

Sphera Publica

REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES Y DE LA COMUNICACIÓN

sphera.ucam.edu

ISSN-e: 2695-5725 • ISSN: 1576-4192 • Número 22 • Vol. II • Año 2022 • pp. 63-79

Cine español y estudios de periodismo: Análisis del filme *Escuela de Periodismo* (1956)

Carlos Serrano Martín, **Universidad Complutense de Madrid (España)**
cserra05@ucm.es

Recibido 15/10/22 • Aceptado 10/12/22 • Publicado 23/12/22

Cómo citar este artículo: Serrano Martín, C. (2022). Cine español y estudios de periodismo: Análisis del filme *Escuela de Periodismo* (1956), *Sphera Publica*, 2(22), 63-79.

Resumen

¿Da el cine una imagen realista del oficio periodístico? Muchas investigaciones han intentado dar respuesta a esta pregunta. En palabras de Bezunarte Valencia et al. (2010: 164-165): «El retrato que el cine realiza de la profesión periodística muestra, en resumen, una profesión ocupada en su gran mayoría por hombres experimentados, aunque no necesariamente con formación universitaria, que trabajan para medios escritos a pie de calle, ya sea como reportero o como corresponsal. [...]». Este trabajo, en cambio, se centra en cómo ha reflejado el séptimo arte la necesidad de que el periodista reciba preparación académica para ejercer su oficio. Para tal fin se ha analizado el filme español *Escuela de Periodismo* (Jesús Pascual, 1956).

Palabras Clave

Cine, periodismo, empresa informativa, estudios de periodismo

Spanish cinema and journalism studies: Analysis of the film School of Journalism (1956)

Carlos Serrano Martín, **Universidad Complutense de Madrid (España)**
cserra05@ucm.es

Received 15/10/22 • Accepted 10/12/22 • Published 23/12/22

How to reference this paper: Serrano Martín, C. (2022). Spanish cinema and journalism studies: Analysis of the film School of Journalism (1956), *Sphera Publica*, 2(22), 63-79.

Abstract

Does the cinema give a realistic image of the journalistic profession? Much research has attempted to answer this question. In the words of Bezunartea Valencia et al. (2010: 164-165): «The portrait that the cinema makes of the journalistic profession shows, in short, a profession occupied in its great majority by experienced men, although not necessarily with university training, who work for written media in the streets, either as a reporter or as a correspondent. [...]». This work, on the other hand, focuses on how the seventh art has reflected the need for journalists to receive academic preparation to exercise their profession. To this end, the Spanish film *Escuela de Periodismo* (Jesús Pascual, 1956) has been analyzed.

Keywords

Film studies, journalism, information company, journalism studies

Introducción: España y su cine de periodistas

Según Rodríguez Merchán (2006, p.24) se pueden destacar dos características principales a la hora de exponer el perfil cinematográfico del periodista español. En primer lugar, que «el cine de periodistas no constituye un género propio en España». Por otra parte, «tampoco existe un perfil característico de periodista cinematográfico». Aunque debe indicarse que España necesita un mayor número de estudios en profundidad que abarquen la relación entre cine y periodismo dentro de sus fronteras. El protagonismo absoluto en la materia lo posee Estados Unidos. Indica C. Ehrlich (2009: 9):

Se ha escrito mucho sobre las representaciones populares de la prensa en Estados Unidos, pero se ha hecho menos sobre las de otros países, y aún menos en términos de comparaciones interculturales de la imagen del periodista en todas las naciones. Especialmente necesitamos aprender más sobre los efectos que la cultura popular puede o no tener en las percepciones públicas del periodismo y cómo la gente interpreta tales representaciones de la prensa.

Por otro lado, Tello Díaz expone (2016: 15) que: «Y es que la ya prototípica idea de retraso del cine español, tan extendida por entre la población como una invención irrefutable, también llega a nuestros periodistas, aunque las películas se esfuercen en desmentirlo». Díaz destaca que, en los primeros años de la década de los 30, en las pantallas españolas aparecen más de una decena de periodistas. Es una cifra para tener en cuenta debido al bajo nivel de la industria cinematográfica en España en aquellos años. Al mismo tiempo, la investigadora facilita una cifra que deja ver que el periodista no es un personaje de ficción alejado de las pantallas españolas: «Desde la primera exhibición cinematográfica en 1896, hasta finales de 2010, más de ochocientas películas españolas han abordado de algún modo la realidad periodística», escribe (2016: 29).

Ahora bien, ¿cómo ha ido evolucionando la representación del oficio periodístico en las pantallas españolas? A modo de contexto histórico debe indicarse que los principales focos desde el punto de vista cinematográfico estaban en Barcelona, Valencia y Madrid. España, al igual que otros países europeos, busca acercar el cine a las clases populares. Sin embargo, contó con muchos obstáculos en el camino para desarrollar su cinematografía. La falta de inversores, más el rechazo de las clases sociales poderosas al nuevo invento, hacían muy difícil la supervivencia del séptimo arte en suelo español:

«Más que ningún otro país, el cine tuvo que soportar en España la repercusión de las pasiones políticas que se habían apoderado de Europa», explican Jeanne y Ford (1995: 244). Era de urgente necesidad empujar al público hacia el arte cinematográfico y así garantizar su supervivencia. La solución estaba en los géneros populares. Aunque por desgracia, se abusó de este recurso. En los años veinte se produce una sobreexplotación de Zarzuelas filmadas, en 1925 representaban el veinte por ciento de films rodados (Pérez Peruca, 2000: 90). Se hace necesario ahora reconquistar al público que mostraba cierto cansancio. Algunas representaciones, tanto de periodistas como de empresa informativa, a destacar en los años del cine español mudo son:

Sangre y arena (Blasco Ibáñez y André, 1916), muestra a la prensa especializada en el tema taurino siguiendo los avances hasta llegar al estrellato de Juan Gallardo. En *El héroe de Cascorro* (Bautista, 1929), los militares y civiles leen las noticias que se publican sobre la Guerra de Cuba. Como periodista cinematográfico patrio de estos años debe citarse a Rafael Gasademunt, coprotagonista encargado de informar de los movimientos del coronel Prim en la película *Prim* (Buchs, 1930). Son títulos en los que se observa desde los criterios de noticiabilidad, aquellos hechos que los periodistas reconocen como de interés público, al tipo de lector. El cine español también muestra en sus pantallas las ventajas publicitarias de la prensa. En *Pilar Guerra* (Buchs, 1926), Pilar encuentra entre las páginas de un periódico su solución ante sus problemas por falta de empleo. Aunque uno de los trabajos más emblemáticos dentro del contexto histórico que nos ocupa, mezclando lo sonoro y lo mudo, es *El misterio de la Puerta del Sol* (Elías, 1929). La película está protagonizada por dos trabajadores de la imprenta de *El Heraldo de Madrid* que quieren triunfar en el cine. También se debe destacar un año antes *La Malcasada* (Gómez Hidalgo, 1926) debido a sus múltiples apariciones de personalidades de la época. En el terreno periodístico, por ejemplo, aparece Luna de Tena enseñando las instalaciones del ABC. «En relación al periodismo, *La Malcasada* es seguramente la película en la que mayor número de celebridades de la prensa se aúnan en una misma producción», formula Tello Díaz (2016: 15).

Ya situados en los años del cine sonoro, se ha visionado que el periodista cinematográfico español tiene hasta la década de los cincuenta dos perfiles distintos. Primero, el periodista no vocacional. En este caso, el periodismo se ejerce, principalmente, entre individuos que, al no poder ejercer el trabajo soñado, eligen el periodismo. Escritores fracasados o cineastas son un buen ejemplo. Recordemos *El hombre que se quiso matar* (Gil, 1942). Su década más propicia es la de los años cuarenta. Con anterioridad, deben citarse

trabajos fílmicos que situaron en pantalla la labor social de mantener informada a la población: *Barrios Bajos* (Puche, 1937), *Un anuncio y cinco cartas* (Jardiel Poncela, 1937) y *Frente de Madrid* (Neville, 1939). A ellas puede unirse *Angelina o el honor de un brigadier* (King, 1935).

Segundo perfil encontrado, el periodista policía. Este perfil responde a que periodismo y fuerzas de la ley llegan a compartir herramientas de trabajo comunes e incluso trabajan juntos. En varias ocasiones, por ejemplo, queda reflejado que una entrevista bien puede ser confundida con un interrogatorio. Además, el periodista por sus acciones recuerda a la profesión de detective. La atracción por los medios llega a cuotas tan altas entre la audiencia que, algunos sujetos, se han sentido decepcionados al estar hablando con un presunto periodista, dándole todo tipo de detalles para así figurar más en la noticia, y descubrir que hablan con una persona ajena al gremio. El público cofunde a los redactores con agentes de policía y viceversa. Puede recordarse a modo de ejemplo *Séptima página* (Vajda, 1951). Detenemos aquí esta breve exposición debido a que la década de los cincuenta es la correspondiente al filme protagonista de este trabajo: *Escuela de Periodismo* (Pascual, 1956).

Objetivos y metodología

La meta de esta investigación consiste en visionar y analizar el filme español *Escuela de periodismo*, prestando especial atención en cómo refleja la necesidad de que los futuros profesionales de la información reciban una educación académica específica para desarrollar su profesión. Una vez localizado y visionado, se ha llevado a cabo un análisis de contenido que ha permitido desarrollar toda una serie de variables cualitativas. Abarcan los siguientes puntos: qué motivos mueven a los estudiantes a matricularse en estudios de periodismo, cómo ven la profesión alumnos y profesores, qué tipo de periodismo persigue ejercer el alumnado.

¿Por qué *Escuela de Periodismo*? Es toda una rareza en su planteamiento. La mayoría del cine de periodistas se centra en el ejercicio de la profesión, son muy pocos los títulos que tengan el foco de la trama en la preparación académica. «Pocas veces el cine de cualquier país ha entrado en las facultades centros donde se forman los reporteros del futuro», argumenta Bunyol (2017:86). Es por este motivo que debe reivindicarse este título del cine español.

¿Cómo se divide el análisis? En primer lugar, se ha contextualizado de manera breve el cine español de la década de 1950. Luego se profundiza en el contenido que ofrece el propio metraje. Se ha otorgado al conjunto del filme la categoría de fuente primaria. Conviven pues en estas páginas tres ámbitos de las Ciencias Sociales: historia, periodismo y cine. Esta selección de saberes tiene como fin el poder lograr un mayor entendimiento de las obras analizadas. En palabras de Aumont (1990: 17): «El objetivo del análisis es pues que sintamos un mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas. Puede tratarse igualmente de un deseo de clasificación del lenguaje cinematográfico sin olvidar nunca un cierto presupuesto valorizador». Se quiere huir de aquello que sume complejidad a nuestra lectura fílmica y que no sume comprensión y claridad al final del análisis.

Contexto histórico y cinematográfico de *Escuela de Periodismo*¹

Desde el punto de vista cinematográfico, se debe destacar la rica producción perteneciente a la década 1950. Sobre todo, debido a la gran cantidad de títulos rodados bajo la etiqueta de cine negro. Si dirigimos la mirada hacia el continente europeo, es digno de mención que el género llegó a su nivel más importante varios años después que triunfase en Estados Unidos. Siendo precisos con las fechas, desde 1944 a 1951 es el momento de mayor calidad cinematográfica del cine negro estadounidense. Sin embargo, Europa debe esperar diez años antes de vivir su gran momento. Sobre este tema en cuestión Medina de la Viña (2000: 11) alega que Francia es la gran productora en esta materia dentro del viejo continente: «Henri Decoin, Jacques Becker, André Cayatte, Julien Duvier, Clouzot o Jean Pierre Melville son sólo algunos de los directores franceses que abordaron este género». Ahora bien, son muchas las descripciones escritas dentro de la academia para referirse al cine negro. Puede destacarse la definición de Pine (2006: 206). Centra su exposición mediante una catalogación de los personajes clásicos del género:

¹ Este epígrafe es una explicación más breve de la ofrecida en el TFM del autor titulado *La imagen del periodista durante la dictadura franquista. El profesional de la información en quince películas (1939-1975)*. Trabajo Fin de Máster en Comunicación y Cultura de la Universidad de Sevilla. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/36872>

La película negra se articuló generalmente en torno a dos personajes clave. El primero de ellos, el detective privado, inspirados en las novelas de Chandler y Hammett (también puede ser periodista, agente de seguros, incluso policía actuando al margen de su profesión) es cínico, violento, ferozmente individualista, vestido con una eterna gabardina gris, conduce el relato de forma paralela a su investigación e impone su punto de vista, a menudo expresado en voz en off. El segundo es la mujer fatal, espectacular y peligrosa, auténtica mantis religiosa que arrastra al hombre hasta su perdición. Frente a estos dos personajes, solitarios en el corazón de un paisaje urbano y nocturno, se desenvuelven una profusión de personajes turbios, procedentes tanto de los bajos fondos como de los salones lujosos. La intriga es tan tenebrosa como la imagen y la estructura narrativa recurre con frecuencia a relato no lineal, que recurre profusamente al flashback.

Centramos ahora la mirada en la Historia de España. ¿Qué situación política vive el país? Por un lado, España vive una apertura al exterior. No será casi definitiva hasta que vaya de la mano con la mejora económica de la década posterior. Es decir, la de 1960. En segundo lugar, entre los años 1950 y 1955 España es admitida en diferentes organizaciones internacionales gracias a su vital situación geográfica y su marcada línea política de combatir el comunismo. Algunas de dichas organizaciones fueron: la FAO², la ONU³ y la UNESCO⁴. En materia cinematográfica es importante exponer que, mientras Francia era la principal productora de cine negro en Europa, España aprovechó su lavado de imagen de cara al exterior para rodar todo tipo de coproducciones. Esta política era llevada a cabo por varios motivos: uno, limpiar su imagen ante los países vencedores en la Segunda Guerra Mundial. Dos, era una importante fuente de ingresos colaborar con países como Francia o Italia. Estos países perseguían a su vez poner freno al avance norteamericano en la carrera por lograr la hegemonía en las pantallas de todo el mundo⁵. Esta estrategia cultural y económica tuvo el efecto de vivir un enorme auge de la participación de profesionales de todo tipo, del ámbito audiovisual, en el cine español. Por otra parte, aumentan de forma significativa los festivales de cine. De hecho, en 1954 tiene lugar la organización y celebración del primer Festival de Cine Internacional de San Sebastián. En cuanto a las películas españolas estrenadas durante estos años, destacan

² Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura.

³ Organización de las Naciones Unidas.

⁴ Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

⁵ Para más información se recomienda la lectura de *Historia del cine* de Mark Cousins (2005).

por su estética realista. Fue un movimiento permitido y, al mismo tiempo, vigilado por el Régimen de Francisco Franco. Destaca el movimiento denominado *cine de disidencia*. ¿Cómo es posible el nacimiento de este movimiento cultural?

Para responder a la cuestión, se deben enumerar dos motivos: para comenzar, el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Berlanga y Juan Antonio Bardem destacan en su primera promoción. En segundo lugar, la activa vida cultural universitaria. Entre otros grandes méritos, lograron otorgar gran vida a los videoclubs. Destacan ciudades como Sevilla, Valencia y Barcelona. Sin duda, las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca en 1955 fueron el gran momento de este movimiento. Se exigía, entre otras peticiones, una mayor apuesta por potenciar la enseñanza cinematográfica.

Política cinematográfica española⁶

El mantenimiento y mejora de las ayudas a la producción nacional, junto con lograr una clasificación del mercado interior mediante sus costes, son algunas de las intenciones de José María García Escudero cuando logra el puesto de director general de Cinematografía y Teatro en el año 1951. Dimite en 1952 al no lograr sus metas personales. También es destacable, en 1955, la lucha para combatir el boicot de la M. P. E. A⁷ por parte del Ministerio de Información y Turismo. La apertura ya mencionada al exterior vino acompañada de un aumento de la vigilancia. El principal agente censor fue la Iglesia Católica. Bajo esta misión, ve la luz la creación de la Oficina Nacional Permanente de Vigilancia de Espectáculos. En otras palabras, los intereses católicos son el principal foco del cine español.

Destacan las siguientes productoras: Aspas Films, ya que recibe la felicitación del Vaticano y sus trabajos son declarados de Interés Nacional. Ariel, Pecsá, Procusa, Ágata Films,

⁶ Este epígrafe vuelve a ser una explicación más breve que la ofrecida en la investigación del autor titulada *La imagen del periodista durante la dictadura franquista. El profesional de la información en quince películas (1939-1975)*. Trabajo Fin de Máster en Comunicación y Cultura de la Universidad de Sevilla. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/36872>

⁷ Nacida en 1945, es un aglutinado de las compañías más importantes de Estados Unidos. Su objetivo era presentar un frente común por la industria americana en el extranjero. Era un monopolio que pedía la libre competencia y libre acceso a los mercados. Se negaron a distribuir sus filmes en España. Duraría el boicot hasta 1958.

Asturias Films, Altamira y Atenea Films. Los estudiantes del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas abren una nueva puerta al cine español. Otro cine es posible. Aunque, por desgracia, no siempre cuenten con el respaldo del público. El éxito de crítica y público de *Bienvenido Mister Marshall* (Berlanga, 1952) únicamente fue un espejismo. La productora Unici dio en el clavo con este trabajo. El principal logro del filme de Berlanga es lograr poner en imágenes, gracia al filtro de la comedia, las miserias de una España ignorada a nivel internacional. La gran acogida en festivales internacionales permitía al órgano cinematográfico franquista presumir del cine español.

(Serrano Martín, 2015: 29)

En el terreno de la producción cinematográfica destaca el nombre de Manuel Goyanes por apostar por un cine socialmente comprometido, pero de poco valor comercial⁸. A finales de la década de 1950, y principios de la década de 1960, España llama la atención para rodar debido a la riqueza de sus localizaciones.

Ciertamente, al albor de los años 60, época que se produjo la “revolución de las nuevas olas” surgió en nuestro país un movimiento cinematográfico paralelo que llena de esperanza a los aficionados hispanos y empezó a contar en los festivales extranjeros. Su rechazo de cine oficioso-industrial sintonizaba con la actitud inconformista mantenida por el comentado tándem Berlanga-Bardem y un tanto con el “espíritu de Salamanca”.

(Caparrós Lera, 2018: 84)

Destacan los siguientes éxitos rodados en suelo español. Los motivos son sus grandes repartos y la gran calidad de sus directores: *Alejandro Magno* (Rossen, 1966), *Orgullo y Pasión* (Kramer, 1957) o *Salomón y la reina de Saba* (Vidor, 1959), *Rey de reyes* (Ray, 1960), *55 días en Pekín* (Ray, 1963), *El Cid* (Mann, 1961), *La caída del Imperio Romano* (Mann, 1964) y *El fabuloso mundo del circo* (Hathaway 1964). Con la apertura a las grandes colaboraciones cinematográficas, y el éxito logrado en prestigiosos festivales de cine, podría llegar a pensarse que estos años son todo un éxito del cine español. Sin embargo, no hay una gran variedad en la lista de directores en activo respecto a la gris década de 1940. En otras palabras, no hay una renovación en el terreno de la dirección.

⁸ *Calle Mayor* (Bardem, 1956) o *Muerte de un ciclista* (Bardem, 1955) son muestra de ello. *El pisito* (Ferrerri, 1958), *El Cochecito* (Ferrerri, 1960) y *Plácido* (Berlanga, 1961) también responden a esta escuela.

No se ha realizado una apuesta en firme por introducir sangre nueva. A este hecho debe sumarse una triste realidad: aquellos profesionales que intentaron separarse profesionalmente del régimen abandonarían este camino y siguieron viviendo dentro del circuito comercial: José María Forqué, Pedro Lazaga y Nieves Conde son algunos ejemplos. Tampoco hay una evolución en los gustos del público. La comedia y el género folclórico son los grandes triunfadores, junto al cine de vertiente bélica y anticomunista, además del cine religioso.

La tan necesaria evolución se hace esperar hasta los primeros años 60. Pueden verse en gran pantalla los primeros trabajos en dirección de actores que, aunque vivieron dentro de la producción franquista, comienzan a mostrar de nuevo una nueva vía de disidencia. Destaca entre ellos el prolífico Fernando Fernán Gómez con los siguientes filmes: *El mundo sigue* (1963) y *El Extraño Viaje* (1964).

Escuela de periodismo

Escuela de periodismo (Pascual, 1956) es de los escasos filmes españoles en ofrecer una defensa abierta de la profesión periodística mientras está vigente la dictadura de Francisco Franco (1939-1975). Nada más comenzar, el metraje nos deja ver la importancia social que tiene la prensa: «La ciudad se levanta de su sueño dispuesta a reanudar sus tareas laborales. Un nuevo día amanece, lleno de ilusiones y esperanzas. Y ya la prensa hace acto de presencia en plazas y avenidas. Ya su voz empieza a resonar. Es una voz que todos escuchan, que todos esperan, a la que todos acuden. Y la prensa no defrauda. Porque fiel a su destino sabe ofrecer cada día una noticia, una inquietud. Una emoción». Quizás, esto es una mera hipótesis, la película es consecuencia propagandística del conflicto por el control de la formación de periodistas entre el Estado y la Iglesia. Debe señalarse en esos años el deseo del Estado Franquista de ofrecer prestigio al oficio periodístico.

Volviendo al metraje, la primera idea que desprende el guion es la vocación. Mari Carmen responde con un contundente «siento gran vocación de periodista» ante los comentarios de compañeros que creían que dejaría la Escuela de Periodismo. Sus compañeras y ella se dirigen a una corrida de toros para ser las primeras mujeres que estriban las crónicas taurinas. Su objetivo prioritario es lograr una entrevista con el torero Chamaco. Ante las primeras negativas, las futuras redactoras se hacen fuertes y logran subir a la habitación del torero. De esta forma logran la entrevista deseada. «Somos periodistas», defienden estas mujeres cuando un ayudante del torero indica que no se pueden formar tantos

autógrafos a la vez. «Seremos breves, nunca le han entrevistado quince chicas ¿verdad?», preguntan a Chamaco. Comienza así la entrevista dejando claro que aún quedaba camino por conquistar por la mujer redactora (Fotograma I).

El relato se basa en la idea de que varias alumnas de la escuela traten de demostrar a sus compañeros varones, con actitudes bastante machistas en general, pero muy acordes con los sentimientos del espectador del momento, lo mucho que ha evolucionado la sociedad española.

(Rodríguez Merchán, 2006: 31)

Fotograma I

Escuela de periodismo (Pascual, 1956)



Alumnas de la Escuela de Periodismo en una entrevista.

(Fuente: captura de pantalla durante el visionado del filme)

La crónica que entregará Mari Carmen dice así: *«Al fin llegó el gran día. El día sonado. Apenas cumplidos veinte años, Antonio Borrero Chamaco toma la alternativa. Una vez más la expectación se apodera del aficionado, Chamaco pisa la arena después de haberlo hecho setenta veces en la plaza de toros de Barcelona. Caso insólito en la*

historia de la tauromaquia. Aquel moreno del barrio del polvorín de Huelva, que desde su presentación el 8 de marzo de 1954 promovió una emoción en el ambiente taurino, ha alentado la pasión. Ha provocado a lo largo de estos dos años los más vivos comentarios sobre su personal torero. Por su mente, pasan veloces los recuerdos. Cuando en el tendido de la plaza de toros de Huelva expuso una muletilla esperando el momento para saltar el ruedo. El espontáneo de Huelva es hoy Chamaco. Con lágrimas en los ojos, Antonio Borrero recuerda los momentos que pasó ilusionado ante la puerta de su admirado paisano Litri, ídolo de Huelva. Fantaseaba sueños de gloria, convertidos hoy en realidad. Y es Litri quien le abraza, y es Litri quien le da la alternativa. Ante tal acontecimiento, Chamaco no puede contener la emoción. Aquel humilde muchacho de la calle Almirante Eterna es ya un torero. En la tarde de su alternativa, el nerviosismo no impidió que demostrara su calidad. El ajuste y su toreo tan personal cómo discutido. Y desde hoy, Antonio Borrero Chamaco, el mojito del barrio del polvorín de Huelva, el humilde novillero de las capeas pueblerinas es hoy un torero».

Nótese el aire literario del trabajo. El profesor de la futura periodista indica que: «Sus reportajes sobre otros son algo pintorescos, pero tienen interés». Será en clase precisamente donde se abra el debate que protagoniza gran parte del argumento: la mujer en el periodismo. La alumna Alicia Campos opina: «Yo opino que la mujer está perfectamente capacitada para el periodismo. Todos los hechos nos dan la razón. Ya en el registro oficial de la delegación general de prensa [...]». Ya no es únicamente una reflexión la película sobre la importancia del oficio, también puede verse reflejada, en las palabras de esta alumna, medidas aplicadas a la profesión periodística por el fascismo: registro general de periodistas. Un compañero interrumpe a Alicia: «No voy a negar que la mujer se pone de moda en el periodismo, pero yo pregunto... ¿tiene la mujer actitudes y condiciones para cultivar el periodismo en toda su extensión? ¿Te parece bien, Alicia, que una mujer informe sobre boxeo y lucha libre en incluso llegue a entrevistar a los futbolistas en los vestuarios?», Mari Carmen responderá con un contundente: «¿No entrevistan los hombres a una vedette en su camerino?».

Fernando, otro de los alumnos, añade al debate: «Yo opino que el destino natural de la mujer es el amor con todas sus consecuencias de matrimonio, hogar, familia, quizá la mejor opción para un periodista sea una periodista». Mari Carmen expone entonces que, si no cabe la posibilidad de que sea el hombre el que firme el trabajo de la mujer, pues hay precedentes. Fernando reconoce en su respuesta el sueño de gloria de algunos profesionales de la prensa: «No. Los hombres no somos egoístas, soñamos con la gloria

para compartirla con una mujer». El momento final de esta escena debe ser destacada en el cine de periodistas europeo.

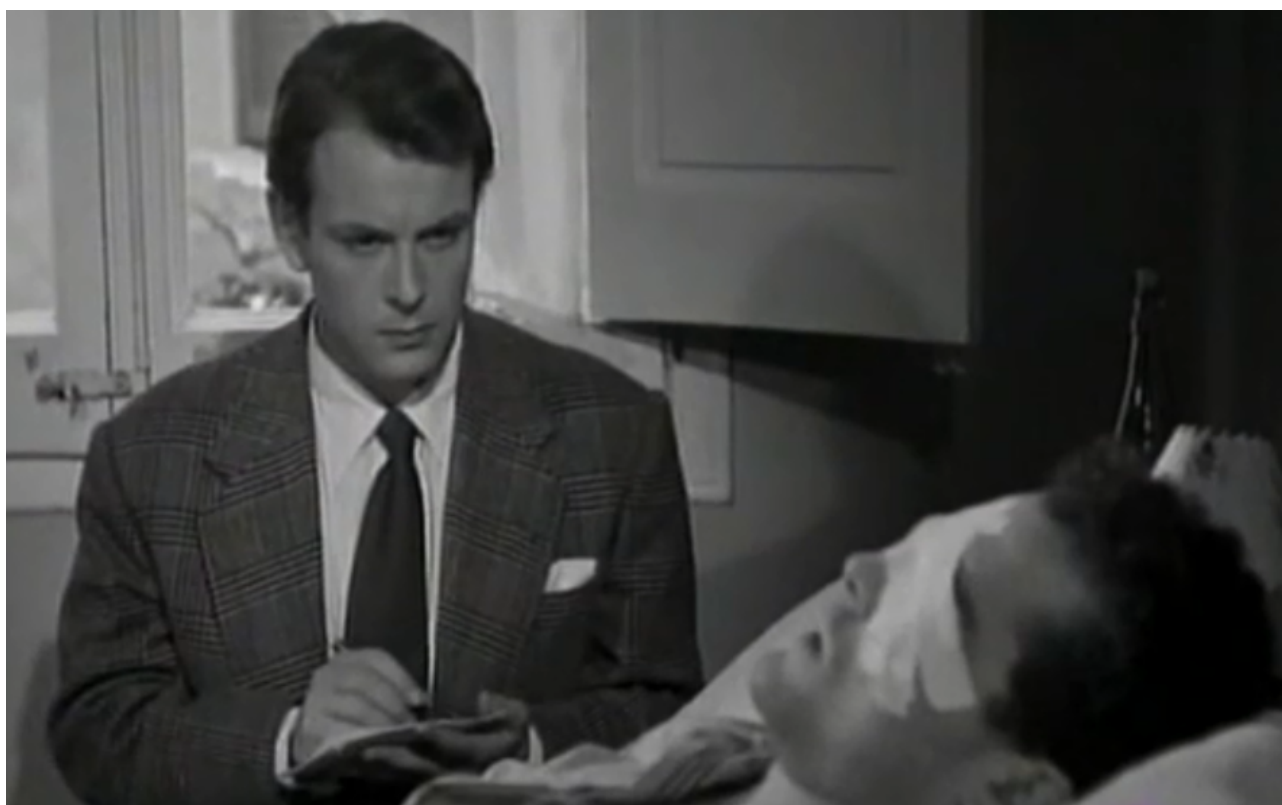
Ya se ha indicado que son escasos los títulos que traten directamente la preparación académica de las firmas periodísticas del mañana. A Mari Carmen se le pregunta los motivos de que estudie periodismo. Su respuesta: «Pues porque el periodismo es maravilloso. Solo tiene un defecto: que lo han inventado los hombres». A partir de aquí, la trama se divide en capítulos que corresponden a las diferentes tareas que encarga el profesorado a sus alumnos. Son interesantes todas las reflexiones que de los profesionales de la información dejan ver los diferentes diálogos.

Cuando la clase acude a entrevistar a un campeón europeo de boxeo, Fernando indica que se esforzará lo justo al tratarse de deportes. Mari Carmen afea esa forma de pensar: «¿Cumplir? Eres poco ambicioso, hay que destacar». Sale a relucir en la conversación el interés del público y los temas sobre los que debieran trabajar los periodistas. Es decir, los criterios de noticiabilidad respondiendo exclusivamente a qué quiere leer el lector. Fernando expone sobre la entrevista: «Le asediarán mil periodistas, como todos los que triunfan». Un compañero replica: «Naturalmente, esos son los que interesan al público». Fernando lanza entonces una declaración de principios sobre el tipo de periodista que quiere ser: «También debiera interesar el dolor del que fracasa». Un tercer alumno indica que: «No seas romántico». Su argumento es que: «El público prefiere la alegría del que triunfa al dolor del que fracasa». En otras palabras, Fernando defiende un periodista que elija libremente los temas sobre los que escribe sin pensar en si son del gusto de la audiencia o no. Usará un periódico para mantenerse firme en su postura de que él prefiere otra opción para su entrevista. Usa a modo de ejemplo la noticia publicada de un boxeador que ha perdido la vista y cuya situación de mejora es casi nula. Fernando expone: «¿Ven? También habrá soñado con la gloria y la riqueza y no volverá a boxear». Ya en la entrevista al boxeador campeón puede advertirse un ejemplo del valor que guarda aquel profesional que busca la información propia. De un lado, Fernando seguirá su olfato y acudirá a entrevistar al deportista que ha perdido la vista (Fotograma II). De otro, tras lograr el resto de la clase hacer sus preguntas, Mari Carmen sigue al campeón europeo Galiana. Llega a saltar de manera temeraria dentro de su coche en marcha. «Quiero un reportaje completo y no una respuesta de cortesía», es la petición de la redactora. Galiana le contará su personal relación con su abuelo, principal apoyo en sus inicios y que falleció momentos antes de verle campeón en el cuadrilátero.

Su ejercicio de valentía y de perseguir lo personal por encima de lo grupal, le valdrá a Mari Carmen el reconocimiento de su profesor: «Felicito a la señorita Mari Carmen Rio por su audacia e iniciativa, por lograr un interesante reportaje». La clase se burlará de Fernando debido a que escribe poesía y no acudió a la entrevista con Galiana: «¿Lo habrá escrito en verso?», cuchichean. Cuando Fernando expone la historia que ha cubierto, provoca que la clase mueva una iniciativa de organizar un evento deportivo benéfico a favor del boxeador ciego. En otro capítulo se les encargará a los alumnos que dejen una emotiva carta con dinero en la calle y que escriban sobre las reacciones que observen en los transeúntes. Fernando, Mari Carmen y Alicia, pillan un taxi y encuentran una cartera. Mari Carmen la abre sin dudar ante la mirada atenta de Fernando. «Si no fuera curiosa, no sería periodista», defiende. Cuando observan que un primer ciudadano se guarda el dinero y tira la carta lamentan los alumnos que: «Nos va a hacer terminar mal el reportaje». Finalmente, una pareja lee la emotiva carta e introduce dinero en ella antes de echarla en un buzón. Fernando no pierde su olfato. En la cartera del taxi encuentra los papeles de una inmobiliaria y decide visitarles.

Fotograma II

Escuela de periodismo (Pascual, 1956)



Fernando en medio de una entrevista.

(Fuente: captura de pantalla durante el visionado del filme)

El taxista devuelve la cartera y reconoce a Fernando, lo que pone en alerta a los estafadores que son en realidad esa inmobiliaria. Fernando pregunta a varios clientes y todos han comprado el mismo piso que le han ofrecido a él. Mientras, sus compañeros de clase trabajan en el reportaje de la cartera y la carta. Alicia propone como titular *La bondad triunfó*. Fernando, muy emocionado, anuncia a sus amigos que tiene una historia de primera plana. Cuando los estafadores llegan a donde él vive y preguntan a la portera si Fernando tiene dinero, la mujer responde: «No, no lo creo. Vive modestamente. Pinta cuadros y es periodista». La portera nos indica de esta forma el escaso nivel adquisitivo de los profesionales de la información. Otro indicio de la poca estima del oficio llega cuando Fernando anuncia, también a la portera, que su nombre saldrá pronto en todos los periódicos. La portera indica que le gusta más la faceta de pintor que la de redactor: «Bah. Antes me gustaba más. Pintaba cuadros con toreros, gitanos, bailarinas. Ahora se pasa el día escribiendo».

De otro lado, en la figura de Fernando queda representada la resistencia del profesional de la información ante la presión de poderes alejados de la comunicación. En su afán de censurar la información que le perjudique, el líder de los estafadores intenta comprar su silencio a Fernando. Ante esta situación, el joven indica que: «No tiene suficiente dinero para quitarme la ilusión de este reportaje». En consecuencia, a su negativa, recibe de los matones una paliza junto al robo y destrucción de sus notas. Sin embargo, Fernando se levanta del suelo cuando los matones abandonan su habitación y reescribe de memoria su reportaje. Triunfa el buen ejercicio de la profesión y la investigación ocupa todas las portadas. La prensa publica el titular «*Un alumno de la Escuela de Periodismo descubre una gran estafa*». Mientras que *El Noticiero Universal* informa que: «*Los estafadores han sido detenidos en la frontera*». Por su parte, *El Correo Catalán* se hace eco del evento benéfico organizado por los alumnos de la Escuela de Periodismo.

Conclusiones

El filme español *Escuela de Periodismo* (Pascual, 1956) supone toda una rareza cinematográfica. No es fácil encontrar metraje que reflexione acerca de los estudios necesarios para desarrollar la labor de periodista. Este hecho difiere con que se han

encontrado múltiples indicios de la importancia de los medios de comunicación como un engranaje más dentro de la educación diaria de los ciudadanos en metrajes de su mismo contexto histórico y cinematográfico. En el filme analizado se han podido observar una serie de características que convierten a esta película en toda una pieza cultural a reivindicar en el terreno de concienciar de la necesidad de los estudios académicos de periodismo. Por un lado, el periodismo es un oficio vocacional. Así lo transmiten los alumnos en las múltiples escenas que forman el metraje. Todos reflejan en pantalla ilusión y grandes esperanzas en poder a realizar con éxitos sus estudios de periodismo para poder llegar a ejercer la profesión.

En segundo lugar, destacan las ganas de los protagonistas de realizar una buena praxis profesional. El personaje de Fernando no se deja presionar por el material informativo que venda más de cara al lector y persigue historias de calado más humano. Su compañera Mari Carmen llega a lanzarse dentro de un coche en marcha para lograr una entrevista que se separe de la lograda por sus compañeros de prácticas. Este tipo de acciones son recompensadas por el profesorado. Aunque se debe indicar que al alumnado se le ponen límites a la hora de aplicar enfoques demasiado alejados de lo convencional. A modo de ejemplo, debe recordarse las palabras que le dedica un profesor a Mari Carmen por su emotiva crónica taurina acerca del torero Chamaco: «Sus reportajes sobre otros son algo pintorescos, pero tienen interés».

Queda, de manera tímida dado que todavía estaba vigente la dictadura, su defensa de la incorporación de la mujer al mercado laboral de los medios de comunicación. Además, en las diferentes historias que forman la película se observan dos puntos de vista: la de aquellos alumnos que quieren cumplir el trámite de las prácticas que le son encargadas y la ambición representada en Fernando y Mari Carmen por llegar a ser los mejores periodistas posibles. Deben recordarse las palabras de Fernando cuando quieren comprar la no publicación de su reportaje: «No tiene suficiente dinero para quitarme la ilusión de este reportaje». Tampoco puede dejarse de lado la defensa del buen servicio público que representa el periodismo: «La ciudad se levanta de su sueño dispuesta a reanudar sus tareas laborales. Un nuevo día amanece, lleno de ilusiones y esperanzas. Y ya la prensa hace acto de presencia en plazas y avenidas. Ya su voz empieza a resonar. Es una voz que todos escuchan, que todos esperan, a la que todos acuden. Y la prensa no defrauda. Porque fiel a su destino sabe ofrecer cada día una noticia, una inquietud. Una emoción», nos anuncia una voz en off al inicio del visionado.

Bibliografía

- Aumont, J. y Maris, M. (1990). *El análisis del film*. Paidós.
- Bezuntea Valencia, O. et al. (2010). El perfil de los periodistas en el cine: tópicos agigantados. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v.33, n.1, pp.145-16. <https://idus.us.es/handle/11441/68879>
- Ehrlich, M. C. (2009). Studying the Journalist in Popular Culture, Image of the Journalist in Popular Culture Journal. Volume 1. Pàg.1–11. <http://www.ijpc.org/journal/index.php/ijpcjournal/article/viewFile/7/9>
- García de Lucas, V., Rodríguez Merchán, E. & J. Sales Heredia. (2006). *Cine entre líneas: periodistas en la pantalla*. 51ª Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Jeanne, R. (1995). *Historia ilustrada del cine*. Alianza.
- Lera Caparrós, J & De España, R. (2018). *Historia del cine de España (1896-2006)*. T&B Editores.
- Maria Bunyol, J. (2017). *Historias de portada. 50 películas esenciales sobre periodismo*. UOC.
- Martínez Leite, F. (1965). *Historia del cine español*. Volúmenes I y II. Madrid.
- Medina, E. (2000). *Cine negro y policiaco español de los años cincuenta*. Ediciones JC.
- Pascual, J. (1956). (director). *Escuela de periodismo*. Titán Films.
- Pinel, V. (2009). *Los géneros cinematográficos: Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Ma Non Troppo.
- Román, G., Monterde, J., Pérez Perucha, et al. (2010). *Historia del cine español (signo e imagen)*. Cátedra.
- Serrano Martín, C. (2015). *La imagen del periodista durante la dictadura franquista. El profesional de la información en quince películas (1939-1975)*. [Trabajo Fin de Máster]. <https://idus.us.es/handle/11441/36872>
- Tello Díaz, L. (2016). *Diccionario del periodista en el cine español 1896/2010*. Notorious: Ediciones, S.L.