

Alumbrando la Transición a través del Cine en ¡Arriba Hazaña! (1978) de José María Gutiérrez Santos

IGOR BARRENETXEA MARAÑÓN
Universidad Internacional de La Rioja

Resumen

Uno de los grandes aportes del cine de ficción reside en ofrecer una visión de la sociedad desde una historia *no oficial* del pasado.

Este artículo pretende mostrar, a través de la película *¡Arriba Hazaña!* (1978), la manera en la que el cine ayudó a *publicitar y cimentar* (como hicieron otras películas del momento) el proceso de transformación política que se estaba dando lugar en España, tras la muerte de Franco. Las claves de *¡Arriba Hazaña!* parten de la evolución que se da en un ficticio colegio religioso desde los últimos meses del franquismo hasta la llegada, finalmente, de la democracia.

Y todo ello nos transmite, recoge y muestra como el cine se puso, al igual que otros ámbitos de la cultura, al servicio del cambio.

Palabras clave: Iglesia, Transición, Cine, Azaña y Educación.

Abstract

One of the great contributions of fiction cinema lies in the offering of a view of society from a *nonofficial* History of the past.

This article intends to show, through the film *¡Arriba Hazaña!* (1978), how cinema helped advertise and consolidate (as other films of the time) the process of political transformation taking place in Spain after Franco's death. The key points in *¡Arriba Hazaña!* arise from the glimpse which the film offers us of the changes taking place in a fictional church school, from the last months of Franco's Regime to the arrival, eventually, of democracy.

And all the above conveys, encompasses and reflects how cinema, the same as other cultural fields, puts itself at the service of change.

Keywords: Church, Transition, Cinema, *Hazaña* and Education.

“La España democrática posterior a la transición resultó en gran medida heredera del catolicismo avanzado de los años sesenta y setenta. Eso fue así porque, en definitiva, la transición en la Iglesia fue anterior a la política y acabó por facilitarla”¹

1. Introducción

El 20 de noviembre de 1975 moría Franco, dando paso a un proceso, en España, conocido como la Transición que se cerró en 1982 (tras el fracaso del golpe de Estado del 23-F de 1981), y que se consolidó con la victoria del PSOE en las urnas, al confirmarse la solidez del proyecto democrático.

Pero, sin duda, una de las manifestaciones más relevantes a la hora de valorar el espíritu de esos nuevos tiempos fue, y es, el cine (entre otras expresiones culturales)².

El fin de la censura, el 1 de diciembre de 1977, cerraba una etapa en la que el régimen imponía su manera de entender y reflejar la sociedad, lo que permitía una mayor variedad de temáticas y de enfoques que ya no tenían que pasar por el endeble y subjetivo tamiz de los criterios conservadores del régimen³.

Sin embargo, a pesar de existir una profunda ansia de cambio reformista, el proceso político tuvo sus sobresaltos, se dieron lugar fuertes resistencias.

A eso hay que añadir que fue un periodo convulso de intensas tensiones sociales, políticas y económicas, ya que el país sufría la crisis del petróleo, además de padecer los efectos desestabilizadores del terrorismo de ETA y de los GRAPO mayormente, amén de aquellos franquistas que se resistían al cambio. Si bien, la propia debilidad de la oposición política al régimen trajo consigo actitudes pragmáticas y conciliatorias⁴.

Así que algunos cineastas se pusieron al servicio de esta nueva realidad, como haría José María Gutiérrez Santos con la libre adaptación de la novela de José María Vaz, *El infierno y la brisa* (1971)⁵, en su segunda incursión como cineasta. Gutiérrez Santos solo rodó un puñado de películas, *Pantaleón y las visitadoras* (1975), codirigiéndola con Mario Vargas Llosa, al ser una adaptación de una novela de este;

¹ TUSELL, Javier, *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*, Crítica, Barcelona, 2005, p. 216.

² HOPEWELL, John, *El cine español después de Franco*, Ediciones El Arquero, Madrid, 1989; CAPARRÓS LERA, José María, *El cine español de la democracia*, Anthropos, Barcelona, 1992; TRENZADO, Manuel, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*, CIS, Madrid, 1999; HERNÁNDEZ RUÍZ, Javier y PÉREZ RUBIO, Pablo, *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, Paidós, Barcelona, 2004; PALACIO, Manuel (ed.), *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2011 y GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro, *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, 2015.

³ GUBERN, Román, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Península, Barcelona, 1981 y MAINER, José-Carlos y JULIÁ, Santos, *El aprendizaje de la libertad 1973-1986*, Alianza, Madrid, 2000, p. 106.

⁴ PRESTON, Paul, *El triunfo de la democracia en España*, Grijalbo, Barcelona, 2001; POWELL, Charles, *España en democracia, 1975-2000*, Plaza y Janés, Barcelona, 2001; SOTO, Álvaro, *Transición y cambio*, Alianza, Madrid, 2005; GONZÁLEZ MADRID, Damián A. (coord.), *El franquismo y la transición en España: desmitificación y reconstrucción de la memoria de una época*, Catarata, Madrid, 2008; GÓMEZ BRAVO, Gutmaro (coord.), *Conflicto y consenso en la transición española*, Editorial Pablo Iglesias, Madrid, 2009; SÁNCHEZ SOLER, Mariano, *La Transición sangrienta*, Península, Barcelona, 2010; QUIROSA-CHEYROUZE y MUÑOZ, Rafael (ed.), *La sociedad española en la Transición*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2011; CHAPUT, Marie-Claude y PÉREZ SERRANO, Julio, *La transición española: Nuevos enfoques para un viejo debate*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2015; y DUBOSQUET LAIRYS, Françoise y VALCÁRCEL, Carmen (ed.), *Memoria(s) en transición: voces y miradas sobre la Transición española*, Visor Libros, Madrid, 2018.

⁵ VAZ DE SOTO, José María, *El infierno y la brisa*, Edhasa, Barcelona, 1971. La novela no tiene el mismo carácter metafórico de la película, sino que es un relato de juventud coral en el que se recogen las experiencias de varios chicos en un internado religioso en los años 50. La obra es una hábil crítica contra estas vetustas y retrógradas instituciones y la incultura y antipedagogía reinantes en estas, dotándola de un cierto aire pícaro, donde se refleja y radiografía un ambiente represivo y arcaizante. Publicada ya en la etapa final del franquismo, poco después de la del Libro Blanco de la Educación (1969), imaginamos que fue permitida su divulgación (lejos estamos de la época donde la censura era mucho más restrictiva) para ayudar a publicitar la esencial reforma educativa que necesitaba la enseñanza en España y que se haría efectiva con la Ley de Villar Palasí (1970).

¡Arriba Hazaña! (1978), la más lograda de su escasa filmografía; *Pepe, no me des tormento* (1982) y *Los autonómicos* (1982), que pretendía ser una burla al sistema de las autonomías, con Antonio Ozores y Juanito Navarro entre sus protagonistas⁶. Sin duda, todo largometraje tiene una intención y así mismo adquiere, según el contexto de su realización, un *carácter testimonial*⁷. En este sentido *¡Arriba Hazaña!* iba a cumplir un objetivo, y tal como señala Ferro, era con todo un *agente de la historia*⁸.

2. Trama, protagonistas y crítica cinematográfica

La trama principal de *¡Arriba Hazaña!* transcurre al final del franquismo en un internado religioso de chicos que, imbuidos por los nuevos aires de cambio presentes en la sociedad española, en el ínterin entre el fin de la dictadura y el inicio de la Transición, se rebelan contra los viejos métodos establecidos de férrea y dura disciplina.

Grosso modo, el filme se configura como un intento didáctico de explicar el proceso de transformación social dado, a través de la figura de estos alumnos, del proceso de legitimación democrática que se dará al final del mismo frente a aquellos alumnos más intransigentes que, finalmente, acaban solos frente a la decisión mayoritaria de proceder de una manera más colegiada, democrática y, sobre todo, ponderada de los cambios que se producirán en la gestión y toma de decisiones del centro educativo. El hecho de que la trama (y la novela) se desarrolle en un internado es, al mismo tiempo, muy referencial. Pues, aunque no todos los centros religiosos fuesen iguales, en este caso, encarna la tradición, el orden secular y, sobre todo, es un lugar en donde los chicos no son libres de salir cuando quieran de su recinto y deben seguir unas reglas muy estrictas, lo cual lo identifica, claramente, con la dictadura franquista. Se trata por lo tanto de “una innovación en imágenes de la Historia”⁹.

En este sentido, la figura de los diferentes personajes son clave, partiendo de los hermanos religiosos cuyos roles son muy diferentes. Por una parte estarán los hermanos corrientes, Antonio (Gabriel Llopart), Manuel (José Cerro), Julio (Ramón Reparaz), Ángel (Luis Ciges), el Enfermero (José Franco), Pedro (Ángel Álvarez), y los que toman las decisiones como son el hermano director (Héctor Alterio), el hermano prefecto (Fernando Fernán Gómez) y el nuevo director (José Sacristán) que encarnan diversas ideologías. La representación de cada uno de ellos es muy simbólica sobre la historia y la memoria. Tal y como señala Pilar Amador¹⁰, los eclesiásticos fundamentan su autoridad en lo religioso, en el dominio que poseen del orden moral actuando de ese modo como docentes y como sacerdotes. Sin embargo, esa misma dualidad establece una contradicción muy interesante en sus respectivas personalidades.

Así, el hermano director pretende ser justo y sabio, pero no consigue extraer de los alumnos una confesión sobre quién ha cometido la infracción que se investiga; mientras que el hermano prefecto, Ramón, antiguo legionario, considera que la única fórmula para enderezar a los chicos es la mano dura y férrea (aunque se desvela su humanidad por el afecto que tiene a un pajarito que cuida en su cuarto). Pero otros sacerdotes han vivido las mismas experiencias, como el hermano Antonio, que revive la

⁶ BORAU, José Luis (dir.), *Diccionario de cine español*, Alianza, Madrid, 1998, p. 441.

⁷ HUESO, Ángel Luis, *El cine y el siglo XX*, Ariel, Barcelona, 1998, p. 19.

⁸ FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 1995, p. 17.

⁹ ROSENSTONE, Robert A., *El pasado en imágenes*, Ariel, Barcelona, 1997, p.22.

¹⁰ AMADOR CARRETERO, María Pilar, “Las posiciones ideológicas-sociales de la Transición en la imagen cinematográfica: el filme *Arriba Hazaña!*”, en QUIROSA-CHEVROUZE MUÑOZ, Rafael, NAVARRO PÉREZ, Luis y GARCÍA RUÍZ, Carmen Rosa (coord.), *El papel de los medios de comunicación*, Universidad de Almería Servicio de Publicaciones, Almería, 2007, pp. 837-852.

angustia del recuerdo de aquella época de persecuciones religiosas vinculadas a la Guerra Civil.

A continuación, vendrán las figuras de los chicos, de diversas edades, como son los mayores, José Luis Hervás (Andrés Isbert), Jesús Fernández (Enrique San Francisco), Julián Ceballos (Iñaki Miramón), Julián Martín (Hans Isbert) y Juan Choperena (Carlos Coque), que encarnarán el núcleo duro que llevan mucho tiempo allí y acaban por rebelarse de forma notoria contra el sistema opresivo. A su vez, habrá otra generación como la de Lamberto Sáenz (José Luis Pérez), Clemente Rico (Baltasar Ortega) o Barambones (Emilio Siegrist), quien, a pesar de todo, será capaz de adoptar una actitud entre rebelde y, luego, comprometida con los nuevos aires que se van a imprimir en el centro, tras la llegada del nuevo director. Además, cabe mencionar al pobre Juanito Morán (Agustín Navarro), quien va a sufrir las bromas de sus compañeros, y a Hermoso (Emilio García) que sufrirá la ira del prefecto.

La película tuvo una buena acogida, con 1.236.071 de espectadores¹¹ y fue estrenada en el cine Gran Vía, de Madrid, el 24 de mayo de 1978.

Las críticas en el momento de su recepción fueron positivas, sobre todo por la parábola que contenía de la Transición¹². Si bien con matices. Por ejemplo, desde el conservador *ABC*, Pedro Crespo señalaba que no dejaba de ser una película “oportunista y oportuna”¹³, agradece que, en ciertos aspectos, no sea un panfleto ni que haya escenas recurrentes de sexo y celebra que haya bastante humor, destacando los papeles interpretados por Fernando Fernán Gómez y por Héctor Alterio. Valora, sobre todo, positivamente la construcción costumbrista de la vida en el internado, mientras que considera que la parte que da paso a la transición está planteada de forma más simplista.

Jesús Fernández Santos, por su parte, en *El País*, subraya las actuaciones de los protagonistas, y considera que “narra perfectamente una historia española y actual sin un solo fallo dramático, sin concesiones innecesarias y, por supuesto, sin llamadas a divismos al uso”¹⁴.

Posteriores lecturas sobre el filme matizaron más algunos aspectos, como la de José María Caparrós Lera, quien considera, no sin razón, que la crítica que hace a la educación confesional es demasiado “simplista y tópica”, que, como gran virtud, coincidente con todas las lecturas que se han hecho, es que la trama “se transforma poco a poco en una parábola política sobre el pasado y el presente”¹⁵. Es ahí donde nos centraremos en su análisis.

Después de todo, *¡Arriba Azaña!* casa muy bien con los rasgos generales de un cine de la Transición que se articulará a partir de unos géneros populares (la comedia y el melodrama) para ser utilizados “como vehículo crítico para retrotraernos a un inmediato pasado entre patético y castrador, y para auscultar un presente que se pone en evidencia como insatisfactorio”¹⁶. En el marco de un cine cuya “máxima politización”¹⁷ estaría marcada en el periodo que comprende 1977 a 1980, justo cuando fue presentada la película en cuestión. Pero, además, cabe destacarse otro rasgo más a tener en cuenta en esta valoración, como indica Natalia Ardánaz, y que explicaría el final de la trama, el de que “el cine y la política parecían coincidir en rechazar el rupturismo y el

¹¹ <http://www.mecd.gob.es>

¹² De hecho, fue considerada de *Interés Especial* por la Dirección General de Cinematografía y promocionada en diversos festivales internacionales, como San Sebastián, o en Latinoamérica (Festival de Cartagena de Indias, Festival de San Paulo, Semana del cine español en La Habana, etc.).

¹³ CRESPO, Pedro, “Arriba Hazaña, de José María Gutiérrez”, *ABC*, 8 de junio de 1978.

¹⁴ FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús, “El buen cine español”, *El País*, 9 de junio de 1978.

¹⁵ CAPARRÓS LERA, José María, *Travelling por el cine contemporáneo*, Madrid, Rialp, 1981, p. 48.

¹⁶ HERNÁNDEZ RUÍZ y PÉREZ RUBIO, 2004, p. 33.

¹⁷ TRENZADO, 1999, p. 41.

radicalismo, marginando a los directores y partidos más transgresores, encauzando a la mayoría de la población hacia el centralismo”¹⁸.

3. Símbolos y significados

3.1. Las obsesiones del pasado

Como se ha señalado, el escenario donde se desarrolla la trama, un internado, simboliza la España franquista, su arcaica educación, los himnos espirituales-patrióticos, el gusto por el orden rígido y la severa disciplina. Y casará muy bien, como señala Álvaro Soto, con la idea de que “la sociedad civil, hasta las elecciones de 1977, fue la auténtica protagonista del proceso”¹⁹.

Este proceso de transformación será representado por los propios alumnos en la película cuando se rebelan contra la *tiránica* situación en la que viven y contra los injustos castigos colectivos. Pero no solo se trata de radiografiar la vida en un internado, sino que hay que valorarla desde el simbolismo que representa su *lectura metafórica*²⁰.

La elección de un centro religioso como elemento icónico del primer franquismo viene en línea con este capítulo. Después de todo, la Iglesia legitimó el régimen de Franco en 1939, le daría sus bendiciones, vinculándolo a una *santa cruzada* contra el comunismo ateo. Sin embargo, habría que indicar que, aunque desempeñó un papel muy significativo, en el área social y educativa, como “intelectual orgánico del régimen”²¹, eso no evitó tensiones internas con el régimen, que acabarán por aflorar de forma elocuente a partir de 1962, cuando la Iglesia comenzaría a abrirse y a apartarse de la línea dura de la dictadura²².

Las escenas iniciales son muy representativas, nos hablarán de los traumas del pasado y ciertas obsesiones históricas²³. Arranca con la imagen del centro donde los alumnos se alinean en el patio en filas en aras de entrar en clase. Y, rápidamente, se va a materializar la representación de unos elementos opresivos, como cuando el hermano prefecto toca el silbato y eso provoca que los chicos, que se habían agrupado sin orden ni concierto y con estimable bullicio, se dispongan en columnas (como en el ejército), se callen y comiencen a cantar a coro el rimbombante himno del colegio²⁴.

Sin embargo, a pesar de que se muestra como estos rituales están muy bien asumidos por ellos, se observa que no están arraigados en los mayores, en quienes se aprecia un signo de rebeldía encubierta cuando el mismo hermano prefecto les exige que canten. Algunos no lo hacen, es su manera de reivindicar su individualidad y se miran con ironía y burla, no aceptando las reglas impuestas.

Todo ello escenifica lo que Amador Carretero define como una “analogía del sistema y poder autoritario”²⁵. Si este marco emula a la faz de la España del régimen, en

¹⁸ ARDÁNAZ, Natalia, “La Transición política española en el cine (1973-1982), *Comunicación y Sociedad*, núm. 2, 1998 (153-175), p. 172.

¹⁹ SOTO, 2005, p. 31.

²⁰ ROSENSTONE, 1997, p. 58.

²¹ TUSELL, 2005, p. 25.

²² HERMET, Guy, *Los católicos en la España franquista. II. Crónica de una dictadura*, CIS y Siglos XXI, Madrid, 1981; CALLAHAN, William J., *La Iglesia católica en España (1875-2002)*, Crítica, Barcelona, 2002; NICOLÁS, Encarna, *La libertad encadenada. España en la dictadura franquista 1939-1975*, Alianza, Madrid, 2005 y MORADIELLOS, Enrique, *La España de Franco (1939-1975)*, Síntesis, Madrid, 2008.

²³ FERRO, 1995, p. 38. “[...] las creencias, las intenciones, la imaginación del hombre son tan historia como la historia”.

²⁴ *Colegio amado/en lugar seguro/con afán alado de aspirar al cielo/ y dominar el mar. Flecha pedagógica/que llega a destinos/humanos y divinos/de gloria infinita/ e de inmortalidad. Nuestra provincia coge su juventud su acero [...]*.

²⁵ AMADOR CARRETERO, Pilar, “¡Arriba Hazaña!” en SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*, Laertes, Barcelona, 2014 (178-180), p. 179.

el aire marcial que se le da, la siguiente escena es aún más intencional para subrayar estos aspectos implícitos no solo del orden sino de la mentalidad imperante.

El hermano Antonio, uno de los profesores veteranos, se nos presenta, en clase, hablando a los alumnos visiblemente disgustado. En su mano tiene un libro en cuya portada aparece la imagen de la Virgen María, y bajo el título *Oraciones*. Mientras lo muestra a sus alumnos dice: “El colegio se está inundando de esta bazofia”.

Claro que los chicos se ríen porque creen que el sacerdote está desbarrando. Hasta que este se da cuenta del equívoco y retira la contraportada que oculta otro libro. Es una biografía de Manuel Azaña, la “bestia negra”²⁶ del franquismo. Y, tal y como señala Ricardo García, “encarna muy bien las características de la memoria republicana”²⁷. Y, por ende, “la rebelión militar contra la II República supuso la afirmación de contravalores que estaban en las antípodas de la cultura republicana”²⁸.

El hermano querrá conocer la opinión que les merece este personaje a los alumnos. Pero pocos saben de quién se trata. Uno acierta a decir de forma neutra que “un político”. Pero eso ofende más al hermano, que predica contra su ateísmo.

El sacerdote revelará aquí sus rencores y amarguras, proyectando, así, “la culpa de su sufrimiento en el enemigo demonizado”²⁹.

En este sentido, la figura de Azaña³⁰, el último presidente de la Segunda República, es utilizada como una referencia a la fallida democracia y concita los horrores de la condenación eterna, en relación a los males que, según el régimen, trajo consigo la República y que desembocaron en la Guerra Civil³¹. Y aunque ello no sea algo que conozcan los integrantes de esta generación, al saber que ha provocado la ira y repulsa del sacerdote, Azaña se va a convertir en un icono de su rebeldía³². Como indica Aguilar, representa “el prototipo de memoria difícil de afrontar”³³.

De hecho, en la Transición, fue “considerado como una peligrosa irresponsabilidad”³⁴ sacar a relucir los temas más controvertidos de la contienda, por eso el largometraje lo hace de una manera tan sutil. El filme nunca nos hablará de la dictadura, ni de la época exacta en la que se ambienta, pero, rápidamente, la estrategia narrativa desvela en qué marco histórico nos encontramos. Porque si algo iba a caracterizar al régimen sería el sostenimiento de una mirada maniquea y superficial de lo ocurrido en los años 30. Sin duda, las políticas laicistas de la época republicana se vieron acompañadas por la tragedia posterior de miles de religiosos que fueron asesinados (unos 7.000) durante la contienda, muertes en modo alguno justificadas pero que tampoco están vinculadas al laicismo republicano sino a la explosión de sentimientos exacerbados que provocó el fallido golpe militar del 36³⁵.

²⁶ RICHARDS, Michael, *Historias para después de una guerra*, Pasado & Presente, Barcelona, 2013, p. 212.

²⁷ GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, *La herencia del pasado*, Círculo de lectores, Barcelona, 2012, p. 454.

²⁸ PUELLES BENÍTEZ, Manuel de, *Modernidad, republicanismo y democracia: una historia de la educación en España (1898-2008)*, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2008 p. 364. Cf. CASTILLEJO CAMBRA, Emilio, *Mito, legitimación y violencia simbólica en los manuales escolares de Historia del franquismo (1936-1975)*, UNED, Madrid, 2008.

²⁹ RICHARDS, 2013, p. 21.

³⁰ EGIDO LEÓN, María Ángeles, *Manuel Azaña: entre el mito y la leyenda*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1998; SUAREZ, Federico, *Manuel Azaña y la guerra de 1936*, Rialp, Madrid, 2000; JULIÁ, Santos, *Vida y tiempo de Manuel Azaña (1880-1940)*, Taurus, Madrid, 2008 y VILLENA, Miguel Ángel, *Ciudadano Azaña: biografía del símbolo de la II República*, Península, Barcelona, 2010.

³¹ CUESTA, Josefina, *La odisea de la memoria*, Alianza, Madrid, 2008, pp. 144-145.

³² Este aspecto es totalmente original, ajeno a la novela, y muy logrado al convertirse en el emblema de la película, además de dar título a la propia película en un doble sentido.

³³ AGUILAR, Paloma, *Políticas de la Memoria y Memorias de la Política*, Alianza, Madrid, 2008, p. 222.

³⁴ TRENZADO, 1999, p. 307

³⁵ MARTÍ GILBERT, Francisco, *Política religiosa de la Segunda República española*, EUNSA, Pamplona, 1998; RAGUER, Hilari, *La pólvora y el incienso. La Iglesia y la Guerra Civil Española (1936-1939)*, Península, Barcelona, 2001 y ALBERTÍ, Jordi, *La Iglesia en llamas*, Destino, Barcelona, 2008.

Por tanto, esas alusiones a la contienda subrayan la falta de políticas de reconciliación del vencedor sobre el vencido, que se muestra en la actitud radical e intransigente del hermano Antonio. Después de todo, el franquismo solo fue capaz de sentir sus propios traumas, incapaz de impulsar la reconciliación y, por lo tanto, de abrirse antes a un proceso de apertura política. El mismo título del filme no deja de subrayar este hecho, buscando no solo aludir (con humor irónico) el simbolismo negativo en el que están atrapados los afines a la dictadura, sino reivindicar la “hazaña”, entre otros significados, de alzar la democracia³⁶.

Por ello, señalan Hernández Ruíz y Pérez Rubio, la película constituye “la operación metonímica más evidente del cine español de la época”³⁷.

Claro que esta mirada no evita considerar que, en este contexto de finales de los sesenta y principios de los setenta donde se ambienta, la sociedad española había cambiado y que el franquismo allanó, aunque no alteró en esencia, sus lecturas maniqueas de la guerra. En todo caso, en esta escena lo que se muestra es el contraste generacional entre los sacerdotes vinculados a la guerra y los que no, y los propios alumnos, por lo que la presentación de este franquismo arcaico es muy efectiva. No porque la institución religiosa estuviese anclada en los años 40 todavía, al contrario (ya se estaban dando movimientos de apertura en Euskadi y Cataluña), sino que se emplea como lección histórica³⁸.

Así mismo, este pasado fosilizado se une al control de la moralidad dentro de las competencias eclesiásticas. Y coincidiendo con esto, el hermano Antonio descubrirá, en esta misma escena antes comentada, a uno de los alumnos más jóvenes, Lamberto, escribiendo una carta a una chica. Tras leerla, la calificará de *repugnante*. Y el *grave suceso* conducirá al muchacho a la presencia del hermano director³⁹. Cuando este le interroga, en su despacho, acerca de su familia, a qué se dedica (“agricultor”), si van a misa (“sí”) y en qué lado hizo la guerra su padre (no lo sabe), desvela la sujeción todavía al pasado. Este último aspecto enfatiza lo que hemos indicado⁴⁰.

El hecho de que la guerra es un estigma perdura tanto para quienes lo vivieron desde el lado vencedor como para quienes militaron en el bando perdedor. El sacerdote pone, así, en la misma categoría inmoral esos hechos pretéritos con los presentes, como si el acto de Lamberto (escribir una carta) estuviese ligado a las ideas liberales de sus progenitores, influidos, en el temor al *contagio*, por los *perjudiciales* valores republicanos. Si bien, esto último habría que interpretarse como una alegoría del franquismo puesto que ya, en los años sesenta, en la mayoría de los colegios religiosos había, a estas alturas, abundante presencia de seculares y nuevos enfoques morales⁴¹.

En suma, la trama nos desvela una institución en donde el ambiente no es tan ideal a pesar de su misión de educar en valores cristianos, ya que se ponen sobre la mesa prejuicios pasados, una fuerte represión moral y sexual y un trato antipedagógico. Además de imponerse una disciplina con mano de hierro.

³⁶ AMADOR CARRETERO, p. 180. O, bien, cabría pensar en otras lecturas como ser un guiño irónico al famoso *Arriba España*, del falangista Ramiro Ledesma; al uso de *hazaña* en un doble término de logro conseguido por la Transición o, incluso, en clave de falta ortográfica que desvela la mala educación del régimen...

³⁷ HERNÁNDEZ RUÍZ y PÉREZ RUBIO, 2004, p. 189.

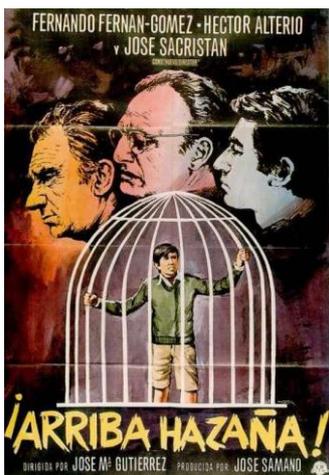
³⁸ CALLAHAN, 2002, pp. 335-339.

³⁹ Su actitud cariñosa hacia Lamberto se ha interpretado como una homosexualidad reprimida, lo cierto es que también puede verse como una metáfora de libertad. Cf. ALFEO ÁLVAREZ, Juan Carlos, “Haciendo estudios culturales. La homosexualidad como metáfora de libertad en el cine de la Transición”, *Cuadernos de la Academia*, núm. 13-14, 2005, pp. 201-218.

⁴⁰ VAZ DE SOTO, 1971, pp. 47-48. En la novela, no hay mención al bando en el que ha militado su padre en la guerra, lo cual demuestra las intenciones del filme de subrayar esos traumas perpetuados por el régimen.

⁴¹ VIÑAO, Antonio, *Escuela para todos. Educación y modernidad en la España del siglo XX*, Marcial Pons, Madrid, 2004, p. 207. Debido a la pérdida de vocaciones e influido por el Concilio Vaticano II.

También, de modo exagerado, vinculado a este marco se presenta una enseñanza poco moderna, retrógrada y arcaizante. Esta cuestión se nos muestra durante una clase de Química, en donde vemos a los estudiantes mayores hablando con un cándido y vejete hermano enfermero que les muestra las propiedades de algunos elementos. Pero cuando el alumno Julián saca a relucir las teorías de Darwin el otro le responde: “Ese sujeto decía que venimos del mono. Y, ¡del mono vendrá él!”. Lo que provoca la hilaridad de los chicos. Y para reforzar más esta ignorancia, cuando el pobre Morán, víctima de una trastada, se hiere en el pie cuando va a introducirse en la cama, le dirá: “Lo mejor es que te tomes una aspirina”. A lo que el chico le responde: “Pero hermano, pero si siempre nos da aspirina para todo”. Ello viene a caracterizar unos rudimentos de medicina tan vetustos y anticuados como el pensamiento del religioso.



Por supuesto, todo esto alude a los efectos tan perniciosos que tuvo la guerra en el desarrollo de la educación y el modelo pedagógico, las ciencias y la cultura española. Pues, muchos académicos, profesores, maestros, intelectuales, escritores, científicos se vieron forzado a marcharse al exilio, o bien se encontraban en la cárcel, murieron o fueron víctimas de la represión, empobreciendo significadamente al país.

No obstante, estas son pinceladas escogidas de una serie de realidades que se dieron en el franquismo, en colegios e internados religiosos, en la sociedad y en las instituciones, pero debemos incidir que esto cambió y, del mismo modo, el modelo educativo. Tanto es así que, ante las nuevas necesidades surgidas del proceso modernizador de los años 50 y 60, el régimen auspició una reforma que derivaría en el Libro Blanco de 1969, y que daría paso a la ley general de Educación de Villar Palasí (1970), en donde se ponían de relieve las deficiencias existentes. No fue una reforma plena ni exitosa pero sí sería el primer escalón a un reconocimiento de los desafíos y exigencias. La Iglesia, por su parte, vería con muy buenos ojos los postulados que traía consigo la democratización de la enseñanza con valores como la libertad, la convivencia, la integración, así como una renovación educativa⁴².

También, de modo exagerado, se presenta una enseñanza poco moderna y arcaizante, aunque, como indica Delgado Criado, para “el final del periodo franquista, España había logrado remontar en gran parte su casi atávica situación de penuria y presentar en el panorama europeo una imagen por lo menos digna”⁴³.

⁴² DELGADO CRIADO, Buenaventura (coord.), *Historia de la Educación en España y América (1789-1975)*, vol. 3, Ediciones SM y Ediciones Morata, Madrid, 1994, p. 864 y PUELLES BENÍTEZ, 2008, pp. 381-384.

⁴³ DELGADO CRIADO, 1994, p. 849.

3.2. Actitudes sociales de rebeldía frente al sistema represivo

Tras el aparente éxito disciplinario y firme inculcación de buenos valores por los que se rigen los hermanos (las tres *eses*: Santos, sanos y sabios) se esconde otra verdad. A pesar del intento de control (ideológico) sobre los alumnos, se nos desvela que no es posible acallar su resistencia, los métodos de coerción no solo no son disuasorios sino contraproducentes y provocan más fuertes y enconadas reacciones.

El prefecto, el hermano Ramón (un destacado Fernando Fernán Gómez), encarnará los más rancios y retrógrados valores franquistas del imaginario social, síntesis del modo en que la dictadura se había querido constituir, en los años 40 y 50, con una obediencia ciega, ultraconservadora, violenta e impositiva.

Pero también se mostrarán las tensiones internas de las familias del régimen, (el *bunker* y los aperturistas), en las discrepancias que se darán entre el hermano director y el intransigente hermano prefecto sobre el modo de tratar el asunto.



Después de todo, los alumnos mayores, a pesar de la rígida moral, no pueden dejar de ser adolescentes cuyos anhelos sexuales son evidentes y necesitan desahogarse. Y lo hacen de la manera que pueden, a pesar del exagerado control que se ejerce sobre ellos, masturbándose en el baño, o fumando, a pesar de la prohibición, como muestra del vano intento de acallar sus anhelos, deseos o expresiones de libertad. Pero, mayormente, su desafío a las reglas y a la autoridad se traslucirá en las bromas pesadas que harán a Juanito Morán. Y a pesar de los intentos del hermano director de regular la situación aplicando técnicas psicológicas, no sabrá ganarse a los chicos. Al contrario, generarán en ellos repulsa y mayor rebeldía. Como ejemplo, señalar que una de las noches, cuando el hermano prefecto les manda rezar el padre nuestro antes de acostarse, uno de los chicos susurrará en voz baja: “Estoy hasta los cojones de esta cárcel, me sudan los huevos de aguantar hijoputas...”. Ello solo responde a este mal clima institucional que viven los niños en el que se sienten hartos, humillados y maltratados.

Y este proceso de *rebelión clandestina* comenzará cuando alguien coloca en la cama de Juanito Morán un serpiente roto que le hiere en el pie. Ello generará un castigo colectivo y hasta una agresión física a un alumno, Hermoso, lo cual sintetizará esa disciplina cuartelaria que sublevará a la inmensa mayoría.

Sin duda, alude al “uso generalizado de la fuerza represiva”⁴⁴, del franquismo para acallar toda resistencia de manera brutal y arbitraria.

De este modo, la violencia verbal y física revela tanto la caracterización negativa de la educación y del franquismo como el germen del rechazo hacia esa autoridad tan tiránica, brutal, independientemente de la falta, y generalizada, a la que van a responder del mismo modo, sin aplacar, en modo alguno, sus ansias de libertad.

3.3. *El paternalismo institucional y el Concilio Vaticano II*

Si hasta este instante se ha descrito una educación moral y religiosa muy restrictiva, a partir del incidente con Morán se va a desvelar una sutil evolución. Lo que nos vamos a encontrar en esta fase de la película es la impotencia e incapacidad a la hora de proceder del hermano director para calmar tales aguas revueltas. Este, con su mejor intención, ingenuo y voluntarioso, pretenderá que sean los propios chicos los que desvelen al infractor, ganando por la mano al hermano prefecto y sus duros métodos. Pero no se da cuenta de que él no deja de encarnar un sistema coercitivo que les castiga injustamente. Y aunque logra que alguien denuncie en una nota al alumno Hervás, no tiene más pruebas que una nota anónima.

Cierto es que los mecanismos que se van a introducir en la trama, la resistencia de los chicos frente a la imposición de la misa obligatoria, se sirven de un espíritu retrógrado, pero no habría que identificar a este con la Iglesia únicamente sino con un significado alegórico (como es obligación=dictadura). Porque, como se ha indicado, fueron las asociaciones y organismos de la Iglesia los inductores que ayudaron a un proceso paulatino de deslegitimación de la dictadura, que creará la base para el proceso democratizador posterior. Y de haber sido tan retrógrados en su enseñanza no habrían consolidado su modelo educativo hasta la actualidad⁴⁵.



La delación, símbolo de las prácticas del hermano director, fue, durante los años 40, una buena fuente de información para el régimen para reprimir la disidencia y, sobre todo, mantener el control social desde una política del miedo⁴⁶.

⁴⁴ RICHARDS, 2013, p. 122.

⁴⁵ POWELL, 2001, p.68 y VIÑAO, 2004, pp. 207-210.

⁴⁶ CASANOVA, Julián, “La paz de Franco”, en CASANOVA, Julián y otros, *Morir, Matar, Sobrevivir*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 28-32.

Pero, a estas alturas, finales de los 60, es una táctica inservible. Como se plantea en la trama, estas políticas empiezan a resquebrajarse ante la incapacidad del sistema de mantener la coherencia y verse superado por las circunstancias mediante condenas y sanciones generalizadas. Y, como no se da una verdadera justicia, el poder se vuelve impositivo y cruel, contradictorio, con un paternalismo ineficaz, ante la existencia de justicia y libertades, que contrasta con los castigos colectivos y descompensados con el delito o la infracción cometida. Esto se representa bien en estas escenas en las que el hermano Ramón se tomará el castigo como algo personal y, por lo tanto, ejercerá una autoridad despiadada. Como consecuencia, casi todos los chavales acabarán por sumarse a la causa, incluso aquellos que no estaban implicados en nada de lo que estaba ocurriendo, cuando ya no pueden soportarlo, viéndose así mismo afectados.

Ello muestra como el poder de la coacción y el miedo, no el del convencimiento, acaba siendo contraproducente. Por todo, los actos simbólicos de rebeldía no cesarán, incluso tras levantar el castigo colectivo. Morán volverá a encontrar entre sus sábanas nuevas muestras de ataque al sistema. Otra noche hallará el pájaro del hermano Ramón muerto y crucificado⁴⁷. Y, a raíz de este hecho, las estrategias del prefecto y del director para hallar al responsable chocarán abiertamente.

Pero esta confrontación no solo debilitará a la institución sino que reforzará la voluntad de los chicos por cambiar su situación.

Tal y como considera Amador, en esta parte de la trama, “la analogía del conflicto y su regulación nos permite relacionar la situación del internado con la Transición en la que la conflictividad social y la virulencia terrorista suponía un obstáculo para llevar a buen fin la democracia”⁴⁸, al menos, mientras no cambiase el sentido del ejercicio del poder. Por eso, ni la comprensión, ni la bondad, ni las advertencias servirán cuando van a acostarse, sucediéndose nuevas gamberradas, como el desprecio a la Eucaristía, cuando encuentran un cáliz y unas hojas recortadas, a modo de hostias, que alguien ha *desacralizado* con Coca-Cola.

No hay duda de que el hermano director se ve influido por los nuevos aires reformistas que, en los años 60, se fueron introduciendo en España, tras el Concilio Vaticano II (1962-1965)⁴⁹. Esos cambios afectaron a España y dieron pie a alterar profundamente la relación entre la Iglesia y el Estado franquista, quien percibió el fenómeno con “preocupación y desconcierto”⁵⁰.

Sin ir más lejos, en 1967 se aprobó, no sin ciertas reticencias, la Ley de Libertad Religiosa, que permitió la no obligatoriedad en la participación en actos religiosos⁵¹.

De este modo, concluye Tusell, “el catolicismo cumplió una función decisiva en la divulgación de los principios democráticos”⁵².

Este hecho se va a ilustrar en la película cuando Lamberto, tras el incidente de las hostias, le hace una petición al director: que la misa no sea obligatoria. Este accederá, confiando, ingenuamente, en que todos ellos acudan como siempre. Pero no será así. A la hora del oficio, se verán muchos huecos libres entre los bancos de la capilla. Para colmo, alguien hará estallar una paloma blanca en el interior de la capilla. Ante tal desborde de acontecimientos, el hermano Manuel, nuevo prefecto, se personará para despertar a los chicos, a la mañana siguiente, y anunciarles que solo ese día será la misa obligatoria y que a partir del día siguiente podrá seguir siendo voluntaria, siempre

⁴⁷ VAZ DE SOTO, 1971, p. 152. En la novela no llegan tan lejos, esta vez es “una penca de chumbera” de afiladas púas.

⁴⁸ AMADOR CARRETERO, 2014, p. 179.

⁴⁹ CALLAHAN, 2002, pp. 395-396.

⁵⁰ MORADIELLOS, 2008, p. 164.

⁵¹ CALLAHAN, 2002, p. 399 y HERMET, 1981, pp. 382-395.

⁵² TUSELL, 2005, p. 169.

y cuando se justifique con la conformidad del padre o tutor. Sin embargo, Hervás y el resto de los chicos mayores considerarán que el director ha roto su palabra. Los alumnos considerarán diferentes posturas, desde el plante (Fernández, el anarquista del grupo), al diálogo (Barambones), respetando, así, la voluntad de los que quieren ir a misa, mostrándonos esta búsqueda de consenso democrático.



Finalmente, ante la actitud imperativa del hermano Manuel, el propio Barambones, que pensaba ir, se negará en redondo.

No hay duda de que los viejos métodos impositivos y coercitivos se imponen a los conciliadores. El reinstaurar las antiguas prácticas, que han creado ya un malestar latente, deriva en desconfianza y lleva incluso a los chicos que quieren ir por propia voluntad a la misa a sumarse a la causa de la rebelión. Nos encontramos, por tanto, en pleno proceso de toma de conciencia de exigencias democráticas.

En este caso, se observa que, aunque algunos chicos abogan por “la paz y el orden como valores políticos prioritarios”⁵³, se dan cuenta también de que para alcanzar *la democracia* en el centro han de dar un paso al frente, si no quieren ver frustradas sus aspiraciones, porque no les queda otro camino.

Estas imágenes encarnan, en su simbolismo, las tensiones que se vivieron en los últimos estertores del franquismo, con revueltas estudiantiles en la universidad cuyo descontento después se trasladaría al mundo obrero y que daría pie, además, a la ruptura definitiva entre el régimen y la Iglesia.

De vuelta al filme, ante la situación incontrolable y la pérdida de autoridad, el hermano Manuel, al ver la actitud de los chicos de no querer ir a misa, cometerá el grave error de dejarles solos, momento en que estos aprovecharán para encerrarse.

Aunque Jesús y, más tarde, Hervás, representarán el ala más radical, conciben su protagonismo bajo un poder colegiado representativo de los alumnos, lo que desvela una serie de “valores democráticos”⁵⁴. El hermano director les exigirá que abran la puerta sin conseguirlo. Su impotencia, tan reveladora, reproduce lo que fueron para

⁵³ MAINER y JULIÁ, 2000, p. 41.

⁵⁴ POWELL, 2001, 43.

Franco, en palabras de Tusell, los últimos años, en los que sintió “un creciente desconcierto ante una realidad que ya no le resulta fácil de captar y de dirigir”⁵⁵.

Los muchachos se creerán triunfantes⁵⁶. Sin embargo, la algarabía acabará cuando la puerta trasera del dormitorio es abierta por alguno de los chicos, y aparece furioso el antiguo prefecto ordenándoles que formen filas. Esto pone fin al encierro y como consecuencia tres de los chicos son expulsados del centro.

3.4. *La Transición, reformismo y nuevos valores*

El final de la encerrona y las expulsiones nos sitúa en el clímax del filme con la aparente derrota estudiantil. Pero no será así. Hasta este momento, hemos visto las dificultades que entrañó, dentro del propio catolicismo y la sociedad civil, este proceso de cambio⁵⁷, a partir de ahora, se mostrarán los pasos que se dieron para que estos allanaran el camino a la democracia.

La escena comienza como si el colegio hubiese vuelto a la normalidad del principio. Varios hermanos vigilan desde el tejado, atentos a cualquier acto de indisciplina entre los alumnos que deambulan por el patio.

Pero, a pesar de todo, alguien encenderá una traca de petardos en el baño y, desde dentro del edificio, empezarán a romper cristales. La bandera del colegio comenzará a arder y los chicos a gritar: “Expulsados, readmisión” y “¡Arriba Azaña!”.

Finalmente, ante este descontrol, consiguen su propósito: cambiar de director (la autoridad). Y este acto oficial tendrá lugar en un aula. No es casual que entre primero el antiguo director, seguido del nuevo sin sotana, con *clergyman* (traje sacerdotal compuesto de pantalón, alzacuellos y chaqueta) y el antiguo prefecto.

Esta parte encaja bien con los valores propios de la Transición: “un cambio que condujera a la democracia sin quebranto del orden”⁵⁸.

Un nuevo director evaluará la situación creada ante los alumnos en el aula, y aunque mostrará su desacuerdo por el castigo infligido a Pablo Monje, quien se cree, sin pruebas, que abrió la puerta de la sala común al hermano prefecto, les dirá que la misa no será obligatoria. Con estas palabras, en las que se rubrica el triunfo estudiantil, nos hallamos en un final muy sintético en donde las tensiones en el centro se van a resolver bajo el arbitrio del nuevo director tendiendo una mano conciliadora y denunciando los actos virulentos. Incluso, no se buscará al causante de los actos cometidos contra Morán, lo que derivará en la *amnistía* de los expulsados y la aceptación de los delegados, previo anuncio de unas elecciones.

La figura del *joven* director simbolizará un doble proceso: la instauración de la democracia y la transformación de la Iglesia. Por eso, no es nada casual la elección de un actor como José Sacristán⁵⁹, comprometido con las izquierdas, icono de los nuevos tiempos, para encarnarlo⁶⁰. Así queda claro que no se trata de una historia de carácter (anti)religioso (como tampoco lo era la novela) sino que se aboga, más bien, por impulsar un “clima de moderación”⁶¹.

⁵⁵ TUSELL, 2005, p. 196.

⁵⁶ VAZ DE SOTO, 1971, p. 215. De nuevo, se incluye una nueva alteración de hondo significado, pues Fernández, que representa a los *intransigentes*, se pone a cantar el *Himno de Riego*, con unas reminiscencias históricas españolas más claras, mientras que en la novela canta la marsellesa.

⁵⁷ LABOA, Juan María (ed.), *El posconcilio en España*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1988; BLÁZQUEZ, Feliciano, *La traición de los clérigos en la España de Franco*, Trotta, Madrid, 1991 y BRASSLOFF, Audrey, *Religion and Politics in Spain. The Spanish Church in transition, 1962-1996*, MacMillan, 1998.

⁵⁸ MAINER y JULIÁ, 2000, p. 42.

⁵⁹ Sin olvidarnos, por supuesto, de la banda sonora compuesta por el cantautor Luis Eduardo Aute que encarna también a los nuevos aires de libertad de la España democrática.

⁶⁰ MARTÍNEZ PÉREZ, Natalia, “Modelos de masculinidad en el cine de la transición: José Sacristán”, *Revista Icono*, núm. 14, 2011 (275-293).

⁶¹ MAINER y JULIÁ, 2000, p. 45.

Tal y como señalaría el cardenal Tarancón, quien iba a dirigir desde la Conferencia Episcopal a la Iglesia española⁶², en una conocida homilía: “España, con la participación de todos y bajo vuestro cuidado, avanza en su camino, y será necesaria la colaboración de todos, la prudencia de todos, el talante y la decisión de todos, para que sea el camino de la paz, del progreso de la libertad y del respeto mutuo [...]”⁶³.

Para Tusell, queda claro que la Iglesia va a ostentar un papel clave a la hora de abrir la puerta al proceso político-social antes de que se produjera en España, puesto que “el papel del catolicismo liberal y progresista fue difundir el ideal democrático”⁶⁴. En septiembre de 1975, de hecho, antes de que se pusiera fin al régimen, la Comisión Permanente del Episcopado “condenaba tanto la violencia terrorista como la represión del Gobierno”⁶⁵. El filme, sin duda, refleja estos hechos.



En esta parte final, el nuevo director hará efectiva su palabra y se procederá a realizar la elección de los delegados, lo que no deja de ser el aprendizaje de las libertades democráticas. Sin embargo, les tiene reservada una sorpresa: aparece en el aula Choperena, un expulsado, que es recibido por todos con alegría⁶⁶.

Así, su magnanimidad casa con la evolución de la Iglesia, la cual participaría y apoyaría la reforma democrática, viéndola “tanto un reto como una oportunidad”⁶⁷.

Se destaca otro elemento: ya no se vuelve a exaltar a Azaña que encarna un pasado que, en realidad, todos quieren superar (la referencia a la Guerra Civil), que implicaba, así mismo, “renuncias, cesiones y compromisos por parte de todos” (Aguilar, 2008:34), el único camino viable para allanar la senda a la democracia.

Pero no todo es un camino llano. Hervás, el líder de los alumnos, planteará en última instancia la readmisión de todos los expulsados, no solo de Choperena, previo a aceptar y poder tratar todas las demás cuestiones referidas a la vida escolar. Y concluirá: “Esta es la opinión de la mayoría”. Arrogándose una voluntad general que se mostrará que no es cierta. Hervás, inflexible, pedirá que se trate el tema en una asamblea abierta.

⁶² TUSELL, 2005, p. 215 y POWELL, 2001, pp. 74-75.

⁶³ RICHARDS, 2013, p. 267.

⁶⁴ TUSELL, 2005, p. 246.

⁶⁵ RICHARDS, 2013, p. 265.

⁶⁶ Lo cual podría interpretarse como la legalización del Partido Comunista.

⁶⁷ CALLAHAN, 2002, p. 425.

Estos instantes finales del largometraje representarán, claramente, la “analogía de la transición a la democracia”⁶⁸.

Reunidos en la nueva sala de juegos que han conseguido, Hervás intentará convencer a sus compañeros con sus inflexibles planteamientos: readmisión o nada. Pero esta postura no va a salir adelante. Indignado, convocará una huelga de hambre para presionar a la dirección, pero solo será apoyado por Fernández.

El mensaje es harto elocuente: las posturas radicales solo son un obstáculo y el consenso es clave para solventar los problemas.

Y el filme muestra que las posturas intransigentes que se dieron en la Transición fracasaron, por “el miedo a las peligrosas consecuencias”⁶⁹ que podían traer consigo.

En el cierre de la escena, al terminar la asamblea, el hermano Julio propondrá cerrar el acto cantando el himno del colegio, y todos los hacen con energía. Por ello, este cierre resulta continuista y reconciliatorio, muy acorde con “la conciencia de los españoles durante la Transición”⁷⁰. La historia, en ese sentido, parecía estar orientada a servir de lección práctica y prosaica para impulsar el debate y la ratificación de la Constitución de 1978, pues no olvidemos que esta estaba dispuesta para su aprobación el 6 de diciembre y el largometraje se estrenaría unos meses antes.

La película, en todo caso, habla de la importancia que cobra la memoria y su superación, además de ofrecernos un marco de referencia intergeneracional que el director utiliza de puente entre los traumas del pasado y la actualidad democrática del momento de su realización, muy lejos de la pretendida amnesia o pacto del olvido⁷¹.

4. Conclusiones

Aunque *¡Arriba Hazaña!* no es una película bien tratada por el paso del tiempo artísticamente, sus logros y virtudes descansan en el planteamiento de su discurso metafórico, testigo único de la consolidación democrática. Sus piezas componen una metáfora muy lograda sobre la necesidad de la Transición, en una doble lectura: una, desde la perspectiva de valorar como fue posible gracias al impulso democratizador de la Iglesia; y la otra, como una traslación de los elementos principales de la Transición en España, acorde al momento en el que fue rodada.

La película parte de elementos icónicos representativos como la vigencia de cierto antirrepublicanismo, el miedo al anticlericalismo, una enseñanza vetusta, la vigencia del trauma de la Guerra Civil, que vienen a crear un contexto social muy representativo de los primeros años del régimen. Pero, así mismo, se observan aspectos de evolución, que están brotando en un entorno, que casa con los nuevos aires que entraron en España a partir del Concilio Vaticano II. Y todo este pequeño universo va a estallar con una serie de actos de rebeldía que atacarán *simbólicamente* al sistema.

Esta suma de elementos, algunos más logrados que otros, radiografían el espíritu de la oposición hacia un sistema cuyos valores caducos y contradictorios dieron pie a estas explosiones de malestar social que cobran, en el largometraje, su imagen más representativa en el encierro de los chicos en el cuarto comunal.

¡Arriba Hazaña! se estila, así, en una visión muy personal del marco en el que la sociedad española propugnó el cambio político, en una descalificación de los radicalismos o extremismos, aunque marcada por algunos clichés, Iglesia=institución

⁶⁸ AMADOR CARRETERO, 2014, p. 179.

⁶⁹ AGUILAR, 2008, p. 237.

⁷⁰ GARCÍA CÁRCEL, p. 482.

⁷¹ JULIA, Santos, “Cosas que de la transición se cuentan”, *Ayer*, núm. 79, 2010, pp. 297-319.

arcaica, que no siempre eran ciertos. Por todo ello, el largometraje es una visión única de un momento de nuestra historia en la que se buscaba consensuar los traumas vividos (bien ejemplificados) con el nuevo presente y mostrar la importancia de constituir un espíritu democrático firme, donde la Iglesia adquirió un protagonismo evidente y necesario para lograrlo. Así, nos muestra que el imaginario, la memoria y la historia son elementos propicios para el aprendizaje colectivo, la única manera que tenemos como seres humanos de afianzar y allanar la senda del futuro.

Y, en ese sentido, el futuro, en el momento de su realización en cuestión, implicaba el apoyo a la Transición, aunque eso supusiera un cierto *continuismo*, no tan crítico con el pasado como hubiese sido, para algunos, deseable.

IGOR BARRENETXEA estudió Magisterio e Historia en la Universidad del País Vasco. Se doctoró en marzo de 2014 en la misma universidad en Historia Contemporánea. Actualmente pertenece al claustro de profesores de la Universidad Internacional de La Rioja y prosigue con su labor de estudio en el campo de las relaciones de historia y cine, tanto en el caso español como a nivel internacional. Entre sus múltiples publicaciones en revistas y libros se destacan las más recientes como el artículo ““Más allá de la imagen. El asesinato de Carrero Blanco en la memoria audiovisual”, Patrick Eser y Stefan Peters (ed.), *El atentado contra Carrero Blanco como lugar de (no) memoria. Narraciones y representaciones culturales*, Iberoamericana Vervuert, 2016, junto a Santiago de Pablo, “*Tata mía (1986) o el espíritu de la Transición*”, *Aportes. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 91 (2), 2016 y el libro *Memoria, Imagen e Historia. La Segunda República en el cine de ficción* (impresión). Ha intervenido como conferenciante, ponente y coordinador de mesas en congresos y jornadas tanto en España como en Reino Unido, Irlanda y Portugal.

email— ibm@bezeroak.euskaltel.es