

'JUGUETES ROTOS': UN DOCUMENTAL DE AUTOR EN EL CONTEXTO DEL NUEVO CINE ESPAÑOL

POR JAIME IGLESIAS

JAIME IGLESIAS es licenciado en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid y autor de artículos y colaboraciones para diversos medios entre ellos la revista venezolana *Encuadre*. Actualmente está preparando el Trabajo de Investigación de Doctorado en Historia del Cine titulado "La comedia a la italiana: búsqueda y redefinición de una identidad nacional".

1. Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona, Paidós, 1997), p. 44.

Según Bill Nichols, la práctica documental ha de considerarse en su definición desde el punto de vista del texto, pero también del realizador y del espectador. Como tal, por documental habría de entenderse aquella película que se preocupa por representar el mundo histórico, realizada de acuerdo a una tradición previa en este sentido por distintos agentes adscritos a una comunidad de practicantes:

«...los miembros se definen, en cierto modo tautológicamente, aunque no por ello menos justificadamente, como aquellos que hacen documentales o están implicados de algún otro modo en la circulación de éstos; los miembros comparten el objetivo común, escogido por voluntad propia, de representar el mundo histórico, en vez de mundos imaginarios»¹.

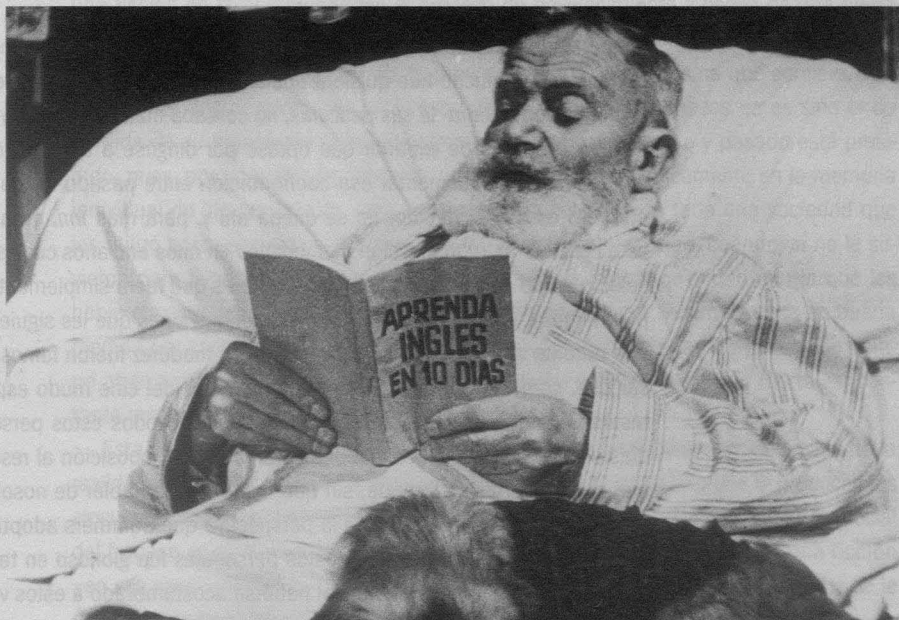
De acuerdo a esta precisión conceptual sobre lo que deben considerarse películas documentales frente a aquellas que sólo intentan aproximarse al género, habríamos de plantearnos si en España podemos hablar del desarrollo de un 'corpus de textos' lo suficientemente relevante como para justificar la existencia de esa comunidad de practicantes a la que alude Nichols. En nuestro país apenas ha habido síntomas que nos permitan inferir la existencia de una sólida tradición documental; las películas que se adscriben a estas formas de representación son de difícil análisis, pues aparecen como muestras aisladas de un género casi sin precedentes y con escasa continuidad. Son obras insólitas, perpetradas por el carácter singular de ciertos francotiradores, antes que películas adscritas a una convención preestablecida. Estas reflexiones resultan muy útiles de cara al estudio de un documental como *Juguetes rotos*, de Manuel Summers. Rodado en 1966, este largometraje escapa a cualquier intento de catalogación, pues no se tiene noticias de que en España se hubiera realizado antes una película documental tan libre, tan transgresora e irreverente con las convenciones de representación implícitas en el género.



La niña de luto (Manuel Summers, 1964).

Dicho lo cual, cabe añadir que el propio Summers reconocía que en su carrera había un antes y un después de *Juguetes rotos*. Quizá se refiriera su director a que con esta película cerró un ciclo de búsqueda de señas de identidad, de formación de un estilo que le acompañaría en sus obras posteriores,

donde ya no hay tanto afán experimentador por su parte. Es importante tener esto en cuenta porque Summers, contrariamente a lo que se murmuró entonces y a lo que ahora se afirma categóricamente, y frente a sus compañeros de generación, fue un cineasta volcado en la investigación de las formas expresivas más idóneas desde las que construir un retrato de la realidad, de su realidad.



El viejecito (Manuel Summers, 1960).

Esta constante, presente de un modo destacado en sus primeras películas, y puntualmente en obras posteriores, es una razón de peso sobre la que se justificaría el singular interés de Summers por la retórica del documental, donde la realidad deja de ser un mero referente para convertirse en objeto de la representación. La curiosidad de Summers por esta forma de expresión cinematográfica no debe sorprendernos si nos atenemos al carácter costumbrista que impregna sus tres primeros films, *Del rosa al amarillo* (1963), *La niña de luto* (1964) y *El juego de la oca* (1965). Seducido por la cotidianidad, en la obra de Summers podemos apreciar una voluntad por trascender la insignificancia del momento presente y enfatizarlo apelando al pasado y al futuro, por especular sobre la importancia de unos hechos que para la gran mayoría no son sino retazos de vida ajena y que como tal provocan su indiferencia. Para Summers, todas las personas tienen idéntica transcendencia porque todas poseen un pasado, una experiencia digna de ser narrada ya que toda experiencia es fuente de conocimiento. Por eso le interesa explorar el pasado y contraponerlo al presente. Al evocar la infancia o la adolescencia en sus películas, Summers parece apelar a que cualquier tiempo pasado fue mejor y esta misma idea es la que cabe percibir en aquellos otros títulos de su filmografía protagonizados por ancianos (obsesión que se hacía ya patente en su primer cortometraje, *El viejecito*, práctica de fin de curso con la que se graduó en el IIEC en 1960). Recordar el pasado como un tiempo más idílico que el presente es así un ejercicio mental que se reproduce en todas las edades porque en todas ellas aparecen síntomas de desencanto existencial, en todas ellas se acometen las mismas reflexiones acerca de lo que en su día fuimos en comparación con lo que somos

ahora. En este sentido la confrontación entre pasado y presente alcanza su punto más álgido en la filmografía de Summers con *Juguetes rotos*.

'JUGUETES ROTOS': UNA PROPUESTA NADA EXCEPCIONAL EN LA OBRA DE UN DIRECTOR SINGULAR

Si bien en los tres films que precedieron a esta obra existe dicha confrontación, Summers opta en esta ocasión por llevarla al terreno de los hechos, de la realidad vivida y alejarla, sólo aparentemente, del de sus propias reflexiones individuales. Porque Summers, por mucho que quisiera apelar entonces a la memoria retrospectiva de los ancianos como tema de sus películas, no contaba más que treinta y un años en 1966, y como tal no es de extrañar que optase por dirigirse a aquellos que eran, efectivamente, viejos y documentar esa confrontación entre pasado idílico y presente rutinario. Pero es que el director no se queda ahí y, para más *inri*, no acepta documentar este ejercicio de retrospectiva memorística en unos ancianos cualesquiera, sino en un selecto grupo de personas cuyo pasado no es que fuera simplemente idílico en su propia memoria, sino también en la de las generaciones que les siguieron. Son personas que durante su juventud y buena parte de su madurez fueron famosas. Así cabría pensar que, como dice Marina Torres, célebre actriz del cine mudo español y uno de los testimonios que recoge Summers en su película, todos estos personajes agotan sus días con la satisfacción de haber sido alguien, por oposición al resto de los mortales que morimos no siendo nada, sin que nadie vaya a hablar de nosotros. Pero también cabe contemplar, y de hecho es la perspectiva que Summers adopta para su película, que debido a que el pasado de estos personajes fue glorioso en tanto eran reconocidos y aplaudidos por los demás, al haberse acostumbrado a estos vtores, su caída en el olvido ha sido en su caso como una muerte prematura.

Todas estas personas que ahora vemos enfermizas, olvidadas y acabadas fueron en su día ídolos de masas. Toreros, futbolistas, artistas de cabaret, actrices, boxeadores, figuras de las que la sociedad española se sirvió para abstraerse de la cotidianidad en unos años marcados por la miseria, el hambre y el fracaso colectivo. Frente a esta realidad cruda y desesperante, los ciudadanos de los años treinta y cuarenta veían en el éxito personal de estos individuos la culminación de sus propias aspiraciones en tanto españoles. Pero el aplauso siempre es fugaz y el olvido demasiado largo, y contemplar ahora las miserias vitales de todos aquellos que nos brindaron, en su apogeo, instantes de efímera felicidad, se antoja, cuanto menos, doloroso. De este modo, *Juguetes rotos*, bajo su poético título lo que exhibe es una estremecedora y patética galería de perdedores.

La película se abre con las vivencias de El Gran Gisbert, un cantante de cabaret que, con más de ochenta años, continúa cantando doce temas a la vieja usanza en la Bodega Bohemia, un local del barrio chino de Barcelona. Este cantante fue una conocida figura de la noche barcelonesa en los años de la Segunda República, siendo su especialidad el travestismo, del que se servía para imitar a las cupletistas de más renombre durante aquellos años. Ver a este personaje, treinta años después, uniformado con su boa de plumas y cantando viejas melodías portuarias en un tugurio de mala muerte, produce en el espectador un impacto tal que la sensación de patetismo impregna la película desde el primer fotograma. A esta historia le siguen otras de exboxeadores sonados a los que les cuesta vocalizar, la de un futbolista de élite como fue Guillermo Gorostiza que pasa sus últimos días en un asilo de ancianos olvidado de

todos, y la de toreros famosos, ahora enfermos e inválidos, que dilapidaron toda su fortuna en sus años de apogeo.

De esta confrontación entre un pasado esplendoroso y un presente miserable surge el componente dramático, y hasta cierto punto sensacionalista, que le interesa explotar a Summers en esta película y sólo así debe entenderse que, en vez de construir una ficción en la que se narrase el proceso de envejecimiento y olvido de una figura popular, el director confiase en la representación de la realidad que le ofrece la retórica propia del cine documental. Se trataba de enfatizar el patetismo que conlleva este proceso de degradación, que en el caso de los personajes famosos no es sino el de pérdida de su propia identidad. El enfrentamiento entre presente y pasado está presidido, pues, por un elemento morboso que no se desarrolla únicamente en la memoria individual de los personajes, sino en la memoria colectiva de toda una sociedad que les utilizó para ser depositarios de sus aspiraciones vitales y que, cuando ya no le sirvieron para este cometido, se olvidó de ellos con la misma celeridad con la que les había encumbrado. La opción de representación que adopta Summers pasa en buena medida por contemplar el estado ruinoso en el que se encuentran quienes poco tiempo atrás habían sido mitos y que, abandonando su pedestal, sólo son mortales; bastante mortales.

Esta colisión es tanto más impactante cuanto se produce dentro de los límites de la realidad: el espectador no tiene margen para la reflexión, el impacto que le producen las elocuentes imágenes de la película acerca de la estrecha franja que separa el éxito social del fracaso golpea sus sentimientos porque asume que lo que ve no es una ficción —en ese caso quedaría el consuelo de que, pese a lo dramático del asunto, lo que se le está ofreciendo no es sino producto de la inventiva de su autor, si no algo real.

Sin embargo, y aunque el director se sirva del documental para provocar una reacción muy concreta en el espectador, que de otro modo quedaría limitada, la objetividad aparece como un supuesto con el que Summers juega porque para él ésta no representa ningún punto crucial de compromiso en su relación con el espectador. Él se sabe manipulador de emociones ajenas, conoce perfectamente cuál es la reacción que pretende suscitar entre el público y cuáles son los mecanismos que ha de usar para provocarla; de ahí que el tono sensacionalista sea pretendido por Summers quien, como es constante en su cine, apela una vez más a la memoria sentimental del espectador antes que a su memoria histórica para entender lo que se le está contando. *Juguetes rotos* se erige así en un documental vocacionalmente subjetivo, un documental de autor en dos sentidos: por estar en íntima conexión con las inquietudes temáticas y expresivas que Summers había dispuesto en sus anteriores trabajos —y que seguirá cultivando en obras posteriores— y por anteceder en su utilización de referentes de representación subjetivos a ese *corpus* de documentales que tanto proliferaron en las décadas de los setenta y los ochenta, y en virtud de los cuales se fue acuñando el concepto de *documental de autor*.

De ahí que *Juguetes rotos* quepa entenderse como una película en la que se prolonga esa búsqueda de una retórica propia, perceptible ya en la obra anterior de Summers, antes que como una extensión de lo abordado por una tradición documental española inexistente. A partir de aquí podemos entender mejor la subjetividad contenida en las formas de representación elegidas por Summers para la realización de este documental: así se justifica ese premeditado tono sensacionalista que azota

desde la ironía cada uno de los fotogramas de *Juguetes rotos*. Summers apela a la memoria sentimental del espectador porque lo que busca es despertar en él una emoción, no una reflexión, sobre el mundo histórico que retrata. Tal y como afirma Zacarías Cotán Rodríguez:

«No es desde luego Summers un autor social o de denuncia, al estilo neorrealista. Sus documentales no se apoyan en ninguna ideología determinada ni pretenden influir en un cambio de estructuras políticas o económicas. Nacen de una rabia interior, de la necesidad de mostrar un punto de vista personal acerca de unos hechos objetivos que despiertan su atención y curiosidad. En ocasiones, con una clara voluntad denunciatoria como en *Juguetes rotos* (...) Preocupado siempre en estar al día, en tratar de reflejar en sus películas la realidad que inunda el quehacer cotidiano del momento...»².

2. Zacarías Cotán Rodríguez, *Manuel Summers, cineasta del humor* (Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, 1993) pp. 53-54.

En sus tres primeras películas Summers apelaba a la memoria sentimental del espectador para que fuera receptivo a esa confrontación entre pasado y presente surgido de la propia capacidad de evocación del cineasta. *Juguetes rotos* también debe ser entendida de acuerdo a un idéntico ejercicio de revisión vital. Aunque aquí se trata de documentar la colisión entre ambos tiempos en un grupo de ancianos de pasado esplendoroso y presente ruinoso, es tanto o más importante que su propio ejercicio de memoria, relativo en todo caso, el que acomete Summers acudiendo a ellos. Para el director, los personajes por él filmados cobran un plusvalor en tanto sus vivencias pasadas están íntimamente relacionadas con la propia memoria de él, que ahora va a su encuentro para recuperar parte de su pasado, antes que para hacérselo recuperar a ellos. *Juguetes rotos* es un título que resume perfectamente el contenido de la película. Todos estos personajes fueron los juguetes de infancia y adolescencia de Summers. El caso más paradigmático es el de Guillermo Gorostiza. La invocación que hace Summers del mito, en un breve ejercicio de ficción que ilustra su propia niñez entregada a la admiración futbolística, despierta su figura en la memoria del espectador a la vez que el propio cineasta evoca la suya. Esto enfatiza el dramatismo del reencuentro con el mito que ha dejado de serlo para convertirse en una ruina de persona.

En cierto sentido se puede decir que esta película cierra un capítulo en la filmografía de Summers dedicado a confrontar pasado y presente de la sociedad española a través de su propia memoria, una propuesta altamente subjetiva que, sin embargo, merece la receptividad del público por cuanto la memoria del cineasta es la de toda una generación de españoles. El fracaso de *Juguetes rotos* debe entenderse en el sentido de que mientras en sus tres obras anteriores este ejercicio retrospectivo se saldaba con resultados optimistas en tanto que el pasado recuperado curaba en su feliz evocación las heridas del presente, en esta película Summers acomete una virulenta destrucción de iconos, de mitos que no eran sino la perfecta representación de los sueños infantiles de su generación, y a nadie le gusta que le derriben una imagen, una creencia que aunque ingenua sirve para paliar el desánimo, aun sabiendo que no se trata sino de un quimérico sueño. Cuando Summers y su equipo ofrecen a El Gran Gilbert la oportunidad de rodar con él unas escenas en la casa en la que vive, el viejo artista de cabaret se descuelga con una negativa tremenda, repleta de sabiduría: «No, no se puede dar tanta verdad al público».



Juguetes rotos (Manuel Summers, 1966).

No obstante, hay quien atribuye el fracaso de esta película no tanto a que destilara un aire triste, casi fúnebre, como al hecho de que los iconos elegidos por Summers para evocar su pasado no tenían idéntica significación ante el resto de personas que la que gozaban en la memoria del cineasta:

«Según su director, la gente no quería ver cosas desagradables, vidas rotas e ídolos caídos, que eso sólo se admite en el cine cuando el espectador sabe que es mentira, pero que el público lo rechaza cuando se da cuenta que los que tiene delante son personas como él y que le puede ocurrir lo mismo (...) sin que a Summers le falte razón, el verdadero fracaso comercial del filme se produce por esas contradicciones no resueltas que campan demasiado alegremente por su contenido. Esa denuncia de unas situaciones que son o serán muy tristes, pero estrictamente personales y no sociales o políticas (...) y la falta de complicidad, de integración del espectador en esa memoria individual y particular del propio Summers, cuyo alcance y aprehensión requiere conocer bien al personaje y su mundo»³.

3. Zacarías Cotán Rodríguez,
Manuel Summers, cineasta
del humor, p. 47.

El pasado de esos desechos humanos que arrastran su existencia por los fotogramas de *Juguetes rotos* concentra no sólo su propia experiencia vital, sino la de aquellos que, como Summers, vieron en sus éxitos un ejemplo a seguir y que, años más tarde, al comprobar lo que queda de sus ídolos, de aquellos seres que alimentaron sus sueños, se plantean una crisis de identidad. La vida se ha burlado una vez más de toda una generación de españoles que ha crecido engañada, en medio de una gran mentira construida desde las altas esferas del poder político pero sostenida entre todos, porque nadie se ha levantado contra una realidad social para aquel entonces más que nunca insostenible. Desde este punto de vista, *Juguetes rotos* no es simplemente un filme en el que su director proteste con rabia infantil ante, una vez más, la incongruencia de la

vida, sino que debe entenderse como una denuncia hacia toda una sociedad servil, sumisa, clientelista, devota del pan y circo que les ofrece el aparato estatal a fin de que no pierdan su tiempo reflexionando, cuestionando la realidad en la que viven. En la película, en el capítulo dedicado a los toros, se acomete una suerte de encuesta callejera preguntando a distintas personas –casi todas del medio rural o de los suburbios, bien es cierto– acerca de una serie de nombres, Velázquez, Picasso, Freud, etc., de los que lo ignoran todo, y de otros, El Cordobés, Di Stéfano, El Viti, de los que lo saben todo. Pero la intención de Summers no es tanto ridiculizar a estas personas, aunque el tono sensacionalista del filme nos pudiera llevar a esa idea, como utilizar sus testimonios en tanto reflejo de un modo de vivir y de pensar, de un modo de ser, en definitiva, revelador de que los veinticinco años de paz no habían traído consigo sino un incremento de la miseria cultural, de la pobreza espiritual en los españoles.

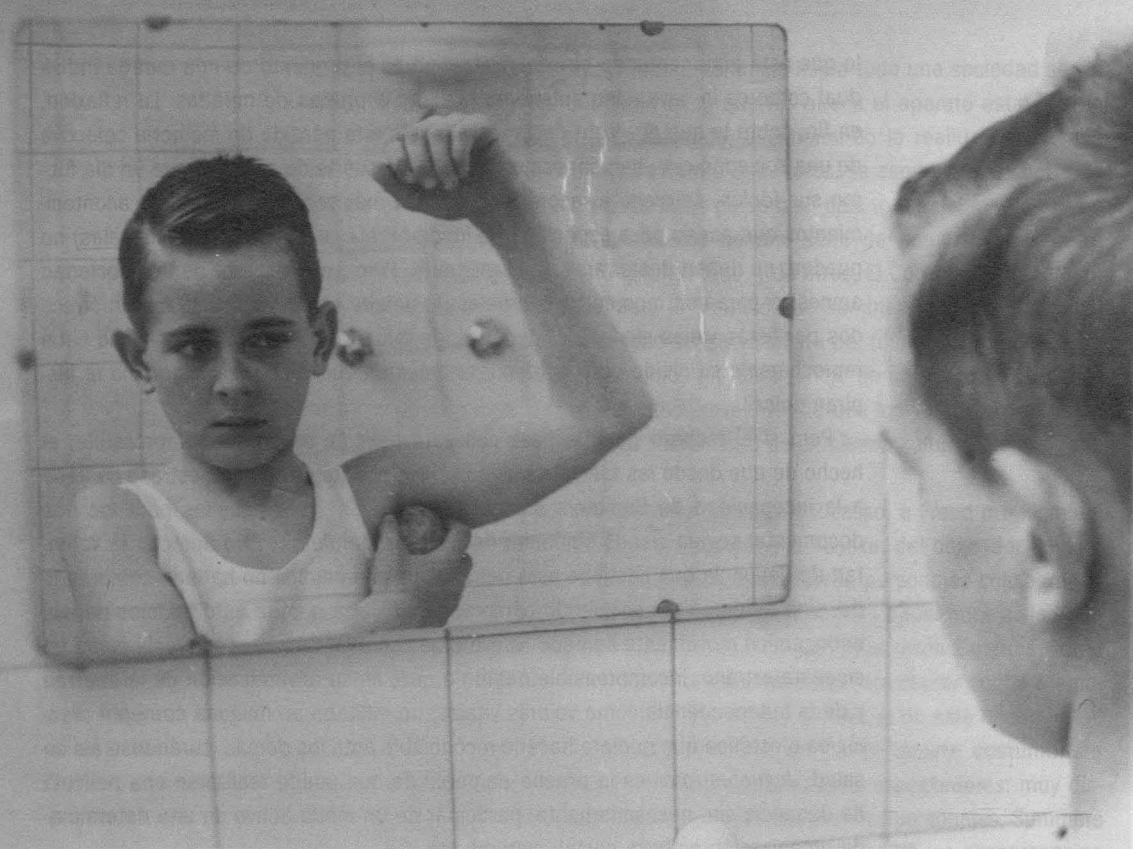
Esos mismos entrevistados no sólo no conocen a Picasso, a Freud o a Fleming, sino que es muy probable que no se acuerden de Gorostiza, del boxeador Paulino Uzcúndun o del torero Nicanor Villalta, siendo como fueron personajes consagrados por la devoción popular. Y, entonces, es cierto que Summers permanece aislado en el recuerdo de sus vidas, de sus hazañas, con lo cual lleva razón Zacarías Cotán Rodríguez cuando afirma que la falta de complicidad del espectador con la memoria individual del propio Summers fue la que motivó el fracaso de este documental. Fracaso no sólo comercial, sino antes de percepción. El talante costumbrista y popular del director no caló esta vez en la gran masa de espectadores: muy distinto hubiese sido si en vez de las miserias personales de estos personajes, Summers hubiera ofrecido al público una exhaustiva documentación sobre las circunstancias personales de Di Stéfano o El Cordobés, ídolos de masas en aquellos momentos. Pero esa no era la intención del realizador, bien es cierto, y así su película no recoge únicamente la existencia amarga de los derrotados, sino la de aquellos que aspiran a emular sus proezas sin ser conscientes de que lo que cuenta es el final y la caída siempre es dura. *Juguetes rotos* se detiene también en la cotidianidad de los maletillas y de aquellos jóvenes que anhelan defenderse sobre el *ring* de los golpes que les da la vida, aún no muy fuertes. Son los que tomarán el relevo y los padecimientos de los auténticos *Juguetes rotos* de la película. A Summers no le interesan los éxitos individuales sino, antes, los fracasos colectivos: de ahí que prescinda de insertar en su film imágenes de ídolos populares en su máximo apogeo, puesto que este gesto sería sinónimo de reconocer que las ensoñaciones de los jóvenes aspirantes y los vagos recuerdos de las viejas glorias tendrían su compensación en un, quizá efímero, pero siempre impagable, momento de fama. Debido a esta interesada omisión de información, esta película y su director a menudo han sido acusados de hacer demagogia. Quienes esto afirman no interpretan correctamente el sentido del presente documental. Summers no pretende en ningún momento ser objetivo; juega con la confusión que genera en el espectador el lenguaje propio de los textos documentales para hacer pasar por verdad irrefutable lo que no es sino una reflexión personalísima, incuestionable en todo caso.

La realidad de los personajes que retrata Summers en esta película es la excusa de la que éste se sirve para ahondar en esa reflexión y ofrecérsela al público, enfatizando los hechos que recoge con su cámara como la prueba definitiva de que

lo que está argumentando parece cierto y no es el producto de una mirada individual como es la suya, sino antes una realidad a prueba de miradas. La reflexión, en fin, sobre la que gira este documental apela a la pérdida de memoria colectiva de una sociedad que, habiéndose olvidado de la suerte de aquellos que un día fueron sus ídolos, se niega a recordar su pasado más reciente y relativiza acontecimientos que por su peso específico (la innombrable guerra civil y sus secuelas) no pueden, no deben desterrarse de la memoria. Pero ¿qué esperar de una sociedad amnésica para con momentos puntuales de deleite como los que le fueron ofrecidos por estas viejas glorias del deporte, los toros y el espectáculo? ¿Acaso cabe reprochársele su olvido para con acontecimientos que en su recuerdo sólo le inspiran dolor?

Pero si el rechazo popular para con esta película se antoja comprensible, el hecho de que desde las trincheras de las élites culturales se defenestrara se debe a la incapacidad de Summers por hacerse entender ante aquellos para los que documental seguía siendo sinónimo de realismo panfletario. No apreciar la voluntad de denuncia que contiene esta película no sólo implica no haberla comprendido, sino antes no haber querido comprenderla. Quizá porque ante los ojos de ese endogámico movimiento llamado Nuevo Cine Español, Summers aparecía como un cineasta extraño, incomprensible debido a que, en su reivindicación de la libertad y de la independencia como valores vitales, no militaba en ninguna corriente ideológica o estética que pudiera hacerle reconocible ante los demás, curándose así en salud. *Juguetes rotos* es la prueba palpable de que puede realizarse una película de denuncia sin, necesariamente, participar de un modo activo en una determinada organización política, social, cultural, etc.

Todo lo cual nos reafirma en que antes de pretender mostrar el presente ruinoso de seres humanos con un pasado glorioso, lo que motivó a buen seguro a Summers para realizar esta película fue la posibilidad de legitimar ante el público sus melancólicas reflexiones regeneracionistas preñadas de humor negro que su anterior paso por el cine de géneros había desvirtuado. Una comedia sentimental como *Del rosa al amarillo* no deja de ser para la inmensa mayoría del público eso, una comedia sentimental, tierna y emotiva, sin que de sus imágenes quepa deducir ninguna reflexión personal por parte de Summers. Pero un documental como *Juguetes rotos* apela al mundo histórico y el público participa activamente de esta representación asumiendo que lo que está viendo y escuchando implica la reflexión —discurso de sobriedad— sobre una realidad. Y Summers se vale de esta legitimidad que el espectador otorga al documental como sinónimo de verdad para insistir en sus preocupaciones, recurrentemente expresadas en sus tres films anteriores donde, sin embargo, quedaban solapadas por el artificio de la narración. Esto no quiere decir que *Juguetes rotos* no participe de dicho artificio; es más, lo explota premeditadamente hasta engañar a un público que cree que lo que está viendo es un ejercicio de *cine-verdad*. Y ante esto no cabe acusar a Summers de manipulador sino, antes, al espectador de confiado, sí, confiado en que todo lo que no es ficción es, por norma, documental, asociando el primer término al concepto de mentira y el segundo al de real, y situándolos en dos polos opuestos. De este mal entendido foco de tensión permanente se sirvió Summers para elaborar su original propuesta.



Del rosa al amarillo
(Manuel Summers,
1963).

EL ARTIFICIO SENSACIONALISTA EN LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD: SUBJETIVIDAD Y MANIPULACIÓN EMOCIONAL

Llegados a este punto conviene preguntarnos sobre la naturaleza documental de *Juguetes rotos*. No se trata de cuestionar la calidad del producto final, sino de buscar una denominación precisa para el mismo. Es entonces cuando a la hora de intentar catalogar un film como éste, de por sí incatalogable, surge el término *docudrama*. Este concepto alcanzó su máximo apogeo en la década de los sesenta apegado, como estaba, a una nueva concepción del documental que pasaba por representar la realidad desde el uso de retóricas asociadas convencionalmente al cine de ficción, recreando una narración protagonizada por personas que participan de una trama en la que se interpretan a sí mismos. Si los *nuevos cines* trajeron consigo un espíritu innovador, de experimentación permanente con los géneros y las formas y modos de representación, no debe extrañar que se produjera esta revisión del lenguaje documental, hasta ese momento tan asentado que se temía por su anquilosamiento.

Juguetes rotos no es un *docudrama* al uso si entendemos como tal aquellas ficciones en las que los propios protagonistas de unos hechos los recrean ante la cámara, aunque en la película hay alguna que otra escena de éstas. Hemos de entender entonces el concepto de *docudrama* desde una perspectiva más amplia si queremos con él definir la complejidad implícita en esta película. La relativización a la que se somete el orden de los hechos, su interpretación desde unas señas de enunciación muy

concretas y la ironía como elemento aglutinador, que da coherencia a las imágenes de la película, nos hacen considerar ésta como un documental que vulnera intencionalmente las normas de representación de una realidad histórica hasta lograr cristalizar una mirada propia, la de Summers.

La reconceptualización, la transgresión y la tergiversación de todas las convenciones expresivas hasta alcanzar la confusión en un solo plano de realidad y ficción inauguran un nuevo orden en la representación de la realidad: ya no basta con mostrar ésta, sino que es necesario interpretarla. La realidad se demostraba cada vez más compleja y, por lo tanto, las representaciones que de la misma tienden a acometerse desde un enfoque plural, múltiple, donde comienzan a agotarse todos los recursos expresivos y todas las retóricas que posibilita el medio audiovisual, la implicación del autor en los hechos trasciende éstos y va en busca de su razón de ser, de sus esencias y porqués. De ahí que para facilitar la práctica de ese nuevo enfoque múltiple se tienda a incluir en los documentales señas de enunciación a fin de que el público asuma que lo que está viendo no es la realidad tal cual, sino una interpretación muy precisa y siempre subjetiva de esa realidad. Ya no se trata, pues, de crear una realidad paralela a la representación, sino de lograr una representación alternativa a aquéllas cuya retórica apela a la narración lineal de unos acontecimientos. El riesgo estriba en que el espectador mantenga su 'fe' en que lo que está viendo en pantalla no es sino una pura relación de hechos y mantenga firme su compromiso como receptor de películas documentales, tal y como lo explica Bill Nichols:

«(...) La objetividad aparece como un criterio y punto de compromiso más crucial. La afirmación de que «Esto es así», con su tácito «¿verdad?» (...) hace de la objetividad y de lo denotativo un aliado natural de la retórica documental ...»⁴.

La cultura audiovisual actual propulsada desde los *mass-media* sería el máximo exponente de esa confusión entre realidad y ficción. Pero, como quiera que todo camino recorrido se anda paso a paso, hemos de situar la retórica del *docudrama* como uno de los primeros jalones en este peregrinar hasta la concepción del mundo histórico en términos de gran espectáculo.

Juguetes rotos es, de este modo, una película incongruente en muchos aspectos, más por la deficiente resolución de algunos de los riesgos que plantea que por su alejamiento de las convenciones tradicionales de cómo debía ser representada la realidad. Siendo como es el riesgo la virtud principal de esta película, con el paso del tiempo quizá habríamos de preguntarnos en qué medida se repelen las reflexiones regeneracionistas que emanan del filme y la retórica abiertamente populista con que esas reflexiones son planteadas. La película niega de un lado la famosa máxima del teatro del Siglo de Oro —«el gusto del pueblo es lo justo»— hasta invertirla y, a la vista de cómo se ha olvidado de sus ídolos, proclamar que «el gusto del pueblo es lo injusto». Pero, al mismo tiempo, Summers apela a la emotividad del espectador antes que a su intelecto, no espera de él una respuesta inteligente, sino antes, apasionada, con lo cual se ampara en aquello que está criticando: contentar al pueblo no cuesta esfuerzo y yo le doy lo que me pide. No obstante, el fracaso de la película demostró que *Juguetes rotos* no era una obra ajustada al gusto popular. Acaso ofendiera su visionado por percibir que su director se estaba riendo del espectador. Porque la solución del

4. Bill Nichols, *La representación de la realidad*, p. 61.

enigma puede estar, perfectamente, en la capacidad de Summers para reírse de los demás sin que éstos se den cuenta y no sólo no se ofendan, sino que celebren con gracia las felices ocurrencias del director pensando que éstas no van contra ellos. La máxima expresión de este cinismo muchas veces impostado, la podemos percibir en la trilogía formada por las películas de *sketches* que Summers rodó con cámara oculta a principios de los ochenta y en las que la confusión entre realidad y ficción era lo que daba sentido a las situaciones esperpénticas que en ellas se recogían. Estas películas serían *docucomedias* del mismo modo que *Juguetes rotos* puede ser calificada de *docudrama*. De lo que no cabe duda es de que mientras la que nos ocupa es una película precursora a la hora de ubicar en un mismo plano realidad y ficción, tanto *To er mundo e güeno* (1981) como sus dos secuelas son paradigmáticas de una época en la que la confusión entre ambos órdenes había ya degenerado irremediablemente en la frivolidad de los contenidos.

Este vicio deformante es una herencia del periodismo de investigación, a su vez deudor de la etnografía. La diferencia entre ambas órdenes estribaría en que mientras el etnógrafo proyecta su mirada sobre sociedades y formas de vida minoritarias en tanto que desconocidas para el gran público occidental, el investigador social (periodista o sociólogo) hace lo propio sobre el mundo histórico que le rodea, pero, y ahí radica la incongruencia de planteamientos que antes comentábamos, proyecta su mirada aislándose del mismo, de modo que se reserva para sí mismo el papel de observador, y sobre los demás hace reposar la función de objetos de su observación. Los espectadores recibían en principio con recelo este tipo de propuestas en tanto que en su condición de observadores-observados hacían prevalecer la segunda de estas categorías sobre la primera, despreciando la arrogancia de aquellos que se dedican a observar personas que comparten con ellos su espacio vital, ridiculizando conductas que son las propias del espectador que, por supuesto, no ve nada de ridículo en las mismas. Pero la habilidad de los periodistas de investigación (que no de los sociólogos, siempre apegados al rigor científico) fue la de potenciar toda una serie de recursos subjetivos de representación a fin de retratar el mundo histórico de acuerdo a una dimensión u otra, según convenga, y lograr la implicación sentimental, antes que intelectual, del espectador. Y entre estos recursos de proximidad emocional, aparecen el humor, la explotación de aquellos elementos más morbosos de la realidad a la que se alude, etc.

El docudrama, en tanto forma de expresión, siembra nuevos vientos en las relaciones de comunicación entre sujetos y quién sabe si no hemos recogido ya las tempestades de dicha siembra. Esta confusión entre observadores y observados aparecía ya en *Chronique d'un été* (*Crónica de un verano*, Jean Rouch y Edgar Morin, 1961), donde eran evidentes las relaciones de poder que definían el vínculo entre entrevistadores y entrevistados, poniendo de manifiesto que aquello era una representación de la realidad localizada en el punto de vista de Rouch y Morin, antes que un documental interactivo. La participación del resto de 'actores sociales' quedaba bajo la supervisión de los dos responsables de la película, limitada por las inquietudes discursivas de éstos. No obstante, *Chronique d'un été* es, por sus pretensiones, un documental con vocación científica, y la sociología no se puede permitir (al menos en teoría) la manipulación de la realidad que, sin embargo, es un fin 'legítimo' en el periodismo, donde no interesa llevar a cabo esta operación sino antes aproximarse a la realidad de acuerdo



Juguetes rotos (Manuel Summers, 1966).

a unos elementos que motiven el interés del receptor por lo que se le está 'narrando'. La confusión entre realidad y ficción aparece, pues, mucho más definida en la investigación social llevada a cabo por periodistas que por sociólogos. El *docudrama* se desarrolla de acuerdo a esta pretensión: se trata de informar deleitando, lo cual no dista mucho de lo que después se ha venido denominando sensacionalismo.

Desde este punto de vista, *Juguetes rotos* es casi un antecedente de lo que hoy conocemos como *reality shows*. La preferencia de Summers por vincular al público a su narración, explotando los elementos sentimentales antes que los intelectuales, queda fuera de toda duda en su filmografía anterior y posterior a *Juguetes rotos*. Sus películas son crónicas sentimentales que oscilan entre la gravedad y el humorismo en un retrato de hábitos y comportamientos sociales sobre los que el cineasta proyecta su mirada deformante. En la escritura de la presente película, Summers se hizo acompañar por Tico Medina, profesional del periodismo que practicaba un tipo de género muy al gusto de la época, el del 'interés humano', que no es sino una manera eufemística de referirse a aquellas informaciones con un fuerte valor impresionista.

Hay quien dice que el *docudrama* es la versión pobre del *cinema-verité*. En cualquier caso, Summers conocía bien las características de uno y otro subgénero, pero su peculiar estilo cinematográfico encajaba mejor en el primero que en el segundo. Frente a las connotaciones analíticas y las aspiraciones científicas del *cinema-verité*, las inquietudes narrativo-reflexivas de Summers encuentran su expresión más certera en el *docudrama* por cuanto este género permite relativizar la realidad, caricaturizar comportamientos y, en definitiva, ahondar en ese sentimiento de injusticia ante la vida y sus incongruencias. Del conocimiento por parte del cineasta de la retórica del *docudrama* nos habla Zacarías Cotán Rodríguez cuando explica las influencias que llevaron a Summers a dirigir esta película:

«A Summers le había gustado mucho *Este perro mundo (Mondo cane)*, del italiano Gualterio Jacopetti, estrenada en 1963, un muestrario de costumbres de diferentes partes del planeta, a medio camino entre el documento superficial y el periodismo sensacionalista, que basaba su discurso principalmente en el sexo (...), fiestas populares donde estaba presente la sangre, usos curiosos de la gastronomía, los vestidos y otras modas que, con el tema musical compuesto por Riz Ortolani, constituyó un tremendo éxito de público en Europa. (...)

(...) El paralelismo con *Mondo Cane* no es gratuito referido a *Juguetes rotos*, puesto que la participación en el proyecto del periodista Tico Medina, unido a un cierto exhibicionismo que a menudo encontramos en las obras de Summers, hacen de su película un extraño documento donde la denuncia, la nostalgia, el humor o el simple chiste, la tristeza, la ternura y la sátira aparecen mezclados en un intento de acumular material que tenga impacto y provoque la respuesta del espectador. Su misma estética, con un montaje que acelera el ritmo de las imágenes, camina en esa dirección de comunicar “sensaciones fuertes”»⁵.

5. Zacarías Cotán Rodríguez,
*Manuel Summers, cineasta
del humor*, p. 45.

En definitiva, lo que diferencia al *docudrama* del *cinema-verité* es su falta de rigor. Una falta de rigor que permite la acumulación de elementos narrativos y de recursos expresivos hasta el punto de desvirtuar la realidad que se pretende mostrar y acometer una deformación consciente de ésta presidida por la capacidad de inventiva de su responsable, en este caso Manuel Summers. Esta deformación de la realidad a base de explotar los hechos más insólitos que en la misma se producen se encuentra en la base del nuevo periodismo que relativiza la objetividad como valor de aproximación al mundo histórico, en aras de hacer comprensible éste a cualquier inteligencia. El concepto de la realidad como espectáculo echa sus raíces por aquellas fechas. Pero *Juguetes rotos* no sólo se ve influida por esta herencia del nuevo periodismo, seguramente aportada por Tico Medina, sino —como muy bien precisa Cotán Rodríguez— por el propio gusto de Summers por lo estrafalario. Sus películas son, ciertamente, espejos deformes en los que se retrata con grotesca precisión a una sociedad que vive engañada respecto de su propia identidad.

La retórica del *docudrama* se aproxima así a lo que en términos pictóricos se denomina un *collage*. En cierta medida, y debido a su afán pretendidamente efectista en tanto que desmitificador en el análisis del mundo histórico, el *docudrama* es un subgénero donde cabe cualquier modo y forma de expresión, en el que todo vale (entrevista callejera, narración ficcional, cámara oculta, etc.) con tal de lograr provocar una reacción de *shock* en el espectador. Esta retórica del *collage* que explota el *docudrama* juega a confundir percepciones y esto quizá es lo que hace que este tipo de films adolezca de una cierta coherencia interna, ya que más bien pueden llegar a ser percibidos como una animada sucesión de escenas cuyo único vínculo común sería el de su espectacularidad, buscada, pues tras ésta subyace una voluntad clara de provocación.

Pero el hecho de que Summers eligiera la retórica del *docudrama* queda vinculado a una elección previa como es la de hacer un film según los postulados del *cinema-verité*. Incluso puede decirse que él defendía esta categoría para su película, al menos en un principio cuando, a falta de un argumento definido, se dirigió a la Dirección General de Cinematografía y Teatro apuntando sus pretensiones a fin de que le fuera concedido el pertinente permiso de rodaje:

«...quiero tratar la vieja historia de los mitos, en un intento lo más objetivo posible de cine-verdad.

No puedo aclarar con exactitud cómo será la realización de esta película, ya que un factor importantísimo de su ejecución es la sorpresa, el encuentro con el personaje desconocido.

Las escenas de este film se rodarán con cámara oculta y sonido directo, en los escenarios naturales donde residan los personajes, para conseguir mayor autenticidad»⁶.

Esta declaración de intenciones demuestra hasta qué punto en un principio Summers valoraba la retórica propia del *cinema-verité* como idónea para la expresión del tema que se proponía. No obstante, en el resultado final apenas queda nada de estos propósitos iniciales. El trabajo de montaje se acomete con una voluntad de manipular el material rodado y reorientar su elocuencia a aquellos terrenos de denuncia en los que pretendía moverse Summers con esta película. De la objetividad pretendida y de la preferencia por los escenarios naturales apenas quedan algunos planos filmados con cámara oculta. ¿Qué es lo que llevó a Manuel Summers a variar su posicionamiento inicial? A buen seguro el hecho de pensar que no podía mantener la frialdad y el rigor que él mismo se exigía en su acercamiento a aquellas viejas glorias en el ocaso de sus vidas. El Summers sentimental, el de las melancólicas reflexiones retrospectivas probablemente acabó por imponerse durante el rodaje al Summers que pretendía acometer una aproximación rigurosa, casi de científico social, a un asunto que él personalmente sentía tan próximo como era el de la incongruencia de la vida, el de las injusticias generadas por la voracidad del ser humano para con sus semejantes, y ante el cual, por lo tanto, no podía lograr el distanciamiento preciso para darle un tratamiento objetivo, analítico.

Es curioso, pues, que Summers, el gran cineasta de las ficciones realistas, defensor del rodaje en escenarios naturales con actores desconocidos o no profesionales, en su primer acercamiento serio a la retórica del documental, acabase por rehuir la verdad del mundo histórico que pretendía retratar en favor de construir una realidad que se adecuara a sus inquietudes, a sus reflexiones, al discurso dramático que había desarrollado en sus tres obras de ficción precedentes. La realidad era demasiado cruel para Summers y de ahí que en esta película optara por hacer prevalecer una retórica reflexiva antes que expositiva: su propósito no era tanto el de dirigir la mirada del espectador hacia una realidad concreta, como el de despertar en él las mismas dudas que el propio cineasta había experimentado en su acercamiento a dicha realidad. De ahí también que la voz en *off*, recurso típicamente explotado en la modalidad expositiva con el fin de conducir al espectador hacia la aceptación de unas máximas, no cuadre en una película como *Juguetes rotos*, ya que distancia al espectador del mundo histórico representado, más aún cuando no está recogida con sonido directo. Manipula, guía y tergiversa lo hechos, actúa de 'fiscal acusador' según terminología de Erik Barnouw,⁷ interroga a los personajes en tanto que testigos de una realidad. En el banquillo de los acusados está la sociedad, los espectadores que a su vez hacen también las veces de jurado popular o de juez: el público se sentenciaría a sí mismo.

Este planteamiento parte de la estrategia retórica por la que apuesta Summers, la de la reflexividad, antes que la de la mera exposición de contenidos. Éstos no son

6. Summers en el

"Expediente de solicitud de rodaje ante la Dirección General de Cinematografía y Teatro" (Exp. 506 c/36.271, conservado en Archivos de Secretaría de Estado de Cultura).

7. Erik Barnouw, *El*

documental. Historia y Estilo (Barcelona, Gedisa, 1998).

elocuentes en sí mismos, sino distorsionados por la mirada entre crítica y compasiva del cineasta. Así pues, la voz en *off* no tiene cabida en *Juguetes rotos* como guía sino, antes, como fusta de conciencias. El énfasis de Summers en su discurso reflexivo está conseguido desde el montaje final de la película. Se puede llegar a decir que sobre este proceso vuelca el director todo su rigor como cineasta, ya que no en el de la filmación objetiva del mundo histórico. Se revela así la trampa: *Juguetes rotos*, que pasa por ser un documental en el que los contenidos pesan más que el lenguaje formal desde el que quedan expresados, es realmente una reconstrucción premeditada de una realidad. Lo que en ella se nos cuenta existe en tanto representado: autónomamente sus contenidos no tienen ningún valor fuera del que les otorga Summers desde una reflexión global y ambiciosa que es la que en última instancia les unifica. La realidad representada es, pues, una realidad creada por Summers a partir de recuerdos, experiencias (pasadas y presentes), imágenes asociadas, etc. Fuera de su mente no existe.

Es entonces cuando se entiende aquella reflexión que hacía Zacarías Cotán Rodríguez acerca de que el fracaso comercial de *Juguetes rotos* cabe atribuirlo a que los diferentes iconos que aparecen expresados en la película no tienen un valor universal, ni siquiera un valor generacional/sentimental/nacional, sino que fuera del imaginario de Summers a nadie le dicen gran cosa. Es decir, tienen un valor particular para el director, son sus *Juguetes rotos*, aquellos que permanecían olvidados en el desván de su memoria, pero bien es sabido que ésta es débil y que muy pocas veces compartimos nuestros juguetes. El valor sentimental que damos a unos objetos, a unas imágenes, a unas ideas frente a otras, no dependen sino singularmente de uno mismo.

Seguramente Summers percibió esto durante el rodaje: las experiencias vividas con cada uno de los protagonistas de su película le pertenecían, pero era muy difícil trasladarlas a la pantalla para compartirlas. De ahí que buscara la efectividad sensacionalista para alejarse del riesgo de formular con su película una reflexión intimista que

no llamase la atención a nadie. Por eso adopta una actitud de denuncia (era lo que estaba de moda entonces y lo que se esperaba de un documental al que se le suponía un ejercicio exclusivo de radiografiar críticamente la realidad social) a la par que refuerza la conexión entre pasado y presente. En primer lugar para intentar abrir una grieta por donde conseguir hacer entrar al público



Juguetes rotos (Manuel Summers, 1966).

de 1966 en el ejercicio de retrospección memorística y sentimental propuesto, pero también, cabe suponer, para reproducir los esquemas narrativos de sus tres películas anteriores que tan bien habían funcionado en las taquillas. *Juguetes rotos* acaba así por aparecer como una película con un grado de experimentalidad rebajado respecto a las pretensiones iniciales de su autor.

El propio Summers es consciente de este cambio experimentado por la película en su proceso de realización y posterior montaje, hasta el punto de que, cuando llega el

momento de presentarla ante la Junta de Censura y Apreciación de películas, se hace apelando a que se trata de un drama: ninguna mención se aprecia a su categorización como documental por parte de su autor, mucho menos como *cine-verdad*. Incluso entre quienes integraron la Comisión de Apreciación sobre el guión de la película no existe pleno acuerdo a la hora de definir la adscripción genérica de *Juguetes rotos*. Así, el informe que por dicha Comisión elaboró Marcelo Arroita-Jáuregui Alonso se inicia con las siguientes palabras: «GUIÓN para una especie de documental largo en torno a figuras de otra época, en el fútbol, los toros, el espectáculo». Es decir, el propio censor no está seguro de que la película que va a valorar se trate, efectivamente, de un documental. Es más, en su valoración incide sobre el carácter esperpéntico y humorístico del film antes que en cualquier otro aspecto vinculado a la representación de la realidad desde la retórica propia de un documental.

Porque, ¿qué más da que estemos ante un documental que apela a un mundo histórico real o ante una ficción fruto de la reconstrucción de experiencias vividas, comentadas por quienes fueron sus protagonistas? Lo primordial es que estamos ante la obra de un autor singular con un universo creativo propio como fue Manuel Summers, denostado por sus contemporáneos por haber alcanzado puntualmente el éxito comercial con alguna de sus películas, mientras ellos revalorizaban las suyas en tanto herméticas y difíciles. *Juguetes rotos* aún se respeta como el mayor logro creativo de su autor, opinión mantenida al amparo de que hace falta que se reivindique esta película al haber sido ignorada por el gran público. Sin embargo, desde aquí valoramos este título, paradójicamente, no tanto por ser —como se ha venido pensando— una *rara avis* dentro de la filmografía de Summers, sino el más preciso exponente de las inquietudes expresivas reconocibles como constantes estilísticas dentro de la obra cinematográfica de su autor. Dicho de otro modo, *Juguetes rotos* no es la excepción sino el compendio de aquellos elementos que en tanto repetidos conforman y definen el peculiar estilo del cineasta.

Y si reivindicamos sus películas como cine de autor (bueno o malo, eso no toca aquí juzgarlo), ¿por qué no hemos entonces de proponer la categoría de *documental de autor* para una película como ésta, desarrollada al margen de tradiciones, convenciones y señas de identidad establecidas? Se sirve de éstas, pero las transgrede. Antes que un documental o una ficción, *Juguetes rotos* es un film vinculado a la época en la que fue rodado, a la cultura y a las percepciones del país en el que se produjo, pero ante todo resulta un título cuya significación se nos escapa si no lo valoramos de acuerdo a la coherencia, extraña pero coherencia al fin y al cabo, que presenta en su totalidad, sin excluir ninguna película, la obra singular de este cineasta excepcional dentro de su generación que fue Manuel Summers.

ABSTRACT. Manuel Summers' documentary *Juguetes Rotos* (1966) deliberately transgresses classical conventions of reality representation on the silver screen. The non-existent Spanish documentary tradition forces us at first to limit our considering this film to the historical context of its production, in a period of restless searching to renewed saying signals developed in keeping with the liberating spirit of New European Cinemas in its aim at providing cinema with contemporariness. But we must value this film according to Summers' artistic concerns, which already existed in his previous films and, contrary to what is commonly said, were also present in the movies he made afterwards. So *Juguetes rotos* must be considered a documentary *d'auteur* in the broadest sense. ■