

# FRANÇOIS TRUFFAUT: UN CINEASTA TRADICIONAL

Ignacio Fernández Mañas

## I. INTRODUCCION

Allá por el año 1954, en el número 510 del semanario francés *Arts*, el joven crítico François Truffaut iniciaba su crítica de “La ventana indiscreta” (*Rear window*, 1954) de Alfred Hitchcock con las siguientes palabras: “Hay dos clases de directores: los que tienen en cuenta al público cuando piensan y realizan sus películas y los que prescinden de él”<sup>1</sup>. Como es evidente, en el primer grupo incluyó, junto al director inglés, a Jean Renoir y a Howard Hawks, mientras que en el segundo inscribió a los también admirados Robert Bresson, Jacques Tati, Roberto Rossellini y Nicholas Ray.

Catorce años después –concretamente en febrero de 1968– para el número 198 de la revista de cine *Cahiers du Cinéma*, escribió un artículo sobre “Ernst Lubitsch”, donde, ente otras cosas, afirmaba que “hay dos clases de cineastas, lo mismo que de pintores y escritores. Los que trabajarían incluso en una isla desierta, y los que no podrían crear nada porque se preguntarían: ¿a quién va a servir esto?”<sup>2</sup>. Lubitsch, como supondrá cualquiera que mínimamente conozca su obra cinematográfica, pertenecía a los del segundo, formando grupo, sin duda, con los primeros de antes –los Hitchcock, Renoir y Hawks–.

En efecto, Truffaut distinguía dos clases de cineastas: los que concebían el cine “como un arte del espectáculo”, interesándose por conectar con el público, y los que lo ven “como una forma personal de expresión”, exigiendo al público un esfuerzo para conectar con su obra. Truffaut, como cineasta, también formaba parte de uno de ellos; pero, ¿de cuál?. El mismo respondió a esta pregunta: “No, seguramente no soy un innovador, porque formo parte del último grupo que creía en las nociones de personajes, de situaciones, de progresión, de peripecias, de pistas falsas, en una palabra: en la representación. No todos los cineastas tienen la suerte de ser innovadores. Griffith inventó el *raccord* en el eje: sus discípulos, John Ford, Howard Hawks, perfeccionaron esta manera de narrar”<sup>3</sup>.

## II. LA CRITICA DE FRANÇOIS TRUFFAUT

François Truffaut es, junto con Jean-Luc Godard, el más conocido de los miembros de aquella famosa “Nouvelle Vague”, surgida en 1959, y que marcó el comienzo de lo que actualmente se denomina “cine moderno”. La obra filmica de Truffaut se ha caracterizado por mantener un mismo tono, sin sobresaltos, sin innovaciones profundas, tranquilo y casi, diríamos, lógico, a diferencia de la obra

constantemente polémica de su compañero Godard, quien forma parte, sin duda, del grupo de cineastas que consideran el cine “como una forma personal de expresión”. Pero, todas las características estilísticas y temáticas, que en la obra filmica truffautiana podemos valorar son, como también sucede con Godard, una puesta en práctica de las ideas, de los propósitos y del estilo, que como crítico tuvo durante el periodo comprendido entre 1953 –año en el que empezó a escribir en *Cahiers du Cinéma*– y 1959 –año del estreno de su primer largometraje–<sup>4</sup>.

Si sus críticas fueron publicadas principalmente en la citada revista de cine *Cahiers du Cinéma* y en el semanario *Arts*, no hay que olvidar tampoco que colaboró en otra revista mensual (*La Parisienne*), en otros semanarios (*Radiocinéma* y *Le bulletin de Paris*) e, incluso, en un diario (*Les temps de Paris*). No obstante, Truffaut adquirió valor como crítico por lo que escribió para *Cahiers* y *Arts*, donde intentó, y, ciertamente, lo consiguió, “desplazar la atención de los cinéfilos hacia el director, en detrimento de estrellas y guionistas, y atribuir al director y no al productor el control artístico de las películas”<sup>5</sup>.

## II. A. *Cahiers du Cinéma*

Gracias a Léonide Keigel, quien fundó en enero de 1951 *Les Editions de L'Etoile*, el joven núcleo de críticos cinematográficos (André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Maurice Schérer –más conocido por Eric Rohmer–, Pierre Kast...) surgidos después de la Segunda Guerra Mundial en Francia y formados en las revistas *L'Ecran Français* y *La Revue du Cinéma*, tuvo su órgano de expresión en la revista *Cahiers du Cinéma*, que se publicó por primera vez el 1 de abril de 1951.

Aunque en un principio la revista se organizó de una forma latente en torno al pensamiento baziniano, no fue hasta enero de 1954, con la publicación del número 31, cuando encontró su sentido ideológico, a causa del artículo escrito por François Truffaut, “Une certaine tendance du cinéma français”, una especie de manifiesto a partir del cual su autor fue considerado en la Francia de los cincuenta como el crítico inconformista por excelencia. Varios años después, Doniol-Valcroze –uno de los redactores jefes en aquel momento– opinaba que “la publication de cet article marque le point de départ réel de ce que représentent aujourd’hui à tort ou à raison, les *Cahiers du Cinéma*. Un saut était franchi, un procès était intenté dont nous étions tous solidaires, quelque chose nous rassemblait. Désormais, on savait que nous étions *pour* Renoir, Rossellini, Hitchcock, Cocteau, Bresson... et contre X, Y et Z. Désormais, il y avait une doctrine, la Politique des auteurs, même si elle manquait de souplesse”<sup>6</sup>.

En dicho artículo, Truffaut pone en entredicho el *realismo psicológico* que después de la Segunda Guerra Mundial se había adueñado del cine francés. Esta *tradición de calidad* es duramente condenada por Truffaut en tanto que es simplemente un cine de guionistas, en donde la labor del director se reduce a encuadrar las escenas; además, le reprocha a los guionistas (a Aurenche y a Bost, como máximos representantes, y a Jacques Sigurd, a Yves Allégret, a Roland Laudenbach, como seguidores de aquéllos) su desprecio al cine, ya que en sus falsas adaptaciones lo subestiman y “se comportan frente al guión como se cree reeducar a un delincuente buscándole trabajo; creen siempre haber *hecho el máximo* por él adornándolo con sutilezas”<sup>7</sup>; los guiones de este cine *de qualité* cuentan siempre la misma historia: “se trata siempre de una víctima, en general un cornudo (este cornudo sería el único personaje simpático del film si no fuera siempre infinitamente grotesco: Blier, Vilbert, etc.). La faena de su prójimo y el odio que se profesan entre sí los miembros de la familia conducen al héroe a su perdi-

ción: la injusticia de la vida y, con color local, la perversidad del mundo (los curas, los conserjes, los ricos, los pobres, los soldados, etc.)”<sup>8</sup>. Opone a esta *tradicón de calidad* la de *Cine de Autor*, en donde incluye a cineastas como Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati, Roger Leenhardt, “que son *autores* que escriben su diálogo con frecuencia, y algunos inventan por sí mismos las historias que llevan al cine”<sup>9</sup>.

En definitiva, Truffaut en este artículo rechaza una forma de hacer cine, en tanto que el director no jugaba un papel significativo, no había ninguna aportación suya ni a la historia, ni a la forma de narrarla cinematográficamente: le era impuesta. Por ello, los que varios lustros más tarde acusaron a Truffaut de hacer un cine *de qualité*, por mantener una concepción cinematográfica tradicional (prefiero este término porque “clásico”, en sentido estricto, debería utilizarse para el cine “no moderno”, y, además, porque puede haber cine moderno tradicional, como es este caso) se equivocaban, pues Truffaut intervino siempre en todo el proceso artístico de sus films—desde la elaboración del guión hasta el montaje—, actuando también en algunas de sus más brillantes películas. Es decir, el cineasta Truffaut fue coherente con su concepción de autor cinematográfico que propuso y mantuvo cuando escribía sobre cine.

## II. B. Arts

*Miguel Rubio nos recuerda que cuando Truffaut comenzó a escribir en la sección de cine de este semanario, éste “vendía una media de 50.000 ejemplares. Al final, antes de dirigir Los cuatrocientos golpes, la media era de 600.000. Al año y medio de dejar la crítica, Arts se hundió y dejó de publicarse”*<sup>10</sup>.

Indudablemente, Truffaut elevó la crítica cinematográfica a un lugar nunca alcanzado antes ni después. Su actitud ante el cine era la actitud pasional, la actitud de un moralista que se enfada y trata de corregir lo que considera abyecto, despreciable, ruin; y por eso, en 1957 escribe en el número 643 de *Arts* lo siguiente: “Creo que a menudo los criterios estéticos están ligados a criterios morales; hay films logrados y films fallidos, pero hay también films nobles y films despreciables. Hay una moral artística que nada tiene que ver con la moral corriente, pero que existe... Creo firmemente en esta regla para todo film: no poner nada para hacer reír que no haga reír a uno mismo, ni nada para hacer llorar que no le conmueva”<sup>11</sup>. Sin embargo, este comportamiento casi fanático es atemperado por un matiz tolerante y si llega a reconocer que un director como Autant-Lara es mezquino y chabacano, ello no es óbice para recordar su labor junto a Renoir o estimar uno de sus más interesantes trabajos, “La travesía de París” (*La traversée de Paris*, 1956): “Rindo admiración—y casi sin reservas—... y creo que se trata de un logro evidente porque Claude Autant-Lara ha encontrado por fin el tema de su vida, un guión hecho a su medida, en el que la truculencia, la exageración, la rabia, la vulgaridad y el extremismo, lejos de molestar, alcanzan las cotas de lo épico”<sup>12</sup>.

Si no frena ningún insulto a una película que considera pésima, tampoco se cansa de defender constantemente a las películas que ama o a los directores que admira: “Hawks representa el triunfo de la inteligencia, Ray el del corazón. Se puede rechazar a Hawks en favor de Ray (o al revés), se puede incluso rechazar *Big Ski* (Río de Sangre) en favor de *Johnny Guitar* o se puede admitirlos a los dos, pero quien rechaza a uno y a otro va a escucharme: que no vaya más al cine, que no vea más películas, porque no sabrá nunca lo que es inspiración, intuición poética, un encuadre, un plano, una idea, una buena peli-

cula, cine”<sup>13</sup>. Tal defensa le lleva a veces a escribir dos o más críticas sobre la misma película, como sucede con “Un condenado a muerte se ha escapado” (*Un condamné à mort s’est échappé*, 1956) de Robert Bresson, cuya primera crítica principia así: “La importancia de *Un condenado a muerte se ha escapado* justifica que volvamos sobre ella más de una vez en las próximas semanas”, pues la película no es “sólo el mejor film de Bresson sino también la película más importante del cine francés de estos últimos diez años”<sup>14</sup>. Tres semanas más tarde escribe un segundo artículo en donde también se puede comprobar la importancia que el crítico da a las emociones que el director nos transmite con sus imágenes, además de encomiar una visión lúcida y personal: “Nuestra admiración por la película de Bresson no debe nacer del hecho de ser una apuesta ganada (un solo personaje en una celda durante ochenta minutos)... Lo importante es que la emoción, aunque sólo la sienta uno de cada veinte espectadores, es de una naturaleza infrecuente y rara, y por eso, es más pura”<sup>15</sup>.

Su interés primordial al acercarse a un film es el personaje, y por tanto el actor. Sus preferencias en cuanto actores se refieren son claras: rechaza a los actores que basan su interpretación en soportes psicológicos y exalta a los actores que aportan su carácter propio, su originalidad. Por ello, no es raro encontrar entre su lista de actores y actrices a gente de la talla de Chaplin, Anna Magnani, Giuletta Masina, Buster Keaton, Michel Simon, Humphrey Bogart... En este gusto por los personajes se puede vislumbrar una constante en la obra crítica de Truffaut: la admiración por los personajes marginados e individualistas; la soledad moral de estos personajes le resulta fascinante en las películas de Welles, de Lang, de Ray: el inspector Quinlan de “Sed de mal” (*Touch of evil*, 1957), el Dave Bannon de “Los sobornados” (*The big heat*, 1953), o el Johnny Logan de “Johnny Guitar” (*Johnny Guitar*, 1955), por poner tres ejemplos.

Junto a esta atención por los personajes, hay que destacar también el respeto que la crítica truffautiana siente por las estructuras dramáticas basadas en el suspense y el contraste. En lo referente al suspense, es innegable que la obra de Alfred Hitchcock es la que más le atrae, oponiéndose por esta vez a Bazin, quien no apreciaba mucho la labor del director inglés. Esta estima por el suspense y por el maestro del suspense le llevará años más tarde, siendo ya director de cine, a escribir un apasionante libro-entrevista con Hitchcock, en donde Truffaut definirá el suspense como “la presentación más intensa posible de las situaciones dramáticas”<sup>16</sup>. La simpatía que siente por el arte del contraste, rasgo que posteriormente jugará un papel fundamental en la construcción de la estructura dramática de sus películas, es evidente cuando ensalza a directores como Renoir, Hitchcock, Logan: “Picnic... es una película de una invención continua y de una gran inspiración en cada imagen. Cuando le place, Josh Logan nos hace reír en medio de una escena triste o, al revés, nos pone –literalmente– un nudo en la garganta”<sup>17</sup>.

Si en un principio la labor realizada en el semanario *Arts* venía a ser una especie de propaganda de las posiciones de *Cahiers*, más adelante cambia de actitud y se orienta en un sentido más personal, ya que estaba obligado, como él mismo confiesa, “à parler de films qui n’intéressaient pas les *Cahiers*... Dans les *Cahiers*, on peut se dispenser de raconter le sujet du film. Dans un hebdomadaire, on doit le faire, et, pour moi, ça a été un très bon exercice”<sup>18</sup>. Esta obligación le sirvió, por una parte, para cambiar en cierto modo su forma de ver cine y, por otra, pasar de fijarse sobre todo en el movimiento y en el ritmo a interesarse por “tous les défauts de certains scénarios, de certains principes, de certains trucs de récits”<sup>19</sup>. Esto hizo que en el último año de colaboración en este semanario su crítica pareciese más la

de un director de cine que la de un crítico propiamente dicho: “à côté du scénario que le metteur en scène avait réalisé, je finissais par mettre celui qu’il aurait dû faire”<sup>20</sup>.

Por último, otro aspecto descollante de la labor crítica del joven Truffaut es la importancia que él mismo le daba a la forma de redactar sus artículos: “Lorsque je faisais un article, j’étais obsédé par l’idée d’ennuyer. J’allais parfois jusqu’à remplacer des mots longs par des mots courts. J’écrivais d’abord nerveusement, rapidement, ensuite je coupais une phrase sur trois pour que l’article ait du mouvement”<sup>21</sup>. Se ve ya en esta preocupación una de las constantes del director François Truffaut: no aburrir, intentar atraer al lector (más adelante al espectador) para hacerle comprender sus ideas, sus opiniones, sus sentimientos, sus gustos, sus emociones, y no a la inversa.

### III. EL CINE DE FRANÇOIS TRUFFAUT

Paralelamente a su labor crítica, a mediados de los años cincuenta, Truffaut comenzó su trabajo filmico. Hasta 1959, su experiencia filmica se lleva a cabo en dos ámbitos: el rodaje de cortometrajes y la colaboración con el director italiano Roberto Rossellini, que era considerado por los componetes de *Cahiers du Cinéma* como uno de los más grandes cineastas.

Realizó tres cortometrajes: “Une visite” (1955), “Les mistons” (1957) y “Une histoire d’eau” (1958), éste último codirigido y montado por Jean-Luc Godard. De los tres, “Les mistons” es el que más propiamente nos puede mostrar unas posibles coordenadas del cineasta François Truffaut. Este film, aunque presenta unos encuadres excesivamente minuciosos, algunas situaciones arbitrarias y una no muy sabia utilización de los escenarios originales, anticipa dos situaciones que aparecerán en varios de sus futuros largometrajes: la muerte como destructora de la pareja y la infancia marginal.

En cuanto a la colaboración con Roberto Rossellini, nadie mejor que el propio Truffaut para referirla: “Cuando conocí a Rossellini en 1955 en París... me propuso trabajar a su lado. Acepté y, sin dejar mi trabajo de periodista, fui su ayudante durante los tres años en que no llegó a filmar ni un solo metro de película... Pero el trabajo no faltaba y he aprendido mucho en su compañía... ¿Me ha influenciado Rossellini? Sí. Su rigor, su seriedad, su lógica han apagado un poco mi entusiasmo pazguato por el cine americano. Rossellini detesta los genéricos astutos, las escenas que preceden al genérico, los flash-back y, en general, todo lo que es ornamental, todo lo que no está al servicio del sentido de la película o del carácter de los personajes... Si en alguna de mis películas he tratado de seguir con la cámara simple y honradamente a un único personaje y de una manera casi documental, se lo debo a él. Dejando a un lado a Vigo, Rossellini, es el único cineasta que ha filmado a los adolescentes sin ternurismo, y *Los cuatrocientos golpes* debe mucho a *Alemania, año cero*”<sup>22</sup>.

El éxito de su primer largometraje coincide con el éxito de otra serie de películas realizadas por directores noveles, surgidos la mayoría, como Truffaut, de las críticas en *Cahiers du Cinéma*: Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Doniol-Valcroze, Eric Rohmer... La aparición en bloque de estos jóvenes directores dio origen a lo que se conoce con el nombre de “Nouvelle Vague”, término acuñado en 1957 por la periodista François Girourd, al iniciar unas encuestas sobre la juventud francesa en el semanario *L’Express*<sup>23</sup>. Lo que unía a estos jóvenes cineastas era su perfecto conocimiento de la historia del cine, formado principalmente en la Cinémathèque Française de Henri Langlois, y, con respecto

a sus producciones, el dirigir películas de bajo presupuesto, con decorados naturales y ausencia de vedettes. En cambio, cada uno plasmó en sus películas un universo distinto y, a veces, contrario.

Varias veces ha opinado Truffaut sobre el tema de la “Nouvelle Vague”. En 1967 declaraba para *Cahiers*: “J’ai depuis ce moment-là revendiqué mon appartenance à ce mouvement. Aujourd’hui, en 67, il faut être fier d’avoir été et d’être de la Nouvelle Vague comme d’avoir été Juif pendant l’occupation... La Nouvelle Vague n’avait pas un programme esthétique, elle était simplement une tentative de retrouver une certaine indépendance perdue aux alentours de 1924, lorsque les films sont devenus trop chers, un peu avant le parlant. En 1960, faire du cinéma, pour nous, c’était imiter D.W. Griffith réalisant ses films sous le soleil de Californie”<sup>24</sup>. Pero años más tarde ha dicho que “la frase de Marcel Duchamp tiene un gran contenido de verdad: ‘En arte, cada uno por su cuenta, como en un naufragio’, esta frase expresa todo lo que hay de artificial en la idea de escuela o de grupo”<sup>25</sup>.

### III. A. *Constantes formales*

En la rueda de prensa que concedió en el XXIX Festival Internacional de Cine de San Sebastián (1981), tras la proyección de su penúltima película “La mujer de al lado” (*La femme d’à côté*, 1981), resaltó de nuevo que su mayor preocupación a la hora de la realización de una película era la forma de narrar cinematográficamente una historia.

Cuando nos acercamos a la obra cinematográfica de Truffaut en busca de una unidad temática o de una línea estilística única, nos encontramos con una gran variedad de temas, de estilos y de géneros: una película plena de recuerdos autobiográficos de su infancia, una película de ciencia-ficción sobre la prohibición de libros en una sociedad futura, unas comedias costumbristas en torno a la infancia y a la adolescencia, una comedia mordaz en torno a la vida de una joven encarcelada, varias películas de época basadas o en las dos novelas de Henri-Pierre Roché, o en la vida de Adela Hugo, o en las memorias de Jean Itard acerca de la educación de un niño salvaje, unas películas inspiradas en novelas de la serie negra... En definitiva, Truffaut, como sucede con Jean Renoir y con la mayoría de los grandes directores de Hollywood, no se dedica a una temática específica y a un género concreto, sino que se preocupa en la forma de presentar a los personajes, de utilizar los actores y la cámara, y de las soluciones dramáticas. Por ello, y en este sentido, se puede considerar a François Truffaut como uno de los representantes, junto con Claude Chabrol y Eric Rohmer, de la vía tradicional de la “Nouvelle Vague”, opuesta a la vía innovadora, caracterizada especialmente por la renovación formal y estructural del cine.

Ante la heterogeneidad de las películas, es necesario para una posible comprensión de la obra de este cineasta galo un acercamiento a lo que él siempre insistió como su mayor preocupación: la forma de narrar. Por tanto, hay que analizar dos aspectos fundamentales en esta narración: el uso de los medios expresivos filmicos y la estructura dominante en sus películas.

Truffaut es quizás de los componentes de la “Nouvelle Vague” el que más interesado ha estado por recuperar en sus películas una serie de medios estilísticos que habían caído en desuso, o por la aparición del sonoro, o por los cambios de concepto del cine habidos; de aquellos medios el que más ha llamado la atención ha sido el fundido de cierre y de apertura, que fue muy empleado en el cine norteamericano y alemán de la etapa silente.

De los recursos técnicos más empleados por Truffaut como medios de expresión hay que destacar: los fundidos encadenados, los fundidos de cierre y de apertura, las imágenes congeladas, las elipsis y los movimientos de cámara.

El narrador cinematográfico Truffaut está presente tanto cuando utiliza los fundidos encadenados al final de “Los cuatrocientos golpes” (*Les Quatre Cents Coups*, 1959) en la entrevista de Antoine Doinel con una psicóloga en donde “constituyen verdaderas elipsis que eliminan algunas partes de la entrevista..., crean una nueva sensación temporal, introducen un cierto ritmo y producen así un aumento extraordinario del grado de realidad y de la intensidad de esa secuencia” y a la vez “constituyen... una expresión de simpatía y una compenetración con el destino del niño”<sup>26</sup>; como cuando aprovecha los fundidos de cierre y de apertura en “El niño salvaje” (*L'enfant sauvage*, 1969), para hacer comprender al espectador toda la relación compleja entre el niño y el mundo en donde el doctor Itard quiere introducirlo; o como cuando se sirve de la imagen fija para crear una sensación de irrealidad dentro de una línea narrativa realista o de los movimientos de cámara para adentrarnos más en la intimidad de unos personajes, el caso de Anne, Muriel y Claude en “Las dos inglesas y el amor” (*Les deux anglaises et le continent*, 1971), o para hacernos sentir la alegría de unos personajes, el caso de Catherine, Jules y Jim en “Jules et Jim” (*Jules et Jim*, 1961).

Es probablemente dentro de la estructura dramática de los films donde mejor aflore la personalidad de este cineasta francés. En ella se puede comprobar la perfecta asimilación que hace del gran cine de Hitchcock, de Lubitsch, de Cukor, de Ophüls, de Sturges..., además, es en la estructura dramática donde “sus películas se tornan significativas”<sup>27</sup>.

Si generalmente sus películas parte de una narración lineal, Truffaut la vertebró con una estructura dramática construida con tres rasgos constantes: la inversión, el paralelismo y el contraste. Si como crítico defendía y admiraba la utilización del contraste en la construcción de un film, como cineasta convierte dicho rasgo formal en uno de los núcleos significativos bases de sus películas: “Je suis attiré par... fonder ensemble des choses qui semblent contradictoires, par exemple placer des personnages de Renoir dans une situation hitchcockienne. Et puis il m'intéresse aussi de placer des références américaines dans un contexte typiquement européen où elles vont sonner étrangement”<sup>28</sup>.

Truffaut ha manifestado en distintas ocasiones su gran estimación por los diálogos y la música. Y es en los diálogos de los personajes donde comprobamos también que el lenguaje “obedece antes que nada a la ley truffaldiana de la inversión, y las palabras están a menudo pegadas a su contraria... Es la fuerza del diálogo invertido que Truffaut gusta de emplear... El diálogo invertido permite decir lo inconfesable”<sup>29</sup>.

En “Fahrenheit 451” (*Fahrenheit 451*, 1966) el contraste y la inversión juegan un papel primordial. En el mismo periodo de rodaje, Truffaut expresaba esta intención en su “Diario de rodaje”: “Evidentemente sería un tanto abusivo hacer de *Fahrenheit 451* un film de época, y sin embargo me encamino un poco en esa dirección. Vuelvo a los teléfonos de corneta de Griffith, a los vestidos de Carole Lombard y Debbie Reynolds, al coche de bomberos de Mr. Deeds... En pocas palabras, trabajo al revés, algo así como si se tratara de rodar *James Bond en la Edad Media*”<sup>30</sup>.

Cuando rueda, Truffaut presta su mayor atención a los actores, ya que, como Jean Renoir, piensa que “el intérprete de un personaje es más importante que el personaje”<sup>31</sup>; sin embargo, esto no impide que en sus personajes veamos como hay también una inversión en el papel que convencionalmente debían

cumplir; los hombres generalmente suelen ser pasivos, débiles, inseguros, en contraste con las mujeres que aparecen como personas activas, fuertes y seguras, llevando siempre la acción hacia adelante, mientras que los hombres esperan, casi no actúan, se dejan llevar.

Las escenas, los planos y las situaciones se repiten muy frecuentemente—a veces con distintos personajes y con intenciones diferentes— en sus películas: la secuencia final de “Domicilio conyugal” (Domicile conjugal, 1970), cuando como un matrimonio convencional más Antoine Doinel y su mujer se comportan como al comienzo del film lo hacían el tenor y su mujer; o la forma idéntica de presentar a Alphonse y a Alexandre en “La noche americana” (La nuit americaine, 1973), dando cada uno intermitentemente su versión del film que van a interpretar. También es muy característico del cine de Truffaut comenzar una secuencia con un tono tranquilo y sosegado y terminarla con un tono brusco y arrebatado, o iniciar una película en clave cómica para acabarla en clave trágica: “La mujer de al lado” es un ejemplo claro de estas dos actitudes, ya que durante el desarrollo del film pasamos desde unas situaciones cómicas—ejemplo, la escena desarrollada en torno al coche, cuando Bernard, al salir de su casa para dirigirse al trabajo, ve que Mathilde lo observa desde su ventana y, por ello, comete varias torpezas— hasta la situación trágica final, pero pasando antes por unas situaciones en clave de comedia americana—ejemplo, la escena de la cena en casa de Mathilde, cuando ésta enseña el vestido que le ha regalado su marido a Bernard y su mujer, y éste no sabe cómo reaccionar: si compartir la alegría del grupo, si sentir envidia del marido de Mathilde, si sentir celos—, y por unas situaciones dramáticas, como la crisis de Mathilde. También vemos en este film cómo en la construcción de algunas de las secuencias se mantiene como base el contraste—ejemplo, la escena de la fiesta de despedida de Mathilde, que se inicia en un tono simpático y relajado (el hecho de la rasgadura del vestido de Mathilde que da lugar a que se quede sólo en ropa interior ante sus invitados, apoya esta sensación de buen humor y relajamiento) para terminar con el violento arrebatado de Bernard, a causa de la negativa de Mathilde a sus proposiciones, apareciendo así el caos y la tristeza en donde antes había orden y alegría—.

Por tanto, se puede decir que en la obra de Truffaut hay un deseo de “detener el film para ir en sentido contrario, dosificar lo cotidiano y lo extraordinario, trastocar constantemente la acción o el movimiento, crear ‘un suspense’ alternado... este gusto por el contraste está presente en la concepción misma del film y del cine, ya que para Truffaut, el rodaje va contra el guión, el montaje contra el rodaje...”<sup>32</sup>.

### *III. B. Constantes temáticas*

Si la preocupación por la narración filmica, tanto en los medios expresivos cinematográficos como en la estructura dramática, es la que define la personalidad cinematográfica de Truffaut, es a causa, como sucedía en su labor crítica con respecto a sus lectores, de no querer abrumar o aburrir al espectador; por ello, de sus películas se desprende una cierta “impresión de ligereza de la trama, que no debe equipararse con superficialidad, y la apariencia de espontaneidad en el tratamiento”<sup>33</sup>.

Es de esta manera, con esta actitud de no imponerse sino de entretener mediante los elementos cinematográficos, cómo se acerca a los llamados clásicos del cine, y, de la misma forma que éstos, hace atractivos una serie de núcleos temáticos propios, convirtiendo así cada film en “un *essai de communication*”<sup>34</sup>.

Los planos temáticos que más constantemente aparecen en sus películas son: la inestabilidad de carácter en los personajes, el cine, la autobiografía, la tensión entre arte (ficción) y vida, y entre ideal y realidad, el aprendizaje y la comunicación. Estos ejes temáticos a su vez no son compartimientos estancos, sino que se entremezclan unos con otros frecuentemente. Si sus personajes son inestables se puede deber o a una falta de maduración, o a dificultades de comunicación con los demás, o a un desfase entre la realidad y la fantasía (Antoine Doinel, interpretado por Jean-Pierre Léaud, es el más representativo, al aparecer –con muchos rasgos autobiográficos de Truffaut y del mismo Léaud– en varias películas, aunque también habría que destacar a Adèle Hugo, interpretada por Isabelle Adjani, o al pianista Charlie Kohler, interpretado por Charles Aznavour en “Tirez sur le pianiste” –1960–).

El cine, la profesión cinematográfica en sí, es uno de los temas más apasionantes del cineasta Truffaut, de tal forma que una de sus películas, “La noche americana”, con la que consiguió el oscar al mejor film extranjero del año, es “una declaración de amor al cine tradicional y lujoso al estilo de Hollywood”<sup>35</sup>. Pero en esta profesión también aparecen personajes inestables, contradictorios, que en un momento pueden estar eufóricos, para en el siguiente estar deprimidos, como le sucede al joven actor Alphonse (Jean-Pierre Léaud) o a la actriz Julie Baker (Jacqueline Bisset), quien en su crisis dialoga con el director de la película que rueda, Ferrand (François Truffaut), y le dice: “... estoy decidida, voy a vivir sola. Estoy cansada de disfrazarme. ¡La vida es una porquería!”<sup>36</sup>; poco después, esta realidad psíquica de Julie se torna en ficción, a causa del cambio que en el último momento Ferrand introduce en el diálogo de la escena que Julie debe interpretar, diciendo: “Aunque lo que dice sea cierto yo no podré olvidar. Estoy decidida, voy a vivir sola. Se que la vida es una porquería”<sup>37</sup>. Cuando ésto lo lee Julie, no puede dejar de exclamar: “¡Vaya, ese no pierde el rumbo!”<sup>38</sup>. Y es verdad. De sobra es conocida la costumbre de Truffaut por cambiar e improvisar los diálogos momentos antes del rodaje y atender al actor antes que al personaje, por lo que esta escena en sí también es una realidad hecha ficción. Otro aspecto a mencionar dentro de este centro temático, el cine, es la serie de homenajes que sus films dedican a cineastas o a películas admiradas por él mismo: o adapta escenas, o emplea nombres o tipos de otros films; pero no solamente es homenajeado el mundo del cine, sino también la literatura –“Fahrenheit 451”, en donde “los libros son aquí personajes”<sup>39</sup>– y la pintura –Picasso en “Jules et Jim”–.

Otro plano temático importante en la filmografía de Truffaut es la autobiografía. En su primera película, el núcleo central del film está basado principalmente en los recuerdos de su dura infancia. El ciclo consiguiente de este primer largometraje, el llamado “ciclo Doinel”, relata todas las vicisitudes de su alter ego, Antoine Doinel, desde su primer amor hasta ser padre, pasando por su servicio militar, su inadecuación a diversos trabajos y su matrimonio. Pero, además, presenta otros núcleos temáticos, como los problemas de aprendizaje del niño Antoine Doinel, las dificultades de comunicación del joven Doinel, la inestabilidad del soldado Doinel, y, asimismo, la tensión creada a causa de la oposición entre el carácter idealista de Doinel y la realidad, origen quizás de su inestabilidad y sus problemas de relación con los personajes que le rodean.

La infancia, el aprendizaje, la comunicación son tres temas interrelacionados en varias películas de Truffaut: “El niño salvaje” y “La piel dura” (L’argent de poche, 1976); sin embargo, de nuevo surgen otros temas, como el drama del doctor Itard por hacer realidad su tesis de la posibilidad de educar la vista, el oído, el sentido y la inteligencia.

Por tanto, se puede comprobar que en cada película, Truffaut hace confluir todas sus preocupaciones,

gustos e intereses temáticos; pero, no obstante, todos estos ejes temáticos se convierten en elementos subordinados a la estructura dramática, que los hace accesibles al espectador.

En definitiva, en el cine de Truffaut, el sentido de una película viene dado por la forma en que muestra un tema y no por el tema en sí: “He pensado siempre que si alguien tiene algo que decir tendría que decirlo o escribirlo, pero no hacer una película. Una película no dice nada, transmite informaciones emocionales demasiado inquietantes, demasiado discordantes para que resulte de ellas un mensaje apacible”<sup>40</sup>.

#### FILMOGRAFIA

1955. Une visite. D.: François Truffaut. G.: François Truffaut. F.: Jacques Rivette. I.: Laura Mauri, Jean-José Richer.
1957. Les mistons. D.: François Truffaut. G.: François Truffaut. F.: Jean Malige. I.: Gerard Blain, Bernadette Lafont.
1958. Une histoire d'eau. D.: François Truffaut y Jean-Luc Godard. G.: François Truffaut. F.: Michel Latouche. I.: Jean-Claude Brialy.
1959. Les quatre cents coups (Los cuatrocientos golpes). D.: François Truffaut. G.: François Truffaut y Marcel Moussy. F.: Henri Decae. I.: Jean-Pierre Léaud, Claire Maurier, Albert Rémy.
1960. Tirez sur le pianiste. D.: François Truffaut. G.: François Truffaut. F.: Raoul Coutard. I.: Charles Aznavour, Marie Dubois, Nicole Berger.
1961. Jules et Jim (Jules et Jim). D.: François Truffaut. G.: François Truffaut y Jean Gruault. F.: Raoul Coutard. I.: Jeanne Moreau, Oskar Werner, Henri Serre.
1962. L'amour a vingt ans (El amor a los veinte años): Antoine et Colette. D.: François Truffaut. G.: François Truffaut. F.: Raoul Coutard. I.: Jean-Pierre Léaud, Marie-France Pisier, Rosy Varte.
1964. La peau douce (La piel suave). D.: François Truffaut. G.: François Truffaut y Jean-Louis Richard. F.: Raoul Coutard. I.: François Dorléac, Jean Desailly, Nelly Benedetti.
1966. Fahrenheit 451 (Fahrenheit 451). D.: François Truffaut. G.: François Truffaut y Jean-Louis Richard. F.: Nicholas Roeg. I.: Julie Christie, Oskar Werner, Cyril Cusack.
1967. La mariée était en noir (La novia vestía de negro). D.: François Truffaut. G.: François Truffaut y Jean-Louis Richard. F.: Raoul Coutard. I.: Jeanne Moreau, Claude Rich, Jean-Claude Brialy.
1968. Baisers volés (Besos robados). D.: François Truffaut. G.: François Truffaut, Claude de Givray y Bernard Revon. F.: Denys Clerval. I.: Jean-Pierre Léaud, Delphine Seyrig, Claude Jade.
1969. La sirène du Mississippi (La sirena del Mississippi). D.: François Truffaut. G.: François Truffaut. F.: Denys Clerval. I.: Jean-Paul Beldomondo, Catherine Deneuve, Michel Bouquet.
1969. L'enfant sauvage (El niño salvaje). D.: François Truffaut. G.: François Truffaut y Jean Gruault. F.: Néstor Almendros. I.: Jean-Pierre Cargol, François Truffaut, Françoise Seigner.
1970. Domilice conjugal (Domicilio conyugal). D.: François Truffaut. G.: François Truffaut, Claude de Givray y Bernard Revon. F.: Néstor Almendros. I.: Jean-Pierre Léaud, Claude Jade.
1971. Les deux anglaises et le continent (Las dos inglesas y el amor). D.: François Truffaut. G.: Jean Gruault y François Truffaut. F.: Néstor Almendros. I.: Jean-Pierre Léaud, Kika Markham, Stacey Tendeter.
1972. Une belle fille comme moi (Una china tan decente como yo). D.: François Truffaut. G.: François Truffaut y Jean-Loup Debadie. F.: Pierre-William Glenn. I.: Bernadette Lafont, Claude Brasseur, Charles Denner.
1973. La nuit américaine (La noche americana). D.: François Truffaut. G.: François Truffaut, Jean-Louis Richard y Suzanne Schiffman. F.: Pierre-William Glenn. I.: Jacqueline Bisset, Jean-Pierre Aumont, Valentina Cortese.
1975. L'histoire d'Adele H. (Diario íntimo de Adele H.). D.: François Truffaut. G.: François Truffaut, Jean Gruault y Suzanne Schiffman. F.: Néstor Almendros. I.: Isabelle Adjani, Bruce Robinson, Silvia Marriott.

## FRANÇOIS TRUFFAUT: UN CINEASTA TRADICIONAL

1976. L'argent de poche (La piel dura). D.: François Truffaut. G.: François Truffaut y Suzanne Schiffman. F.: Pierre-William Glenn. I.: Nicole Félix. Jean-François Stevenin.
1977. L'homme qui aimait les femmes (El amante del amor). D.: François Truffaut. G.: François Truffaut, Michel Fernand y Suzanne Schiffman. F.: Néstor Almendros. I.: Charles Denner.
1977. La chambre verte. D.: François Truffaut. G.: François Truffaut y Jean Gruault. F.: Néstor Almendros. I.: François Truffaut. Nathalie Baye. Jean Dasté.
1978. L'amour en fuite. D.: François Truffaut. G.: François Truffaut, Marie-France Pisier, Jean Duret y Suzanne Schiffman. F.: Néstor Almendros. I.: Jean-Pierre Léaud. Marie-France Pisier. Claude Jade.
1980. Le dernier metro (El ultimo metro). D.: François Truffaut. G.: François Truffaut y Suzanne Schiffman. F.: Néstor Almendros. I.: Catherine Deneuve. Gérard Depardieu. Andrea Ferreol.
1981. La femme d'à côté (La mujer de al lado). D.: François Truffaut. G.: François Truffaut, Suzanne Schiffman y Jean Aurel. F.: William Lubtchansky. I.: Gérard Depardieu, Fanny Ardant.
1983. Vivement dimanche (Vivamente el domingo). D.: François Truffaut. G.: François Truffaut, Suzanne Schiffman y Jean Aurel. F.: Néstor Almendros. I.: Fanny Ardant, Jean-Louis Trintignant.

## NOTAS

1. Truffaut, François: *Las películas de mi vida*. Ed. Mensajero, Bilbao, 1976, p. 100.
2. *Ibidem*, p. 69.
3. Narboni, J., Toubiana, J., Daney, S.: *Entrevista con François Truffaut*. Papeles de Cine Casablanca número 2, Madrid, febrero 1981, p. 38.
4. Después de 1959, siendo director de cine, siguió, aunque menos, escribiendo sobre cine.
5. Marias, Miguel: *Truffaut entre dos polos: Introducción*. Nuestro Cine números 103 y 104, Madrid, noviembre y diciembre 1970, p. 54.
6. Doniol-Valcroze, Jacques: *L'histoire des Cahiers*. Cahiers du Cinéma número 100, París, octubre 1959, pp. 62-68. Cito según Tubau, Iván: *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años 60*. Universitat de Barcelona, 1983, p. 23.  
"La publicación de este artículo marca el punto de arranque de lo que hoy representa con razón o sin ella, *Cahiers du cinéma*. Se había dado un salto, se había abierto un proceso del que todos nos sentimos solidarios, algo nos unía. En adelante, se sabía que estábamos a favor de Renoir, Rossellini, Hitchcock, Cocteau, Bresson... y contra X, Y y Z. En lo sucesivo, había una doctrina, la Política de autores, aunque careciera de ductilidad".
7. Romaguera i Ramio, J., Alsina Thevenet, H. (eds.): *Fuentes y documentos del cine*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 220.
8. *Ibidem*, pp. 223-224.
9. *Ibidem*, p. 225.
10. Rubio, Miguel: *François Truffaut, en su sueño*. El País, suplemento Artes, Madrid, sábado 27 de octubre 1984, p. 6.
11. Citado en Fanne, Dominique: *François Truffaut*. Fernando Torres, Valencia, 1974, p. 16.
12. Truffaut, François: op. cit. p. 183. n. (1).
13. *Ibidem*, p. 165.

14. Ibidem, p. 205.
15. Ibidem, p. 210.
16. Truffaut, François: *El cine según Hitchcock*. Ed. Alianza, Madrid, 1974, p. 11.
17. Truffaut, François: op. cit. p. 146. n. (1).
18. Collet, J., Delahaye, M., Fieschi, J.A., Labarthe, A.S., Tavernier, B.: *Entretien avec François Truffaut*. Cahiers du Cinéma número 138, París, diciembre 1962, p. 45.  
 "a hablar de films que no interesaban a *Cahiers*... En *Cahiers*, uno estaba eximido de contar el tema del film. En un semanario, debe hacerlo, y, para mí, esto fue un buen ejercicio".
19. Ibidem. p. 45.  
 "los defectos de algunos guiones, de algunos principios, de algunos artificios de relatos".
20. Ibidem, p. 47.  
 "al lado del guión que el director había realizado, yo terminaba siempre por incluir lo que habría debido hacer".
21. Ibidem, p. 46.  
 "Cuando escribía un artículo, cortaba a menudo la tercera parte antes de llevarlo a *Arts*, ya que estaba obsesionado por la idea de aburrir. A veces llegaba hasta sustituir palabras largas por palabras cortas. Al principio escribía nerviosamente, rápidamente, enseguida cortaba una frase de tres para que el artículo tuviera movimiento".
22. Truffaut, François: op. cit. pp. 274-277. n. (1).
23. Gubern, Román: *Historia del cine*. Ed. Lumen, Barcelona, 1979, p. 153.
24. Comolli, J.L., Narboni, J.: *Entretien avec François Truffaut*. Cahiers du Cinéma número 190, París, Mayo 1967, p. 20.  
 "Desde aquel momento reiviqué mi pertenencia a este movimiento. Hoy, en el 67, es preciso fiarse de haber sido y de ser de la Nouvelle Vague como de haber sido Judio durante la ocupación... La Nouvelle Vague no tenía un programa estético, era simplemente una tentativa de reencontrar una cierta independencia perdida en torno a 1924, cuando las películas se hicieron muy caras, un poco antes del sonoro. En 1960, hacer cine, para nosotros, era imitar a D.W. Griffith cuando realizaba sus películas bajo el sol de California".
25. Narboni, J., Toubiana, J., Daney, S.: *Entrevista con François Truffaut*. Papeles de Cine Casablanca número 1, Madrid, enero 1981, p. 36.
26. Gregor, U., Ladiges, P.M., Fischer, H., Prinzler, H.H.: *Truffaut*. Ed. Kyrios, Buenos Aires, 1978, pp. 10-12.
27. Ibidem, p. 15.
28. Comolli, J.L., Narboni, J.: op. cit. p. 69. n. (24).  
 Estoy atraído por... mezclar a la vez cosas que parecen contradictorias, por ejemplo colocar personajes de Renoir en una situación hitchcockniana. Y por otra parte, me interesa también poner referencias americanas en un contexto típicamente europeo, donde van a sonar de un modo extraño".
29. Fanne, Dominique: op. cit. pp. 108-110. n. (11).
30. Truffaut, François: *La noche americana (guión)*. *Fahrenheit 451 (diario de rodaje)*. Fernando Torres, Valencia, 1974, p. 212.
31. Truffaut, François: *Jules et Jim*. Ed. Era, México, 1971, p. 149.
32. Fanne, Dominique: op. cit. p. 120. n. (11).
33. Gregor, U., Ladiges, P.M., Fischer, H., Prinzler, H.H.: op. cit. p. 22. n. (26).
34. Collet, J.: *Le cinéma de François Truffaut*. Ed. Lhermenier, París, 1977, p. 15.
35. Gregor, U., Ladiges, P.M., Fischer, H., Prinzler, H.H.: op. cit. p. 23. n. (26).
36. Truffaut, François: op. cit. p. 175. n. (30).
37. Ibidem, p. 182.
38. Ibidem, p. 182.
39. Ibidem, p. 238.
40. Narboni, J., Toubiana, J., Daney, S.: op. cit. p. 38. n. (3).