

¿qué contamos a los niños?

Mi trabajo sobre teatro infantil, publicado hace un par de semanas en TRIUNFO, me ha valido una serie de preguntas, todas ellas encadenadas con la cuestión fundamental: ¿qué obras pueden hacerse para un público infantil? ¿Dónde están los textos? Suponiendo que se disponga de un local y de un posible público infantil, ¿qué debe hacerse?

De algún modo, esta preocupación podría ligarse con la que tienen los verdaderamente interesados por un cine infantil. ¿Qué temas son realmente infantiles? ¿Qué cosas deben y no deben estar en una película infantil?

Ciertamente, está el problema del "cómo". Es decir, delimitada la materia infantil, quedará aún el específico problema teatral y cinematográfico de darle una determinada forma artística. Con todo, como de costumbre, este segundo y muy importante aspecto del teatro y el cine infantiles sólo cabe resolverlo correctamente una vez planteado el problema previo: lo que nuestra sociedad entienda o acepte como infantil.

Sucede, además, que el hombre de teatro o de cine interviene muy secundariamente en la configuración de estos materiales básicos. Su papel fundamental está en darles una estructura artística, incluso un sentido ideológico u otro, pero difícilmente podrá modificar las fronteras y prejuicios que, al respecto, haya fijado la sociedad. Puede un escritor, y también dentro de ciertos límites obvios, franquear tales fronteras, pero, desde un escenario o un estudio de cine, puesto en marcha el aparato industrial, las transgresiones son prácticamente imposibles. La vigilancia de la sociedad, tanto a través de sus estructuras económicas como de su aparato de control, aumenta.

Por una serie de circunstancias ocurre que el tema del "espectáculo infantil", prácticamente inexistente durante años en el ámbito de la cultura española ha vuelto a plantearse. Ahí está el Festival de Gijón, la nueva legislación sobre cine infantil y los trabajos de la Escuela de Serra Estruch, por citar elementos heterogéneos. Ahí está también el nuevo Teatro Municipal Infantil de Madrid, el desarrollo de "Los Titiriteros", o las experiencias de Carlos Aladro al frente de "El Ratón del Alba". Sin duda, simples ejemplos de una actividad en la que cada vez es mayor —estoy seguro de que en Barcelona hay muchos trabajando en este sentido— el número de interesados.

Ahora bien, ¿cuáles son los obstáculos a ese interés? ¿Qué posibilidades existen de no quedarnos en la más penosa inercia? ¿Por qué la abrumadora mayoría de las representaciones o las películas infantiles no nos convence? Me parece a mí que la contradicción no es difícil de descubrir: hemos empezado por tomar una vaga conciencia de la necesidad del espectáculo infantil, pero, a la hora de delimitar lo que haya de ser materia básica de ese espectáculo, lo que es o no es infantil, la sociedad sigue actuando negativamente. El fenómeno no es privativo de este terreno. La tensión entre nuestra evolución y nuestro inmovilismo se traduce, muchas veces, en esta especie de fuerzas compensadas, intentando dar con una mano y retener con la otra, organizando el instrumento y vaciándolo al mismo tiempo. Situación que se deriva automáticamente de unos datos objetivos dados y más allá de la circunstancia buena o mala voluntad de unos y otros.

Los problemas del teatro y el cine infantiles están, pues, ligados, nada menos, que a la idea que nuestra sociedad se haga de la infancia. Idea enraizada en todo un sistema ideológico que debe ir modificándose.

Antonio Guizau, el director del Teatro Municipal Infantil, me hablaba la otra tarde de sus proyectos. Podrá contar con el teatro Español; asistirán a las representaciones los niños de todas las escuelas municipales de Madrid. El problema pavoroso comienza a la hora de fijar un repertorio, de interesar a nuestras mejores escritoras, de disponer de una asesoría pedagógica viva, documentada y abierta. A la hora, en suma, de aprovechar social y artísticamente ese magnífico instrumento potencial que el Ayuntamiento de Madrid acaba de crear.

Lo duro de esta tensión entre la realidad instrumental y las dificultades para aprovecharla adecuadamente es que a los hombres de teatro y de cine se les plantea constantemente la disyuntiva de integrarse en ese instrumento para intentar alimentarlo lo mejor posible o, sencillamente, quedarse en casa. Las dos soluciones son, en última instancia, insatisfactorias. Aunque a mí me parezca que es mejor lo primero.

JOSE MONLEON

el "viejo" hitchcock

En una época en que los realizadores cinematográficos no eran aún dioses, Hitchcock lo fue, lo ha sido, lo sigue siendo. El público iba —va— a ver películas «de» Hitchcock, independientemente de las estrellas que figuren al frente del reparto. Quizá en estos momentos no apreciemos en su justo valor lo que esto significa, desde el momento que se ha hecho frecuente el que los directores —algunos— se conviertan en stars de sus films. Hoy día, autores como Godard, Antonioni, Fellini y unos pocos más suponen el reclamo más atractivo desde el punto de vista publicitario. Pero hace unos años, cuando Hollywood dictaba sus normas, y el «star system» se hallaba en plena vigencia, Hitchcock era un valor seguro en la cotización de la Bolsa cinematográfica internacional. Esto le permitió algo que estaba vedado para cualquier otro realizador contratado por la poderosa industria del cine americano: hacer un cine personal, propio, crear un estilo y obligar al público a aceptarlo.

Con la perspectiva que concede el tiempo, «El proceso Paradine», film producido hace veintidós años, interpretado por prestigiosos actores del momento —Gregory Peck, Ann Todd, Alida Valli, Charles Coburn, Charles Laughton, Eibel Barrymore, Louis Jourdan...— sigue teniendo como máxima estrella a Alfred Hitchcock. Hoy día, él es el único que está en activo. Gregory Peck vive de sus pasadas grandezas; Ann Todd, Alida Valli y Louis Jourdan han desaparecido de la circulación, prácticamente; y Eibel Barrymore, Charles Laughton y Charles Coburn han muerto.

Conviene observar que la película se estrenó ahora en España. Lo digo, porque más de un crítico ha hablado de «repelición», cuando la verdad es que, en su tiempo, no pudo pasar las barreras de la censura; y quien recuerda el rigor con que actuaba hace varios años, comprenderá los motivos de la prohibición.

Después de «Los pájaros», «Marnie» o «Cortina rasgada», resulta reconfortante ver este viejo film del viejo Hitchcock. A veces se juzga globalmente la significación de un autor a partir de una película que nos ha decepcionado. Yo mismo reconocí que extremé mis censuras a propósito de la obra de Hitchcock después de ver «Marnie» —cf. TRIUNFO, núm. 127—. Pero la verdad es que en su última etapa se ha agudizado la artificialidad y el mecanicismo que, generalmente, se han reprochado a su cine. Sin ser un «hitchcockiano» convencido, tengo cierta estima por los films que realizó en los años cuarenta, muy superiores en calidad a los que realizó a partir de los años cincuenta. «Crimen perfecto» (1953) marca precisamente el comienzo de un período que se pueda denominar como la entronización del truco por el truco. «La ventana indiscreta» (1954), «Atrapa a un ladrón» (1955), «Falso culpable» (1956), «Vértigo» (1957), «Con la muerte en los talones» (1958), «Psico» (1960), «Los pájaros» (1962), «Marnie» (1964), «Cortina rasgada» (1966), pertenecen a este período en el que, pese a la supremacía del truco, se encuentra la personalidad de un autor notable, si exceptuamos los tres films últimos, de muy baja calidad.

«El proceso Paradine» (1947) está producido un año después de «Encadenados». Son éstas posiblemente, las dos obras más importantes de Hitchcock; quizá no sean las más brillantes, si entendemos por brillantez los delirantes movimientos de grúa en «Psico», la situación cerrada de «La ventana indiscreta», desarrollada con manifiesta habilidad o la espectacularidad de las aves volando a los habitantes de una ciudad en «Los pájaros». En las obras de los años cuarenta —y especialmente en «El proceso Paradine» y «Encadenados»—, Hitchcock tenía una gran atención por los conflictos psicológicos. Sus historias, dentro de ciertas convenciones que siempre le ha gustado respetar, eran verosímiles, y los guiones enriquecidos de situaciones.

En «El caso Paradine» interesa, por supuesto, la intriga, que está desarrollada con extraordinaria habilidad; pero importa, sobre todo, la sutileza con que están presentados los personajes y la minuciosidad con que se desenvuelve el conflicto dramático, denso en diversas implicaciones. Una magistral dirección de actores contribuye a que determinadas conductas un tanto ambiguas nos sean desveladas: así, el alán de posesión del personaje que interpreta Alida Valli, el casi imperceptible proceso de enamoramiento de Gregory Peck, la relación homosexual de Louis Jourdan con el asesinado, la incubación de los celos de Ann Todd. Es una película en la que los sentimientos están analizados con precisión.

Para la antología del buen cine, Hitchcock ha rodado unas cuantas secuencias: la entrada de Alida Valli en prisión; el diálogo entre Ann Todd y Gregory Peck, topada la cabeza de éste por una toalla; la descripción de la habitación de Alida Valli en la casa de campo de Cumberland, desde el punto de vista subjetivo de Gregory Peck; la declaración en el proceso de Louis Jourdan.

«El caso Paradine» es un film que no ha envejecido en todos estos años transcurridos desde su fecha de realización. Reconocámoslo en honor del viejo Hitchcock, cuyos últimos films nos han defraudado.

JESUS GARCIA DE DUERAS