

François Truffaut

La balanza y el lazo

Temática

Cuando se examina la obra de Truffaut, se corre el riesgo de dejarse atrapar por las constantes temáticas y psicológicas, enumerándolas, buscándolas sin parar.

Todo invita a proceder así. Truffaut fue el primer crítico en catalogar sistemáticamente los puntos en común entre los diversos films de un cineasta que él defendiese. Se trataba entonces de probar, en los años 54-57, que directores como Hitchcock, Aldrich, Ophuls o Nicholas Ray eran también autores de películas, lo que muchos negaban. Y este catálogo aportaba pruebas irrefutables, mejores que cualquier otra aproximación. Normal pues que, para hablar del Truffaut cineasta, adoptemos un viejo principio imaginado por el Truffaut crítico. Aunque sea un poco tautológico: ¿cómo suponer por un sólo instante que el campeón de la política de los autores habría podido no ser él mismo un autor? Tautología y anacronismo: descubrir al autor a través de los modelos hollywoodienses de los cuarenta o cincuenta constituye un trabajo de investigación insólito y justificado. Buscar al autor entre las películas independientes francesas de los años sesenta o setenta, se parece un poco a ponerse a buscar negros entre los africanos...

Más allá del mercado, las elecciones de Truffaut favorecen este trabajo: cinco de sus películas retoman el mismo personaje central (y el mismo intérprete): continuidad que no descubrimos en ningún otro cineastas salvo, por supuesto, en los cómicos. Y podríamos igualmente, con alguna complacencia, extender esta constante a *El pequeño salvaje* o *La piel dura*, –el Doinel de antes de *Los cuatrocientos golpes*– o a *La noche americana* o a *Las dos inglesas y el amor*, Léaud ayuda.

Incluso cediendo a la facilidad, no estoy contra un procedimiento semejante. Es quizás indispensable. Hay tantas similitudes que nos echan un cable... Entonces nos detenemos aquí, y olvidamos el resto, lo esencial. Después de todo, si Truffaut tituló su primer artículo sobre Hitchcock “Un manojo de llaves falsas”, es porque sabía muy bien que tantos puntos comunes pueden dar lugar a lo peor. “Autor sin duda pero, ¿de qué?”, decía Bazin. (...)

Un ejemplo: la literatura truffaudiana evoca a menudo el tema del doble, la presencia de los espejos. Confieso que no me había dado cuenta durante la proyección. En la reflexión, me parece bastante evidente. Pero esto no lleva demasiado lejos. Si no me había dado cuenta visionando las películas, es que estas constantes no funcionan, extraídas como están del exterior, quiero decir de los maestros Hitchcock, Ophuls o Sirk.

Quizá porque no hay resonancias morales en sentido hitchcockiano: el inocente doble del culpable, esto proviene de una ideología distinta a la de Truffaut, para el que no hay inocente ni culpable, ni bueno ni malo. Quizá porque no hay existencia plástica del espejo en este cineasta que tiende a pasar por alto la plástica.

Momentos fuertes

Toda película de Truffaut contiene uno o varios momentos (diferentes según la sensibilidad del espectador) que dejan un recuerdo preciso, destacado e imborrable, incluso al cabo de veinte o veinticinco años. Tal vez sólo escapen a esta ley *Las dos inglesas*, un caso, un meteoro en la obra de Truffaut, y *Una chica tan decente como yo*. Dos películas consecutivas, no por azar: ¿debe verse una influencia muy breve de la modernidad post-68? Sea lo que fuere, tras el fracaso relativo de estas dos películas, Truffaut volvería definitivamente a esta práctica del momento fuerte.

Esta presencia del clímax es una característica cada vez más extraña hoy en día (salvo, de nuevo, entre los cómicos, y Truffaut hace reír).

Difícil encontrarla en Duras, Bene, Rocha, Rivette, Jancsó, Fassbinder, de Oliveira, Straub, Bertolucci, Satyajit Ray. En ellos, es una impresión general lo que se desprende, el todo y

no la parte. De nuevo un rasgo que une a Truffaut a los antiguos, y lo aleja de los modernos. Actualmente, las películas de las que recordamos sobre todo una secuencia son obras fallidas o de poca importancia. Las películas interesantes tienden a ser difíciles de comprender, a escurrirse ante el esfuerzo del análisis como una anguila entre las manos.

Puede tratarse de una línea de diálogo o de una corta sucesión de palabras, el niño que invoca la muerte imaginaria de su madre para justificar un retraso en clase (*Los cuatrocientos golpes*), el “Oui Monsieur” del empleado a su patrona que ésta interpreta como una declaración de amor, o la repetición, treinta veces seguidas, de su nombre ante el espejo por parte de Antoine Doinel (*Besos robados*).

He aquí la convergencia con el cine francés de dialoguistas de los años treinta-cincuenta, pero, en Truffaut, la palabra autor no tiene un carácter calificativo, accesorio o gratuito como los muy célebres “Bizarre, bizarre” o “atmosphère” de Arletty. Se trata de una explosión, rápida, insólita, paradójica, provocadora, y que, con frecuencia, cambia el curso de la historia relatada.

El aspecto puntual y literario de estos puntos fuertes explica en parte el éxito de estas películas ante público y crítica: hay aquí una prueba evidente de talento, fácil de comunicar a otro.

Podríamos incorporar el monólogo inicial de *La habitación verde*, donde el actor Truffaut da vueltas en torno al ataúd rebelándose contra la Iglesia, que asegura, a buen precio, la superioridad del otro mundo. Aquí, el punto fuerte está a la vez en el texto, en la interpretación y en la situación.

Ya que, a menudo, el clímax se basa en la situación, en la idea de la escena: *El amante del amor* muere en un doble accidente de trabajo: atropellado por un coche al querer alcanzar a una bella mujer en la acera de enfrente, rompe el tubo de medicación intravenosa cuando se inclina para acariciar a la enfermera. El asesino de *Vivamente el domingo* se traiciona cuando enciende un segundo cigarrillo teniendo ya uno en la boca. Está la actriz que únicamente acepta rodar si se le sirve en el desayuno mantequilla en terrones, que el regidor obtendrá hipócritamente mezclando el contenido de varios paquetes, la apertura de puerta fallida de Valentina Cortesse (*La noche americana*).

A veces, es la anécdota insólita sacada de una página de sucesos: Nelly Benedetti va a asesinar a su marido en un moderno restaurante descerrajándole un tiro con una enorme escopeta (*La piel suave*).

El clímax sentimental es frecuente: después de algunos años, Fanny Ardant reencuentra a Depardieu, ambos casados con otras personas, en un contexto adúltero y banal muy 1980 (un aparcamiento subterráneo), pero cuando él la besa, ella se desmaya al más puro estilo romántico (*La mujer de al lado*). Si el chaval de diez años va siempre con su compañero, no es por el compañero, sino por la madre del compañero, de la que está enamorado (*La piel dura*). La mujer desanima y aterroriza al seductor callejero exponiéndole cruelmente la realidad de los hechos sexuales (*La piel suave*). Frente al cortejo alusivo de Menez, Nathalie Baye asiente sin rodeos, y desafía al hombre a pasar al acto, cambiando una vez más radicalmente (*La noche americana*). Y aún tengo una veintena de ejemplos en reserva. El punto fuerte, sobre todo cuando es anecdótico, obtiene su poder de su lado *genuino*. Es tan insólito, tan descabellado, que no podría haberse inventado. Es forzosamente verdad. Es de lo más adecuado en *La noche americana*, donde el espectador tiene la tendencia de asimilar como realidad incontestable la historia del rodaje, puesto que se desmarca por completo de la película rodada, *Paméla*, ficción muy evidente. Nueva forma de una impresión de realidad acentuada, aunque esté totalmente desmentida por la reflexión.

El punto fuerte es casi siempre cómico, excepto cuando la situación es demasiado dramática: así, las dos urnas funerarias (*Jules y Jim*), restos insignificantes de los dos héroes, en presencia de una única persona en la ceremonia. Antes, el cine, cuando filmaba

el entierro final de sus protagonistas, se cuidaba de mostrar un ataúd grande y pesado, y, si era posible, una multitud. Otro clímax de oposición a la tradición fílmica.

El momento fuerte existe raramente más de tres o cuatro veces en el mismo film. Si se abunda en él, pierde su eficacia. Es omnipresente en *Tirad sobre el pianista*, gracias a la heterogeneidad de los hechos. Esta insistencia da lugar a una molestia, un rechazo a aceptar la realidad mostrada, y, en un segundo tiempo, una costumbre peligrosa y reductora. Después del *Pianista*, los momentos fuertes estarán más integrados, situados después de que hayamos tenido tiempo de adaptarnos a la película, y de aceptarla.

La paradoja

Lo hemos visto, caracteriza a menudo el clímax. Uno de los raros puntos en común con Godard. Es la mujer la que toma la iniciativa. O es Léaud quien llama a Delphine Seyrig “Monsieur” (paradoja a la que se sumará la de la pareja, la extravagante pareja Léaud-Seyrig). Es la detención de Antoine Doinel, no cuando roba la máquina de escribir –como habría imaginado cualquier otro cineasta– sino cuando la devuelve (*Los cuatrocientos golpes*). El amante del amor logra encontrar, al término de una investigación demencial, la dirección de la bella muchacha entrevista un instante. Ésta, al teléfono, no parece insensible al proceder del hombre, y esperamos, durante su encuentro, la escena apropiada, la lección del seductor tipo. Pero, ¡sorpresa!, el hombre descubre que se ha equivocado de persona, y se marcha excusándose aun cuando la actitud de la mujer nos deja pensar que todo podría haber salido bien. En cada ocasión, Truffaut consigue sorprendernos. Neutraliza la escena, evita el lugar común esperado por el espectador, mientras mantiene todas las ventajas de la situación, explotadas a fondo. Toma de partido admirable en una época en la que el espectador va frecuentemente muy por delante del transcurso de la historia. (...)

Este gusto por la paradoja, este deseo de hacer lo contrario de lo que hacen los demás, enlaza con un trabajo y una vida en contradicción, en permanente desequilibrio. Es este juego de balancín lo que vuelve la obra tan *vivificante*, tan inesperada, proporcionándole su fuerza, más allá de cualquier sectarismo. Truffaut reacciona cada vez contra aquello que hacen los demás, y contra aquello que él mismo hizo anteriormente. Las contradicciones son numerosas...

Este cineasta clásico, que ha tratado siempre de establecer una distancia protectora entre su obra y él, entre lo público y lo privado, que siempre ha eliminado el “yo” de sus películas, decide de repente asumir el papel principal en *El pequeño salvaje* y en *La habitación verde*. Este perfeccionista maniaco, que rehace diez veces sus guiones, que dedica seis meses a sus montajes, a veces modificados cinco o diez años después del estreno del film, sustenta sus rodajes en la materia menos maleable de todas, quiero decir que suele rodar con niños.

Crítico, defiende con el énfasis de un fanático películas que (excepto las de Gance y Welles) eran todo lo contrario: las obras maestras de apariencia modesta, basadas en el rigor, la moderación y la discreción, en primer lugar *La carroza de oro*, todo Resnais, todo Hawks, *Te querré siempre*, e incluso –en un cierto sentido– Hitchcock, oculto tras sus etiquetas (policíaco-humor). De ahí también una no-paradoja donde suele verse una: no es sorprendente que él también haga, como sus maestros, películas de apariencia modesta y conformista.

Crítico, denuncia los tics de la *intelligentsia* atea y celebra un arte heredero del pasado, basado en una estética tradicional y en el cristianismo. Cineasta, defiende la moral de los sentidos frente a la de las convenciones, en un espíritu agnóstico respetuoso con la pequeñez humana (*Jules y Jim*) y se levanta contra el espejismo del otro mundo cristiano (*La habitación verde*) con un vigor bastante más enérgico que el de Jean Aurenche, descrito anteriormente por él.

¿Qué línea separa al detractor del cine “humano-progresista” de posguerra y al firmante del *Manifiesto de los 121*, que muchas gentes de izquierda no se atrevieron a firmar, al militante pro-Langlois, contra Cannes en Mayo del 68, el vendedor de *La Cause du Peuple*, y a quien hace a Bernard Granger culpable de desertar del teatro para unirse a la Resistencia (*El último metro*) o a quien imagina a los dos únicos malvados verdaderos de toda su obra (Richard Daixat en *El último metro* y Lonsdale en *La novia vestía de negro*) con la apariencia de hombres comprometidos políticamente?

¿La imagen que Truffaut dio de sí mismo era una imagen tramposa destinada a crear una leyenda, o hubo evolución –como estamos en condiciones de decir acerca Godard o Chabrol– o hubo la natural dicotomía entre el crítico, atento a lo que se hacía, y el creador, resuelto normalmente a crear algo distinto a lo que hicieron sus maestros? Confieso dudar todavía entre la segunda y tercera opciones. Estoy tentado de decir que, en Truffaut, hay que referirse a una lógica instintiva fundada en el momento preciso de la acción, y que sólo será discutida más adelante.

El lazo

La existencia de momentos fuertes es la característica más evidente del cine de Truffaut. ¿Es la marca más deslumbrante de su arte? Aquí conviene matizar un poco.

En *La piel dura*, los puntos fuertes existen (sentimentales: el chaval quiere a la madre de su compañero –anecdóticos: el bebé cae de un sexto piso sin lastimarse –verbales: “gracias por esta comida frugal”). Pero la película no funciona. Es una sucesión de perlas sin lazo que las una, una selección de escenas interesantes que Truffaut no había logrado encajar en sus películas precedentes. No funciona porque Truffaut no utilizó su arma maestra, la narración. Ni historia principal, ni hilo conductor. Como todos los fracasos, *La piel dura*, es, a la inversa, más reveladora del arte de su autor que sus éxitos perfectos.

Tomemos, por el contrario, una película esencialmente construida sobre el talento del narrador, pero sin punto fuerte, *Una chica tan decente como yo*. Se sostiene magníficamente. Se trata de una vertiginosa sucesión de golpes de efecto, de idas de olla de los personajes, absolutamente inverosímiles –pero no tenemos tiempo de darnos cuenta– y sin preocupación psicológica alguna. Características que provocaron el desdén de la crítica francesa. Es (como en *Tirad sobre el pianista*, *Vivamente el domingo* o el comienzo de *Besos robados*), el pequeño mundo de fantasía muy “rive gauche” al estilo Raymond Queneau-Boris Vian que se superpone al mundo más estructurado del género policiaco americano de Goodis, Farrell o Williams. De nuevo un juego de balanzas. La película funciona maravillosamente en la rapidez, la narración, pero es un trabajo de funambulista, pues se apoya en el vacío. Me di cuenta de esto el día que, en la televisión, vi una escena de la película aislada de su contexto. Me pareció totalmente gratuita, mórbida, voyeurista, abjecta. De manera muy evidente, es la unión entre los elementos lo que sustenta el arte de Truffaut, y no los elementos por sí mismos.

Podríamos decir casi lo mismo de *Vivamente el domingo*, donde falta sorprendentemente un elemento esencial, en una obra supuestamente tan respetuosa con sus personajes: no comprendemos por qué la secretaria se enamora de su jefe. Puede suponerse que hay en ella un lado maternal, un lado protector de cara al hombre en peligro. Puede suponerse pero la película no nos proporciona indicios que nos permitan decirlo. Hay, en efecto, una explicación a esta falta característica: Trintignant, pequeño, torpe, tímido, representa evidentemente a Truffaut. Y la descripción de las motivaciones de Fanny Ardant de cara a Trintignant-Truffaut habría constituido una intrusión impúdica en la vida privada, incómoda para el modesto Truffaut.

Hay otra razón más general: la película no es sobre la secretaria. Y nos damos cuenta de que el cineasta narrativo y conformista en apariencia trabaja contra la psicología o sin preocuparse de ella, aunque asociemos frecuentemente narración, psicología, clasicismo y

realismo.

(...) Notamos a Truffaut hostil a la psicología en la medida en que ésta supone una cierta continuidad en el individuo. Él se agarra a la verdad del instante de un actor, que puede ser por completo distinta de la verdad del instante siguiente. Comprendemos mejor al personaje Truffaut, aparentemente tan contradictorio. No seríamos sino reflejos e instintos imprevisibles –la moral de *Jules y Jim*.

Psicología en sentido propio, estudio de la psique, estudio del alma, apenas la hay en Truffaut, salvo quizá al comienzo, en *La piel suave* por ejemplo. Es más bien la observación de comportamientos instintivos (de ahí *El pequeño salvaje* y todos los films sobre niños o adultos-niño). Lo que interesa a Truffaut, es la explosión brusca de reacciones insólitas. Juega con lo insólito. Y al mismo tiempo, gracias al trabajo del actor, hace pasar, hace aceptar estos comportamientos, gracias también a, lo hemos visto, la enormidad *incontestable* de dichos comportamientos. La dificultad de la empresa lo conduce obligatoriamente o a un triunfo brillante o a un fracaso total. Si hablamos de fracasos totales, ninguno como *La sirena del Mississipi*, donde Belmondo se limita a recitar un texto que apuntaba alto. Finalmente, Truffaut hace olvidar la inverosimilitud psicológica como Hitchcock hacía pasar la inverosimilitud de los hechos. Aceptamos de buena gana la relación entre Madame Tabard y Antoine Doinel aunque no resista un examen frío.

El último narrador

Lazo, o sea narración, pero no narración tradicional. Hay algunos grandes narradores en el cine, Griffith, Ford, Pagnol, Mankiewicz, Fassbinder. Sucede que después de la muerte de Fassbinder (al que admiraba), Truffaut fue el último narrador. El fin de una época. (...)

Los grandes narradores basan su arte en una cierta manera de tomarse su tiempo, y, a menudo, en la duración de las películas, muy por encima de la media. (...)

Truffaut nunca se toma su tiempo. Tiene miedo de aburrir. Con su discreción habitual, prefiere contenerse en las normas, excepto en dos películas, donde sobrepasa por un pelo las dos horas (*El último metro*, *Las dos inglesas y el amor*). A propósito de esta última precisamente, tenía tales remordimientos que cortó quince minutos para recuperar el timón.

(...) Más que narrar una acción, como los otros grandes narradores, Truffaut narra sentimientos, la evolución de los sentimientos, o una idea fija.

La acción, incluso si existe, tiene poca importancia para él. No tenemos realmente ganas de saber si la novia se dejará coger por la policía, o quién es el asesino de *Vivamente el domingo*: el colmo del cine policiaco... Poco importa cómo va a acabar, qué sucederá después a los personajes, si habrá “happy end”. El final parece con frecuencia fruto del azar. Nos encontramos plenamente en el presente del instante, nunca nos dejamos atrapar por la angustia del futuro (lo opuesto entonces al suspense hitchcockiano).

La idea fija, es *La novia vestía de negro* –una tendencia abstracta por su desproporción– *El pequeño salvaje* (la obsesión pedagógica de Itard que desemboca en una verdadera tortura a través la enseñanza), y por supuesto *La habitación verde*, *El amante del amor*, *Adela H.*, tres películas consecutivas, como por azar. Aquí también, la idea fija se vuelve abstracta: a fuerza de perseguir sin cesar al hombre que ama, Adèle ni siquiera lo reconoce ya. Curiosa premonición, dos años antes que Buñuel, de *Ese oscuro objeto de deseo*.

Los sentimientos: Truffaut espiga diez segundos interesantes un día, diez segundos el mes siguiente. Es el principio de las dos películas que parten de Henri-Pierre Roché, y, de un modo menos explícito, de casi todos sus films. Un sobrevuelo de la acción, de los sentimientos (o de la idea fija) con numerosas y breves escalas en momentos significativos, ligados por el hilo del comentario.

He aquí, otra vez, una contradicción sorprendente: fanático de la “toma de diez minutos”

en sus críticas, adepto del plano largo en el rodaje, Truffaut llegará muy pronto (con la excepción, al comienzo, del famoso interrogatorio de Léaud por la asistente social en *Los cuatrocientos golpes*) a despedazar sus planos largos para retener de ellos únicamente diez segundos.

(...)

Truffaut, y aquí yace el secreto de su genio crítico, parte siempre de lo material y de lo particular para llegar a lo abstracto y a lo general. Discurrir autodidacta más atento a los hechos vividos que a las ideologías recibidas. Cuando milita ideológicamente, se bloquea (*Fahrenheit 451*).

El lazo cobra tal importancia que se convierte en un mundo en sí mismo, el único mundo donde verdaderamente se ejerce la creación, y que puede basar su poder en la banalidad exagerada de los elementos ligados: todo es relación, y nada más que relación. Se ha dicho todo, se ha mostrado todo. Quizá la creación no pueda ser sino un arte de la relación. La plástica, lo hemos visto, tiende a ser ignorada, la composición es olvidada o despreciada, y estoy tentado de decir que no hay psicología. Podemos preguntarnos qué queda. Carencias desconcertantes, sobre todo porque a fin de cuentas, tenemos aquí una de las obras más totales que existen.

Un ejemplo tipo de la neutralidad de los elementos, es el plano final de *La novia vestía de negro*, probablemente el plano final más bello de la historia del cine francés. No digo el más bello de la historia del cine a secas, porque tenemos la ola que ahoga a Matahi en *Tabú*, y *Rosebud*, como quien dice. Pero no estamos muy lejos.

Generalmente, en el cine, adivinamos el final cinco minutos antes, si no más. Confortados por un vistazo rápido al reloj, hemos vuelto ya a ponernos nuestros abrigos, nuestras bufandas o nuestros zapatos –según el caso– para probar sobradamente que no somos ingenuos, que vamos por delante del director. Todo esto es imposible, felizmente, en *La novia*, donde Truffaut logra sorprendernos. Vagamente inquietos, nos preguntamos al comienzo del plano cómo va a poder concluirlo Truffaut, porque debería ser la hora de acabar. Estamos seguros, en cualquier caso, de que no es el plano presente, tan anodino, el que pueda servir de epílogo. En un largo pasillo, la heroína empuja un carrito con los alimentos para las ocupantes de una prisión de mujeres. Un plano banal, que podría haber sido hecho por cualquiera.

No es sino en los últimos segundos del plano –el pasillo gira a la derecha, no hay nadie en campo, pero escuchamos un grito en off– y comprendemos que todo está dicho. No podría haber otra conclusión, ni otra conclusión tan lógica, ni otra conclusión. Y justo en ese momento, los signos exteriores del final de la película aparecen. El desajuste entre el final y la comprensión del espectador, si existe, no sobrepasa un segundo en un sentido o en el otro.

Nada en el plano, todo en la relación con el contexto. El genio es genio precisamente porque se funda sobre la nada.

Luc Moullet, “La balance et le lien”, *Cahiers du cinéma*, número 410, julio-agosto de 1988.