

LOS NIÑOS PRODIGIO DEL CINE ESPAÑOL: APROXIMACIÓN A LA EDUCACIÓN DE LOS AÑOS 50 Y 60

Valeriano Durán Manso
 Universidad de Sevilla/España
 valerioduran@us.es

RESUMEN

El cine español protagonizado por los denominados niños prodigio ofrece una aproximación a la educación de las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XX. Durante el régimen de Francisco Franco, la gran pantalla se convirtió en un vehículo de propaganda mediante películas históricas que ensalzaban valores patrióticos, y otras de evasión como comedias románticas, musicales y folklóricas interpretadas por cantantes. Tras veinte años de dictadura, España decidió salir de su aislamiento económico, y, en consecuencia, el modelo de cine imperante empezó a cambiar para dar una imagen de modernidad ante Europa. Así, el más comercial incorporó a niños que además de actuar cantaban, y estas películas –que son patrimonio cultural español–, tuvieron una gran repercusión tanto en el público infantil y familiar nacional como a nivel internacional. Los filmes de Pablito Calvo, Joselito, Marisol y Rocío Dúrcal –los cuatro niños prodigio más importantes–, siguieron los cánones morales establecidos por el franquismo pero intentaron a la vez mostrar una sociedad moderna, sobre todo, los de las niñas. Esto se reflejó especialmente en la educación a través del tipo de familia de los protagonistas, su arraigada religiosidad, el ámbito escolar al que pertenecían y el vínculo con sus docentes, y, además, las relaciones entre chicos y chicas. Desde estas consideraciones, este trabajo reflexiona sobre cómo era la educación en estas décadas y cómo la representación de la escuela, el profesor, los centros educativos, y la enseñanza en el cine español de los niños prodigio constituyó un arma propagandística del franquismo.

Palabras clave: Imagen de la educación; cine español; niños prodigio; franquismo

PRODIGY CHILDREN OF SPANISH CINEMA: APPROACH TO EDUCATION OF THE YEARS 50 AND 60

ABSTRACT

Spanish film starring the so-called prodigy children gives an approach to the education of the fifties and sixties of the 20th century. During the regime of Francisco Franco, the big screen became a vehicle of propaganda through historical films that extolled patriotic values, and other of evasion as romantic comedies, musical and folkloric interpreted by singers. After twenty years of dictatorship, Spain decided to leave of its economic isolation, and, consequently, prevailing cinema model began to change to give an image of modernity in Europe. In this way, the most commercial cinema incorporated children that acting and singing, and these films –wich are Spanich cultural heritage–, had a great impact so child and familiar national public as international. Films of Pablito Calvo, Joselito, Marisol and Rocío Dúrcal –the four most important prodigy children–, followed the moral canons established by the Franco regime but tried to show at the same time a modern society, especially those of girls. This is reflected especially in education through the type of family of the protagonists, their deep-rooted religiosity, the school field to which they belonged and the link with their teachers, and, in addition, relationships between boys and girls. From these considerations,

this work reflects on how was education in these decades and how the representation of school, the teacher, schools, and teaching in the Spanish film of prodigy children was a propaganda weapon of the Franco regime.

Keywords: Image of Education, Spanish Cinema; prodigy children; Franco regime

INTRODUCCIÓN

El cine muestra una imagen de la educación que refleja desde la influencia del poder político a las características de una sociedad, las estructuras decisivas en la formación, o el tipo de escuela existente. Por este motivo, las películas resultan un vehículo muy oportuno para conocer cómo era la enseñanza en una época determinada, y permiten al espectador reflexionar sobre el pasado para conocer el recorrido realizado hasta el presente y poder asimilar los retos futuros. En este sentido, la historia de la educación tiene en la historia del cine un área que puede complementarla y enriquecerla porque los filmes exponen cómo era la vida, la sociedad, y la forma de educar en el pasado, y esto ofrece una perspectiva que posibilita la investigación desde el presente. A este respecto, resulta pertinente rescatar las palabras de Zunzunegui: “debemos analizar las películas como lo que son: como objetos de significación; dicen cosas y las dicen de una manera. Manera que tiene que ver con la época en la que se hacen, y manera que nos afecta a nosotros ahora” (POYATO, 2005, p. 14). En el presente caso, el cine español de los años cincuenta y sesenta reflejó cómo era España y, sobre todo, como quería que fuera el régimen político de Francisco Franco. Esta finalidad propagandística quedó plasmada en multitud de filmes con el propósito de inculcar en los espectadores las bondades del sistema, y tuvo una presencia especial en el denominado cine con niño.

Este subgénero –que tuvo también éxito en las cinematografías de Hollywood e Italia-, contó con unas características propias en España al presentar a los niños como absolutos protagonistas a través de unos personajes con grandes dotes musicales. Los filmes con cantantes tenían una gran tradición en España, aunque más que musicales se trataba de películas con canciones (SÁNCHEZ NORIEGA, 2005), y este modelo se extendió al público infantil con niños actores y cantantes educados para tal fin. Así, las vivencias de Pablito Calvo, Joselito, Marisol y Rocío Dúrcal –los niños prodigio principales de la época-, ocuparon un lugar destacado en el cine español al contar con el apoyo político y religioso, el de un auditorio familiar, y el de unos productores con una clara visión de negocio. Así, estas películas forman parte del patrimonio cultural español y ocupan un interesante lugar a nivel

educativo pues de ellas se extraen valores y enseñanzas que reflejan cómo era la educación franquista, el papel de la Iglesia Católica en la sociedad, o la influencia de la familia en la formación, en una época marcada por la desigualdad social, el patriotismo, el aislamiento económico, y el temor ante lo extranjero.

Las películas más representativas de los citados niños actores, en su mayoría taquilleras y populares comedias musicales destinadas al entretenimiento, tuvieron una notable influencia en los espectadores más pequeños, quienes querían verse reflejados en los intérpretes que aparecían en pantalla. Las que se estudian en este trabajo son *Marcelino pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954), *El pequeño ruiseñor* (Antonio del Amo, 1956), *Un rayo de luz* (Luis Lucia, 1960) y *Canción de juventud* (Luis Lucia, 1961) –en las que debutaron Pablito Calvo, Joselito, Marisol y Rocío Dúrcal, respectivamente-, y en todas ellas aparecen distintos tipos de enseñanza según el contexto social y familiar del niño que las protagoniza. Además, los lanzaron a un estrellato que los privó de la infancia –y casi de la formación académica-, para edulcorar la del público, les reportó un gran éxito incluso a nivel internacional, y, en algunos casos, los desterró cuando dejaron de ser niños. Asimismo, fueron las que los niños veían en los cines de barrio o de sus pueblos, y, a su vez, las que visionaron por primera vez con sus maestros y compañeros de clase como actividad complementaria a la teoría diaria del aula.

Este corpus permite una aproximación a la representación de la educación en una época tan decisiva como fue la España franquista de la década de los cincuenta, y la de su tímido aperturismo en la de los sesenta. Así, se puede observar cómo era la enseñanza, la institución educativa y el papel del maestro en la pantalla, y si esto tenía similitud con la realidad del momento. Los títulos mencionados contienen un mensaje en sintonía con el ideario político de la época y, en consecuencia, muestran una imagen de la educación casi idealizada y nada crítica, pero que resulta muy atractivo para su estudio por la repercusión que tuvieron en la sociedad española.

LOS NIÑOS PRODIGIO DEL CINE ESPAÑOL: UNA APROXIMACIÓN

La presencia de niños en el cine español se remonta a la etapa muda y alcanzó un cierto auge en la II República, pero cuando tuvo más fuerza fue en la década de los cincuenta. Además, el protagonismo de niños en los filmes del Neorrealismo italiano influyó en el desarrollo de una tendencia que tuvo en el público infantil, femenino y, en definitiva, familiar,

a sus principales destinatarios (BORAU, 1998). El estreno de *Marcelino pan y vino* en 1955 marcó el inicio de un subgénero que daría grandes éxitos al cine español más allá de sus fronteras con una fórmula propia. Se trata de una película “que marcó una inflexión en el género porque, a partir de este momento, pudo hablarse propiamente de un género autónomo, que fue conocido popularmente y expeditivamente en nuestro país como “cine con niño”” (GUBERN, 2001, p. 11). Las producciones de esta época se basaban en títulos de corte histórico, religioso, melodramático o musical que tenían una clara finalidad de evasión y ensalzaban los valores del régimen. Así, el cine comercial fue el dominante a pesar de que en estos años surgieron las voces críticas de cineastas como Luis García Berlanga o Juan Antonio Bardem, “que tuvieron la habilidad de hacer un cine más social y crítico que logró burlar las normas del sistema de censura imperante y hablar directamente al espectador de sus miserias, a veces con tono cómico e incluso sarcástico” (DURÁN MANSO y CASTRO LEMUS, 2015).

El cine con niño se instaló en la década de los cincuenta con el absoluto protagonismo de Pablito Calvo y Joselito, y se consolidó en la de los sesenta con la incorporación de Marisol y Rocío Dúrcal, quienes dominaron la década ante el declive de los anteriores. De esta manera, se estableció un *star system* infantil en el que estos niños actores no sólo actuaban y cantaban en las películas, sino que formaban parte de la vida de los españoles al aparecer en cromos y libros, ocupar páginas de sociedad, y asistir a actos de carácter político o benéfico. Al igual que sucedió en Hollywood en los años treinta con Mickey Rooney, Shirley Temple, o Freddie Bartholomew, el cine español contó en estas décadas con filmes articulados exclusivamente en torno a unos niños de gran talento que a pesar de su corta edad trabajaron como si fueran adultos. Además, tuvieron que abanderar en buena parte el ideario franquista al dirigirse a un público infantil y familiar, ya que el objetivo era difundirlo a los más pequeños a través del cine. Como en otros regímenes totalitarios, la educación y los medios de comunicación se utilizaron con una intención propagandística, y así se demuestra en las películas protagonizadas por estos niños –en su mayoría de origen humilde–, donde se incide en cuestiones como el poder educativo de la Iglesia Católica, la enseñanza segregada por sexos, la división de contenidos por una cuestión de género, o el ensalzamiento de España.

Cada niño prodigio tuvo detrás a un productor que gestionó su carrera. Los casos más sobresalientes fueron los de Cesáreo González con Joselito y de Manuel Goyanes con Marisol, quienes se fijaron en estos dos menores de familias obreras y los lanzaron a la fama

gracias a sus cualidades musicales. Asimismo, también contaron con un director que orientó sus incipientes trayectorias, como sucedió entre el húngaro Ladislao Vajda y Pablito Calvo, Antonio del Amo y Joselito, y Luis Lucia con Marisol y Rocío Dúrcal. En estas películas todo gira en torno a estos niños, quienes se erigen como absolutos protagonistas al contar con el apoyo de los adultos y, sobre todo, del resto de niños de ficción, para los que son auténticos héroes y modelos a seguir, como sucedía con los espectadores infantiles. Sin embargo, entre ellos se aprecian diferencias:

1. Niños prodigio: tienen un origen muy humilde, y proceden y pertenecen a ámbitos rurales. Son bondadosos aunque a veces apocados, y en algunos casos son huérfanos y sufren porque ansían tener una madre. Esto los hace muy atractivos para el público femenino. Encarnan la tradición, los valores, y la autenticidad de las costumbres propias del mundo rural.
2. Niñas prodigio: tienen un origen humilde pero aparecen relacionadas de forma indirecta con la burguesía o la alta sociedad. Son bondadosas pero a diferencia de los anteriores tienen una gran personalidad y madurez, capacidad resolutive, simpatía y belleza. A veces son huérfanas pero suelen mantener una postura positiva a pesar de sus circunstancias. Ellas encarnan lo que será la imagen moderna de la mujer española de los sesenta.

A pesar del éxito que alcanzaron estos actores infantiles, sobre ellos aparecieron dos amenazas que puso fin a las carreras de algunos: la estereotipación de los personajes que encarnaban y, lo que fue más determinante, el paso del tiempo, pues la entrada en la adolescencia conllevó un cambio en su imagen física (GUBERN, 2001). Además, este cambio resultó fatal en el caso de los niños cantantes porque su voz angelical dio paso a otra muy distinta que no aceptó el público. Por ello, es necesario tener en cuenta que “el trabajo de un niño-actor está supeditado a lo imponderable de su naturaleza en constante mutación y crecimiento” (JOLIVET, 2001, p. 32). Esto explica que las niñas prodigio hayan tenido unas trayectorias más prolongadas que la de sus compañeros.

Debido al éxito que estas películas tuvieron en la sociedad española y al impacto que causó en los niños de la época –que eran los principales destinatarios de las mismas-, representan un relevante objeto de estudio que permite conocer cómo era la educación de la época con respecto a la que aparecía en pantalla. Sin duda, se produce un desajuste entre la realidad y la ficción que responde al objetivo propagandístico del franquismo de apostar por

una educación edulcorada que ofreciera una imagen de España distinta a la existente, mucho más cruda y rígida. Así, se puede afirmar que el cine con niño ofreció a la sociedad otra forma de vida posible, aunque para ello recurriera a una idealización de la educación y de la propia infancia. “En definitiva, este denso ciclo fue fruto de un cruce de estrategias comerciales, exigencias moralistas, imperativos socializadores y una receptividad colectiva fraguada en la forja sentimental de la escuela y de las políticas culturales de la España del nacionalcatolicismo” (GUBERN, 2001, p. 15).

CINE CON NIÑO EN LA ESPAÑA DE LOS 50

La tendencia del franquismo por el cine religioso y por mostrar a la familia como la principal institución educativa de la sociedad –sobre todo la católica, pobre, trabajadora, luchadora, y ubicada en el ámbito rural-, se prolongó hasta la década de los cincuenta. Así, dos pilares de la estructura franquista como la Iglesia y la familia tuvieron una indiscutible presencia en el cine de estos años de una manera propagandística. En buena parte, la gran pantalla se convirtió en el púlpito del ideario tradicional y conservador del régimen tanto en los temas como en los diálogos o la construcción de los personajes que aparecían en las películas. En este sentido, el cine con niño se erigió como una de las tendencias clave del momento al incorporar elementos religiosos y musicales:

El gran ciclo comercial de los años 50 y primeros 60 fue el llamado “cine con niño” [...]. Su origen se remontaría a ciertas derivaciones neorrealistas, atribuibles a modelos como *Sciuscità*, *Ladri di biciclette*, *Proibito rubare*, etc. y perceptibles en películas como *Día tras día* (1951) o *Segundo López, aventurero urbano* (1952); de su cruce con otros ciclos como el religioso y el musical folclórico, saldrían títulos de tanta resonancia como *Marcelino, pan y vino* (1954), de Vajda o *El pequeño ruiseñor* (1956) de Antonio del Amo. (MONTERDE, 2005, p. 275).

Los niños prodigio españoles llegaron al cine por sus cualidades musicales a excepción de Pablito Calvo, que fue el primero en brillar con luz propia. Junto a él, Joselito fue el otro protagonista de la década dentro de este subgénero, y, además, el primero en dar vida a niños cantantes. A pesar de que se trata de películas diseñadas para el lucimiento del niño que las protagoniza, se han convertido en un interesante documento para conocer cómo se representaron en la gran pantalla los valores del régimen de Franco y, en concreto, los de carácter educativo. En esta década, Pablito Calvo fue educado en el cine por un grupo de religiosos y Joselito según las costumbres del mundo rural.

Pablito Calvo: la educación religiosa

Pablito Calvo (1948-2000) interpretó en *Marcelino, pan y vino* al niño entrañable en el que los padres de la época querían ver a sus hijos. Basada en el relato homónimo de José María Sánchez Silva de 1952, la película se ambienta en un monasterio franciscano a finales de la Guerra de la Independencia, donde un grupo de monjes acoge a un niño huérfano, Marcelino, que es abandonado allí al poco de nacer. En lugar de enviarlo a un hospicio son los propios frailes los que lo educan y le inculcan una formación religiosa, a pesar de que sólo quiere jugar con su amigo Manuel y ver a su madre. La historia da un giro cuando el niño sube al desván y allí descubre un Cristo crucificado por el que siente una extraña atracción y al que incluso habla y escucha. El inesperado final con la muerte de Marcelino tras ofrecer al Señor pan y vino y retirarle la corona de espinas es la clave del filme, y sólo puede entenderse mediante la fé católica, aunque, como apuntan algunos expertos, por su argumento y su desenlace se puede considerar que se trata de una película de terror sobrenatural (GUBERN, 2001).

Ladislao Vajda seleccionó a Pablito Calvo entre un centenar de candidatos para dar vida a un niño “listo, travieso, sensible, espontáneo y ágil” (JOLIVET, 2001, p. 36), que, además, tenía un rostro y una mirada cándidos. Con estas características, el público conectó rápidamente con el personaje y, en definitiva, con el actor, y la película, que contó en la elaboración del guión con asesores eclesiásticos, tuvo el apoyo del régimen político. Este factor religioso estuvo muy presente en la educación que recibió el protagonista y en los valores que se transmitieron a los espectadores. La figura del maestro estuvo encarnada por Fray Malo, apodo con el que lo tilda Marcelino por estar enfermo en la cama y, quizá también, por considerarlo muy severo en su pedagogía. En una escena bastante significativa, este fraile intenta enseñarle la letra o pero al niño, más ocupado en otros asuntos como jugar, descubrir, y soñar, le interesa poco la lección, para el desánimo del instructor. De esta manera, se puede comprobar que los únicos referentes del niño son los frailes, quienes actúan de padre y madre, lo educan, le enseñan, y lo orientan en la vida. Los muros del monasterio albergan su hogar, pero también su lugar de aprendizaje, como cuando en las escuelas unitarias los maestros daban clase en una habitación de sus casas. Aunque Fray Malo es el que se ocupa de su alfabetización, Marcelino se forma con todos los frailes, pues cada uno desempeña una labor que enriquecen su curiosidad, su cultura, su intelecto, y, cómo no, su espíritu. De todos

ellos, con quien tiene más sintonía es Fray Papilla, al que llama así por dedicarse a la cocina, y, precisamente es éste el que lo encuentra muerto.

Se trata de una película emblemática de la industria cinematográfica de la época, que fue calificada de interés nacional y, además, fue la cuarta más taquillera de la década de los cincuenta permaneciendo en cartel un total de 145 días¹ (MONTERDE, 2005). Su impacto trascendió las fronteras españolas y prueba de ello es que constituyó un gran éxito en Italia, América y Japón, se alzó con el Oso de Plata en el Festival de Berlín, y Pablito Calvo consiguió una Mención Especial en el Festival de Cannes. Asimismo, encumbró rápidamente a este actor, y por ello se puede afirmar que “si bien a partir de Marcelino nació con exitosa vitalidad en España la moda de las películas con niño, ni Joselito con su voz de oro, ni Marisol con su salero, lograron alcanzar la fama de Marcelino/Pablito Calvo” (JOLIVET, 2001, p. 29). En la actualidad, *Marcelino pan y vino* sigue siendo una de las películas españolas de mayor repercusión internacional y es un claro ejemplo del entusiasmo religioso de la propaganda franquista.

El fenómeno *Marcelino*, y todos sus ecos y prolongaciones, ha de contextualizarse en el seno de la cultura entonces imperante del nacionalcatolicismo franquista, de cuyo adoctrinamiento eran víctimas cotidianas los pequeños espectadores y las madres que les acompañaban en las salas. (GUBERN, 2001, p. 11).

Otras películas importantes protagonizadas por este niño fueron *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956) y *Un ángel pasó por Brooklyn* (Vajda, 1957), la primera acertada y con tintes neorrealistas, y la segunda con menor éxito. Pablito Calvo protagonizó ocho filmes en nueve años pero *Marcelino pan y vino* fue en el que mostró de forma más natural su candidez e inocencia, quizá por ser la primera de su trayectoria y porque en las demás tuvo que enfrentarse de forma más firme, severa, o incluso mecánica, a la interpretación. Sin embargo, “los tres niños de cine encarnados por el joven Pablito Calvo inscriben resueltamente las tres películas de Vajda en la universalidad del afecto y de los valores positivos que cultural y tradicionalmente se relacionan con la imagen del niño” (JOLIVET, 2001, p. 47). A pesar del arrollador éxito obtenido en su debut, su carrera fue muy breve comparada con la de sus compañeros.

¹ La película más taquillera fue *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), protagonizada por Sara Montiel, que permaneció en cartel durante 325 días (Monterde, 2005).

Joselito: la educación en el mundo rural

José Jiménez Fernández, Joselito (1943) encarnó en sus películas al niño de origen muy pobre que cuenta con una voz prodigiosa, de manera que su personaje fue un reflejo de su propia vida. Su éxito como cantante en la radio le permitió acompañar a intérpretes como Luis Mariano o al cantaor Antonio Fernández ‘El Chaqueta’, y esto posibilitó que diera el salto al cine en un momento en el que el éxito de *Marcelino pan y vino* había puesto de moda las películas protagonizadas por niños. Su primer filme, *El pequeño ruiseñor*, obtuvo un enorme éxito a nivel nacional, y, especialmente, en las capitales de provincias y las zonas rurales debido a que Joselito representaba el sueño por triunfar de un sector social deprimido. Además, ensalzaba la condición de huérfano del personaje, y esto caló hondo en el público femenino e infantil por el tono melodramático que encerraba la historia de un niño pobre de voz portentosa que sufría por la muerte de su padre y el abandono de su madre, y era criado por su abuelo. Dada la presencia y la influencia que la Iglesia Católica tenía en la sociedad española, varios de los personajes principales son religiosos, como el cura, el padre Jesús, o el sacristán, quienes ejercen un papel esencial en la educación del protagonista por ser huérfano. Sin ir más lejos, su abuelo es el campanero del pueblo donde vive y el sacristán es su mejor amigo. Al igual que Marcelino, desea reencontrarse con su madre –aunque ambos se conforman con saber que la Virgen es también su madre-, y su ámbito más próximo está determinado por la iglesia, aunque a diferencia de él, el carácter rural de la formación de Joselito y el musical tienen un mayor peso que el religioso.

El pueblo tiene un papel esencial en la película porque sus vecinos actúan como si fueran de su propia familia, a pesar de que aparecen también otros menos benevolentes, y, por ello, en las películas de Joselito tanto el sacerdote como el maestro, el médico, el rico del pueblo, o el obrero suelen ser buenas personas dispuestas a ayudarlo. Este niño encarnaba unos valores que estaban muy presentes en el tipo de público que lo seguía –en su mayoría de carácter popular y origen rural-, como el espíritu de supervivencia, la profunda religiosidad, la bondad y la humildad como pauta de comportamiento, la apuesta por lo tradicional en la forma de vida, y el amor por la familia y la tierra. Así, se constata que la pauta común en estos filmes era la exaltación de los sentimientos de los personajes y el dramatismo de las situaciones planteadas para apelar a las emociones de un público que se identificaba a nivel social, educativo y cultural con lo que veía en pantalla. Por este motivo, “la saga del pequeño ruiseñor constituye una muy precisa radiografía de una España profunda que probablemente

se encontraba en puertas de una gran transformación, pero que todavía se reconocía sin ambages en obras como *El ruiseñor de las cumbres*” (JOLIVET, 2001, p. 53).

Debido a su éxito, esta modesta película tuvo de forma inmediata una secuela, *Saeta del ruiseñor* (Antonio del Amo, 1957), producida por Cesáreo González, “quien había firmado un contrato en exclusiva con Joselito y vendría desde ese momento a regir los destinos cinematográficos de la joven estrella” (ELENA, 2001, p. 50). En este título el niño vive cerca de Sevilla –una ciudad de tradición conservadora, fuerte religiosidad, y muy vinculada a la copla-, y se presenta a un concurso de saetas para pagar la operación de una niña ciega; sin duda, un argumento muy melodramático que tuvo también gran éxito. Uno de los momentos más sublimes de la película es cuando le canta una saeta a Jesús Nazareno al salir en procesión para pedirle por su amiga ciega, y esto pone de manifiesto que “la España de Joselito es siempre la España de la profunda religiosidad” (ELENA, 2001, p. 51). Asimismo, para conformar la trilogía del niño cantor –también denominada trilogía del ruiseñor-, se rodó inmediatamente *El ruiseñor de las cumbres* (Antonio del Amo, 1958), muy similar a las dos anteriores. Aunque en ésta aparece un cuadro familiar diferente del diseñado para *El pequeño ruiseñor*, pues sus padres están presentes mediante un progenitor alcoholizado y una *mater dolorosa*, Joselito sigue siendo un niño que sufre en su entorno y es admirado por su voz y bondad.

Posteriormente, también protagonizó coproducciones mexicanas como *Aventuras de Joselito en América* (René Cardona, 1960), *El caballo blanco*² (Rafael Baledón, 1961), o *El falso heredero* (Miguel Morayta, 1965), donde ya era un adolescente que encarnaba a un nuevo modelo de personaje. Este filme supuso un fracaso porque el argumento estuvo muy alejado de sus primeras películas, aunque la trama volvía a apostar por el dolor de una familia desestructurada y el poder de la música. A pesar de que González había modificado la edad de Joselito en cuatro años para que el público lo imaginara más joven, no pudo impedir que creciera y que en su momento de más popularidad ingresara en la adolescencia y le cambiara la voz, lo que puso fin a su carrera musical. Para incidir en el carácter rural que dominó su filmografía, en *Prisionero en la ciudad* (Antonio de Jaén, 1968) –su despedida del cine en esta etapa-, encarnó a un sencillo joven de pueblo que va a estudiar a la ciudad y allí cae en la delincuencia. Se trata de un alegato a las bondades del campo frente a los peligros de la capital pues al final el chico vuelve al pueblo que tanto añora con su familia para emprender

² En esta película Joselito aparece con uniforme en la escuela junto a sus compañeros mexicanos y siente una especie de enamoramiento por su maestra; una prueba de que el niño actor se estaba haciendo mayor.

el buen camino. Así, el cine de Joselito tiene en el mundo rural el eje que vertebra su educación.

LAS NIÑAS PRODIGIO EN LA ESPAÑA DE LOS 60

Tras consolidarse en la década anterior que la religión católica y la familia eran los ejes vertebradores de la sociedad española del franquismo, el régimen decidió mirar hacia Europa para demostrar que apostaba por la modernidad. Prueba de ello es que en el cine de los años sesenta se diversificaron las profesiones, aficiones, prácticas deportivas, y procedencia social de los personajes que las protagonizaban (DURÁN MANSO y CASTRO LEMUS, 2015). Por este motivo, el cine con niño no se limitó únicamente a ámbitos religiosos o rurales que determinaban cómo era la educación, sino que se abrió a espacios educativos elitistas como los internados o la Universidad; sin duda, un reflejo de la evolución de la propia sociedad española. No obstante, el régimen tuvo más interés por mostrar en el cine cómo quería que ésta fuera que en reflejar cómo realmente era, pues aunque ansiaba salir de su aislamiento internacional quería seguir con sus propias doctrinas. De esta manera, las películas que mostraban a los niños actores en entornos empobrecidos fueron decayendo para apostar por niñas en entornos selectos que daban una imagen más moderna de España. En este sentido, se constata que “los años sesenta contemplan la práctica desaparición del cine folclórico, y las circunstancias imponen una vía urbana, desarrollista y preeuropea” (BARREIRO, 1999, p 24-25).

En 1962 se produjo la caída de Pablito Calvo, siete años después del éxito de *Marcelino pan y vino*, debido a su entrada en la adolescencia y, con ella, la pérdida de la inocencia con la que triunfó, mientras que Joselito se mantuvo en la misma línea varios años hasta que le cambió la voz, como se indicó anteriormente. *Marcelino pan y vino* y *El pequeño ruiseñor* se erigieron como las películas más emblemáticas de estos niños por ser las primeras en las que aparecieron, pero su tono religioso y rural parecía ya anticuado. Así, en los sesenta se apostó por un carácter urbano que plasmara el desarrollo y la imagen moderna de España, como sucedió en los filmes de Marisol y Rocío Dúrcal:

Si las películas de Joselito suelen desarrollarse en ambientes totalmente populares, Marisol es una niña de clase alta (*Un rayo de luz*, *Tómbola*) y, cuando no lo es, accede a ella por sus propios méritos (*Ha llegado un ángel*, *Marisol rumbo a Río*, *La nueva Cenicienta*). Lo que desde luego no se parecen en nada son los ambientes sociales en los que se desarrollan los argumentos de uno y otra, que en realidad sólo se llevaban un año de edad. Sin boinas ni burros ni botijos, los escenarios donde se

desarrollen los filmes de Marisol querrán dar una imagen de España emergente a que la llamada tecnocracia en el poder aspiró como modelo. (BARREIRO, 1999, p. 25).

Las películas de estas niñas prodigio apostaron por una sociedad española más avanzada que, en el fondo, representaba la dicotomía entre tradición y modernidad. España seguía anclada en su ideario tradicional y católico a pesar de querer parecer moderna a Europa, así que en la gran pantalla lo nacional siempre acababa triunfando frente a lo foráneo. De esta manera, el cine siguió dominado por una función propagandística que ensalzaba los valores tradicionales frente a la amenaza que suponía lo extranjero. En esta nueva etapa también tuvieron éxito otras niñas que actuaban y cantaban como las gemelas Pili y Mili, y Ana Belén, pero Marisol y Rocío Dúrcal fueron las más representativas de este subgénero y quienes tuvieron una trayectoria más prolongada en el tiempo.

Marisol: el referente educativo de la época

Pepa Flores, Marisol (1948) constituye el caso más representativo del considerado niño prodigio del cine español. Al principio de su carrera encarnó a una cantarina y alegre niña, que dio paso a una adolescente encantadora que además poseía belleza, y, después, a una mujer atractiva y liberada que representó el ideal de la mujer moderna española. Ella creció ante los ojos de los espectadores y se convirtió en la auténtica protagonista del cine español pues “tenía todas las cualidades naturales para triunfar: belleza graciosa y fresca, saleroso desparpajo, voz y gusto para cantar, y la disciplina que se le puede pedir a un niño” (BARREIRO, 1999, p. 24). El productor Manuel Goyanes la convirtió en una versión femenina y moderna de Joselito tras verla actuar en una retransmisión de Televisión Española con el grupo malagueño de coros y danzas al que pertenecía en la Feria del Campo de Madrid de 1959. Sus primeras películas contaron con el cineasta más experimentado en el cine con niño, Luis Lucia, quien “ve en ella a una actriz auténtica, sincera y espontánea, distinta de todos cuantos niños ha dirigido ante las cámaras” (BARREIRO, 1999, p. 39-40). Además, se situaron en diferentes entornos sociales y educativos, y el impacto que tuvieron en los niños de la época convirtió a la actriz en un referente cultural. A esto también ayudó un aparato de comunicación sin precedentes en los niños prodigio españoles, basado en recortables, cromos, cuentos en los que aparecían los argumentos de sus películas, muñecas, discos, y hasta una revista llamada *La revista de los amigos de Marisol*. Sin duda, “Marisol se convirtió también en una adelantada en las estrategias del *merchandising*” (GUBERN, 2001, p. 13).

Un rayo de luz, basada en la novela *El pequeño lord Fauntleroy* (Hodgdon Frances Burnett, 1886), es su película más representativa porque en ella aparecen los rasgos del tipo de personaje que desarrollaría en sus primeros años. En esta etapa infantil interpretó a niñas de origen humilde, llamadas también Marisol y procedentes del sur de España, que están emparentadas con personas de buena posición social pero carentes de valores morales, y que poseen simpatía, carisma, y una extraordinaria voz. El factor educativo tiene una notable presencia en este filme pues se dan diversas escenas donde se pone de manifiesto la relación entre los docentes y la alumna. Al principio, Marisol aparece en un colegio de monjas de Málaga donde está en el coro y se convierte en la principal atracción de sus compañeras por su voz, desparpajo y alegría, pero estas dotes crispan a las religiosas por la incapacidad de la niña para someterse a la disciplina del centro educativo. Cuando se traslada a Italia para pasar el verano con su abuelo paterno, el conde D'Angelo, continúa el conflicto. Allí recibe las clases de canto de una institutriz y se muestra obediente interpretando la canción *Santa Lucía*, pero de repente decide terminar el tema dando unos toques flamencos, para la desesperación y el enfado de su profesora, que la acompañaba al piano. A Marisol no le gusta la rigidez académica, sino lo natural y espontáneo, pero sus educadores valoran mucho su inteligencia y tesón para resolver conflictos y dar lecciones de humanidad a los suyos, ya que esta preocupación por la familia era un valor primordial en la formación de los sesenta:

Marisol es aquí, pues, el angelical instrumento que consigue la reconciliación y reunificación de una familia. Y lo mismo sucederá en las películas siguientes, de modo que la reconstitución de la unidad familiar turbada por ce o por be se convertirá en el "argumento tipo" de estas primeras películas, lo que mostraba, bien a las claras, que esa familia constituía, junto al sindicato y el municipio, la base social del régimen que había promocionado tan singular sistema de representación. (BARREIRO, 1999, p. 43).

La película, que fue uno de los éxitos de 1960, contó con una muy buena acogida por parte del público –incluso en el extranjero–, y permaneció un total de 44 días en cartel, debido en buena parte a la cantidad de entrevistas que concedió la nueva estrella y a los viajes promocionales que realizó por España. Entre otros galardones, Marisol consiguió por este papel el premio a la Mejor Actriz Infantil en la Mostra de Venecia.

En su siguiente película, *Ha llegado un ángel* (Luis Lucia, 1961), se da una situación similar a la anterior, pero Marisol no aparece en otro ámbito educativo que no sea la familia. Sin embargo, en su tercera película, *Tómbola* (Luis Lucia, 1962), es una niña de origen humilde que al ser recogida por sus adinerados tíos estudia en un selecto liceo femenino. Prueba de este elitista espacio educativo es que recibe clases de gimnasia, un área sólo al

alcance de unos privilegiados en estos años que se afianzaba al tratarse de chicas. En la primera escena del filme, mientras todavía asoman los títulos de crédito, Marisol aparece con el uniforme escolar junto a sus compañeras de clase en el autobús que las lleva al colegio cantando uno de sus temas más famosos, ‘Chiquitina’, mientras el resto de chicas le hacen los coros. Posteriormente, en la asignatura de Historia están dando la Revolución Francesa y ella canta La Marsellesa para impotencia de su maestra, que no entiende cómo puede tener una canción para cada materia y entretenga al resto de alumnas. Sin embargo, cuando le preguntan en qué año empezó esta revolución dice que fue “entre Cristóbal Colón y el Movimiento Nacional”, una inesperada respuesta que provoca su propia risa y la de todas sus compañeras, cautivadas por su ingenio. Más adelante, interpreta durante su cumpleaños, y ante alumnas y profesoras, el tema que da nombre a la película, una canción que vuelve a cantar al final vestida de nuevo con el uniforme. En este filme el colegio es el escenario de las vivencias de Marisol y resulta muy interesante ver los contenidos que se imparten o el mobiliario presente para entender cómo era la educación en un liceo femenino de la época. De nuevo, “el texto resultante de la película da lugar a la imagen deseada de la sociedad española por parte del franquismo” (PÉREZ GÓMEZ, 2010, p. 151).

Aunque en estas tres películas de Lucía es donde mejor se manifiestan las cualidades de esta niña prodigio y se dan más escenas educativas, en *Marisol rumbo a Río* (Fernando Palacios, 1963), aparece de nuevo la educación en un entorno elitista. Aquí, la hermana gemela de Marisol, Mariluz –interpretada por la misma actriz, que tenía ya quince años-, vive con su tío en Río de Janeiro y recibe las clases de francés de una distinguida institutriz de origen europeo, cuando este idioma estaba destinado a las chicas de la alta sociedad en estos años. Todos estos filmes insisten en la segregación de la educación por sexos, algo que sucedía en la España de los sesenta y que se constata en las películas de Marisol, quien “se convirtió en un símbolo nacional” (FIERRO NOVO, 2005, p. 69).

Rocío Dúrcal: la educación en la élite social

Rocío Dúrcal (1944-2006) representó a la adolescente simpática e inteligente de una clase social media-alta. Como tenía 16 años cuando debutó nunca interpretó papeles infantiles y así no resultó tan brusco para el público ver su evolución de niña a mujer, lo que garantizó el éxito en sus películas. Por el mismo motivo, en su filmografía aparecen menos escenas en espacios educativos que en la de Marisol, pero sí se da una relación más directa y estrecha

entre chicos y chicas; quizá por tratarse de jóvenes adolescentes. Tras participar en diversos concursos de canto en la radio, el cazatalentos Luis Sanz –que era representante de varios artistas españoles-, la descubrió en 1959 cuando la vio participar en el programa de Televisión Española *Primer aplauso*. Así, este detonante televisivo marcó el inicio de su carrera musical y cinematográfica, al igual que le había sucedido a Marisol con Manuel Goyanes, y, además, sus primeras películas también estuvieron dirigidas por Luis Lucia, quien “ha desvelado en sus musicales el talento de Marisol, Rocío Dúrcal o Ana Belén” (FIERRO NOVO, 2005, p. 64).

Su primera película, *Canción de juventud*, es precisamente donde mejor se reflejan sus aptitudes de niña prodigio que actúa, canta y centra por completo la acción, y, también, donde más aspectos y ámbitos educativos tienen lugar. La trama se desarrolla en un elitista internado femenino de la Costa Brava, en Cataluña, que está muy próximo a otro para chicos. El de chicas está regido por dos monjas bastante modernas que consiguen convencer a Don César, el estricto y anticuado director del masculino, para organizar una excursión en la que participen los estudiantes de ambos centros. Sin duda, esta actividad extraescolar supone una apuesta contra la segregación sexual en la enseñanza y puede considerarse un gran avance del franquismo en la educación de chicos y chicas de la época, aunque en la práctica real sólo fuera posible en la gran pantalla. Durante la excursión encuentran una ermita en ruinas que todos deciden reconstruir y para obtener fondos organizan una función teatral donde puedan asistir sus familiares, de manera que el factor religioso típico del cine con niño tiene también presencia en Rocío Dúrcal. En este filme, la protagonista, también llamada Rocío, perdió a su madre y hace cinco años que no recibe la visita de su padre, un famoso pianista. Estos rasgos del personaje están en la misma línea de la mayoría de los encarnados por Pablito Calvo, Joselito y Marisol, quienes también eran huérfanos y tenían el afecto de los extraños.

El principal espacio donde transcurre la acción es en el internado de chicas y aquí se ve a Rocío cantando en el dormitorio y secundada por las demás estudiantes antes de irse a dormir; una actividad que gusta a las monjas porque consideran que muchas de las niñas vivían tristes antes de llegar allí. Asimismo, también se muestran muy contentas por la buena sintonía que se establece entre las chicas y los chicos durante la excursión pues están convencidas de que se trata de algo muy positivo para la evolución personal del alumnado. Esto demuestra la aptitud pedagógica tan avanzada de las religiosas, que es totalmente diferente a la de la mayoría de los docentes que aparecían en la gran pantalla, y, por supuesto, a la de los maestros españoles del momento.

El factor melodramático del filme reside en que la protagonista, a pesar de la actitud positiva, jovial, y alegre que siempre mantiene, teme que su padre, del que sólo recibe cartas, no pueda asistir a la función, pero al final aparece acompañado por su nueva esposa y se produce el esperado reencuentro entre ambos. De esta manera, Rocío abandona el internado para vivir con su familia, a pesar del disgusto de sus compañeros, las monjas, Don César, y de su enamorado Fernando, que estudiará arquitectura. Sin embargo, no se menciona si la protagonista irá a la Universidad, algo que podría ser factible al pertenecer a una clase social alta, o, por el contrario dedicará su futuro a ser esposa y madre según las convenciones de la época, una posibilidad que gana fuerza cuando la madrastra de Rocío le dice a Fernando que acabe pronto la carrera. Se trata de una película que ofrece una imagen muy positiva de la educación de los sesenta por permitir la convivencia entre chicas y chicos (DURÁN MANSO y CASTRO LEMUS, 2015), y, también, de la sociedad española pues se centra en una élite minoritaria que no tenía nada que ver con la mayoría de espectadores que iba al cine. No obstante, tuvo un importante éxito y fue uno de los títulos más positivos de los protagonizados por los niños prodigio porque daba una imagen muy moderna de España.

Tras el rodaje de su segunda película, *Rocío de la Mancha* (Luis Lucia, 1962), Rocío Dúrcal se fue alejando paulatinamente del tipo de personaje que le había dado la fama para dar vida a otros distintos bajo la dirección de otros cineastas. Este abandono de los roles de adolescente simpática, resolutiva, y cantora, le permitió dar un giro a su carrera, aunque en los sesenta siguió cantando en comedias románticas.

CONSIDERACIONES FINALES

El cine con niño tuvo en España un importante desarrollo como subgénero durante las décadas de los cincuenta y sesenta a través de cuatro niños denominados prodigio sobre los que se articulaban las películas que protagonizaban. Pablito Calvo pero, sobre todo, Joselito, Marisol y Rocío Dúrcal actuaban y cantaban en unos filmes creados para su lucimiento donde sufrían la orfandad, tenían el apoyo de todos los que les rodeaban, poseían un carácter carismático, y cautivaban con su voz. Estos actores proyectaban una imagen de la infancia y la juventud ideada por el franquismo para que los niños y adolescentes se vieran reflejados. Buena parte de su gran éxito se explica porque sus películas representaban los sueños, ilusiones y emociones de un espectador –sobre todo infantil-, que no podía acceder a lo que les ofrecían pero que se evadía de su realidad al verlas. Así, el cine español más popular y

comercial de la época –que era el que llegaba al gran público-, tuvo una enorme proyección a nivel nacional e internacional con unos filmes que combinaban comedia, canciones y melodrama, y que distaban mucho de la realidad social. La explicación a esta paradoja se halla en que el régimen político utilizó el cine como herramienta propagandística para dar una imagen moderna del país en el extranjero, pues además, los sesenta coincidieron con el despegue económico de España (DURÁN MANSO y CASTRO LEMUS, 2015).

En este sentido, películas como *Marcelino, pan y vino*, *El pequeño ruiseñor*, *Un rayo de luz* o *Canción de juventud*, resultan muy representativas del cine de la época porque responden a esta tendencia de ofrecer una imagen edulcorada de la familia, la religión, el trabajo, o la educación para promover una sociedad avanzada, europeizada e, incluso, elitista. Además, en el ámbito educativo resultan muy significativas porque cada niño prodigio se enmarca en un tipo diferente de educación en función del tipo de espectador al que se dirige, salvo Marisol, cuyo impacto como producto industrial la convierten en un referente para todos los públicos. De esta manera, el mundo rural tenía en Joselito a su principal representante mientras que la élite social lo encontraba en Rocío Dúrcal. Por ello, las citadas películas resultan interesantes para reflexionar sobre cómo el cine fue utilizado con una finalidad propagandística por el poder, y para estudiar el tipo de enseñanza que se impartía en esta época, el papel de la familia en la educación del niño, cómo eran los espacios educativos, o la relación entre el docente y el alumno.

Aunque en la actualidad estos filmes se siguen emitiendo en televisión –sobre todo, en Televisión Española y en otras cadenas de carácter público-, resulta interesante, además de oportuno, que se visionaran dentro del aula, tanto en la etapa secundaria como en la Universidad, para que los más jóvenes puedan conocerlos y estudiarlos. Sólo así se evitaría su pérdida pues si la televisión deja de proyectarlos quedarían condenados casi al olvido, como ha sucedido con títulos del cine español más antiguos que actualmente sólo son exhibidos de forma puntual en algunas filmotecas. Además, son un objeto de la historia del cine español que ayuda a conocer la historia de la educación en España.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FILMOGRÁFICAS

ALONSO BARAHONA, F. **Biografía del cine español**. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992. 156p.

BARREIRO, J. **Marisol frente a Pepa Flores**. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1999. 237p.

BORAU, J. L. **Diccionario del Cine Español**. Madrid: Alianza Editorial, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y Fundación Autor, 1998. 1106p.

DEL AMO, A. (Director). **El pequeño ruiseñor** [Cinta cinematográfica]. España: Producciones Cinematográficas Argos, S.L. 1956.

DURÁN MANSO, V. y CASTRO LEMUS, N. Las mujeres deportistas en el cine español de los años 60. En: NÚÑEZ, T. (coord.): **Cine, deporte y género: argumentos para el cambio**. Madrid: Ediciones Octaedro, 2015. (En prensa).

ELENA, A. El cantor del cine Rex. Una revisión del cine de Joselito. **Archivos de la Filmoteca**. Infancia y juventud en el cine franquista, (38), 48-61. 2001.

FIERRO NOVO, A. **Atlas ilustrado del cine español**. Madrid: Susaeta Ediciones, 2009. 256p.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. **Historia del cine**. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión. Segunda edición. Madrid: Alianza Editorial, 2005. 735p.

GOYANES, M. J. (Productor) y LUCIA, L. (Director). **Un rayo de luz** [Cinta cinematográfica]. España: Suevia Films-Cesáreo González, S.A. 1960.

GUBERN, R.; MONTERDE, J. E.; PÉREZ PERUCHA, J.; RIAMBAU, E. Y TORREIRO, C. **Historia del cine español**. Madrid: Ediciones Cátedra. 2005. 553p.

GUBERN, R. Teoría y práctica del star system infantil. **Archivos de la Filmoteca**. Infancia y juventud en el cine franquista, (38), 8-15. 2001.

JOLIVET, A. Pablito Calvo/ Marcelino, el niño y lo fílmico en las películas de Ladislao Vajda. **Archivos de la Filmoteca**. Infancia y juventud en el cine franquista, (38), 28-47. 2001.

LUCIA, L. (Director). **Canción de juventud** [Cinta cinematográfica]. España: Proclusa/Época Films, S.A. 1961.

PÉREZ GÓMEZ, M. A. *Tómbola* como paradigma del cine con niño español. **FRAME** (6), 146-158. 2010.

POYATO, P. (compilador). **Historia(s), motivos y formas del cine español**. Córdoba: Plurabelle, 2005. 207p.

VAJDA, L. (Director). **Marcelino pan y vino** [Cinta cinematográfica]. España: Chamartín y Falco Film (Italia). 1955.