

*LA NIÑA DE LUTO*, DE SUMMERS:  
FRESCO SOCIAL DE LA ESPAÑA DE LOS 60

Emilia CORTÉS IBÁÑEZ  
UNED, Albacete

Los años sesenta son la etapa en la que España se transforma en todos los órdenes: social, intelectual, religioso... Respecto a éste último, un sector cada vez más amplio del catolicismo español se opone a la función de la Iglesia como aparato ideológico y legitimador del bloque dominante; se observan nuevas actitudes de Acción Católica, en contra de la jerarquía, así como una postura crítica en parte del clero<sup>1</sup>. Obviamente, el resultado de estos nuevos giros no se puede apreciar de manera inmediata, y mucho menos en ciudades y pueblos pequeños, rurales, donde el poder de la Iglesia y el convencionalismo social pesan enormemente.

En este contexto social se produce la acción de la película *La niña de luto*<sup>2</sup>, de Manuel Summers –1964-, que recoge en sus escenas características de la sociedad del momento, con lo que nos encontramos ante una muestra de realismo testimonial. Es fácilmente comprensible que a las generaciones jóvenes resulte difícil entender el contexto social en el que se desarrolla la acción; quizás, incluso, pueda parecer exagerado. Pero no, podemos asegurar que Summers no exageró el tono, incluso en algunas escenas resulta suave. En este filme, que, incomprensiblemente, no ha sido objeto de análisis y estudio, se cumplen dos de las premisas que destacan en el cine de Summers: empleo de un lenguaje popular que permita comunicar y una puesta en

---

<sup>1</sup> Como dato curioso, dentro de este cambio en el seno de la Iglesia, recogemos los resultados de la encuesta llevada a cabo por la HOAC, en 1958: 41% de antirreligiosos, 89% de anticlericales, 76% de cumplimiento del precepto de misa dominical (Biescas, J.A. y Tuñón de Lara, M. (1981). *X. España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*. En *Historia de España*, dirigida por Manuel Tuñón de Lara. Barcelona: Labor, 10 vols., 2ª ed., pp.499-507).

<sup>2</sup> España, 1964. Dir.: Manuel Summers. I.: Mª José Alfonso, Alfredo Landa, Pilar Gómez Ferrer, Vicente Llosá. 85m.; *Mención del Jurado* a la Dirección del filme en el Festival de Cannes de 1964. No obtuvo buena crítica, *Vid. Film Ideal*, nº148, 15 de julio de 1964 y *Nuestro Cine*, nº36, diciembre de 1964. Para un panorama general del cine de Summers *Vid.* Cotán Rodríguez, Z. (1993). *Manuel Summers, cineasta del humor*. Huelva: XIX Festival de Cine Iberoamericano (Servicio de Publicaciones).

escena fácilmente inteligible<sup>3</sup> porque, ante todo, lo que más le interesa es la claridad en la comunicación. La película arranca de un episodio que formaba parte del primer trabajo de Summers, *Del rosa al amarillo* –1963-; el director lo excluyó de esta película y lo desarrolló hasta convertirlo en su segundo filme.

El *contenido aparente*<sup>4</sup> de la película se percibe a través de una pareja de novios y de su renuncia al amor a causa del muy rígido convencionalismo social, algo que se ha dado, incluso se da, mucho en España. En su *contenido latente* encontramos la memoria de una época determinada de la historia de España, desde una perspectiva de documento-denuncia, con lo que se convierte en un texto de cultura.

Veíamos muy lejano el contexto social de *Bernarda Alba* (1936) pero treinta años más tarde, en esta película, se repite la situación. Es el mismo lugar, Andalucía; *La niña de luto* fue rodada en La Palma del Condado (Huelva), pueblo natal del padre de Summers. Ambas obras se desarrollan en verano, estación que sirve para mostrar las pasiones más a flor de piel. Y se repite el motivo, el luto, que llena el filme de principio a fin. Pero no olvidemos que nos encontramos ante un simbolismo porque lo que realmente se muestra en *Bernarda Alba*<sup>5</sup> y en *La niña de luto* es la sociedad española en su conjunto; es una historia individual con significación alegórica, un reflejo de la España costumbrista y popular en cada uno de sus detalles.

Comienza con la incorporación de la familia protagonista a su vida habitual, tras un luto, el de la abuela, el primero de los tres que recogerá el filme. La familia se abre de nuevo a la vida desde el interior de la casa; así se manifiesta, ya en las primeras escenas, con el ajetreo doméstico: se levanta la tapa del piano y el abuelo toca algunas notas; se suben las persianas de los balcones y se sacan las macetas; se trae la radio de

---

<sup>3</sup> Vid. Castro, A. (1974). *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres Editor, pp. 425-437.

<sup>4</sup> Amador, P. (2002). “El cine desde la mirada del historiador”. En *La mirada que habla (cine e ideologías)*, Gloria Camarero (ed.), 23-35. Madrid: Akal, p. 24.

donde estaba guardada, la encienden, se oye la música del *twist* y los niños bailan; incluso el gato ha cambiado su lazo negro de luto por uno amarillo que, puesto que estamos hablando de cine, es símbolo de mal agüero, es decir, del inminente nuevo luto.

Esta apertura es el inicio de la auténtica y necesaria que vemos encarnada en Rocío<sup>6</sup>, la niña soltera de la casa; Rocío, que se ha visto alejada de su novio, practicante –hoy ATS- del pueblo, debido a un año de luto. Ahora, terminado éste, vuelve a pasear con Rafael, y el paseo, obviamente, es por el lugar prefijado y habitual de todos los pueblos en los años sesenta: la carretera; sin olvidar que ella va acompañada de sus amigas. La pareja se encuentra, quedan a solas pero sufren la presión de la sociedad cerrada en la que viven: “pueden vernos”, dice Rocío a su novio. Esta apertura, tan necesaria a Rocío y su familia, es símbolo de la muy urgente que precisa España. Son necesidades paralelas.

Es una sociedad que tiene preestablecida la hora en la que tienen que verse los novios, dice Rocío: “No puedo salir hasta las siete”; obviamente, no es porque esté realizando trabajo alguno, sino porque son las “normas”, porque “tú sabes cómo es la gente”. Rocío es ejemplo del modelo cultural de hija abnegada, buena, sufridora, responsable, femenina, recatada, etc., que correspondía al sistema político vigente en la época: la hija obediente que no debía cuestionarse los mandatos de la madre. Una sociedad cuyo eje de unidad familiar es matriarcal. Lo vimos con Bernarda, lo vemos con la madre de Rocío: ella es la que dirige la vida familiar, quien prohíbe a su hija que hable con el novio, quien mata las moscas sobre el cadáver del abuelo, quien roba las flores de la sepultura vecina, quien afeita el cadáver de su marido, Paco, mientras reza, y quien dice a su hija, cuando a la salida de la iglesia intenta hablar con Rafael, “hija, un

---

<sup>5</sup> García Lorca escribió *La casa de Bernarda Alba* en 1936 pero no se estrenó hasta 1945.

<sup>6</sup> En el texto del argumento de la película se llama Pilar, *Vid. La niña de luto. Argumento y guión de M. Summers*. Madrid: Imp. Carmen Moreno, 1963.

poco más de respeto”. Estas palabras nos hacen recordar las de Bernarda dirigidas a Adela, cuando ésta le da un abanico de flores rojas y verdes: “¿Es éste el abanico que se da a una viuda? Dame uno negro y aprende a respetar el luto de tu padre”<sup>7</sup>. A la madre de Rocío encajarían muy bien las palabras de Bernarda: “Una hija que desobedece deja de ser hija para convertirse en una enemiga”<sup>8</sup>. La figura de estas madres es el eje sobre el que gira la herencia del pasado, de lo viejo y de la represión, en la que se dan implicaciones personales, sociales y culturales. Rocío vive soportando la incompreensión de la madre, símbolo de un régimen y unas circunstancias vigentes en los años sesenta, que hoy resultan obsoletas; es una mujer demasiado dominante que oprime a todos los componentes de su familia; es el prototipo de mujer con poder, no masculinizada pero sí acostumbrada a que se haga lo que ella manda. Esta mujer es un claro exponente de la sociedad española, sólo preocupada por “parecer”, “aparentar”; es ejemplo de la abundantísima mentira social de esta sociedad, no sólo en los años sesenta, también ahora, y representa las convenciones morales y sociales. Una sociedad que confunde lo externo con lo esencial, lo accesorio con lo auténtico, el qué dirán con lo que siente el sujeto, la falsedad con la verdad; en ella dominan la crítica, la murmuración y una moral estrecha y estricta, además de incomunicación familiar. Es nuestra sociedad.

A lo largo de la película se dan dos *leitmotiv* de gran importancia porque definen muy bien la sociedad del momento. La torre de la iglesia, en contrapicado, aparece varias veces, así como el sonido de sus campanas convocando a los fieles, campanas que también escuchamos en *La casa de Bernarda Alba*; es símbolo del poder, del dominio que ejerce en la sociedad. La torre, inmutable, impertérrita, vigía del pueblo, de España, de su sociedad; es la Iglesia, la religión quien marca la vida, las pautas sociales

---

<sup>7</sup> García Lorca, F. (1991). *La casa de Bernarda Alba*, Allen Josephs y Juan Caballero (eds.). Madrid: Cátedra, p.225.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 178.

del luto: cierre total al exterior, a la vida. El otro *leitmotiv* es la música. Tal y como Lack<sup>9</sup> recoge:

La música cinematográfica es una forma de mensaje emocional altamente codificado. Sus notas y cadencias parecen apelar a algo que tenemos 'cableado' en nuestro interior, desencadenando la respuesta emocional correcta en el momento apropiado.

Es una música popular, reflejo de una sociedad popular. Con las canciones de esta etapa concreta “nos sitúa en lo que parece ser un presente perpetuo, esa sensación permanente de ‘ahora’ que es la característica básica de la narración cinematográfica”<sup>10</sup>, nuestros sentimientos son estimulados por la percepción de la música y se da “una relación de conjunción causal íntima”<sup>11</sup>. Consideramos que Summers ha tomado la música como elemento clave dentro de la ambientación del filme que, además, de forma involuntaria, hace evocar secuencias de recuerdos a los espectadores que vivieron esta época.

En los años sesenta, la sociedad española era una sociedad de radio, no de televisión. Con la radio se bailaba y con la radio se decía “te quiero”, a través de los discos dedicados; así, las canciones se convertían en cartas, en declaraciones de amor y estas canciones salpican la película: *Horóscopo*, *Tienes eso*, *Llámame si lloras*, *Sevilla tuvo que ser*. Algunas tienen un mensaje especial: *Dos cruces*, que es la canción de la pareja y sus palabras se llenan de un contenido extra, también sirve para terminar la película; *Todito te lo consiento*, que muestra las dos partes entre las que está dividida Rocío: su amor por Rafael y la obediencia y sumisión debida a su madre. Es muestra de resignación; una actitud rebelde por parte de Rocío era impensable en los sesenta, no obstante veremos que ella reacciona. Una situación familiar que queda bien plasmada

---

<sup>9</sup> Lack, R. (1999). *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, p. 225.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 366.

por Grau Rebollo<sup>12</sup> cuando, al dar una panorámica de la familia española en el cine, afirma:

Una clase media que mantenía los considerados 'valores fundamentales de la familia tradicional', en la cual no había lugar a la contestación sino al acatamiento de la providencia.

Summers se sirve de la música, de estas canciones del momento para “enlazar acontecimientos en apariencia incoherentes”<sup>13</sup> y hacer que el espectador capte los detalles de la sociedad que muestra; además, las canciones expresan muy bien las emociones de la pareja, tienen una gran contribución dramática.

La casa es el eje de la vida familiar, cerrada a la vida del exterior, igual que la de Bernarda Alba, igual que la España de ese momento. La puerta de la casa es la barrera entre el interior y el exterior; “ha muerto el señor”, dice la criada mientras cierra la puerta de acceso a la casa, que habitualmente permanece abierta. Las únicas salidas al exterior que se aceptan son a la iglesia, para asistir a los servicios religiosos, y al cementerio, para seguir rezando; las dos son actividades sociales de cara al exterior, que se realizan vestidos de negro para que la sociedad chismosa “vea nuestro dolor”, porque el dolor “se ve”, “no se siente”. La sociedad de Bernarda Alba también critica, Magdalena dice: “nos pudrimos por el qué dirán”<sup>14</sup>. La situación dentro / fuera no debe ser rota, ni siquiera interrumpida; cuando algo la interrumpe, ese algo se elimina, como ocurre con el teléfono: queda descolgado. Rocío se asoma al exterior a través de la ventana del balcón. La ventana, símbolo de un hogar opresivo, barrera entre el interior y el exterior, bien es cierto que sin reja, sin barrotes, se convierte para Rocío en el sueño del futuro, cuando ve, a través de ella, a Rafael. Tal y como indica Balló<sup>15</sup>, la ventana “es un espacio para el recuerdo y para la ausencia”; Rocío, limpiando los cristales, ve a

---

<sup>12</sup> Grau Rebollo, J. (2002). *La familia en la pantalla. Percepción social y representación audiovisual de etnomodelos procreativos en el cine y la televisión en España*. Oviedo: Septem Ediciones, p.196.

<sup>13</sup> Brecht, B. (1997). “La música en el cine”. En *Los escritores frente al cine*, Harry M. Geduld (ed.), 150-154. Madrid: Fundamentos.

<sup>14</sup> García Lorca, *Op. cit.*, p. 137.

Rafael en la calle. Ella, en el “encierro familiar y dominante”, en su soledad femenina; él, en el exterior, en la calle, en la libertad<sup>16</sup>. Pero debemos reconocer que la libertad del *marco* exterior de Rafael es sólo aparente. Ambos espacios son *marcos* fijos; Rocío y Rafael, tras los intentos de salir de su *marco*, se ven obligados a regresar y, así, su espacio se convierte en encierro: la casa, para ella; la calle, el pueblo, para él. Son lugares estancos, separados.

Otro elemento de la casa que cabe destacar es la escalera, “referente del edificio entero”<sup>17</sup>; es el tránsito para llegar al único acceso posible al exterior: la azotea. En relación con Rafael la escalera tiene un contenido metafórico, es el camino que une la tierra con el cielo; ascender por ella lo lleva a Rocío. La madre sube también esta escalera pero es para demostrar su poder a la pareja de enamorados y obligarles a marchar, por lo que la escalera se convierte en “estructura de poder y contrapoder, de opresión y de rebelión”<sup>18</sup>. Por todo ello, recogiendo las opiniones de Monterde<sup>19</sup>, vemos la casa como microcosmos, “como lugar de expresión del poder, como reducto de esencias en decadencia”, “como ámbito de neurosis y obsesiones, como territorio de sometimiento y transgresión, como refugio emanado del pasado”, “como escenario de la confrontación de viejas y nuevas costumbres sociales”; y todo esto es perfectamente aplicable a la unidad superior: España.

El marco común a la pareja es la carretera, el cine y, sobre todo, el baile; aquí es donde más se estrecha la relación entre ambos. Terminado el luto, los novios asisten al baile, amenizado por la orquesta Santaolalla, que supone la reafirmación vital de la pareja después del periodo de alejamiento, de dificultades, debido al luto recientemente

---

<sup>15</sup> Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama, p. 25.

<sup>16</sup> El significado de ambos *marcos* ya fue recogido por Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, pp. 102-105.

<sup>17</sup> Balló, *Op. cit.*, p. 108.

<sup>18</sup> Balló, *Op. cit.*, p. 111.

<sup>19</sup> Monterde, J.E. (1993). *Veinte años de cine español (1973-1992)*. Barcelona: Paidós, p.25.

terminado; para ellos es “un acto de reafirmación y de voluntad de superación que quiere asegurar la supervivencia”<sup>20</sup>, es el final de una etapa que abre otra. El amor de la pareja queda fijado a través del baile, con detalles que marcan el acercamiento de ambos ante un amor que vive dificultades, pero la llamada inesperada, para que Rocío vaya a su casa, corta esta línea de futuro que acaba de comenzar; es segada por la muerte del abuelo. El baile, donde las parejas están rodeadas del chismorreo del pueblo, es un lugar de reunión<sup>21</sup>, de distracción, en el que las madres, a la vez que miran cómo bailan las parejas, amamantan a sus bebés, y donde el policía municipal de turno tiene autoridad para reprender a las parejas que, según él, se acercan demasiado.

La iglesia, con su coro de beatas con escapulario, que van a cantar, a rezar y también a fisgonear, y con mujeres de rodillas y con los brazos en cruz; el cine, con NO-DO y películas de romanos, siempre con censura cuando la pareja protagonista se besa. El baile, la iglesia y el cine son los tres puntos de convergencia y de chismorreo del pueblo. Por todo ello, vemos que la acción de la película se desarrolla en interiores: la casa, el baile, el cine, la iglesia; y en exteriores: la carretera, la calle, el cementerio. Pero los exteriores resultan tan opresivos como los interiores a causa de la sociedad, de los individuos que la conforman.

La muerte del abuelo cae como una losa sobre la pareja; supone otros seis meses de luto. El gato vuelve a lucir el lazo negro; lazo negro también en las fotografías de los finados; ropas negras para los niños y bebés, incluidos los gorritos; la criada viste de negro; la muleta de Paco, con la que acompaña su cojera, es negra; los juguetes de los niños son negros; y la jaula del periquito, mascota familiar por excelencia en estos años, es cubierta con una tela negra para que el pajarillo, contento al lado de su terrón de

---

<sup>20</sup> Balló, *Op. cit.*, p.158.



azúcar, deje de cantar porque es irreverente que lo haga. Están de luto pero odian estarlo, no por el dolor que sienten –no lo sienten- sino porque desean y necesitan vivir.

Todo esto es demasiado para la pareja. Rafael no puede aguantarlo y decide abandonar el pueblo; le propone a Rocío marchar con él. Ella, que es mujer de poco diálogo, no le da respuesta pero la vemos hacer la maleta; no le da tiempo a terminarla porque su padre muere repentinamente, con lo que se marca su tercer luto y el final de la pareja, por agotamiento ante lo reincidente de la adversidad. Aunque Rocío calla, piensa lo mismo que Adela: “Pienso que este luto me ha cogido en la peor época de mi vida para pasarlo”<sup>22</sup>.

Es una sociedad irreverente, ya hemos señalado esta actitud en la madre cuando, provista de una paleta, mata la mosca sobre el cadáver de su padre. Actitud repetida por los trabajadores de las pompas fúnebres, cuando vienen a recoger el féretro para conducirlo al cementerio, que fuman mientras realizan su trabajo; que dejan un trozo de la corbata del cadáver fuera de la caja; que, una vez introducido éste en el coche fúnebre, sacan un balón por encima del féretro, de manera totalmente irrespetuosa, mientras el conductor del coche fúnebre está comiendo un polo y dando de beber a los caballos. Esta situación se completa cuando, en la carretera, se mezclan el cortejo fúnebre y la vuelta ciclista, con carrito de helados incluido. La actitud irreverente contrasta con el hecho de quitar al burro el sombrero de paja, que lleva puesto, ante el paso del cortejo mortuorio.

No podemos evitar recordar una situación similar ante el cadáver de Max Estrella<sup>23</sup>: el perrillo, a los pies de la caja, agitando el muñón del rabo, salta por encima

---

<sup>21</sup> También es muestra de celebración familiar: bautizo de uno de los niños de la familia, que no se pudo celebrar antes a causa del luto; se toca la guitarra, se canta. En otras regiones el instrumento por excelencia era el acordeón.

<sup>22</sup> García Lorca, *Op. cit.*, p. 141.

<sup>23</sup> Valle-Inclán, R. M<sup>º</sup>. del (1975). *Luces de bohemia*. Madrid: Espasa, 6<sup>a</sup> ed., pp. 116, 117, 123, 125, etc. Apareció en el semanario *España* en 1920 y se publicó en libro en 1924.

del féretro y deja torcida una vela; el aspecto del cochero de la carroza fúnebre, además de sus actitudes; los dos sepultureros hablando, con sus colillas detrás de la oreja, dejan de trabajar para fumar. Sólo falta que aparezca otro Basilio Soulinake al lado del cadáver del abuelo.

Con esta película Summers ofrece una reflexión sobre la situación real de la sociedad española en un punto determinado de su historia, además de documentar su manera de vivir y de comprender la vida. Nos encontramos ante un *documental informado*<sup>24</sup> que sitúa los datos de la sociedad en la perspectiva de la mirada de Summers, en la que observamos un enfoque antropológico, de denuncia social. Este filme concibe la Historia como historias de unas personas corrientes, en su entorno cotidiano, con sus problemas, y con la resolución o no resolución de los mismos, que nos lleva a los problemas de tipo general; es la intrahistoria.

Estamos ante el testimonio de una época pasada que contribuye a la construcción de la realidad española<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Piault, M.H. (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra, p. 120.

<sup>25</sup> Huguet, M. (2002). “La memoria visual de la historia reciente”. En *La mirada que habla (cine e ideologías)*, Gloria Camarero (ed.), 8-22. Madrid: Akal, p. 17.