

Espacios vedados y héroes desvalidos: La niña de luto y el cine español de los años sesenta

By: [Carmen Sotomayor](#)

Carmen T. Sotomayor. "Espacios vedados y héroes desvalidos: *La niña de luto* y el cine español de los años sesenta". *International Journal of Iberian Studies*, Vol. 22.1 (2009): 23-37

Made available courtesy of Intellect Ltd.: <http://dx.doi.org/10.1386/ijis.22.1.23/1>

***© Intellect Ltd.. Reprinted with permission. No further reproduction is authorized without written permission from Intellect Ltd.. This version of the document is not the version of record. Figures and/or pictures may be missing from this format of the document. ***

Abstract:

'Forbidden spaces and helpless heroes: The Girl in Mourning and 1960s Spanish cinema' examines Manuel Summers' second film, *La niña de luto*, released in 1964. It argues that Summers' popular narrative frame goes beyond its apparent tipismo (typical story in picturesque settings) to present its viewers with the angst of youth. Through a humorous portrait of life in an Andalusian village, Summers reveals the lack of personal freedom and choice experienced by young people during the sixties in Francoist Spain, as well as the constraining social forces around them.

Keywords: Manuel Summers | Spain | 1960s | popular films | Francoism | youth

Article:

La niña de luto (1964), segunda película del sevillano Manuel Summers, presenta al espectador un cuadro costumbrista de la vida rural andaluza que, a través de sus pinceladas humorísticas, incorpora al relato referencias a muchas de las constricciones sociales de la España franquista. Con esta película, adscrita al llamado *Nuevo Cine Español*, Summers explora un estilo 'that oscillates between the neorealistic formulae to the newest discoveries such as the French nouvelle vague, while the subject matter, more than being attributed to a social realism, can be ascribed to a critical realism' (Santos Fontenla 1986: 181). Bajo la tutela de José María García Escudero, al cargo de la Dirección General de Cinematografía y Teatro (1962–1967), un grupo de destacados cineastas españoles, los llamados 'chicos de García Escudero' (Triana-Toribio 2003: 66), comienzan su andadura artística. El común denominador de las películas realizadas por cineastas como Basilio Martín Patino, Miguel Picazo, Manuel Summers, José Luis Borau, Mario Camus, Antonio Mercero, Víctor Erice, Angelino Fons, y Pedro Olea no era otro, como indica Casimiro Torreiro:

que el que se presupone en toda generación que surge en cualquier terreno del arte: la pretensión de abordar temas viejos desde un prisma nuevo –la incertidumbre del despertar a la vida de los jóvenes, una mirada entre crítica y desencantada a la cotidianidad, la frustración que deja la falta de libertad en toda formación intelectual y afectiva, los difíciles vínculos con la familia, que es como decir con la generación que ha vivido la traumática experiencia de la Guerra Civil, gran tabú soterrado, pesaroso telón de fondo de difícil abordaje frontal, con el consiguiente tira y afloja con la censura para saber definitivamente cuál era su grado de tolerancia.

(Gubern et al. 2005: 309–310)

Manuel Quinto explica que, entre las constantes de este cine de ruptura de los 60 se encuentran ‘el realismo crítico, el intimismo, el melodrama social y una tendencia a apoyarse en Buñuel, así como en el cine italiano y la propia tradición literaria . . .’ (Quinto 1996: 67). Por su parte, Steven Marsh hace referencia a la carga de humor e ironía que transpira del cine español de los sesenta, un cine que ‘had little option but to work within the constraints of its political and social circumstances, by surviving on its wits and the incomprehension of those who established and marshalled its limits’ (Marsh 2006: 6). Los nuevos directores de la década de los sesenta buscan un tipo de cine con una fuerte carga realista, pero tienen que adoptar una serie de estrategias para que su cine sea aceptable y aceptado por el Régimen:

The cinema of the *chicos de García Escudero* was first envisaged by the participants at the Salamanca Conference of 1955 as a cinema of social and critical realism and political engagement, an art cinema to shadow the evolution towards neo-realism that other European cinemas were undergoing. The pursuit of social realism, however, was very much dependent on a freedom of expression that Spain lacked, and realism was deeply distrusted by the dictatorship . . . (Triana-Toribio 2003: 71)

En su *Spanish National Cinema*, Núria Triana-Toribio expone dos aspectos claves que los cineastas de los cincuenta, como los de la primera posguerra, tuvieron que negociar en sus películas: el primero es que se tratara de un realismo asociado con lo español, es decir, necesitaban crear narrativas fílmicas que tuvieran una conexión con la tradición realista literaria y visual española, y el segundo fue la eliminación de elementos demasiado crudos conectados explícitamente con una realidad política y social que no les estaba permitido criticar o simplemente mostrar en sus trabajos fílmicos (Triana-Toribio 2003: 59). En los sesenta, García Escudero desarrollará una estrategia para presentar más allá de las fronteras españolas un cine de autor español que pueda entrar en diálogo con otros cines europeos y así ayudar a la transformación de la percepción internacional de la España franquista, como una sociedad aperturista. Los parámetros de este Nuevo Cine Español, un *cine de calidad*, en palabras de su

patrocinador y estratega, que será exportado a los festivales de cine internacionales, llevan a García Escudero a definirlo como una forma de expresión artística masculina al conllevar el activo desarrollo artístico de su creador. Por otra parte, García Escudero

By figuring the undesirable qualities of the popular cinema and its audience as feminine, [he] prescribed genres coded feminine such as melodrama and romantic comedies as defective vehicles for opposition filmmakers, a judgment that had a lasting effect on Spanish cinema. More importantly, he contributed to the creation of an atmosphere in which the representation of women was frequently associated with the discourses of the regime in the cinema of the opposition, where women were often figured as the mouthpieces of retrograde ideologies of National-Catholicism and right-wing nationalism. (Triana-Toribio 2003: 69)

En este estudio analizaré como Manuel Summers negocia a través del uso del espacio y del humor su diálogo personal con el cine español de los 60 y con la tradición cinematográfica que lo antecede, incluyendo el enmarque de su película dentro de los parámetros del realismo español. Summers subvierte la tradición del cine popular español, enraizada en zarzuelas y sainetes, los cuales hacen hincapié en elementos que se consideran típicamente españoles y que suelen encuadrarse dentro de un marco andaluz.

La cinematografía de Summers ha sido objeto de pocos estudios monográficos, si bien su producción aparece frecuentemente citada en los manuales sobre el cine español. Summers, una de las jóvenes promesas de la Escuela Oficial de Cine, inició su andadura artística en 1963 con la presentación de *Del rosa al amarillo*. Su ópera prima recibió varios reconocimientos en el festival de Cine de San Sebastián y obtuvo un considerable éxito de taquilla (Martín-Márquez 1999: 56). *La niña de luto* sería su segunda película (presentada al Festival de Cannes de 1964), seguida en 1965 por *El juego de la oca* y por *Juguetes rotos* en 1966, considerada por algunos críticos como su mejor obra. A partir de esta película, Summers pasa a dirigir una serie de películas que se pueden calificar de comedias ligeras, como *No somos de piedra* (1968) y *¿Por qué te engaña tu marido?* (1969). En 1971 dirige *Adios cigüeña, adios*, un éxito de taquilla en aquellos años, en los cuales, el plantearse el tema del embarazo adolescente supuso una quiebra con los temas considerados tabúes por el régimen franquista. A esta película le siguió una secuela de menor alcance y prestigio titulada *El niño es nuestro* (1973). Otras películas dirigidas por Summers durante los setenta y los ochenta incluyen *¡Ya soy mujer!* (1975), *Mi primer pecado* (1976), *El sexo ataca* (1978), *Tó er mundo é gueno* (1981), *To er mundo é . . . ¡mejó!* (1982) y *To er mundo é . . . demasio* (1985). Manuel Summers decidió relegar su interés por un cine más crítico –posiblemente sus problemas con la censura en los años sesenta contribuyeron a ello – para dedicarse a un cine más comercial y menos problemático. En mi opinión, su segunda película, *La niña de luto*, combina artísticamente una carga crítica al régimen con un agudo sentido del humor y es un buen conducto para revalorizar el buen hacer fílmico de este director.

Como indica Montserrat Huguet, ‘Cualquier película, desde el momento en que se ha confeccionado y estrenado en una sala de proyección, se convierte en una narración que recoge de una forma más o menos consciente aspectos del contexto histórico’ (Huguet 2002: 17). En el caso de *La niña de luto*, esta ‘recogida’ de datos es bastante sutil debido a la censura. El espectador tendrá que esperar hasta el llamado cine español de la ‘Tercera Vía’, en los años setenta, para encontrar una tendencia más abiertamente crítica. Se trataba en palabras de Manuel Quinto de un cine más critic aunque mesurado (Quinto 1996: 69) y que pretendía ‘alejarse por igual del cine comercial más ramplón y del más voluntariamente autoral y metafórico’ (Gubern et al. 2005: 360). Cabe matizar, sin embargo, que los planteamientos más directos con respecto a los esperados cambios en la libertad de expresión no empezarán a verse reflejados de una manera más explícita en las producciones españolas hasta después del primero de diciembre de 1977, fecha en que la censura cinematográfica es finalmente abolida.¹ De hecho, contamos con una serie de películas que podríamos llamar ‘de transición’, como es el caso de la ópera prima de José Luis Garci, *Asignatura pendiente*, que José María Caparrós Lera clasifica como película que puso ‘en tela de juicio la España reciente’ (Caparrós 1996: 80). Esta película, estrenada en 1977, si bien cuestiona seriamente los cimientos fundamentales de la sociedad española de la Transición lo hace con cierta mesura ‘sin vapulear’ – en palabras de Caparrós Lera – el pasado reciente, aunque existe ya una clara tendencia crítica. Como producto de los primeros años de la Transición, *Asignatura pendiente* revisa y desmitifica la época franquista, aunque lo hace desde cierta prudencia histórica.

Por otra parte, en el cine de los sesenta y en el caso concreto de *La niña de luto*, encontramos un proceso crítico mucho más velado, acorde con su propia realidad social y política. La película de Summers nos presenta el retrato de una juventud destinada al conformismo y la desilusión, mostrándonos el proceso de asimilación, adaptación y estoicismo sufrido por unos jóvenes abocados a la resignación y la aceptación de unos principios dictados desde arriba. Las opciones con las que tienen que contentarse los personajes nos ofrecen un amplio comentario sobre los dilemas de la sociedad española en ese momento histórico. En su artículo ‘Cine y literatura en la España de los sesenta: testimonio de un primer proceso de desideologización’, Teresa Vilarós hace referencia a la influencia que el Nuevo Ministerio de Información y Turismo tuvo en 1962 en el cambio de orientación ideológica del régimen franquista, orientación reflejada en la producción de muchas películas de esa época. Por otra parte, Vilarós matiza la tendencia general en el cine español de los sesenta y los setenta a rendirse ante el proceso de ‘desideologización estatal característico de nuestra actual era post-industrial o postmoderna’ (Vilarós 2002: 194). En el caso de *La niña de luto* es importante resaltar que a pesar de su tipismo, va mucho más allá de presentarnos una comedia ligera sobre un pueblo andaluz, con sus calles encaladas, su tonto del pueblo, sus bailes de sevillanas y sus cantes flamencos (incluyendo los populares fandangos de Huelva). Esta película admite su interpretación como documento histórico cargado de elementos significativos que ahondan mucho más que la llamada ‘españolada’ de la época.

Como explica Marsh, 'in comedy there is a constant interweaving between the outrageous and the acceptable, between autonomy and appropriation, between foolishness and danger, between civil society and the state' (Marsh 2006: 13). En el caso de *La niña de luto*, su autor, Manuel Summers dialoga con la tradición fílmica española través del uso del humor. En *Spanish Popular Cinema*, Antonio Lázaro-Reboll y Andrew Willis citan a Rob Stone a la hora de definir la cultura cinematográfica española de la primera posguerra, como una que 'produced three autochthonous types of films: *cine de cruzada* (crusade cinema), *cine con cura* (missionary film) and *cine con niño* (child-centred narratives)' (Lázaro-Reboll y Willis 2004: 9). Más adelante veremos como *La niña de luto* establece un diálogo con estos tres tipos de cine, que además asocia con la tradición folclórica española.

La niña de luto, como título, hace referencia a un estado de inmadurez física y anímica, a la vez que se puede vincular a un estado legal. Los niños son seres con capacidad legal restringida, son miembros de la sociedad que dependen de sus padres y que no tienen libertad para elegir su futuro. En este sentido, la referencia a la niña, aunque la protagonista de la película sea una joven de unos 20 años, es indicativa del estado de la sociedad española, sumida en una permanente minoría de edad como resultado del fuerte control estatal al que estaba sometida. Por otra parte, *La niña de luto*, podría hacer pensar que se trata de otra de las llamadas películas 'con niño' de los sesenta (como *Un rayo de luz* de Marisol [1960], y toda la serie de películas que protagonizó en esos años, o las películas de Rocío Dúrcal, y de las gemelas Pili y Mili) cuando sin embargo la película trata sobre la vida de varios jóvenes en un pueblecito de la provincia de Huelva. Rocío, interpretada por María José Alfonso y Rafael, interpretado por Alfredo Landa, son dos jóvenes enamorados cuya relación se ve perseguida por un *fatuum* insuperable: la muerte. El fallecimiento de varios parientes muy allegados al núcleo familiar obliga a Rocío y a los suyos a observar varios ciclos de luto que acaban entrelazándose los unos con los otros.² De esta manera, por períodos prolongados de tiempo los novios tienen que poner en suspenso su relación afectiva, así como sus planes para el futuro. Rocío y Rafael aspiran a casarse e incluso quizá a trasladarse a Huelva, la capital, donde la pareja no se sentiría tan asfixiada psicológicamente por el ambiente restrictivo de la sociedad pueblerina y la mirada siempre vigilante de la madre de Rocío y sus convecinas. Por otra parte, en el cine de los sesenta y en el caso concreto de *La niña de luto*, encontramos un proceso crítico mucho más velado, acorde con su propia realidad social y política. La película de Summers nos presenta el retrato de una juventud destinada al conformismo y la desilusión, mostrándonos el proceso de asimilación, adaptación y estoicismo sufrido por unos jóvenes abocados a la resignación y la aceptación de unos principios dictados desde arriba. Las opciones con las que tienen que contentarse los personajes nos ofrecen un amplio comentario sobre los dilemas de la sociedad española en ese momento histórico. En su artículo 'Cine y literatura en la España de los sesenta: testimonio de un primer proceso de desideologización', Teresa Vilarós hace referencia a la influencia que el nuevo Ministerio de Información y Turismo tuvo en 1962 en el cambio de orientación ideológica del régimen franquista, orientación reflejada en la producción de muchas películas de esa época. Por otra parte, Vilarós matiza la tendencia general en el cine español de los sesenta y los setenta a

rendirse ante el proceso de 'desideologización estatal característico de nuestra actual era post-industrial o postmoderna' (Vilarós 2002: 194). En el caso de *La niña de luto* es importante resaltar que a pesar de su tipismo, va mucho más allá de presentarnos una comedia ligera sobre un pueblo andaluz, con sus calles encaladas, su tonto del pueblo, sus bailes de sevillanas y sus cantes flamencos (incluyendo los populares fandangos de Huelva). Esta película admite su interpretación como documento histórico cargado de elementos significativos que ahondan mucho más que la llamada 'españolada' de la época.

Esta mirada asfixiante que sufren los jóvenes se refleja en las representaciones espaciales elegidas por el director para establecer su entorno social. En su estudio *Place and Space in Modern Fiction* (2004), Wesley Kort discute y analiza la importancia de las representaciones espaciales en diversos contextos narrativos, formulación que podemos aplicar también a una narrativa fílmica. Kort distingue tres tipos de relaciones espaciales: relaciones cósmicas o comprensivas, relaciones político-sociales y relaciones íntimas (Kort 2004: 20). El lenguaje definidor de las relaciones de lugar y espacio cósmicas, del 'espacio comprensivo', le presta atención a la lengua del espacio natural y a las brechas, márgenes y transiciones relacionados con las construcciones espaciales humanas, o espacio social. Lo natural o íntimo se refiere a aquello que precede a las construcciones humanas (Kort 2004: 155). Por su parte, el espacio social tiende a absorber el espacio comprensivo y a dictar las condiciones del espacio íntimo (Kort 2004: 157). El espacio social de la película, representado por la Iglesia y los convecinos, domina tanto el espacio íntimo como el espacio cósmico. La gradual pérdida del afecto por el lugar que siente Rafael es indicativa de su desplazamiento en el espacio social que le rodea y de la presión negativa que este último ejerce en él. Kort elabora sobre el concepto de 'placeattachment', es decir, de la relación entre el mundo afectivo y los lugares que nos rodean. Los seres humanos tendemos a establecer relaciones afectivas con ciertos lugares que tienen una especial relevancia en nuestras vidas. El deseo de escapar de Rafael es sintomático del complejo problema que sufre, de ahí su marcha, reveladora de su frustración y, a la vez, de su superación de una realidad negativa. El rechazo progresivo del ambiente social, cada vez más inhóspito, se va consolidando a lo largo de la película, ya que en cada uno de los tres encuentros frustrados de Rafael con Rocío y en cada intento de comunicarse con ella, el novio se va volviendo más trasgresor de las normas sociales. El conflicto afectivo que la situación genera en el personaje se resuelve en un estado gradual de ira, de rechazo a su ambiente. Rafael se siente poco a poco más marginalizado y trasgresor, lo cual le lleva a dar el paso definitivo y a abandonar un espacio social cada vez más reaccionario a su participación en él. Para Rafael, su alejamiento de un espacio social opresivo es prometedor de un espacio íntimo y comprensivo en posible armonía con su individualidad.

Cuando el protagonista decide que la situación no puede demorarse más, intenta convencer a Rocío para que le siga hasta Huelva, donde le promete casarse con ella. Rocío se debate entre su deseo de huir con Rafael y continuar una relación sentimental (en grave peligro de concluir si las cosas no cambian) y su amor filial que implica el respeto a unas normas sociales estrictas. Sabe que su madre no aprueba sus relaciones con Rafael y por supuesto su familia tendría que soportar

el escándalo que tal huida provocaría en el seno de tan pequeña comunidad, siempre tutelada por la mirada atenta del cura y los vecinos. Durante la noche anterior a la planeada fuga, el padre de Rocío muere repentinamente, y con él, el futuro de la pareja Rafael-Rocío. Rocío se queda paralizada por la inacción mientras sabe que su novio se aleja, irremediabilmente y para siempre, de su casa y de su vida. Contado así, no parece que esta historia sea precisamente una comedia, sino más bien el drama de una joven obligada a elegir entre su amor filial y el cariño que siente por su novio. Más aún, Rocío sabe que al optar por quedarse con su madre en esos momentos de dolor, también ha elegido coronar su vida con un lazo negro de luto: es muy posible que Rocío, como le advierte su mejor amiga, acabe quedándose soltera y sola, como compañera de su madre en la vejez. Hay en esta película ciertos ecos de Lorca y *La familia de Bernarda Alba*: la madre de Rocío es una mujer intransigente, de fuerte personalidad, que aspira a que su hija o bien se quede soltera, para acompañarla en su vejez, o se case con alguien con una posición social más alta. Rafael Castroviejo, su novio, es un simple practicante que cuenta con unos medios económicos bastante modestos.³

En su magistral retrato de la vida provinciana castellana, *Calle mayor* (1956), Juan Antonio Bardem centra su cámara en los tres lugares de visita obligada para los jóvenes de provincia: la calle mayor con sus soportales, la catedral y el bar-prostíbulo del barrio viejo. Por su parte, Summers -que elige como Lorca un pequeño pueblo andaluz para contarnos su trágica historia – centra el espacio cinematográfico en varios lugares de encuentro (o desencuentro, en este caso): la salida o afueras del pueblo (lugar del paseo pueblerino), una plaza ajardinada presidida por la iglesia del pueblo (lugar de intercambio entre los vecinos), la iglesia (lugar de culto), el casino, el bar y el cine del pueblo (lugares de recreo para los jóvenes) y el interior de la casa de la protagonista, cuyo acceso está sumariamente prohibido al protagonista masculino. Emplazado dentro de estos espacios, Rafael librará su batalla social, y mientras espera pacientemente poder ver a su novia, a través de su mirada ofrecerá al espectador una visión de la plaza del pueblo: ‘The village square is at the heart of Spanish canonical tradition. The *pueblo* (village), unchanging static and timeless is a much mythologized field of national consolidation . . .’ (Marsh 2006: 25). En esta película, la plaza es el lugar público por excelencia donde confluyen el espacio religioso – la iglesia del pueblo-, el espacio recreativo- el casino-, y el espacio social de la familia de Rocío Vázquez Romero, una casa grande situada en la plaza y cuya madre ha decidido vedar al novio de su hija. Estos espacios, representativos de unos valores sociales constrictivos de la libertad individual, apoyan la interpretación de la temática de esta película como la confrontación de un individuo con el sistema social, que culminará con la pérdida del primero – simbolizada en la pérdida de la novia. Sin embargo Rafael acaba marchándose, lo cual remite a la esperanza de que pueda reiniciar su vida en la ciudad, amparado por el relativo anonimato que ésta le concede. Kort indica en su estudio que las ciudades han sido sitios donde las personas no pertenecientes a la raza blanca y las mujeres han buscado y conseguido más libertad de movimiento, una oportunidad económica y espacios donde actualizar su identidad e integridad (Kort 2004: 217). Este concepto de la ciudad como un espacio de libertad se puede aplicar a la visión de Rafael con respecto a su sueño de mudarse a vivir a Huelva capital. Rafael

combate sus demonios interiores sin salir de España, remitiéndose a una emigración interior – aunque no al extranjero, como es ya frecuente en 1964. El joven huye del pueblo en busca de un espacio menos opresivo, representado por la capital. Por otra parte, Rocío se queda ‘apresada’ por el espacio asfixiante del pueblo y de la casa familiar.⁴

La escena inicial de la película sirve como preámbulo al *leitmotiv* de la pérdida que adquiere una gradual trascendencia en la narración. La primera secuencia nos muestra una fotografía en blanco y negro, enmarcada y adornada con una cinta negra. Esta imagen, siempre de una persona de bastante edad, en la que va cambiando la persona fotografiada, se va alternando con la vista general de un guateque y de unos jóvenes bailando. Después de alternar el guateque, las fotos enlutadas y una vista del cementerio, el espectador reconoce los distintos cuadros en un plano de la que será la sala de la casa de Rocío. Así, durante la presentación de los créditos de la película, el director nos pone ya al corriente de varios de los temas que se desarrollarán en la misma: la pérdida, la tradición, la juventud, el cambio, la muerte . . . temas que serán contrastados a lo largo de la película, como ya lo han sido en esas imágenes iniciales. La discrepancia de intereses y horizontes entre jóvenes y viejos y la lucha entre generaciones por imponerse – o liberarse – aparece subrayado desde la primera escena de la película en la que se contrasta la figura del abuelo tratando de tocar música tradicional en el piano y dos niños, los sobrinos de Rocío, que se mueven al ritmo de un ‘twist’ y que sacan la lengua desafiante a una fotografía en blanco y negro de uno de sus ilustres antepasados. Esta generación más joven se resiste de una forma desenfadada a los mandatos de los mayores. Sin embargo, la generación de los protagonistas se encuentra en una situación más precaria y comprometida porque tiene seriamente que tomar una decisión que implica su enfrentamiento con la generación anterior y su posible desenraizamiento de un espacio social hostil.

A lo largo de la película se presenta el choque entre generaciones a través de sus gustos dispares, que se extienden a las preferencias musicales, la moda, el ocio, los bailes y los proyectos de futuro. La música – ya sea una canción moderna o un cante flamenco – sirve para comunicar al espectador el estado de ánimo de los personajes, especialmente de Rafael.

El tema musical ‘Dos cruces’, que escucharemos en distintas escenas del largometraje, evocará la tragedia que se cierne sobre los novios. Este bello bolero, que habla de separación entre los amantes, con su conocido estribillo ‘el destino ha querido que vivamos separados’ – añade al *leitmotiv* de la pérdida en la película. Con él se cerrará la cinta cuando Rafael se aleje abatido y vencido por las circunstancias, pero sin mirar hacia atrás, finalmente aceptando el destino trágico de su relación con Rocío.

Si tradicionalmente el héroe acaba regresando a casa al término del viaje, es este caso nos encontramos con un héroe desvalido que decide marcharse a otro lugar para empezar de nuevo: el protagonista decide iniciar un viaje físico, en busca de un espacio social más distendido que el del pueblo. Rafael es un héroe desamparado, sin mentor, un héroe imprudente, irascible y cómico que tiene que superar una serie de dificultades externas que le llevarán a hacerse más asertivo

con respecto a sus sentimientos y a sus deseos. Rafael se ve abocado a cultivar su espacio íntimo, en crecimiento, y a no dejarse anular en su velado enfrentamiento con su círculo provinciano. La metáfora del viaje presenta dos dimensiones en esta película. En principio, para Rafael se trata de un viaje interior de reconocimiento e indagación que le llevará a afirmarse en sus convicciones. Pero en segundo lugar, se trata de un héroe que se redime a través de su decisión final de partir solo hacia un futuro incierto. Este Segundo viaje aparece evocado en diversas imágenes de la película. La cita inicial de los novios en la carretera, a las afueras de la localidad (lugar acostumbrado de encuentro en los pueblos), aparece matizado por dos imágenes ambas alusivas al viaje, viaje que al final de la película sabremos frustrado para la pareja Rocío-Rafael: se trata del sonido de un tren que silba a lo lejos, y la vista de un camino muy largo e inhóspito, premonitorio del camino, con resonancias cósmicas, que Rafael tendrá que recorrer en soledad para reiniciar su vida en otra parte.

Según un conocido dicho hollywoodiano ‘en el primer acto se hace subir al héroe a un árbol, en el segundo se le tiran piedras y en el tercero se le deja bajar’ (Brenes 2001: 59). En la película de Summers encontramos un conflicto externo – la oposición de la familia de Rocío (respaldada por la comunidad y el cura) a las relaciones de la joven con Rafael – y un conflicto interno que nace de los miedos de los protagonistas. Rafael insiste en que Rocío vaya al cine con él durante el luto, donde son vistos por las vecinas contraviniendo una tradición muy venerada socialmente. Esto da motivo a una de las escenas más divertidas de la película: visualmente Summers nos presenta cómo se va extendiendo entre las vecinas el cotilleo sobre los novios por haberse atrevido a contrariar la costumbre del luto.

Los comentarios de las vecinas se representan en una divertida imagen en la cual los novios aparecen vestidos con la típica indumentaria andaluza. La trascendencia social de la infracción cometida por los novios es transmitida al espectador a través del uso del vestido en un acto que es carnavalesco y subversivo. Summers usa como símbolo de la trasgresión un elemento que se considera alineado con el Régimen, ya que los valores patrios se representan con frecuencia asociados al estereotipo de la España profunda.



Figure 1. Maria José Alfonso y Alfredo Landa en ‘La niña de luto’ (1964) de Manuel Summers.

Como consecuencia de su acto de rebeldía, la gente comienza a excluir a Rafael y a Rocío, que se dan cuenta que se les ha empezado a hacer un vacío social. Cuando Rafael se marcha se le abre la oportunidad de vivir otra vida, mientras que Rocío es asimilada por su pequeña comunidad pueblerina. En este sentido, podemos decir que Rafael se perfila mejor como protagonista ya que el deseo de los jóvenes – prosperar en sus relaciones sentimentales – aparece como objetivo de Rafael, mientras que en ese sentido, Rocío pasa a ser el ‘objetivo’ en sí. Al presentarnos unos personajes que se mueven en un arco de tiempo determinado, la narración nos permite ser testigos del *kairós* de los mismos. El *kairós* es el momento de la toma de decisiones a través de las cuales se forja la personalidad, las decisiones de la propia libertad que son las que hacen que cada uno llegue a ser, o no, aquel que aspira a ser.⁵ *La niña de luto* se puede interpretar como el enfrentamiento entre la *órexis* y la *boúlesis*, es decir, entre la voluntad como tendencia – representada por Rafael, que busca y tiende a conseguir lo que desea – su unión con Rocío – y la voluntad como *boúlesis*, como razón, representada por su marcha final, por su elección racional de alejarse del pueblo y de su pasado. En ese sentido, Rafael es un héroe, en cuanto elige rehacer su vida en Huelva, aun teniendo que abandonar el objeto de su felicidad – Rocío.

La película puede producir en el espectador una doble reacción: de desencanto, si se mira el alejamiento de Rafael como un fracaso, o de esperanza, si se mira su marcha como un paso adelante hacia la conquista de sí mismo, como un momento decisivo de su *kairós*, de su biografía. Rafael en ese momento final, toma control de su vida, de su voluntad, y a través de la renuncia a Rocío, experimenta un crecimiento interior. Para que Rafael pudiera realizarse plenamente como héroe tendría que ser posible un cambio, cambio que implicaría la libertad de los jóvenes para poder realizar su elección personal de formar una pareja, incluso un matrimonio. Sin embargo el gran antagonista de Rafael –simbolizado en la madre de Rocío– es la sociedad pueblerina en la que vive. En este caso, el antagonista gana, la sociedad absorbe a Rocío –objeto del deseo de Rafael, motivación última del joven. Así nos encontramos con un héroe perdedor, no triunfante ante su gran enemigo: la sociedad. A pesar de su pérdida, Rafael nos transmite una cierta esperanza con respecto a su situación personal. En cambio Rocío queda anclada en un presente sin esperanzas. En la escena final de *La niña de luto* nos encontramos a Rafael silbando la canción de la pareja (‘Dos cruces’) en la puerta de la casa de Rocío mientras ella está en el cuarto de sus progenitores rezando por su padre. Finalmente, la joven se atreve a deslizarse hasta la ventana, simbólica del acceso al exterior, pero es incapaz de moverse. El silbido (que alude al silbido del tren al principio de la película y por tanto al viaje) se termina cuando Rafael observa al cura salir de la casa y se entera de lo que ha pasado. Rafael mira su reloj – un gesto simbólico – y se aleja de la casa. Rocío se distancia de la ventana al dejar de oír el silbido y se acerca al grupo, mientras detrás de ella se ven dos fotografías de antepasados enmarcadas en sendos cuadros en la pared. A continuación se ve un primer plano de Rocío llorando mientras murmura una oración y aparece el FIN que sale de la foto situada a la izquierda de su cabeza. La imagen final nos muestra un primer plano de la cara de Rocío, reflejando una gran tristeza y vencimiento. Su mirada expresa la gran pérdida de su vida: la oportunidad de casarse, al menos con Rafael, de formar una familia y tener hijos. En este encuadre final su rostro – y su futuro – se desenfocan para hacer más nítida la imagen de la tradición, del pasado representado por una de las fotografías de la pared, la imagen de un adusto hombre mayor, que es la misma imagen con la que se abre la película, produciéndose así un círculo perfecto en la narrativa cinematográfica, simbólico del círculo social-familiar que acabará por ‘devorar’ a la joven. Este símbolo es reforzado espacialmente también, ya que este encuadre final tiene lugar dentro de los confines de la casa familiar, la cual cumple una función canibalizadora para este personaje que se deja literalmente ‘engullir’ por su entorno.

La casa de Rocío es un espacio prohibido para Rafael que pasa horas y horas observando la casa de su novia en búsqueda de una oportunidad para contactar con ella. En un acto de desesperación, cuando Rocío está guardando luto a su abuelo, Rafael penetra en la casa sin permiso, siendo rápidamente expulsado de la misma por la madre de Rocío. De este modo, la casa familiar pasar a ser un símbolo de la represión que sufre los jóvenes. Entre el espacio restringido de la casa y los espacios de recreo (el casino, el paseo por la carretera vecinal . . .) se mueve un personaje que posee un papel importante en la narración: se trata de la figura del tonto del pueblo, que cumple una función premonitoria. En una de las primeras escenas de la película,

antes de que Rafael y Rocío se encuentren de Nuevo después de uno de los períodos de luto, el tonto le dice a Rafael que él no es ‘nada’ y que como tal no conseguirá su objetivo: Rafael perderá en su lucha contra la tradición representada por la costumbre del luto.

Durante la primera secuencia de la película el espectador asiste a la transformación que se sucede en la casa familiar de Rocío al terminarse un período de luto de seis meses (en este caso se trata posiblemente de la muerte de su abuela). En primer lugar, Rocío entra en escena y retira el paño negro con el que se cubre la jaula del pajarito familiar, al que ahora se le permite cantar (aunque no por mucho tiempo, ya que sólo unos días después habrá otra muerte en la familia, la del abuelo de Rocío por parte de su padre, con lo que se iniciará otro período de luto de seis meses más). Además, el gato tendrá un lacito de color amarillo que posteriormente será cambiado por uno negro, los geranios volverán a ocupar los balcones de la fachada de la casa y la música (tradicional y moderna) penetrará en la casa a través del piano y la radio e incluso la madre de Rocío aparecerá tateando una canción de moda. En una secuencia posterior, Rocío observa el pueblo desde la azotea de su casa, y a través de su mirada se recogen varias escenas que son representativas de la vida pueblerina y del espacio social. Estas escenas están marcadas por el humor para expresar ciertos aspectos del ambiente social, como la represión sexual, que aparece contextualizada a través de la imagen de un grupo de hombres que han hecho un círculo alrededor de una mujer joven que está encalando la fachada de su casa subida en una escalera y a la que se le ven las piernas. La represión sexual es obvia en todos los espacios públicos, como el baile del pueblo donde las mujeres mayores observan (y critican cuando ha lugar) la forma de bailar de los jóvenes. Incluso el guardia civil aparecerá amonestando a una pareja por bailar muy agarrados. La contención sexual está presente en la relación de los novios y es patente en el comentario de Rocío cuando le pregunta a Rafael si le gustan los niños, ya que el sexo no se concibe como un fin en sí mismo sino como la manera de realizar una de las finalidades de la mujer – ser madre.

En esta película, Summers hace referencias al cine de cruzada, al cine con cura y al cine con niño, todos ellos enlazados por un tema común –el de la represión y contención de hábitos e ideas que es prevalente en este período histórico. A los jóvenes como Rafael y Rocío se les castra mentalmente y esto se consigue usando varios recursos, requeridos para evitar el desarrollo personal de los jóvenes fuera de unos estrictos dictámenes morales. El enfrentamiento entre tradición y modernidad es prevalente en toda la película. El cine de cruzada está representado a través de un confuso discurso del tonto del pueblo en que hace referencias a diversas potencias mundiales (y quizá a la Segunda Guerra Mundial) y es claramente parodiado en la escena de la película de romanos. En esta escena vemos a un centurión con su amada que en una situación apremiante – les persiguen los soldados del emperador – emplean varios minutos en hablar de una forma altamente retórica sobre cuánto se quieren y cómo desean besarse como broche de oro de su amor.⁶ Si bien, cuando finalmente parece que van a besarse, la escena se corta –por supuesto-⁷ y mientras que los espectadores pitan el corte, Rafael y Rocío medio se sorprenden ya que iban a aprovechar la oscuridad de la sala y la inspiración de los romanos, para también

besarse. Por supuesto, el enfrentamiento entre Rafael y la madre de Rocío es también una forma de cruzada en la que ambos se disputan a la joven. El 'exilio' final de Rafael, que aunque voluntario no deja de ser forzado por las circunstancias negativas (como la animosidad de los vecinos y la pérdida de clientes), puede relacionarse con los varios exilios de la posguerra que tuvieron su origen en la Guerra Civil: el primer exilio, provocado por la derrota y la represión, y el exilio económico provocado por la dura situación económica de la posguerra.

Las referencias eclesiásticas son también numerosas en la película con la presencia de un espacio religioso físico ya que varias escenas tienen lugar dentro de la iglesia. El cura del pueblo participa en las reuniones familiares, se reúne con los hombres a jugar al billar en el bar del pueblo y por supuesto la moralidad que predica es mecánicamente transmitida por padres/madres y abuelos/abuelas a los suyos, de manera que la presencia de la Iglesia es permanente en todas las esferas de la vida. Los niños, que siempre están desafiando el status quo, son recriminados en varias ocasiones con frases como: 'Paquito, no hagas eso que a lo mejor te castiga Dios' (el niño estaba bailando un *twist*) o 'niño, no seas malo que te vas a condenar'. La presencia continua de la religión se encuentra incluso en las direcciones: Rafael vive en la Pensión Jesús, situada en la Calle de las Ánimas. Asimismo, la imagen de la torre de la iglesia antecede a varias de las escenas de la película con lo que visualmente se enfatiza la visibilidad e influencia del estamento eclesiástico en la vida de los ciudadanos, que asisten a la iglesia a rezar el rosario, a oír misa, o a preparar unas canciones corales. Por otra parte, el humor de Summers aparece constantemente en la película, por ejemplo, en una larga pelea en la que unos niños están zurrando al monaguillo en la puerta de la iglesia cuando Rafael entra a pinchar al cura, al cual le hace daño, así como a varios otros de sus clientes, en una forma de compensar el daño emocional que él está soportando.

El título de la película guarda relación, como ya dijimos, con las películas con niño tan populares en los sesenta. En el caso de Rocío, tenemos a una joven que es incapaz de reafirmarse como ser adulto y que se deja arrastrar por la imperiosa voluntad de su madre. De hecho, la figura de la madre es también central en la película, dado el a veces no tan velado enfrentamiento entre ésta y Rafael. La madre restringe la comunicación telefónica entre los novios y Rafael tiene que procurarse la forma de acceder a su novia transgrediendo las normas que rodean varios de los espacios sociales de la comunidad. A instancias de Rafael, Rocío comete algunas infracciones a las normas familiares pero será en el cementerio donde Rocío infringirá el mandato materno de una forma abierta y hablará en privado con Rafael, que le propone fugarse con él. Al espectador le queda la esperanza de que Rocío se decida a partir con su novio y así parece que lo va a hacer al día siguiente, ya que la cámara la presenta empezando a preparar su maleta cuando se entera del fallecimiento de su padre. A partir de ese momento Rocío se ve abocada a obedecer y a aceptar la costumbre del luto, esta vez en honor de su propio padre. Ya anteriormente, con la muerte de su abuelo el luto entra una vez más en la casa, quedando reflejado en las persianas que tapan el acceso al exterior y la ausencia de los geranios, que son de nuevo retirados de los balcones. Todo en la casa se cubre de un manto de negrura, incluido los vestidos infantiles, los

juguets de los niños y hasta las muletas del padre –que son pintadas de negro. Incluso el globo que el padre de Rocío compra para su nieto en la plaza del pueblo es de color negro. Si bien todo el ritual del entierro del abuelo está marcado de toques de humor irreverentes, el espectador asiste al destino trágico de los jóvenes y en particular de Rocío que, como el pajarito al que no se le permite cantar durante los períodos de luto, es cubierta de negro y encerrada en su casa/jaula no siéndole permitido expresar sus sentimientos, es decir, se la manda callar como a un niño.

A través de las representaciones espaciales, *La niña de luto* se hace eco de la falta de libertades sociales del franquismo, sirviéndose del humor para desvalorizar las bases morales del mismo. La defensa de la libertad individual y el cuestionamiento de las costumbres y del código de conducta de la época se ponen en boca de los más jóvenes. Algunos, como Rafael, optarán por una estrategia de resistencia, aunque sea al amparo de núcleos sociales más distendidos. Otros como Rocío -representativa de una generación de mujeres-, aceptarán sumisamente la autoridad y perderán la oportunidad (como la protagonista de *Calle Mayor*) de subirse al tren del cambio. En palabras de Rosa Montero refiriéndose a la posterior generación de la Transición, Rocío es,

Como todas esas mujeres entre treinta y cuarenta años que se saben perdedoras, que han comprendido que el tren ha salido dejándolas en tierra, todas esas mujeres inteligentes, sensibles, amables, que han renunciado a vivir porque el cambio les ha llegado demasiado tarde, porque se sienten incapaces.
(Montero 1979: 213)

Uno de los factores que puede haber influido en el hecho de que *La niña de luto* sea una película que ha recibido tanto críticas positivas como negativas en el pasado, es el hecho de que el espectador tiene que situarse en contra o a favor de la costumbre del luto –y lo que la costumbre implica en cuanto a factor que maniata a los jóvenes y se interpone en su camino hacia la felicidad. Por supuesto, la toma de postura del espectador con respecto a esta dimensión de la película condiciona su respuesta emocional, estética e intelectual, cargando de significado a la misma, especialmente si consideramos el ambiente culturalmente represivo de ese momento histórico. Dentro de la obra cinematográfica de Manuel Summers, se tiende a juzgar su primera película, *Del rosa al amarillo* (1963) como una obra mejor desarrollada. Así mismo, *Juguets rotos* (1966) se considera también una producción de mayor calidad. Sin embargo, en mi opinión, hay muchos aspectos de *La niña de luto*, que la hacen candidata a una revisión profunda. Mi análisis de la película desea servir para situarla de nuevo dentro del cine español de los 60 como una producción que tiene mucho que ofrecer al espectador sobre su tiempo, a pesar de su admirable buen sentido del humor y del uso de recursos populares, como los cantes flamencos o la inclusión de canciones exitosas de la época (que han pasado a ser clásicos indiscutibles) como el bolero ‘Dos cruces’. Esta película, llena de guiños al espectador, confirma la tesis de Antonio Lázaro Reboll y Andrew Willis con respecto al cine popular español y la necesidad de reivindicarlo: ‘Commercially popular forms offered some directors a freedom they were unable to find elsewhere. For this reason, it is important that these popular films are

reclaimed from the critical neglect that many of them have fallen into' (Lázaro-Reboll y Willis 2004: 12). Si bien de *La niña de luto* es un producto del Nuevo Cine Español, su autor utiliza un marco popular, el cual le proporciona una cierta libertad que no hubiera podido ejercer de otra manera.

En *La niña de luto* se nos presenta la aventura personal, con sus ganancias y pérdidas, que acompaña a la condición libre del hombre; aventura – en palabras de Juan José García-Noblejas – ‘por la que cada uno es capaz de configurar la identidad de la que es responsable y de la que depende su propia felicidad o infelicidad’ (Brenes 2001: 214). Manuel Summers, moviéndose dentro de los parámetros restrictivos de los años sesenta, recrea para su público de entonces, y para el público de ahora, una pieza costumbrista de excelente realización e interpretaciones de gran calidad. Nos ha legado una película que trasciende el mero populismo de la misma para ofrecernos una interpretación plural de su momento histórico. Mi estudio se alinea con el deseo de eximir del olvido de la crítica esta admirable película cuyas excelencias no han sido suficientemente reconocidas hasta ahora.

Notes

1 ‘El 1 de diciembre de 1977 aparece una nueva y fundamental

Legislación cinematográfica. Como punto primordial suprime la censura y en su lugar crea una junta que dictamina sobre el público al cual deben ir dirigidas las películas: menores, mayores o una nueva clasificación, denominada “S”, donde se incluyen las eróticas y violentas’ (Miró 1988: 28).

2 La costumbre del luto se ha relajado mucho en España, sobre todo a partir de mediados de los años 70. En los años que atañen a la película, el luto se respetaba con todas sus consecuencias, entre las cuales se puede destacar la costumbre de vestirse de negro y no asistir a actividades recreativas sociales durante un período de tiempo que variaba en función de la jerarquía del fallecido dentro del círculo familiar. Si el difunto era uno de los familiares más allegados al núcleo familiar (esposos, padres, hermanos y abuelos) el período de luto era más largo, pudiendo éste llegar al año o incluso más.

3 Rocío es la hija menor con una Hermana también joven pero ya casada y con varios niños pequeños.

4 Se le puede aplicar a Rocío el comentario de Martín-Márquez con respecto a la protagonista femenina mayor de *Del rosa al amarillo*: ‘Josefa’s ultimate refusal to flee with Valentín perhaps reveals her inability to escape a discourse that, for women especially, prescribes passivity and purity’ (Martín-Márquez 1999: 63).

5 *Kairós*: ‘el tiempo que da lugar a la biografía era llamado por los griegos *kairós*, para distinguirlo del *chronos*, que se refiere al simple fluir del tiempo’ (Brenes 2001: 158).

6 El centurión le declara a su amada que admira sus ojos de color azul ciática, en un discurso paródico de los diálogos de la época.

7 En esta época, debido a la tecnología de las cámaras de proyección existentes, el encargado de cabina contaba con la posibilidad de parar la proyección de una película en cualquier momento. Este fenómeno se conocía como un ‘corte’.

References

Brenes, C. (2001), *De qué tratan realmente las películas?* Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

Caparrós Lera, J.M. (1996), ‘El cine español: transición y democracia (1976–1996)’, en Extra 83, *Historia y vida: un siglo de cine español*, Barcelona: Novoprint, pp. 78–92.

Huguet, M. (2002), ‘La memoria visual de la historia reciente’, en Gloria Camarero (ed.), *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid: Akal/ Comunicación.

Kort, W. (2004), *Place and Space in Modern Fiction*, Gainesville: The University of Florida Press.

Lázaro Reboll A. and A. Willis, eds. (2004), *Spanish popular cinema*. Manchester University Press: Manchester.

Martín-Márquez, S. (1999), ‘Culture and Acculturation in Manuel Summers’s *Del rosa . . . al amarillo* (1963)’ en Peter William Evans (ed.), *Spanish Cinema: The Auteurist Tradition*, Oxford: Oxford University Press.

Marsh, S. (2006), *Popular Spanish Film Under Franco: Comedy and the Weakening of the State*, New York: Palgrave Macmillan.

Miró, P. (1988), ‘Diez años de cine español’, en Samuel Amell y Salvador García Castañeda (eds.), *La cultura española en el posfranquismo: Diez años de cine, cultura y literatura (1975–1985)*, Madrid: Playor, pp. 27–32.

Montero, R. (1979), *Crónica del desamor*, Madrid: Debate.

Quinto, M. (1996), ‘El cine del franquismo’, en Extra 83, *Historia y vida: un siglo de cine español*. Barcelona: Novoprint, pp. 60–70.

Santos Fontenla, C. (1986), ‘1962–1967’ en Augusto M. Torres (ed.), *Spanish Cinema. 1896–1983*, Madrid: Editora Nacional, pp. 172–199.

Torreiro, C. (2005), ‘Una dictadura liberal? (1962-1969)’, en Román Gubern et al. (ed.), *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, 5th ed., pp. 295–340.

Triana-Toribio, N. (2003), *Spanish National Cinema*, London and New York: Routledge.
Vilarós, T. (2002), 'Cine y literatura en la España de los sesenta: testimonio de un primer proceso de desideologización', en Norberto Minués Arranz (ed.), *Literatura española y cine*, Madrid: Editorial Complutense, pp. 193–206.

Contributor details

Carmen Sotomayor is an Associate professor of Spanish and Head of the Department of Romance Languages at the University of North Carolina at Greensboro. Her field of research is Twentieth Century/ Contemporary Spanish Literature. She has published a book on the narratives of Juan Goytisolo, and articles on several contemporary Spanish women writers (Rosa Montero, Josefina Aldecoa, Lourdes Ortiz) as well as studies related to poetry and in particular to the Spanish Balladry of the Civil War period. Contact: Dr. Carmen T. Sotomayor, Department of Romance Languages, University of North Carolina at Greensboro, Greensboro, NC 27402, USA. E-mail: ctsotoma@uncg.edu