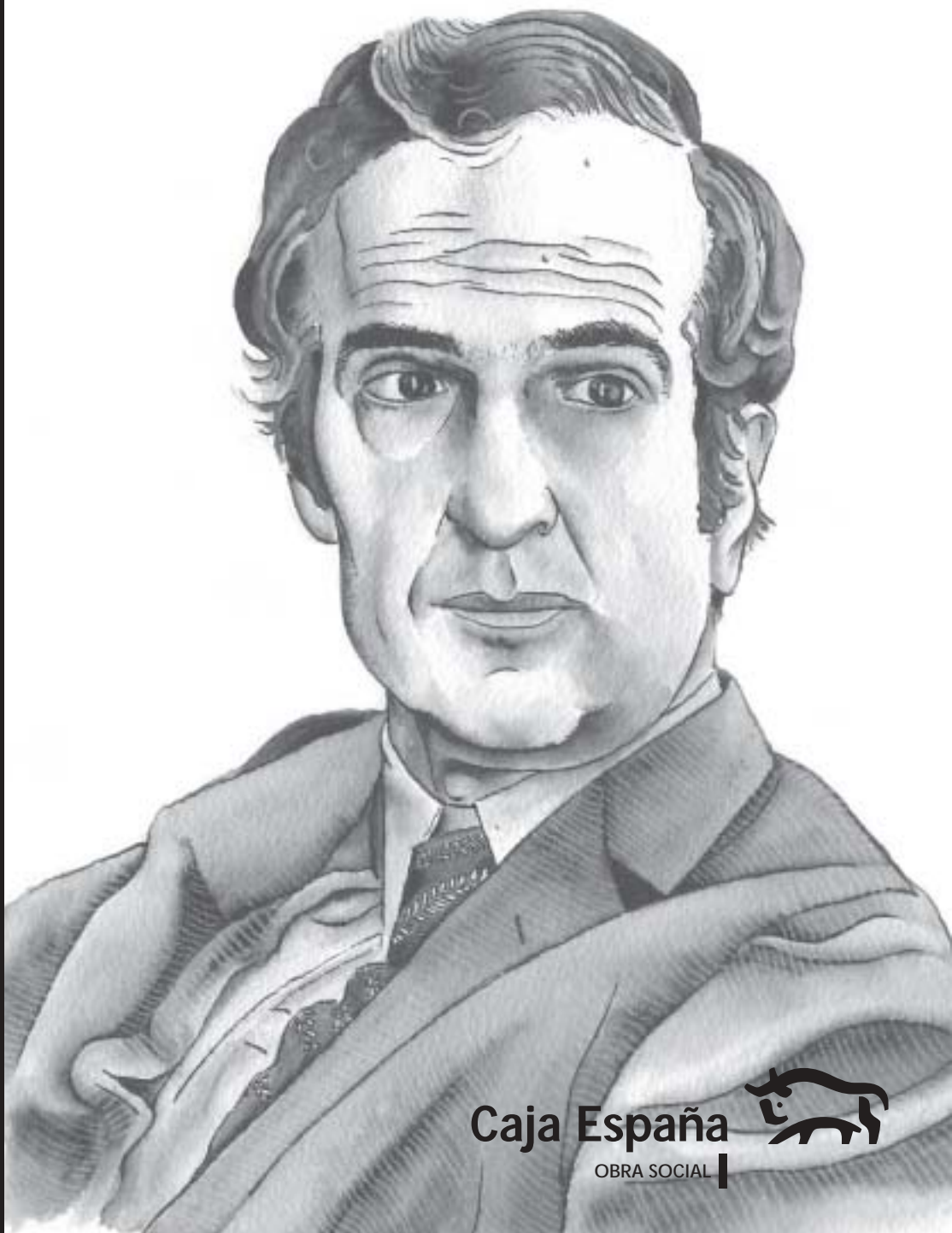


154

FRANÇOIS TRUFFAUT

filmoteca
de Caja España

escritos



Caja España



OBRA SOCIAL

F I L M O T E C A

ESCRITOS - 154

FRANÇOIS TRUFFAUT

EL HOMBRE QUE ADORABA A LA MUJER

Se ha dicho recientemente, a propósito del vigésimo aniversario de su muerte, que "Truffaut fue el último cineasta popular de Francia, el último que conciliaba éxito de público y exigencia artística" (O. Martí. El País, 22-10-04, pág. 56). Puede que sí, pero ¿qué queda a estas alturas de la obra del que fue, nada más y nada menos que, el inventor del "cine de autor"? ¿cómo se ven hoy esas películas que gozaron en su tiempo, y a la vez, de manera simultánea -cosa rara donde las haya- del favor del público y de la crítica?. Desde la perspectiva que dan los años, los defectos de muchos de sus filmes se van, sin duda agrandando y, de paso, la revisión de su filmografía permite percibir diversos "Truffaut", desde el supuesto "enfant terrible" de finales de los 50 y principios de los 60, al cineasta convencional y maduro que, paradójicamente se va pareciendo cada vez más a aquel "cine francés de calidad", contra el que se sublevó. En efecto, para algunos comentaristas actuales "la moral subyacente en las aventuras de Antoine Doinel no ha resistido el paso del tiempo, para otros el apresuramiento compulsivo de Truffaut dinamita la estética de sus filmes, mientras que unos terceros ponen en evidencia que el mejor Truffaut de los últimos años -el de *El último metro*, por ejemplo- se parece mucho a Duvivier o Autant-Lara contra quienes él había comenzado y fundado su carrera" (O. Martí, op. cit.).

Hay que estar de acuerdo con estos críticos en que ese estilo "compulsivo" de puesta en escena es lo que llama más la atención, desde la distancia de los años, de muchas películas, en su tiempo famosas y aclamadas por todos, del realizador francés; una puesta en escena compulsiva y apresurada en ocasiones que resalta hoy

todavía más al haber quedado manifiestamente "démodé" ese aire de rebeldía social y ruptura estética, muy estilo "nuevo ola", que tienen sobre todo sus filmes de los 60 y principios de los 70. Quizá uno de los más paradigmáticos, en este sentido, sea "Domicilio conyugal" (Domicile conjugal, 1970), tanto por la fecha de su realización, como por ser el que en realidad cierra su más que significativa serie de Antoine Doinel. Por eso en este trabajo nos vamos a detener en su análisis.

"Domicilio conyugal" es un filme emblemático del núcleo de la filmografía de Truffaut por cerrar esa famosa serie en plena efervescencia "sesentayochista" y "vanguardista" -es la época del Godard radical y maoísta-. Por lo que respecta a la serie Doinel, recordemos que, como es de sobras conocido, el primer filme de Truffaut, "Los cuatrocientos golpes" (1959), inaugura la historia de su alterego, Antoine Doinel (interpretado por Jean-Pierre Léaud), un adolescente incomprendido, cuya historia continúa en "El amor a los veinte años" (1962), "Besos robados" (1969) y "Domicilio conyugal" (1970), aunque en realidad hay una quinta entrega, "L'amour en fuite" (1979), montada con material sobrante de los anteriores trabajos.

Interpretando a este personaje, el actor Léaud se convierte en una especie de otro especular de Truffaut, al que incluso se parecía físicamente, como reconoció el propio realizador: "Hace tiempo una mañana de domingo, la televisión emitió en el programa 'La secuencia del espectador' una escena de 'Besos robados' en la que participaban Jean-Pierre Léaud y Delphine Seyrig. Al día siguiente entré en una taberna en la que nunca había estado antes, junto a la estación de Saint-Lazare

y me dijo el dueño: "Yo le conozco a usted, ayer le vi en la televisión". Es, por supuesto, evidente que no fue a mí a quien vio en la pequeña pantalla, sino a Léaud interpretando el personaje de Doinel. Pedí un café muy concentrado, el hombre me lo sirvió y estudiando más de cerca y más atentamente mi rostro añadió: "Esa película la hizo hace tiempo, ¿no?. Era usted más joven". Cuento esta anécdota porque ilustra bastante la ambigüedad y al mismo tiempo la ubicuidad de Antoine Doinel, ese personaje que es la síntesis de dos personajes reales: Léaud y yo". Y a reglón seguido nos cuenta como eligió al actor para interpretar a Doinel: "Se presentaron unos sesenta muchachos e hice pruebas en 16 mm con dos de ellos; les hacía preguntas bastante sencillas puesto que mi objetivo era encontrar un parecido más moral que físico con el niño que yo creía haber sido. (...) Jean-Pierre Léaud es el mejor actor de su generación y sería injusto olvidar que Antoine Doinel es, para él, más que uno de los personajes que ha interpretado, uno de los dedos de sus manos, una de sus costumbres, uno de sus compañeros de niñez" ('Les aventures d'Antoine Doinel', 1970).

Esto nos da ya una característica del cine de Truffaut o, al menos del que configura la serie Doinel, como es la tremenda implicación personal del autor en su obra, difuminando conscientemente los límites entre el arte y la vida, la ficción y la realidad, de una manera explícita a veces, velada otras: "La parte autobiográfica de mis films, realmente no la puedo declarar, no la puedo señalar, porque no soy totalmente consciente y porque soy algo hipócrita y me oculto tras estos films, procuro no hablar en primera persona. El resultado, por tanto, no es claro. ¿Es cierto o es inventado lo que allí ocurre o le sucede a Jean-Pierre Léaud o a mí? Es lo mismo. Digamos que hay elementos

variados de la vida real" ('Cinestudio', número 96, abril 1971).

Aunque para Truffaut, en la confrontación entre la ficción y la vida, debe prevalecer lo primero, como manifiesta el famoso diálogo de "La noche americana": "Las películas son más armoniosas que la vida, Alphonse. No hay atascos en los films, no hay tiempos muertos. Las películas avanzan como los trenes, ¿comprendes?, como los trenes en la noche. Las gentes como tú, como yo, lo sabes bien, estamos hechas para ser felices en el trabajo... en nuestro trabajo de cine". O como el propio cineasta dejó dicho: "Existe una contradicción entre la vida y el espectáculo. La vida va hacia la degradación, la vejez y la muerte; el espectáculo va hacia lo que yo llamaría exaltación. ¿En un espectáculo circense, no se ordenan acaso los números en orden ascendente? Si se aplica a un film la curva ascendente se respeta la ley del espectáculo, pero se le hace una trampa a la ley de la vida, y a la inversa. Creo que si se es consciente de esta verdad, hace falta sostener un combate para respetar la ley de la vida y la del espectáculo. Pero combate no significa compromiso. Es cuestión de encontrar el fin justo y justamente el que hace falta" ('Nouvel Observateur', nº 200).

Analizando todo esto, podemos concluir que la famosa reivindicación que hizo Truffaut en "Cahiers..." de la "puesta en escena" por encima del guión y de la narración (del "mensaje") que inauguró la "política de cine de autor" y la "Nueva Ola", supone una exaltación de los aspectos imaginarios del texto fílmico por encima de los simbólicos. En este sentido, el cine de Truffaut no es sino un eslabón más en la crisis del relato cinematográfico clásico, que progresó de manera imparable por todo Occidente, aunque especialmente en Europa, desde finales

de los 50 y a lo largo de toda la década de los años 60 del siglo XX.

En efecto, con su labor crítica en "*Cahiers du Cinéma*", Truffaut combatió a los llamado *films a message* (películas con mensaje) y abogó por una *Mise-en-scene* (puesta en escena), por una prevalencia de la escenografía sobre el guión. La Nouvelle Vague exigía de este modo poner a la realización por encima de la historia que se contaba, a lo visual imperando sobre el discurso; por eso emergió como una especie de nuevo formalismo que debilitaba, aún más, a la fuerza de la narración, ahondando la crisis del relato fílmico clásico. Si este punto de partida llevó a Godard a una radicalización vanguardista del "lenguaje" y la forma, que le alejó enseguida del gran público, Truffaut eligió el camino de cierta improvisación, llevado por la urgencia de seducir al público con medios mínimos y en todas y cada una de sus películas. Por eso su cine de los 60 y principios de los 70 es un reflejo, si se quiere indirecto, de lo que socialmente emergía con fuerza, de las modas del momento, del sesentayochismo más, digámoslo así, popular y básico.

Se dijo en su momento y se ha vuelto a repetir (por parte de ciertos críticos autotitulados de "izquierdas") que el cine de Truffaut, por su formalismo, por su reivindicación de la puesta en escena sobre el mensaje, "se mantuvo alejado de la realidad social". Por supuesto se trata de esos críticos de "izquierdas" que sólo ven el reflejo de la realidad en el mensaje, en el argumento, en el contenido explícito de un filme. En su burdo análisis no entra en juego lo implícito, los contenidos latentes de todo texto cinematográfico. Y es por eso que no saben ver lo que las películas de Truffaut tienen de documento de su época, de reflejo de las modas y tendencias imperantes en su momento.

Esto explicaría tanto el enorme éxito de público de Truffaut en aquellos años, como esos aspectos anacrónicos y "démodés" que se perciben en películas de tanta aceptación tras su estreno como "Domicilio conyugal". Aunque, al mismo tiempo las hace adquirir un insospechado registro "documental" e histórico que entonces no se percibió como tal. En definitiva, proponemos considerar que Truffaut logró su éxito no por su rebeldía sino por su acomodación a las tendencias sociales del momento, lograda no mediante "mensajes" o contenidos explícitos, sino con la exaltación –latente– de cierta ideología que iba haciéndose dominante, a través de lo que toda ideología tiene de imaginario: "Creo que siempre me interesará el terreno afectivo, es decir, todo lo concerniente a los sentimientos: las relaciones de los padres con los hijos, las relaciones de enamorados y de personas que se quieren. Nunca haré una película puramente de acción ya que no soy un fanático de esto. Siempre me interesarán los sentimientos, pero respetando las leyes del espectáculo. No hago mis películas pensando en un público intelectual; son películas para todo el mundo, creo. Son películas que pretenden ser populares; intentan interesar al espectador por cosas pertenecientes al ámbito de los sentimientos, de las emociones y de la afectividad" ('Dirigido por...', número 46).

Pero lo que demuestra su cine es que eso que él llama los "sentimientos", lo "afectivo", está sobredeterminado ideológicamente, y más en concreto, que está condicionado por los aspectos fuertemente imaginarios de una nueva pseudoideología dominante que va implantándose en Francia (y en toda Europa), y que tiene como momento ejemplar el llamado "mayo del 68". No podemos ahora detenernos en caracterizar en detalle a esas doxas, pero algunos de sus rasgos imaginarios más

sobresalientes serían la crisis del padre, de la función paterna y, con ella, de cierta masculinidad, junto a la consiguiente exaltación de una diosa femenina, todopoderosa y, de entrada, sujeta a adoración. El equívoco sobre el que cabalga el cine de Truffaut de esos años es el de considerar a todos estos rasgos imaginarios como parte de una actitud "rebelde". De ahí el anacronismo actual de muchos aspectos de "Domicilio conyugal": a principios del siglo XXI todo eso que apuntaba en el 68 ha triunfado ya plenamente, forma la estructura de la realidad dominante, de la televisión y el cine más banal, y no puede verse como producto de la mirada de un supuesto "enfant terrible" y trasgresor. Lo trasgresor se ha hecho norma, aunque sea una norma muy peculiar, puesto que se sustenta en la deconstrucción de cierta ley simbólica (esta sería la característica esencial de nuestra hoy preponderante posmodernidad).

El primer rasgo, la plasmación de la crisis de la función paterna en el cine de Truffaut es bastante obvio, y en cierta forma ha sido deducido repetidas veces, a partir de la biografía de ese cineasta que se quiere autor de su obra, una obra que por eso pasa a ser su reflejo narcista. Sobre todo en su serie sobre Antoine Doinel. Como han propuesto diversos comentaristas "es posible leer la filmografía del cineasta a la luz de su obsesión por buscarse un padre o reencontrar el perdido", incluso "llegó a inventarse historias de detectives privados para poder encargarse a uno que localizase a su padre". Y es que, recordémoslo- Truffaut sufrió una profunda quiebra a los 10 años: "En esa época descubrirá que Roland, de quien había heredado el apellido, no era en verdad su padre. También se percatará que su madre apenas le toleraba y su padre era gentil pero demasiado preocupado y débil" (comentario de Juan Mencía, a partir de la biografía de

Truffaut de Antoine de Baecque). Desde ese momento empezarán sus problemas con los estudios y con las leyes, que le acabarán llevando a la cárcel.

La biografía de Doinel, indudable alterego de Truffaut, es la de un niño sin padre, que vemos crecer hasta que en "Domicilio conyugal" él mismo llega a ser padre: "Antoine Doinel va creciendo como un huérfano y busca familias que reemplacen a la suya. Por desgracia, cuando las encuentra, tiene tendencia a huir de ellas, porque sigue siendo un fugitivo. Doinel no se opone abiertamente a la sociedad y, en este aspecto no es un revolucionario, pero intenta vivir al margen, desconfiando de ella y procurando que le acepten aquellos a quienes él quiere y admira (...). Antoine Doinel ama la vida, sobre todo quiere dejar de ser un niño, es decir, alguien de quien se dispone sin pedir su opinión, alguien a quien se deja de lado, que se olvida o se rechaza cruelmente" (¿Quién es Antoine Doinel?. François Truffaut en: Prefacio de las *Aventuras d'Antoine Doinel*. Éditions Mercure de France, 1971).

Por eso, por su búsqueda de un sustituto paterno, Doinel acaba casándose con Christine (Claude Jade) en "Domicilio conyugal": "Me gustan las chicas que tienen padres amables, me encantan los padres de los demás", dirá a un amigo, en una escena del filme. Pero entonces llega para Doinel el momento decisivo de ser él, a su vez, padre, y entonces aparece el adulterio, la huida de ese "domicilio conyugal", del que acaba echándose y, finalmente, readmitiéndole equívocamente Christine (quizá no sea necesario subrayar que la secuencia final, con la imagen congelada última incluida, sea lo más "démodé" y anacrónico del filme, ya que es un subrayado "subversivo", "inconformista" o "rebelde", de crítica al aburguesamiento que se supone conlleva

toda familia, entonces necesario y hoy un poco ridículo e incongruente).

Entramos así de lleno en el análisis de "Domicilio conjugal", un filme con un ritmo frenético –que a veces nos recuerda, salvando las distancias, a ciertas películas de Pedro Almodóvar-, pero a la vez compulsivo e improvisado, que, aunque lo intenta, no logra conectar del todo con esa tradición del cine de Jean Renoir de la que se pretende heredero, intentando plasmar de otra manera el encanto "popular" de patio de vecinos tradicional, que plasmó Renoir en "Le crime de Monsieur Lange". Pero en esta cuarta comparecencia del personaje y alter-ego de Truffaut, Antoine Doinel, falta ese lado capaz de continuar la tradición, a la vez popular y humanística, de Renoir: en 1970 el pueblo, propiamente dicho ya está en vías de extinción, y está surgiendo el individualista consumista compulsivo, solitario, sin familia ni compromisos y volcado al hedonismo, que caracterizará a la posmodernidad desde entonces hasta ahora. Por eso los "tipos populares" que pretende presentarnos Truffaut, y su ambiente cordial y humano, son un anacronismo manifiesto en medio de esa deriva de Doinel, tan posmoderna en el fondo (y en la forma).

"Domicilio conjugal" es posmoderna en su eclecticismo y en sus citas cinéfilas (no sólo a Renoir, también a Tati, a John Ford, etc), pero sobre todo en su puesta en escena, con un colorido chillón y aparente; junto a unos travellings, movimientos de cámara, encuadres, miradas a cámara, etc, típicos de la deconstructora puesta en escena de la nouvelle vague. Así el filme arranca con un largo plano secuencia, en contrapicado, con escala de plano-detalle en el que, gracias a un largo travelling lateral de acompañamiento, vamos viendo las adorables piernas de Christine mientras va a comprar unas

mandarinas y una revista a un kiosko. Oímos su voz en off (fuera del encuadre) y por eso sabemos que está casada, pues insiste en que la llamen "señora" y no "señorita". Es este un claro ejemplo de todo lo que hemos dicho hasta ahora: preeminencia de la puesta en escena autoral (mediante un abuso del "estilo" rebuscado: plano detalle, travelling, plano secuencia....) sobre los aspectos narrativos, pues todo ese despliegue visual sirve tan sólo para decirnos que Christine y Doinel (que ya conocemos por "Besos robados") se han casado.

¿Tan sólo sirve para eso?. Si avanzamos un poco más en nuestro análisis –más allá de los aspectos discursivos o semióticos de la escena-, nos percataremos de que, visualmente, la escena impacta porque contemplamos desde abajo, y en toda su atractiva y seductora belleza, las piernas de Christine que lleva, como dictaba la moda, una minifalda. Este punto de vista será subrayado por la secuencia siguiente, cuando la enunciación –el punto de vista de la cámara- se pone del lado del viejo portero voyeur del inmueble, que sigue desde atrás a Christine por la escalera, para poder verle mejor las piernas. En ese punto coinciden la mirada del personaje (el viejo portero de uniforme) y la del espectador. ¿Es este un homenaje a Alfred Hitchcock, tan querido por Truffaut, y que en sus filmes explicitaba lo que la mirada filimica tiene de voyeurismo?. Pues puede que sí, pero a la vez lo que nos manifiesta es la mirada de un espectador que adora esas piernas, que las ve desde abajo, como un niño o como ese marido-niño, que no acaba de madurar ni de crecer nunca, que es Antoine Doinel para Christine.

En efecto Doinel es un inmaduro que no avanza profesionalmente, ya que va desde un empleo ridículo (colorear flores) a otro todavía más infantil (jugar con

maquetas de barco). Cuando su suegro le ofrece la posibilidad de establecer un negocio lo rechaza, del mismo modo que tiene una sinceridad infantil, contraproducente y provocadora con el político que les ha enchufado para conseguir teléfono (¡qué tiempos aquellos!, ahora que tenemos teléfonos hasta en la sopa).

Los anacronismos manifiestos del filme –incluido ese empleo de florista de Antoine– remiten a un mundo imaginario e infantil, que ya no existe, aunque tienen que ver con la propia infancia del autor: “Para mí, las películas de Antoine Doinel son un poco como un carnet de notas, no pongo nada que no conozca. Transcurren en el París que he vivido de pequeño, los personajes son amigos míos. Si Doinel, por ejemplo, trabaja coloreando flores de plástico, es porque conocía a alguien que lo hacía. De esta forma voy construyendo estas películas” (‘Nuestro cine’, nº 103-104, 1970). Y es que el infantil intento de Doinel de colorear flores, buscando el “absoluto”, el rojo total, denota el componente imaginario de esta actividad, al tiempo que ese colorido de las flores rima con el color de los títulos de crédito y, en general, con ese colorido chillón (¿muy femenino?) de todo el filme. Porque no lo olvidemos, el empleo de Antoine no sólo es infantil sino también poco masculino: las flores, y su colorido, remiten a cierta feminidad reinante en toda la película.

Antoine es un hombre sin hacer, un adulto inmaduro que mantiene con el dinero una relación infantil (se deja sablear continuamente por un amigo gorrón) y desde esta posición es un medio-hombre que, eso sí, adora a su (por lo demás adorable) mujer. Christine bella, culta (toca el violín) y sensata lo es todo; Antoine por eso se ve abocado a adorarla, pero la contrapartida es que por eso debe huir de su paternidad hacia la bella y enigmática Kyoko, pero volviendo a

pedir ayuda, como un niño aburrido y desconcertado, a Christine cuando quiere dejar a la japonesa. Le dirá a Christine: “eres mi madre, mi hermana, mi amiga...”. Y ella le contestará: “me hubiera gustado ser también tu mujer”.

Llegamos así a ese otro rasgo, más oculto e implícito, de la pseudo-ideología posmoderna: la emergencia de una diosa todopoderosa y adorable. Doinel, bosquejo de antihéroe posmoderno es un hombre que adora a la mujer, parafraseando el título de esa otra película posterior de Truffaut, “L’homme qui aimait les femmes” (1977). Por eso su punto de vista, su mirada, coincide con la de la propia cámara –y con la del espectador– de la escena inicial de la película: la ve desde abajo, en contrapicado, adorándola como una diosa de la música, de las artes, de la belleza.

Antoine siempre debajo de su adorable mujer, colocado a la altura de sus piernas (Foto 1: abajo el adorador, el súbdito, con



Foto 1

la mirada perdida y totalmente descolocado en su posición un tanto ridícula ; arriba la diosa de la música y la belleza, perfectamente colocada y con la mirada

concentrada en lo que hace) o en todo caso siempre en un plano inferior, más bajo (Foto 2 : Antoine gesticulante en el suelo, ha perdido los papeles, que están



Foto 2

desparramados por el suelo y por el colchón en el que se ve obligado a dormir ; ella serena y de pie, como siempre bien colocada). Pero sobre todo, y debido quizá a esa inferioridad desde la que se ve abocado a adorar a su mujer, .Antoine parece no poder abordarla como objeto sexual: pone apodosos ridículos a sus senos (« el gordo y el flaco ») y en la cama o juega o lee : es la famosa escena (Fotos 3-a, 3-b y 3-c) en la que la cámara frontal a los personajes y en plano secuencia (un rasgo, insistimos autoral, muy de nouvelle vague) los encuadra en escala de plano medio corto.

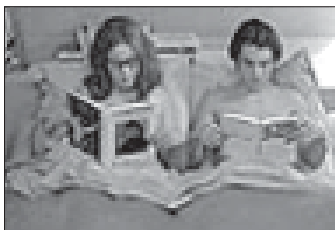


Foto 3-a

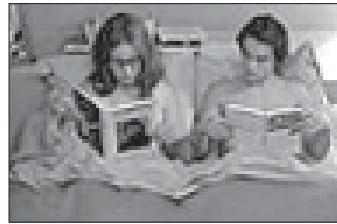


Foto 3-b



Foto 3-c

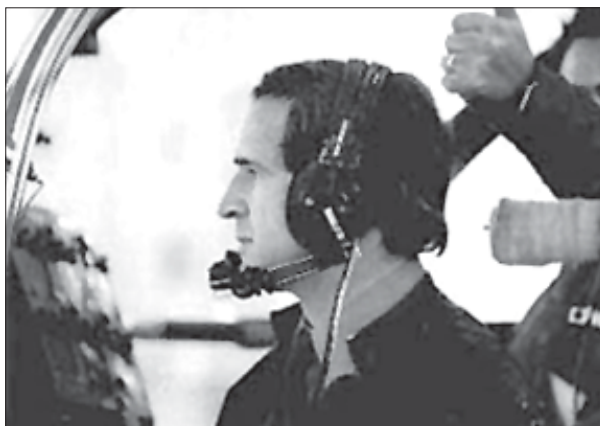
Allí están, uno a cada lado. Ella lee un libro sobre el bailarín Nureyey y él sobre las mujeres japonesas. El deseo de cada uno de los miembros de la pareja está fuera de la cama, colocado en otro lugar. Imaginario, irreal y atrayente; ese polo que imanta el deseo, sobre todo de Antoine, impide que la relación de pareja funcione, que haya un relación sexual (por aquellos años andaba Jacques Lacan diciendo en París, con indudable éxito también, que « la relación sexual no existe »).

En efecto, en el cine de Truffaut no existe porque no puede narrarse, porque el personaje masculino es un niño inmaduro que huye de su paternidad, ya que él tampoco ha tenido un padre adecuado, y por eso se ve conducido a adorar a una mujer que, ella sí, comparece como completa, casi perfecta. Pero el problema es que lo adorable quizá no pueda ser abordado con la rudeza, real e inevitable, que exige el acto sexual.

LUIS MARTIN ARIAS

BIOFILMOGRAFÍA

de FRANÇOIS TRUFFAUT



Director y crítico de cine francés, nació en París el 6 de febrero de 1932 y murió - prematuramente y conmocionando los ámbitos culturales y cinematográficos franceses- en Neuilly-sur-Seine el 21 de octubre de 1984, como consecuencia de un tumor cerebral. Sobre su oscuro nacimiento se ha escrito que "fue el fruto de una relación ilegítima entre Janine de Monferrand (hija de aristócratas) y Roland Truffaut (un simple ayudante de arquitecto), pareja que acabaría regularizando su situación cierto tiempo después del alumbramiento", sin embargo hoy parece confirmado que Roland no era su padre biológico y que aceptó ese matrimonio, aportando su apellido.

El niño François es enviado muy pronto a vivir con sus abuelos maternos. Y allí pasará la mayor parte de su infancia.

Consentido y solitario, desarrollará un carácter sensible. Mal estudiante, se interesará enseguida por la literatura y el cine, que descubre a los siete años. Debido a esas inspiraciones literarias su obra cinematográfica tiene un cierto perfume novelesco que la une directamente con el estilo de los grandes autores franceses del siglo XIX. Balzac, la novela decimonónica y, junto a esta fuente literaria, los directores estadounidenses del Hollywood clásico, serán sus principales referencias. Refugiado en la lectura y en las salas de cine de su barrio parisino, pronto se identificará con los personajes de los libros y de las películas y amará a las actrices, hasta el punto de proponerse conocerlas, filmarlas (son famosas sus relaciones sentimentales con actrices junto a las que trabajó, en especial con Fanny Ardant, su última musa y compa-

ñera, protagonista de "La mujer de al lado" y "Vivamente el domingo"). Convertirse en cineasta significaba para Truffaut no traicionar su infancia y, de paso, tener la oportunidad de recomponerla. En esa labor de recomposición, sólo un lugar quedó siempre vacío en su mente, en su vida, el del único hombre al que Truffaut no tuvo el coraje de conocer a fondo: Roland, su padre legal.

Así, durante diez años, hasta la muerte de su abuela en 1942, François vivirá una infancia atípica, que marcará su carácter de por vida. Pero a partir de entonces, todo cambiará. Sin su abuela, François se mudará con su madre y su padre. En esa época descubrirá que Roland, de quien había heredado el apellido, no era en verdad su padre. También se percatará que "su madre apenas le toleraba y su padre era gentil pero demasiado preocupado y débil". A los catorce años deja el colegio y comienza a trabajar. A los quince funda un cineclub y conoce a André Bazin, una destacada figura de la crítica francesa que defendía una postura ecléctica entre el *formalismo* y el *realismo* cinematográfico. Pasará luego por la cárcel, al desertar del Ejército, y llevará una vida azarosa marcada por su afición al cine. Hasta que recibe el encargo de su amigo André Bazin, convertido en auténtico padrino, de escribir en la revista "Cahiers du Cinéma" que aquél dirigía.

Desde esta revista, Truffaut propone en 1954, en su famoso artículo "Una cierta tendencia del cine francés", el concepto que luego fue adoptado como bandera por la llamada "Nouvelle Vague" (la "nueva ola" del cine francés): la famosa "política de autor" con la que el joven crítico, de tan sólo 22 años, se lanza ferozmente contra los directores franceses del denominado realismo poético y su sucesor, el realismo psicológico (Clouzot, Autant-Lara, Delannoy) y las películas de

guionistas, arremetiendo contra lo que llamó "la tradición de calidad" del cine francés, criticando su "realismo psicossocial" y acusando a estos cineastas de diversos pecados, como el academicismo, su pedante superioridad sobre los personajes filmados, su subestimación del cine como un medio o su convencionalismo estético anclado en el pasado. De esta forma Truffaut oponía a "la tradición de calidad" nuevos elementos como el "cine de autor" y la "realidad poética", para esgrimir que el único autor (y por lo tanto responsable) de un film es el director. Esta teoría (que aún se discute cuando se trata de definir quién es el verdadero autor de un film) surgió en un momento en que resultaba necesaria la reacción contra el cine industrial debilitado por las fórmulas y la escasez de ideas.

En definitiva, desde los *Cahiers du Cinéma* y bajo el patrocinio de André Bazin, Truffaut y sus compañeros sentaron las bases de la Nueva Ola después de sepultar a ciertos directores indiscutidos y de rescatar a Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Vigo y Jacques Tati, entre otros, de quienes se declararon herederos. Junto a Godard, Chabrol y Rohmer, Truffaut fue uno de los más claros representantes de este movimiento de cineastas que se plantearon hacer "cine de autor", en el que fueran ellos, aunque con presupuestos bajos, y no la industria cinematográfica quienes tuvieran el control de las películas realizadas. Con su grupo de *Cahiers*, también renovó la fama perdida (la mayoría de los intelectuales de la izquierda francesa les consideraban oportunistas comerciales) de algunos talentos de Hollywood como Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Ford, Raoul Walsh o Samuel Fuller, entre otros.

En estos años Truffaut combinó su labor de crítico con la filmación de cortometrajes, como "Une visite" (1954), un

filme experimental, que reúne todas las cualidades que llevaba predicando en sus críticas radicales, "Les mistons" (1957) e "Histoire d'eau" (1958) codirigido con Jean-Luc Godard. En 1956 asiste a Roberto Rossellini en algunos proyectos que el autor italiano había dejado pendientes, pero la carrera vital de Truffaut no parecerá despegar hasta 1957. Ése año se casa con Madeleine Morgenstern, la hija de un importante distribuidor cinematográfico. Poco después, funda su propia compañía. Se trata de una pequeña productora independiente: "Les Films du Carrosse". Su nombre está inspirado en una película del cineasta expresionista Jean Renoir: *Le Carrosse d'or*.

Finalmente, en 1959, el mismo año en que nace su primogénita, Laura Truffaut, realizó su primer largometraje, "Los cuatrocientos golpes", cinta que se convertiría en el punto de partida para una filmografía abundante en reflexiones personales, y en el manifiesto fílmico de la nueva ola. La crónica semi-autobiográfica de "Los cuatrocientos golpes" continuaría en una serie de películas en las que Truffaut reseñó la adolescencia y juventud de Antoine Doinel, personaje interpretado por el actor Jean-Pierre L  aud, quien llegaría convertirse en el alter-ego de su creador. Sus películas llegan a ser una combinación bastante ecl  tica, a veces acertada, de comedia, patetismo, suspense y melodrama. Entre ellas destacan "Jules y Jim" (1961), historia de un triángulo amoroso, una de las películas más emblemáticas de la década de 1960; "La piel suave" (1964), "El pequeño salvaje" (1970), basada en una historia real de finales del siglo XVIII, y donde rememora la idea de Rousseau del "buen salvaje" o "Las dos inglesas y el amor" (1971). Su homenaje a la realización cinematográfica, "La noche americana" (1973), recibí el Oscar a la mejor película extranjera, y

su homenaje al teatro, "El último metro" (1980), tuvo un gran éxito.

François Truffaut no sólo se ha expresado con imágenes, sino que también fue un prolífico autor de escritos, en los que pretendió explicar su sentido del cine y de la vida (ambos conceptos esencialmente entrelazados para el cineasta francés) y, finalmente, explicarse a sí mismo, reconstruirse como persona, incluso a partir del cine de los demás autores a los que am  . En 1977, cuando escribió la crítica de *Annie Hall* de Woody Allen en *Pariscope*, dice de Allen: "Nos lo da todo: su apariencia física, sus ideas sobre la vida y sobre su arte; a menudo da más de lo que cree estar dando; se expone al cien por cien". En cada frase que François Truffaut dedica a quienes admira puede encontrarse a él mismo, es como si al hablar de Allen, Renoir, Roch   o L  aud, construyera su propia identidad. Mediante fragmentos dedicados a los otros y escritos con la sensibilidad de un poeta, parecería que siempre se refiere a una misma persona: un artista, un hombre capaz de pensar, de preguntarse sobre sí mismo, sobre lo que hace y lo que siente. En 1969, en uno de sus artículos más reproducidos ("El hombre más afortunado del mundo") escribe: "Todos son grandes cineastas (Griffith, Lubitsch, Murnau, Dreyer, Eisenstein, Renoir, Ford, Lang, Kurosawa y otros) porque las películas que ruedan se parecen a ellos, porque expresan al mismo tiempo sus ideas sobre la vida y el cine, y porque estas ideas son consistentes y est  n presentadas consistentemente". En las películas de cada uno de estos cineastas es posible conocer a Truffaut, comprender sus obsesiones, sus recuerdos y sus deseos.

Si de su etapa como crítico le quedó el apodo de "enfant terrible", al convertirse en uno de los estandartes más agresivos de la crítica parisina, después de todos

estos años su libro de entrevistas con Alfred Hitchcock es ya un clásico. Sus artículos, ensayos, críticas, prólogos y cartas, fueron recopilados por Jean Narboni y Serge Toubiana –junto con Truffaut antes de su muerte en 1984– y más tarde se publicó, primero en francés (a cargo de “Cahiers du Cinéma”) y recientemente en español, “El placer de la mirada” (Ed. Paidós) una recopilación de los ensayos, críticas y textos que François Truffaut escribió a lo largo de tres décadas. En lo que se refiere a libros sobre Truffaut, Antoine de Baecque publicó en Francia, en 1996 una excelente biografía, y ahora, al celebrarse en el 2004 el vigésimo aniversario de su muerte acaba de publicar, entre una auténtica eclosión de libros sobre este autor, “Dictionnaire Truffaut”. En España hay que destacar la publicación, también en 2004, de “François Truffaut, Filmografía completa” de R. Ingram y P. Duncan (Ed. Taschen).

En resumen, Truffaut dirigió unas veinte películas, escribió otras tantas y actuó en varias. Y durante todo ese tiempo, durante esos años de apasionado trabajo y controvertida vida -en la que no cesará de alzarse, sin pretenderlo, como figura revolucionaria de la Francia social de los 60- será uno de los pocos autores que lograrán la perfecta interacción entre su equipo, sus películas y su audiencia. En los 60 y 70, el público aclamaría con entusiasmo todas las obras del francés. En 1977 Steven Spielberg contrató a Truffaut para el papel del profesor Claude Lancomb para *Encuentros en la tercera fase*. Ahí, en una de sus últimas apariciones en la gran pantalla, aparece como el tipo de hombre que era. Como aquel al que todos los que miren pensarán: “Él comprenderá”. Y es que en verdad el era así, como en esa magnífica escena de *Encuentros...* Por lo demás, en su apa-

sionada trayectoria dejará también clara su atracción por las mujeres, que le llevará a divorciarse, salir con la mayoría de sus actrices y, finalmente, casarse con Fannie Ardant, de quien tendrá su tercera hija, Josephine. En sus últimos años, Truffaut tuvo que luchar contra su enfermedad, un tumor cerebral que le irá dejando sordo poco a poco y, al final, acabará con él.

Largometrajes:

- 1959 “Les 400 coups”
(Los cuatrocientos golpes)
- 1960 “Tirez sur le pianiste”
(Tirad sobre el pianista)
- 1961 “Jules et Jim” (Jules y Jim)
- 1962 “Antoine et Colette”: episodio de
«L’amour a vingt ans»
- 1964 “La peau douce” (La piel suave)
- 1966 “Fahrenheit 451” (Fahrenheit 451)
- 1967 “La mariée était en noir”
(La novia vestida de negro)
- 1968 “Baisers volés” (Besos robados)
- 1968 “La sirène du Mississippi”
(La sirena del Mississippi)
- 1969 “L’enfant sauvage”
(El pequeño salvaje)
- 1970 “Domicile conjugal”
(Domicilio conjugal)
- 1971 “Les deux anglaises et le conti-
nent” (Las dos inglesas y el amor)
- 1972 “Une belle fille comme moi”
(Una chica tan decente como yo)
- 1973 “La nuit américaine”
(La noche americana)
- 1975 “L’histoire d’Adèle H”
(Diario íntimo de Adela H.)
- 1976 - “L’argent de poche” (La piel dura)

1977 "L'homme qui aimait les femmes"
(El amante del amor)

1978 "La chambre verte"

1979 "L'amour en fuite"

1980 "Le dernier métro" (El último metro)

1981 "La femme d'à coté"
(La mujer de al lado)

1983 "Vivement Dimanche !"
(Vivamente el domingo)

PROGRAMA

CICLO: "FRANÇOIS TRUFFAUT"

NOVIEMBRE 2004

- **LEÓN:** SANTA NONIA 4
- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
- **PONFERRADA:** RÍO ANSELMO 12
(POLIGONO "LAS HUERTAS")
- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6
- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE
(excepto en ZAMORA que tendrán lugar a las 8,15 h.)

LA NOCHE AMERICANA (La nuit américaine)

Francia-Italia, 1973.

Color, 112 minutos.

Guión: FRANÇOIS TRUFFAUT,
JEAN-LOUIS RICHARD y
SUZANNE SCHIFFMAN

Fotografía: PIERRE-WILLIAM GLENN

Música: GEORGES DELERUE

Intérpretes: JACQUELINE BISSET,
VALENTINA CORTESE,
FRANÇOIS TRUFFAUT,
JEAN-PIERRE LÉAUD

El director de cine Ferrand -papel interpretado por el propio Truffaut- comienza en el sur de Francia el rodaje de su nueva



película "Je vous présente Pamela", la última que será filmada en unos grandes estudios cuyos momentos de gloria ya han pasado (los estudios van a ser demolidos y convertidos probablemente en un edificio de viviendas o en un centro comercial). Los problemas y tensiones que surgen durante la filmación acaban

sobrepasando a los de la propia ficción, donde la principal protagonista recae en una depresión de la que acaba de salir recientemente, un temperamental y romántico actor padece un amor violento, las viejas estrellas olvidan entre alcohol sus diálogos o un inocente gato es incapaz de beberse un poco de leche mientras el director trata de mantener en pie una película cuyas circunstancias van de mal en peor. Envuelto en la nostalgia y la incertidumbre, Ferrand se ocupa de todos los aspectos del rodaje. A veces tiene la respuesta a los cientos de preguntas que se le hacen. Otras, las más, responde sin estar totalmente seguro de que sus indicaciones sean las correctas.

Cine en el cine, en su más pura esencia, esta celebración nostálgica de la alegría de hacer películas es una obra que todo cinéfilo debe ver. Truffaut rinde un sentimental tributo a la fábrica de sueños que fue el cine industrial de los años dorados. Pero las estrellas de antaño ya no emiten el mismo fulgor. Los nuevos rostros quizás sean efímeros y no posean la fuerza suficiente para brillar por décadas, como sus antecesores. El equipo técnico y artístico tiene vidas más complejas y emocionantes que las de los personajes de la cinta que se está filmando. ¿Por qué entonces hacer cine? parece preguntarse Truffaut-Ferrand. ¿Se ha convertido el cine en una práctica mecanizada, sin la mística del pasado? ¿O es que acaso todo este andamiaje de mentiras que es el cine no posee algún significado?. Para Truffaut el cine es una mentira necesaria, como el efecto de la "noche americana", creado por los directores para hacer más amable la áspera realidad de sus espectadores. Así como se filma substituyendo la noche por el día, las películas substituyen los momentos de vida intrascendentes y los convierten en recuerdos gloriosos.

León : LUNES 8

Palencia : MARTES 2

Ponferrada : MIERCOLES 10

Valladolid : MARTES 9

Zamora : JUEVES 11

DOMICILIO CONYUGAL (Domicilie conjugal)

Francia-Italia, 1970

Color, 100 minutos.

Guión: FRANÇOIS TRUFFAUT,
CLAUDE DE GIVRAY y BERNARD REVON

Música: ANTOINE DUHAMEL

Fotografía: NESTOR ALMENDROS
Interpretes: CLAUDE JADE,
JEAN-PIERRE LEAUD,
DANIEL CECCALDI, HIROKO BERGHAUER



Antoine Doinel se muda junto a su mujer Christine a un apartamento donde esperan su primer hijo, en un viejo patio de vecinos. Ella da clases de violín mien-

tras él intenta vivir coloreando flores y, después trabajando con maquetas de barco. Entretanto, aprovecha para escribir su libro de memorias. Filmada con el irremediable amor-odio en las relaciones de pareja que consigue Jacques Becker en "Edouard et Caroline" y el encanto de patio vecinal que plasmó Renoir en "Le crime de Monsieur Lange", la cuarta comparecencia del personaje y alter-ego de Truffaut, Antoine Doinel (interpretado por Jean-Pierre Léaud) continúa con el tono de comedia romántica que tan buenos resultados cosechó en su última aparición: "Baisers Volés". El magnífico ritmo que los grandes clásicos franceses conseguían en sus películas no está muy lejos del que Truffaut alcanza con este filme, adorable intento de un cineasta honesto por mostrar desde su más sincera simpatía por el que ya es su personaje por excelencia otros retazos de la vida, en este caso, la convivencia en pareja, el capricho, el hastío emocional, y los encuentros finales con la amistad y como siempre, con la ternura.

Ahora Antoine Doinel parece haberse establecido ya en su vida emocional casándose con Christine, pero en lo profesional no da señales de avance: continúa saltando de una ocupación a otra, cada vez más ridícula. Nuestro contradictorio personaje definitivamente no es ambicioso, aunque es a él al que acuden a pedir un dinero que da gusto, antihéroe que adora a su mujer aunque no tarda en correr tras una sofisticada oriental - encarnación exótica del capricho- consumando la infidelidad, y también es él quien pide auxilio a su despechada mujer para librarse de su aburrida amante a la que ya no soporta más. Situaciones que en manos de Truffaut cobran la dimensión de estar contemplando emocionado la realidad, donde ningún personaje es excepcional pero todos nos sobrecogen,

donde la gente habla, ríe, miente, discute, ama y se traiciona con naturalidad y acabamos por adoptarlos como lo que Truffaut pretende que sean: vecinos, amantes, amigos, neuróticos, solitarios...

León : MARTES 9

Palencia : MIERCOLES 3

Ponferrada : JUEVES 11

Valladolid : MIERCOLES 10

Zamora : LUNES 8

EL PEQUEÑO SALVAJE **(L'enfant sauvage)**

Francia, 1969

B/N, 83 minutos.

Guión: FRANÇOIS TRUFFAUT y
JEAN GRUAULT

Música: ANTOINE DUHAMEL, basada en Antonio Vivaldi

Fotografía: NESTOR ALMENDROS

Intérpretes: JEAN-PIERRE CARGOL,
FRANÇOIS TRUFFAUT,
FRANÇOISE SEIGNER,
JEAN DASTÉ

En la Francia de finales de XVIII, un grupo de cazadores descubre y captura a un niño de unos doce años que parece haberse criado como un animal. Es enviado a una escuela de niños sordomudos en París donde sufre maltrato y es visto como un simple objeto de curiosidad científica. Un prestigioso médico, Jean Itard, se interesa por el niño y trata pacientemente de civilizarle en solitario...



Siempre interesado por la salvación y protección de niños en entornos hostiles como consecuencia de su propio internamiento en un centro de menores que le aportó siempre un entendimiento natural hacia ellos, Truffaut pone en pie la historia real de un niño criado en un ambiente primitivo y natural al que posteriormente tratan de civilizar, hechos narrados en un libro del psicólogo social Lucien Malson que fascinaron al cineasta. Empleando un tono documental muy sencillo e interpretando él mismo al Dr. Itard, la película supone el primer encuentro entre Truffaut y el director de fotografía español Nestor Almendros, a quien mantendrá en buena parte de sus futuros trabajos con inmejorables resultados, consagrándole internacionalmente y permitiéndole colaborar con otros cineastas de la Nouvelle Vague, especialmente con Eric Rohmer.

La película muestra un esfuerzo especial del director por capturar la intensidad

de las interacciones humanas en todos sus registros, desde la crudeza del rechazo hasta la ternura paternal pasando por la extrañeza y desinterés hacia lo ajeno, empleando el mínimo posible de acontecimientos y diálogo, gracias a un conocimiento profundo del poder de la cámara como instrumento narrativo. Y como va siendo costumbre en sus trabajos, otro filme dedicado a su "enfant sauvage", al que considera el mejor actor de su generación y al que cede el papel protagonista de sus mejores películas: Jean-Pierre Léaud, con el que ha conseguido uno de los más memorables tandem cinematográficos de la historia del cine.

León : MIERCOLES 10

Palencia : JUEVES 4

Ponferrada : LUNES 8

Valladolid : VIERNES 12

Zamora : MARTES 9

FAHRENHEIT 451 **(Fahrenheit 451)**

Reino Unido, 1966

Color, 110 minutos.

Guión: FRANÇOIS TRUFFAUT y
JEAN-LOUIS RICHARD;
basado en un argumento de
RAY BRADBURY

Música: BERNARD HERRMANN

Intérpretes: OSKAR WERNER, JULIE
CHRISTIE, CYRILI CUSACK,
JEREMY SPENSER



En el futuro, el bombero Montag llega a casa después de un duro día de trabajo quemando libros. Su mujer está totalmente ensimismada con una pantalla que ocupa por completo la pared del dormitorio: así es como ella se entretiene y donde saca la información que los poderosos quieren que tenga. Unos días después Montag se siente intrigado por una mujer que ve en un monorail y que se parece extraordinariamente a su esposa. Pero los ojos de la mujer revelan que tiene una mente muy activa. Ella es una "subversiva" que lee y Montag aprende de esa mujer por qué los libros son tan peligrosos y por qué son quemados. Si los leen, las personas querrán pensar por sí mismas.

Fahrenheit 451 es una adaptación bastante fiel de la novela homónima de Bradbury, y refleja la reivindicación del valor de la palabra escrita con la misma

fuerza y convicción que pretendió el novelista. Primera experiencia de Truffaut en el mundo de la ciencia ficción (la segunda sería junto a Spielberg en 1977) representando la que tal vez sea la película más polémica y cuestionada del realizador. Producción británica rodada en inglés, durante cuatro años el proyecto sufrió constantes reescrituras de guión. Originalmente pensada para ser protagonizada por Paul Newman, terminó en su papel principal con Oskar Werner, inolvidable como Jules de "Jules et Jim", pero que en este rodaje proporcionó numerosos y amargos conflictos a Truffaut y despertó pocas simpatías en Julie Christie, que ejerce el doble papel de amante y mujer de Guy Montag. A pesar de todo la película se mantiene muy bien, transmitiendo una historia inquietante y lúcida, con una puesta en escena contundente y evocadora de imágenes inolvidables para el espectador, como la muerte a lo Juana de Arco entre las llamas y sobre una montaña de libros de una amante de la literatura en un mundo apocalípticamente iletrado, o las apariciones de los hombres-libro en la secuencia final... por lo cual, y pese a los posibles efectos operados por el paso del tiempo, el filme debería ser subrayado como un sincero y eficaz deseo por parte de Truffaut de mostrarnos el amor que siempre sintió por los libros y la literatura.

León: JUEVES 11

Palencia : VIERNES 5

Ponferrada : MARTES 9

Valladolid : SABADO 13

Zamora : MIERCOLES 10

www.cajaespana.es

