisando nuestros últimos treinta años de vida política, a aventurar para un futuro cercano acontecimientos dramáticos para España: "En la actualidad la cesura oficial no corre ya entre proletarios y propietarios, sino entre marginados e integrados. Los dominantes económicos y políticos mantienen su prevalencia con la ayuda activa - o, al menos, con la inhibición - de los integrados y a los marginados no cabe otra alternativa que la de la sumisión subvencionada o la rebelión, que de

2. La película en el contexto cinematográfico español

La exhibición del filme (ver Apéndice) ocurre cuando se estaban empezando a sentir los efectos de la recientísima desaparición administrativa de la censura, el 1 de diciembre de 1977* * * * * ⁽⁶⁾. En ese momento, la guerra civil, la postguerra y los años del franquismo van a ser objeto de películas, bien puramente documentales - con recogida y tratamiento de testimonios de sobrevivientes: *La vieja memoria*, de Jaime Camino, 1977; *¿Por qué perdimos la guerra?*, de Diego Santillán y Luis Gaiiindo, 1978-, bien de ficción, como *Los días del pasado* (Mario Camus, 1977), *La escopeta nacional* (L. García Berlanga, 1978), *Asignatura pendiente*, 1977 y *Solos en la madrugada*, 1978, ambas de José Luis Garcí, o las ya mencionadas de Mercero (ver n. 3)⁽⁷⁾.

¡Arriba Hazaña! está en esa segunda "corriente".

3. El origen literario y otras prefiguraciones también escritas

Uno de los coguionistas es José María Vaz de Soto (Paymogo, Huelva, 1938) autor de la novela *El infierno y la brisa*, publicada en 1971, base de la película de José M^a Gutiérrez. Siete años después se hizo una segunda

momento es utópica: forman el ejército laboral de reserva - que decía Marx - y practican comportamientos depredadores de baja intensidad que la sociedad opulenta puede permitirse sin graves quebrantos. Lo que vaya a pasar - y cuándo - con esta bomba de relojería es de momento impredecible y lo único seguro es que el desgobierno de lo público es el mejor abrigo del descontento social y de una eventual revolución", *El desgobierno de lo público*, Barcelona, Ariel, 2008, pp. 350-351.

⁽⁶⁾ A lo largo de gran parte de 1976 y en 1977, se pudieron rodar obras que - aun no habiendo sido suprimida oficialmente la censura - eran impracticables anteriormente.

⁽⁷⁾ Para más información sobre la cinematografía en España en 1978, V. Norberto Alco ver, "Un año de cine en España", en Equipo Reseña, *Cine para leer* 1978. *Historia crítica de un año de cine*, Zarauz, Mensajero (Bilbao), 1979, pp. 9-43. Para una visión general de nuestro cinema contemporáneo: Vv.Aa., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2004, 4^a ed.; Vv.Aa., *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña, Vía Láctea, 2005.

edición del texto⁽⁸⁾, que incorporaba en la cubierta el título de la película, en rojo dentro de una estructura que figuraba una jaula de pájaro, coronada por los rostros dibujados, en negro, de tres de los religiosos protagonistas: Fernán Gómez/prefecto, Alterio/director, Sacristán/ / nuevo director (ver Apéndice)⁽⁹⁾.

Vaz de Soto es autor de más de diez novelas, y fue profesor de Lengua y Literatura en centros de enseñanza media y superior, en España y en Francia. Parte de sus experiencias y recuerdos como alumno en un colegio de religiosos han pasado a *El infierno y la brisa*: "A los diez años me pusieron interno en el colegio de los hermanos Maristas de Huelva. Fue un poco traumático. Fue pasar de hacer lo que me daba la gana, de campar por el campo, el pueblo y la playa, a estar allí sometido naturalmente a una disciplina y a una vida muy reglada. Lo pasé mal, sobre todo los primeros años. Naturalmente, en el colegio había de todo. Tengo un recuerdo muy bueno de algunos profesores. Eso dependía un poco de las personas [...] algunos se creen que yo tengo una especie de manía contra los colegios internos de la época"⁽¹⁰⁾.

La edición de 1978 de *El infierno y la brisa* tiene - casi a la manera de Julio Cortázar en *Rayuela* (1963) - una "guía del lector" de la que se dice que ha sido "elaborada por el autor con vistas a la redacción del guión cinematográfico de la película 'Arriba Hazaña' (sic). Los capítulos en cursiva siguen el hilo de la anécdota central de la novela" (en p. 9).

Por otra parte, dentro de los métodos educativos católicos, los de los jesuitas han tenido reflejo literario, del que quizá el más difundido haya sido el libro de James Joyce (1882-1941), *A Portrait of the Artist as a Young Man/Retrato del artista adolescente* (1916). Con anterioridad, en español, la novela *ÆM.D.G.*, de Ramón Pérez de Ayala (1880-1962),

⁽⁸⁾ Es la edición que he manejado. José María Vaz de Soto, *El infierno y la brisa*, Fuenlabrada, Saltés (Madrid), 1978.

⁽⁹⁾ La empresa editora relacionaba iconográficamente la parte más visible del texto con la exhibición de la película en ese año, ya que esos elementos estaban en el cartel anunciador del filme. El dibujo de la jaula del prefecto, puede que también se relacione con una interpretación de una cúpula eclesial, en este caso la de San Pedro de Roma.

⁽¹⁰⁾ A.P.G. entrevista al escritor para el diario ABC. Consulta efectuada el 4 de junio de 2008 en www.abc.es/hemeroteca/historico-03-01-2004/Sevilla/Sevilla/jose-maria-vaz. Una breve biografía del novelista en www.academiasevillanadebuenasletras.org

provocó reacciones airadas, por presentar una crítica personal y acerba - basada en experiencias propias - de esos métodos⁽¹¹⁾. El pensador José Ortega y Gasset escribía un artículo tras la lectura del libro que Ayala le había enviado. Cerraba su comentario, usando las palabras finales "de raíz", respuesta de uno de los personajes de la novela a la pregunta sobre la supresión de la Compañía, con esta apostilla: "Yo no soy partidario de que se suprima a nadie, ni de que se expulse a nadie de la gran familia española, tan menesterosa de todos los brazos para subvenir a su economía. No obstante, la supresión de los colegios jesuíticos sería deseable por una razón meramente administrativa: la incapacidad intelectual de los RR.PP."⁽¹²⁾.

En 1926, Manuel Azaña - del que vamos a hablar por motivos fónicos, iconológicos e históricos - publica una novela, *El jardín de los frailes*, de carácter autobiográfico: su estancia en un colegio de agustinos, en El Escorial⁽¹³⁾.

(11) Editada en Madrid, en 1910, por Biblioteca Renacimiento, tiene en su portada dos citas, una de Voltaire, "Aucune secte, aucune société n'a jamais eu et ne peut avoir un dessein formé de corrompre les hommes", y otra de Eurípides, "La lengua ha jurado; el alma no ha jurado". La dedicatoria al novelista Benito Pérez Galdós está firmada por Ayala en la población pontevedresa de Caldas de Reyes (el topónimo hoy se ha galleguizado), el 23 de octubre de 1910.

(12) "Al margen del libro *A.M.D.G.*", José Ortega y Gasset, *Obras completas*. Tomo I, Paracuellos de Jarama Alianza ed. / Revista de Occidente (Madrid), 1983, pp. 532-535. En p. 535 lo transcrito. Ortega da un título, *A.M.D.G.: La vida en los colegios de jesuítas* que, en rigor, no lo es, puesto que el subtítulo solamente aparece en la cubierta y no en portada. Ediciones posteriores hicieron una modificación: "La vida en un colegio de jesuítas". Sin embargo, se la cita a veces "a la manera de Ortega".

(13) Acerca de esta obra y su relación con la anterior, ver Gonzalo García-Aguayo, "El jardín de los frailes versus *A.M.D.G.*", *Insula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 526, octubre 1990, pp. 16-17. Esos textos literarios tienen un componente crítico muy acusado para con la enseñanza religiosa. Pero hay otros que no son tan detractores. Cito, por indicación de una compañera, Rita Martín Sánchez, *La vida sale al encuentro*, de José Luis Martín Vigil (1919-), entonces religioso y profesor, que refleja la vida en un colegio de jesuítas de la ciudad de Vigo. Se publicó en 1953, y ha tenido más de dos docenas de reediciones.

3.1. El título

El nombre de la película, desde un punto de vista filológico-semiológico, presenta varias características. Uno de sus términos no es estrictamente una homofonía, con relación al primer referente sobreentendido, Azaña/Hazaña, ni tampoco con relación al segundo, España /Hazaña. Podría considerarse como una homofonía disímil⁽¹⁴⁾.

Sea lo que fuere, el sintagma "arriba hazaña" es contrafactura de "arriba España", saludo falangista que el franquismo se apropió como elemento identificador, sobre todo en actos públicos y multitudinarios⁽¹⁵⁾.

Pero cabría también una interpretación "acomodada" a los protagonistas del argumento. En 1948 apareció el primer número de un cuaderno de historietas para jóvenes, *Hazañas bélicas*, dibujadas por Boixcar⁽¹⁶⁾ que, a través de distintos formatos editoriales, estuvo en los quioscos hasta los años 70. La actuación de los personajes con su "rebelión" puede ser entendida como una "hazaña guerrera" en su ámbito.

4. La película

4.1. El director

José Ma^a Gutiérrez hace en *¡Arriba Hazaña!* su primera película de ficción en solitario, después de haber pasado por el cine documental y

⁽¹⁴⁾Debo esta apreciación a mi compañero J. M. Díaz de Bustamante. La obra mencionada de Manuel Azaña aparece en una secuencia, que comentaremos. Con un juego ortográfico parecido, Enrique Jardiel Poncela (1901-1952), escritor, humorista y periodista, publica en 1929, *Amor se escribe sin hache*. Cito por la edición de Roberto Pérez, Madrid, Cátedra, 1990.

⁽¹⁵⁾En este punto no me resisto a dejar en el aire una anécdota, contada por un compañero de universidad y presenciada por uno de sus familiares en 1939, en el pueblo oscense de Loporzano. Se celebraba un acto municipal y, al terminar, el alcalde voceó el grito de ¡Viva Azaña!. Ante la estupefacción de los asistentes, tuvo un arranque de juicio y dijo, después de corregirse con ¡Viva España!, algo así como "Perdón, señores. Una equivocación la tiene cualquiera".

⁽¹⁶⁾Esta era su firma artística. Su nombre fue Guillermo Sánchez Boix (1917-1960). Para su significado en el ámbito español, v. Luis Gasea, *Los comics en España*, Barcelona, Lumen p. 174a, y sobre todo Salvador Vázquez de Parga, *Los comics del franquismo*, Barcelona, Planeta, 1980, pp. 123-135.

de una codirección con el novelista Mario Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras* (1976)⁽¹⁷⁾.

4.2. El productor

José Sámano, con su empresa Sabre Films, ha elaborado a partir de 1976 con *Retrato de familia*, dirigida por Antonio Giménez-Rico, películas un tanto atípicas dentro del cine español de la transición. De ellas, mencionamos *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1980), sobre el asesinato del presidente del gobierno español, Luis Carrero Blanco (1903-1973) por independentistas vascos; dos cintas de la directora Josefina Molina⁽¹⁸⁾, y *Chatarra* (Félix Rotaeta, 1991), sobre el mundo de la delincuencia y de la prostitución en los suburbios de una ciudad industrial.

4.3. El marco de lo que se cuenta

Como sucede en la novela, el filme no presenta una delimitación temporal clara. Se puede pensar, no asegurar, que nos movemos en la

⁽¹⁷⁾ Entre los documentales, rueda uno para una empresa energética, *Electrificando Castilla* (1965). Tras la película objeto de este trabajo, hizo otras dos en la línea de cine de consumo interno de comienzos de la década de 1980: *Pepe, no me des tormento* (1981) y *Los autonómicos* (1982). *Pantaleón y las visitadoras* es la versión cinematográfica de la novela homónima del escritor peruano. Gutiérrez había conocido a Vargas en París, en 1968. Su estreno en España hubo de postergarse por la censura hasta el 17 de julio de 1977. Cf., Augusto M. Torres, "Entrevistas con Vargas Llosa y José M^a Gutiérrez. La verdad sobre el caso de las visitadoras", *Cuadernos para el diálogo*, n^o 16, 19 junio 1976, pp. 59-61; A. G. R., "Vargas Llosa, prohibido", *Opinión*, n^o 3, 23 octubre 1976, p. 80.

⁽¹⁸⁾ *Función de noche* (1981) y *Esquilache* (1989). Ambas de carácter cuasi documental. En la primera se recrea la ruptura del matrimonio de dos actores de teatro, vividos en la película por los auténticos protagonistas; en la segunda, se reconstruye un hecho de la historia de España, en tiempos de Carlos III, con el enfrentamiento entre tradición y modernidad: el motín contra Esquilache. Para el director y el productor, v. las entradas correspondientes en José Luis Borau (dir.), *Diccionario del cine español*. Madrid, Alianza, 1998.

segunda mitad de la década de 1960⁽¹⁹⁾. Por otra parte, aunque todas las escenas se desarrollan en el recinto colegial, no hay ni una sola imagen de sus alrededores, suponemos que en una ciudad⁽²⁰⁾. Además, la vestimenta de los escolares no tiene detalles para reconocer un año concreto. Esa difuminación se extiende a los profesores: se usan como máximas adoctrinadoras algunas de las empleadas por el fundador de los jesuitas, san Ignacio; pero los docentes no lo son (se les llama "hermanos") y, aunque hermanos, no son ni lasalianos ni maristas⁽²¹⁾, puesto que su sotana no tiene babero.

Con estas características, la película adquiere una inconcreción que la sitúa en un nivel apto para la simbolización, para la tipificación. Por ello, podemos trasladar del campo de las letras al campo de las imágenes una de las aseveraciones de lo extraído de J. Marías, en la cabecera de nuestro texto: este relato cinematográfico es "metafórico y obligadamente figurado".

(19) La llegada del nuevo director, que incluye, como algo más que anécdota, la entrada de un receptor de televisión en la sala de juegos del colegio, nos llevan a la puesta en práctica en España de algunas de las directrices del concilio Vaticano II, clausurado en 1965.

(20) Con las imágenes del inicio, la banda de sonido reproduce tañidos de campanas, pitidos de una locomotora, que puede ser diésel o eléctrica. Luego, durante dos sesiones de castigo de estudio nocturno, el sonido de ambiente sí recoge pitidos de locomotoras de vapor y el de la sirena de una fábrica. Con respecto a esto, sí podríamos deducir, indirectamente, que nos movemos en años anteriores a 1975: en 1968 se suprimió la tracción a vapor de carbón en España, si bien la desaparición definitiva del vapor, dieselizado, en el transporte ordinario no ocurriría hasta 1975. Cf. M. J. Fox, *Last Steam Locomotives of Spain and Portugal* London, Ian Allan, 1978. Hay traducción española actualizada, B. W. Stephenson, L. G. Marshall, M. J. Fox, *Las últimas locomotoras de vapor en España y Portugal* Gijón, Trea, 2004.

(21) El texto literario citado (ver n. 8) reproduce en su p. 13 un "fragmento del himno del colegio 'Colón', H. H. Maristas, de Huelva". Como en otros estados autoritarios europeos, la comunidad familiar era una preocupación no sólo de los estamentos religiosos sino también de los políticos: ver Adolfo Maíllo, *La familia y la educación*, Madrid, Ediciones del Congreso de la Familia Española, 1958.

4.3.1. El comienzo del filme y los prolegómenos de la revuelta

El director marca, desde el principio, el "clima" que quiere transmitir a los espectadores, y lo hace utilizando tanto la posición de la cámara como el empleo de la luz.

Abre la película con cámara fija, por medio de un plano que, desde el interior del colegio, en semipenumbra, recoge la entrada de los alumnos externos, entre el marco de la puerta y un religioso que, dando la espalda a la cámara, controla el paso. Un ligero picado, con panorámica de acompañamiento, los sigue cuando se desparraman por el patio interior, en donde se mezclan con otros alumnos, los internos, que ya estaban en el lugar. Salpicando el conjunto, hábitos negros de religiosos.

Un plano medio, también en ligero contrapicado, nos muestra a continuación a un hermano, el prefecto, que toca un silbato. Todos los chicos se agrupan en filas. Un contrapicado, enfático, desde un extremo del patio muestra la estructura que lo cerca: una torre central y dos naves laterales en U. Nuevos pitidos. Al último, los alumnos cantan el himno del colegio, "Colegio amado, el segundo hogar..." (cf., n. 22), que tiene evidentes reminiscencias falangistas⁽²²⁾.

Un nuevo contrapicado ofrece la imagen de una figura de un religioso, el hermano director, que, tras una cortina de ventana que descorre, observa con binoculares a los muchachos en formación durante el himno.

Sigue un plano medio del prefecto: escuchamos que profiere una sonora advertencia: "Canten todos. Los mayores del fondo, también". Al acabar la canción, cada grupo en orden pasa al interior del colegio.

Volvemos a las primeras líneas de este apartado. La semioscuridad de la entrada, los contrastes de luz y sombra de las primeras horas de la mañana, en el patio y en las paredes del edificio, la cámara que, cuando hace vistas generales, no sobrepasa los límites del colegio, el uso de

⁽²²⁾Los "afiliados" infantiles y juveniles de Falange española fueron llamados "Flechas". Tenían sus cánticos y su himno. Hubo congregaciones religiosas que los asimilaron y modificaron, de acuerdo con sus reglas. Para los componentes ideológicos de la época, ver Juan Pablo Fusi, *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999, pp. 100-109, "La cultura franquista: cultura falangista y cultura católica".

picado y contrapicado, introducen en el espectador la sensación de un espacio cerrado, opresivo y alienante.

A partir de esta secuencia, los rasgos de subyugación, de avasallamiento, van a continuar escalonadamente, lo que propicia el estallido de los internos contra el sistema educativo⁽²³⁾: levantarse muy de mañana; asistencia obligatoria a misa, rezar antes y después de las comidas, alguna que otra bofetada⁽²⁴⁾, hay castigos generales hasta que se presente el causante de bromas peligrosas o de mal gusto; luego, la protesta será contra profesores concretos, como el prefecto o el director que se caracterizan, uno más que el otro, por su rigidez⁽²⁵⁾.

La mención más explícita de Azaña en la película ocurre en la primera clase que presenciamos. El hno. Antonio, desde su mesa de profesor, muestra a sus alumnos (muestra a los espectadores) un libro que circula por el colegio. Su capa, con una copia de una Purísima del pintor barroco Bartolomé Murillo, y un texto que dice "Oraciones. Mes de las flores", oculta una cubierta en la que aparece un dibujo, que reproduce el rostro de Manuel Azaña Díaz, su nombre y título del libro, *El jardín de los frailes*. El personaje cinematográfico, después de calificarlo como "bazofia" y "porquería", les pregunta si saben quién fue el autor⁽²⁶⁾. A la respuesta ajustada de uno de los alumnos, "un político", les apostilla, - con un tono crecientemente enfadado - que un político, sí; pero ateo, masón y anticlerical, "cuya principal obsesión fue perseguir a la Iglesia y a los hermanos"⁽²⁷⁾. Sigue a ello, engarzado de una manera un tanto

⁽²³⁾Algunos de ellos deciden huir del colegio, fugas que tienen resultados dispares, favorables, y desfavorables: al reingreso, el castigo.

⁽²⁴⁾Hay un dicho español, hoy aparentemente caído en desuso, "la letra con sangre entra", que era muy "citado" durante el franquismo.

⁽²⁵⁾El director, tras modales dialogantes, esconde reacciones airadas y conminatorias. El prefecto tiene unas ideas claras, "Disciplina y mano dura", es su respuesta al director ante el inicio del descontento; por otro lado, lee un libro sobre *La Legión* (se ve en la cubierta el título) en uno de los estudios nocturnos que impone como sanción a los internos, y sabremos, por boca de un compañero, que fue sargento en ese cuerpo militar.

⁽²⁶⁾Uno repregunta que si es "con hache o sin hache", en una clara referencia metacinematográfica.

⁽²⁷⁾Después, durante uno de los tumultos que van a acompañar la revuelta, uno de los chicos grita ¡Arriba Azaña!, pero no es seguido por los compañeros. Luego, dos pintadas: una en una pared del patio, grafiada como el título de la

tosca, un alegato tópico sobre la condenación duradera de los enemigos de la Iglesia y sobre la comprensión de la eternidad (un pájaro que, una vez cada millón de años, tocara con su ala una masa de hierro semejante al terreno que ocupa el colegio, cuando consiguiera dividirla no habría pasado ni un instante de "eternidad"). En esta parte de la secuencia, el hno. Antonio descubre que uno de los alumnos, Lamberto, está escribiendo algo. Le pide la hoja, y ve que es una carta a una chica. Es expulsado de clase, y llamado al despacho del director, en donde este le hace leer personalmente la carta, con la finalidad de establecer cuáles han sido sus relaciones. El sexo ocupa, aquí, su lugar más importante en el relato, pues, además, aparecen muestras de homosexualidad reprimida en el trato del director para con Lamberto*⁽²⁸⁾.

película; otra, en una clase, esta vez escrito correctamente el nombre del político. Con respecto a este, Azaña obtuvo de las Cortes la disolución de la Compañía de Jesús en 1932. Para su relación con la enseñanza religiosa, ver Mariano Pérez Galán, *La enseñanza en la segunda República española*, Madrid, Edicusa, 1975, pp. 166-179, y Claudio Lozano, *La educación republicana. 1931-1939*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1980, pp. 211-212 y 236. Los aspectos evolutivos de la educación española pueden ser cotejados, para Portugal, con Manuel Braga da Cruz, "O Estado Novo e a Igreja Católica", en Fernando Rosas (coord.), *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, vol. XII de *Nova História de Portugal*, Lisboa, Presença, 1992, pp. 201-255, y sobre todo, con Fernando Catroga, "O livre-pensamento contra a Igreja. A evolução do anticlericalismo em Portugal (séculos XIX-XX)", en *O Estado e a Igreja. Homenagem a José Antunes*, *Revista de História das Ideias*, vol. 22, 2001, pp. 255-354. Durante la guerra civil española hubo dos bestias negras de la propaganda: para los gubernamentales, Franco; para los sublevados, Azaña.

⁽²⁸⁾Otros ejemplos, más breves, son la masturbación, que los mayores dicen practicar en los urinarios; una canción - durante el encierro - en donde se menciona que algunos profesores "meten mano" a los alumnos; una revista con chicas desnudas que encuentran en una maleta, en el dormitorio, durante un registro. Una visión general del sexo en el cine del franquismo, César Santos Fontenla, "Amor y desamor, sexo, antierotismo y represión en el cine español", en Vv. Aa., *7 trabajos de base sobre el cine español*. Valencia, Fernando Torres, 1975, pp. 109-138. Asimismo, si bien el período estudiado termina a comienzos de la década de 1950, se puede consultar el ensayo de la novelista Carmen Martín Gaité (1925-2000), *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.

4.3.2. La "revolución"

La tensión entre alumnos, internos sobre todo, y profesores va "in crescendo", con un pequeño intermedio que es la clase en el laboratorio, en donde el hno. Pedro, tiene una relación con ellos que podríamos calificar de cordial, a pesar de alguna broma de los chicos.

Alguien coloca un serpentín roto, bajo las sábanas en la cama de un compañero, Morán⁽²⁹⁾, en el dormitorio común. El prefecto, encargado de la recogida de los internos, reacciona airadamente, haciendo que se vistan y vayan al estudio, ya que no se ha descubierto el culpable. Esta situación lo enfrenta con el director, que prefiere métodos de indagación a base de test.

Se entra en la dinámica de acción-reacción, lo que conlleva dos respuestas concretas. Una, contra la persona del prefecto: le matan un canario⁽³⁰⁾ que cuidaba en su habitación, y lo colocan sobre una pequeña cruz; la segunda, contra el sostén sagrado de la institución: un copón con hostias de cartulina, y un líquido que es coca-cola. En ambos casos, la cruz y el copón aparecen entre las sábanas de la cama del mismo Morán.

Los mayores son los que van a "acaudillar" la protesta, una de cuyas expresiones son petardos⁽³¹⁾ que, al estallar, causan la alarma tanto entre los docentes como entre los propios internos. El director quiere reconducir la situación, y acepta algunas de sus peticiones, subrayando que no deben confundir "bondad, con debilidad; benevolencia, con falta de carácter". Sus razonamientos son de "autoridad": los profesores han puesto todo su interés en formarlos, "para bien de la humanidad y de la patria", pero ellos están siendo llevados por "una minoría subversiva y anarquista. Por no llamarla de otra manera". Le piden que la misa diaria sea voluntaria, y el director accede.

⁽²⁹⁾ Morán es el prototipo del empollón y, por tanto, pieza apetecida por los insubordinados.

⁽³⁰⁾ Con nombre antifolclórico, "Tío", alusión al papa Pío XII y a la onomatopeya del canto del ave. El prefecto es apodado de "panojo" por los alumnos. La palabra designa el habla popular murciana. "Panoja" es la espiga de maíz.

⁽³¹⁾ Los sublevados, más adelante, se van a comportar, asimismo, de una manera arbitraria y cruel (casi como los religiosos hacían con ellos) con un compañero del que sospechan que facilitó la entrada de los profesores en la sala del encierro: lo someten a una especie de juicio rápido, y le introducen un petardo en el culo. El chico ha de dejar el colegio por esta 'persecución'.

Pero al obligar a los chicos a que, por una vez, asistan a misa, se origina un encierro en el dormitorio, en donde "se atrincheran": es el cénit de la rebelión.

Eligen, a mano alzada, a sus representantes y, a través de ellos y con la puerta cerrada por medio, comunican al director que no saldrán hasta que se les asegure la no obligatoriedad de la misa, que se acepte la existencia de delegados y que no se produzcan represalias, y que lo jure "por el patrón del colegio".

Sábanas, mantas, metálicos y colchones son arrojados al patio; queman la bandera del centro escolar, hecho que se muestra en un plano. Sintomáticamente no arde la bandera de España, que estaba en un mástil contiguo. Cantan canciones anticlericales⁽³²⁾. Jesús Fernández propone "hacer todo lo que nos salga de los huevos", y de otra manera no tan expresiva, que "todos tenemos que hacer todo sin que nadie nos imponga su criterio". Añade que los alumnos han de participar en la forma de hacer los exámenes y también en la gestión del colegio.

La llegada imprevista de varios profesores, entre ellos el anterior prefecto, quien había sido temporalmente apartado de su trabajo, acaba con la situación de rebeldía⁽³³⁾. Son expulsados tres alumnos.

4.3.3. ¿El término?

El director y el prefecto son sustituidos. Llega un nuevo director. No viste sotana, sino "clergyman". Los demás hermanos, luego, también sustituirán el hábito⁽³⁴⁾.

⁽³²⁾ Una de ellas fue popular durante la II República. Su primera estrofa dice así: "Si los curas y frailes supieran, la paliza que les van a dar, bajarían al coro cantando, libertad, libertad, libertad". La segunda es antimonárquica: "Si los reyes de España supieran, lo poco que van a durar, a la calle saldrían gritando, libertad, libertad, libertad".

⁽³³⁾ *Nel nome del Padre*, ya nombrada, muestra también una rebelión de colegiales. Ver Sandro Bernardi, *Marco Bellocchio*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 70-83.

⁽³⁴⁾ La palabra "clergyman" no está recogida en el diccionario de la Real Academia Española. Se usó en el lenguaje conversacional español para designar a los sacerdotes que, siguiendo indicaciones del concilio Vaticano II, dejaban su

El director acepta las reivindicaciones de los chicos: la misa será voluntaria. Los de los cursos superiores podrán fumar en el patio. Les proporciona una nueva sala de juegos, con aparato de televisión "para ver los telediarios", y tendrán unas horas de salida los domingos. Les propone que elijan delegados por curso y sección, quienes le harán llegar peticiones y problemas.

De entre los mayores, Hervás es contrario a estos acuerdos. Cree que, antes, hay que lograr la vuelta de los expulsados, pues sin ellos no se habría alcanzado lo que ahora están haciendo. No logra apoyos. Los alumnos votan. Hay representantes. El director propone cerrar el acto cantando el himno del colegio. Mientras suena, dos de los mayores que han abandonado la sala, pasean y discuten en el patio.

5. ¿Espejo del momento?

"¡Arriba Hazaña! se instala por derecho propio como la película de la 'reforma', tal como *La caza* lo fue de la guerra civil, *El espíritu de la colmena* de la postguerra y *El jardín de las delicias* del franquismo".

Esta apreciación de José Enrique Monterde⁽³⁵⁾, conscientemente simplificadora, es muestra de la casi común interpretación que se hizo del filme⁽³⁶⁾, cuando su estreno, y que hoy se podría mantener.

Proyectada - como se ha dicho - al poco de que la censura cinematográfica hubiera sido suprimida, ofrece, como no podía ser de otra forma, los resabios compositivos de décadas de creación sometidos al control ideológico.

hábito, y vestían un traje de chaqueta y pantalón, en tela negra o gris (este es el caso del filme), y llevaban un discreto alzacuello blanco.

⁽³⁵⁾ De la crítica publicada en *Dirigido por...*, n° 57, setiembre 1978, p. 33.

⁽³⁶⁾ Ver J. R. "¡Arriba Hazaña!", de José María Gutiérrez. La revolución imposible", en *Cambioló*, n° 341, 18 junio 1978, pp. 101 y 103; Luis Úrbez, "¡Arriba Hazaña!. José Luis (sic) Gutiérrez Santos", en *Cine para leer* 1978, cit., pp. 116-118. Carlos Benito González, "¡Arriba Hazaña!", en *Cinema* 2002, ns. 41-42, julio-agosto 1978, p. 25. C. S. F. (¿), "¡Arriba Hazaña!", de José María Gutiérrez Santos, en *Sábado Gráfico*, n° 1096, 3 junio 1978, p. 53.

Por ello, se construye todavía con sobreentendidos. De otra manera, contiene la cinta guiños y tics que - con el paso de los años - van perdiendo buena parte de su poder referencial⁽³⁷⁾, si bien es lo que le ha dado valor, lo que ha sido apreciado y "procurado", hace treinta años, por sus espectadores.

Usando una palabra de connotaciones religiosas, la película puede ser vista, pues, como una parábola de la sociedad española: el colegio es el estado; los alumnos son los españoles; los profesores los detentadores de la autoridad. Espacio cerrado, opresivo, castigos, imposiciones, acciones y peticiones de los descontentos, soluciones de compromiso, son copia de lo que venía ocurriendo en nuestra sociedad, sobre todo desde 1975, después del fallecimiento del general Franco.

El nuevo director vendría a ser, en ese microcosmos colegial muestra del recién nombrado presidente Adolfo Suárez (cf. n. 5): es decir, se entendía que era una forma con la que - desde la pantalla - se señalaba que había que hacer la reforma, no la ruptura.

Apéndice

Ficha técnico-artística abreviada⁽³⁸⁾

¡Arriba Hazaña!

Dir.: José María Gutiérrez Santos. Guión: J.M^a Gutiérrez y José Sámano sobre la novela de José María Vaz de Soto, *El infierno y la brisa*. Fot.: Magi Torruella, en eastmancolor. Mont.: Rosa G. Salgado. Mús.: Luis Eduardo Aute. Arreglos y dir. musical: Carlos Montero. Dir. art.: Rafael Palmero. Dir. de prod.: Jesús Gárgoles. Prod.: J. Sámano. Prod^a: Sabre Films. Nac.:

⁽³⁷⁾ Algo similar a lo que sucede con *La escopeta nacional*, de L. G. Berlanga, estrenada, como ya se ha dicho, también en 1978.

⁽³⁸⁾ Extraída de las bases de datos <http://www.mcu.es/>, <http://spanish.imdb.com> y de los créditos de la copia utilizada para este trabajo (dep. legal, M. 29.164-2000, n° 87 de "El siglo XX a través del cine" del diario *El mundo*), completada con la información correspondiente reproducida en *Dirigido por...*, n° 57, cit. y en *Cine para leer* 1978, cit.

española. Año de prod.: 1978. Expediente n° 52.512. Estreno en Madrid: cine Gran Vía, 24 de mayo de 1978.

Interpretes: Fernando Fernán Gómez (hermano prefecto), Héctor Alterio (hno. director), José Sacristán (nuevo hno. director⁽³⁹⁾ ⁽⁴⁰⁾), Lola Herrera (madre), Gabriel Llopart (hno. Antonio), José Cerro (hno. Manuel), Ángel Álvarez (hno. Pedro), Ramón Reparaz (hno. Julio), Luis Ciges (hno. Angel), Andrés Isbert (José Luis Hervás), José Luis Pérez (Lamberto Suárez), Enrique San Francisco (Jesús Fernández), Iñaki Miramón (Julián Cevallos), Hans Isbert (Julián Martín), Agustín Navarro (Juanito Morán), Carlos Coque (Juan Choperena), Emilio Siegrist (Barambones), Baltasar Ortega (Clemente Rico).

Sinopsis

"Se narra la historia de la rebelión de los alumnos internos de un colegio de religiosos, que rigen un prefecto autoritario, retrógrado e intransigente y un director falto de la energía necesaria, y que han creado un clima que la gente joven no soporta y acaba por estallar la revuelta. Ello supone la salida de ambos religiosos y el nombramiento de otro director, moderno y avanzado en apariencia, que cambia las cosas para que, al fin, todo siga como antes.⁽⁴⁰⁾

⁽³⁹⁾ Como es habitual en el cine contemporáneo, los créditos no asignan el nombre del personaje a los actores, regla que se rompe aquí: "José Sacristán en el 'Nuevo Director'".

⁽⁴⁰⁾ De la ficha n° 1945, 10-VII-78, del Secretariado de la Comisión episcopal para la doctrina de la fe, sucesor a de las fichas Filmor (cf. n. 3). Llamo la atención, sobre el tono del resumen y sobre la descripción final, en la que el anónimo redactor de la ficha "traduce" un repetido pensamiento del escritor italiano Giuseppe Tomasi Di Lampedusa, que cito por la versión cinematográfica de Luchino Visconti (*Il Gattopardo/ El Gatopardo*, 1963): "Qualcosa doveva cambiare, perché tutto restasse come era prima", palabras de B. Lancaster/príncipe de Salina a S. Reggiani / Ciccio Tumeo, en un descanso en la caza de conejos, cuando hablan de las luchas políticas en Italia. Para esa actividad católica durante la II República, ver A. L. Hueso Montón, "La preocupación por la moralidad cinematográfica: el caso 'Filmor' (1935-1936)", en *El paso del mudo al sonoro en el cine español: Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.* Madrid, Edit. Complutense, 1993, pp. 215-226. Reproducido electrónicamente en www.cervantesvirtual.com.