

Follas do Cineclub | 14/09/2023
XOGUETES ROTOS

(JUGUETES ROTOS, MANUEL SUMMERS,
 ESTADO ESPAÑOL, 1966, 80', VO)

En colaboración co seminario de investigación "Cinema e
 deporte: clase, xénero e cuestión nacional".

Coa presenza do colectivo Memoria e Cinema.

02

[Tirado de Losilla, C. 2001. La verdad nunca revelada. A propósito de Juguetes rotos. En: Català Domènech, J.; Cerdán Los Arcos, J.; Torreiro, C., (coords.) Imagen, memoria y fascinación notas sobre el documental en España. Madrid: Ocho y Medio, pp. 195-202]

Como sucede coas negacións de Pedro, son polo menos tres as ocasións nas que *Xoguetes rotos* nega o acceso dos espectadores e ata dos seus propios autores ao que podería ser o sentido real da película. Para empezar, o Gran Gilbert, artista octoxenario da Bodega Bohemia de Barcelona, decreta explicitamente a prohibición de que as cámaras entren na súa casa e afirma: "non hai que dar tanta verdade ao público". Logo é Guillermo Gorostiza, antigo xogador de fútbol recluído agora nun asilo, quen intenta racionalizar os motivos do seu fracaso e anuncia que non dirá certas cousas por moito que insistan os entrevistadores. E, finalmente, un dos *maletillas* que aparecen na última parte da película, dedicada ao toureo, di igualmente mirando á cámara: "Eu a vostede poderíalle falar a soas, pero non aquí diante da xente".

Trátase dunha especie de pudor, de resistencia, que remata sendo algo así como unha declaración de principios por parte da película: hai certas cousas das que non se pode falar, que non se poden mostrar. E esas cousas adoitan coincidir coa cautela do que si se amosa na pantalla, co que *Xoguetes rotos* se presenta, nun primeiro estadio, como un documental non sobre a realidade, senón sobre a súa recreación. En efecto, o asunto consiste en filmar a miseria cotiá -desde a perspectiva de mediados dos sesenta- de antigas figuras do espectáculo convertidas na época da rodaxe en desfeitos humanos, é dicir, nos "xoguetes rotos" da sociedade de masas. E así desfílan pola pantalla cantantes fracasados, boxeadores retirados, futbolistas no seu día populares que xa ninguén lembra e toureiros condenados ao esquecemento dos que nunca se coñece a súa realidade presente dunha maneira directa, senón a través das súas palabras ou de reconstrucións para a película, do mesmo modo no que nunca se accede ao seu pasado se non é a

partir dos seus propios relatos ou das escasas lembranzas da súa pasada gloria, se é que a houbo: fotografías, filmacións, testemuños. *Xoguetes rotos* refírese así, para empezar, a dúas imposibilidades, una imponderable, outra autoimposta: ante a barreira infranqueable que se interpón entre o pasado e a súa representación directa, ante o absurdo que supón a mera idea de intentar filmar os feitos do pasado no momento no que se produciron, quizais tampouco valla a pena introducirse na verdadeira realidade do momento e só quede a opción de reconstruíla, co que iso supón en canto xogo entre a ocultación e a mostra, entre a verdade e a súa reconstrución. Non vale a pena ou é imposible? E neste segundo caso, por que razóns? [...]

Da entrevista na súa modalidade máis simple e pura pasamos á entrevista inducida, ou forzada, que reutiliza a conversa como mellor lle convén co fin de conseguir determinados fins. En certa escena da película, a cámara enfoca o rostro dunha muller cuxo fillo fuxiu da casa na procura de fama no mundo da tauromaquia. A entrevistadora perde finalmente a compostura e pasa do relato da súa experiencia a unha implicación emocional absoluta que, en fin, lévalle a pedir ao seu fillo que volva a casa sen deixar de mirar á cámara e con expresión compunxida. A sinxela inclusión desa imaxe na montaxe definitiva non só revela a peculiar estratexia da película, senón que permite o paso dunha forma de representación documental a outra, da entrevista ao *reality show* en potencia, desde o momento no que esa realidade se converte nun espectáculo capaz de chamar a atención do espectador máis cara o compoñente emotivo da escena que cara a súa capacidade para suscitar a reflexión. Nese punto *Xoguetes rotos* traspasa a fronteira de mostra que moitas das súas reconstrucións non forman parte dos dominios do docudrama, senón máis ben dun terreo ambiguo no que non se trata tanto de extraer o celme da realidade a partir dunha representación o máis fiel posible como de forzar a esa mesma representación para que se presente como tal, e, ademais, como representante dunha determinada realidade, coa súa correspondente carga emocional. [...] O documento convértese xa non só nunha base para a irrupción do sentimento, senón tamén en escusa para o nacemento dunha certa ficción sentimental.

E de onde xorde esa semente de ficción? De que lugar secreto nace? En última instancia, importa máis responder a estas cuestións que indagar na natureza daquela, pois os pequenos brotes ficcionais que propón *Xoguetes rotos* quedan sempre truncados na súa mesma raíz. Non se pode dicir, entón, que a película de Summers sexa un antecedente directo da eclosión documental que se produciu en España dos setenta, a partir da morte de Franco. Produtos como *El desencanto* (1977) ou *El asesino de Pedralbes* (1978), por mencionar só dous deles, abordan unha representación da realidade que simultaneamente a dá a ver entre as físgoas dunha posta en escena e a sublima outorgándolle un precario estatuto narrativo. Non existe descontinuidade algunha, pois, entre a realidade tal e a súa conversión en relato cinematográfico. *Xoguetes rotos*, polo contrario, exhibe un baleiro ineludible, unha ausencia flagrante. No seu último

A VERDADE NUNCA REVELADA. A PROPÓSITO DE XOGUETES ROTOS.

CARLOS LOSILLA

segmento, o xa ancián toureiro Nicanor Villalta ponse por última vez o traxe de luces para escenificar unha corrida ante as cámaras. Vémolo espertar, vestirse, acudir á praza e tourear. Pero non hai público nas gradas para celebrar a súa faena. E, de feito, esa mesma faena nin se queira existe, pois non pode haber espectáculo sen público: inmediatamente convértese nun fantasma, nun simulacro. O lugar baleiro da praza e o baleiro mesmo dunha representación que xa non respecta verosimilitude algunha, que acode á recreación espectral para rememorar unha determinada realidade, que fala desde o pasado dunha presenza ausente, que está filmando ese pasado a través do seu actual fantasma, revela por fin a natureza da película como relato abortado e á vez como documental forzado. Mentres que, por exemplo no caso de *El desencanto*, realidade e representación xorden espontaneamente unha doutra, no de *Xoguetes rotos* prodúcese un hiato insuperable entre ambas que crea un buraco negro, un abismo, que á súa vez debe ser colmado. E de que modo decide facelo a película? Poderíase dicir que, como na súa última secuencia, como na corrida fantasmal de Nicanor Villalta, *Xoguetes rotos* hipertrofia a representación para compensar a ausencia de verdade. [...]

Reconstrución, exhibición e ofrecemento expreso ao espectador: esas son as tres características principais que se atoparon nas estratexias representativas da película segundo a súa condición de documental. A superación do docudrama como ferramenta de investigación xornalística permite a aparición de crebas das que á súa vez xorde a petición de identificación por parte da película, a saber, a provocación da emotividade, nun sentido ou noutro. E hai que dicir isto, nun sentido ou noutro, porque a emotividade que pretende desprezar *Xoguetes rotos* no ánimo do espectador non se reduce á aceptación, non por habitual menos equívoca, que adoita reducir esta última ao territorio da pena, da piedade ou incluso das bágoas. Hai tamén unha emotividade “positiva”, por dicilo dalgún modo, que conduciría ó xúbilo e ata o riso, o sorriso ou a gargallada. Habitualmente, o documental adoita achegarse a ambos tipos de emotividade por medio da perforación da pátina realista e o descubrimento progresivo das súas implicacións universais, do seu significado para o saber ou a experiencia do espectador, sen apelar directamente á súa participación na estratexia discursiva. No caso de *Xoguetes rotos*, non obstante, a representación intenta situar o público no miolo da cuestión co fin de forzalo non xa a compartir as súas premisas, senón a aceptalas como algo indiscutible. [...]

Por iso películas como *La caza* (1965), de Carlos Saura, ou *Nueve cartas a Berta* (1965), de Basilio Martín Patino, utilizan a estratexia contraria, sitúan o artificio por diante

da impresión da realidade, precisamente para que esa realidade poida transpirar con maior liberdade a través dos poros da representación. É, no fondo, o mesmo que fixeran Edgar Neville e Luis García Berlanga, Marco Ferreri e Fernando Fernán Gómez, nas súas películas dos anos corenta e cincuenta. Agora, a mediados dos sesenta, estamos nun pleno desenvolvemento franquista e se promulgaron novas normas de protección ao cine baixo os auspicios do aperturismo de Fraga Iribarne, pero a situación variou moi pouco. De feito, *Xoguetes rotos* tivo serios problemas coa censura, ao igual que a maioría das películas máis ou menos ambiciosas do período. Pero iso non obstrúe para que a súa aposta polo documental, a súa preocupación por revelar unha realidade amarga e hostil, por levantar acta dun país dividido no cal nin sequera os vencedores e os triunfadores de antano tiñan xa nada que facer –no caso de Gorostiza, sobre todo–, acabase converténdose na semente non só do cine posterior de Summers, senón da meirande parte da produción española dos anos seguintes. Ao principio do episodio dedicado ao toureo, e xunto a descrición de España como unha gran praza de touros, Summers volve a acoder á montaxe de choque para mostrarnos unha vertixinosa sucesión de turistas estranxeiras en bikini, a avanzada dun fenómeno en crecente expansión, pero tamén unha das grandes obsesións do imaxinario hispano dos sesenta e setenta. Soamente cinco anos máis tarde, en 1971, Summers protagoniza xunto a Alfredo Landa *Aunque la hormona se vista de seda*, o cal ratifica, dalgún modo, que as conclusións éticas e estéticas de *Xoguetes rotos* remataron exercendo moita maior influencia na evolución da comedia desarrollista que na andadura posterior do documental español, como despois demostrou a ruptura proposta polo xénero a partir da morte de Franco. No fondo, tamén tras as miserias de *No desearás al vecino del quinto* (1970) ocultábase unha realidade á que o texto non proporcionaba acceso, tamén entre a verdade e a súa representación ostentaba un buraco negro que só a ritualización catártica da gargallada era capaz de exorcizar, tamén do seu desenvolvemento costumismo emerxía un universo fantasmagórico que se pretendía identificar co devir da vida española. E se se ten en conta, en fin, todo o que iso supuxo para a liña sucesoria deste tipo de comedia, incluso para as súas mostras máis actuais, resultará facilmente deducible que a presenza de *Xoguetes rotos* na historia posterior do cine español non é absoluto anecdótica, aínda que tampouco a que pode aparecer despois dunha análise quizais un tanto apresurada dos seus mecanismos expresivos: pode que Summers, aínda sen sabelo, estivese inaugurando un modo de mirar a realidade que o cine deste país adoptou logo case como o seu particular imperativo categórico.

CINECLUBE DE COMPOSTELA

ASOCIACIÓN

O Cineclubes tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) cineclubedecompostela.wordpress.com [facebook.com/cineclubedecompostela](https://www.facebook.com/cineclubedecompostela) @cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela) Entrada de balde | Bono-axuda: 1€



06/09

O ESTUDANTE

(EL ESTUDIANTE, SANTIAGO MITRE, ARGENTINA, 2013, 110', VO)

14/09

XOGUETES ROTOS

(JUGUETES ROTOS, MANUEL SUMMERS,

ESTADO ESPAÑOL, 1966, 80', VO)

En colaboración co seminario de investigación “Cinema e deporte: clase, xénero e cuestión nacional”. Coa presenza do colectivo Memoria e Cinema.

20/09

CAPRICE

(CAPRICE, JOANNA HOGG, REINO UNIDO, 1986, 28', VOSG) MARGARITA E O LOBO (MARGARITA Y EL LOBO, CECILIA BARTOLOMÉ, ESTADO ESPAÑOL, 1969, 45', VO)

27/09

O PLANETA DOS NENOS

(EL PLANETA DE LOS NIÑOS, VALERIA SARMIENTO, FRANCIA-CHILE, 1992, 62', VO)