

François Truffaut

De Truffaut a Doinel

(...) Si crear escuela es suscitar legiones de imitadores, de “a la manera de”, reproduciendo y teniendo en cuenta sus propios tics, sus propios manierismos, entonces no, Truffaut no ha creado escuela, y ciertamente no hubiese querido hacerlo en esos términos. Si por el contrario nos tomamos la molestia de plantear la cuestión del modo en que el propio Truffaut la entendía, el panorama es muy diferente. Y no hablo de la ayuda que prodigó siempre con una discreción y una generosidad excepcionales –únicas, de hecho– a los cineastas que así lo precisaban, fuesen jóvenes o viejos, indistintamente.

No podemos dejar de comparar esta observación con otras dos, que la completan y que han acompañado a Truffaut durante toda su carrera. Él y Chabrol habrían traicionado los ideales de la Nouvelle Vague –“hacen las películas que atacaban”– mientras que, esquemáticamente, Rivette o Godard los habrían mantenido vivos. Por otra parte, Truffaut, menos brillante que Guitry, menos perfecto, menos humano que Renoir, menos mago que Hitchcock habría corrido tras sus maestros sin llegar jamás a igualarles, sólo de manera fragmentaria.

Es inútil negar que Truffaut contribuyó a establecer, casi para su uso personal, el marco del cine tal y como lo asumimos hoy. Y que las relaciones filiales, de familia o simplemente de transmisión del saber desempeñan un rol principal. Pero quizás de un modo más sutil del que estamos acostumbrados a creer. Lo que Truffaut buscó enseguida en sus mayores no fueron fórmulas, ni trucos, ni influencias sino el secreto de su independencia, el que les permitió mantener siempre su individualidad, contra viento y marea. En Renoir como en Rossellini, en Guitry y también en Hitchcock, lo que le atraía era el creador provocando en el seno de la industria las condiciones necesarias y suficientes para proseguir su obra siguiendo la línea recta de su inspiración, contra las ideas recibidas, contra las modas y a menudo, a pesar de los sarcasmos y el desprecio. Desde este punto de vista, la fotografía de Sacha Guitry –que se hizo célebre al propagarla Truffaut– en la que se le ve viejo, enfermo, sentado al borde de su cama delante de una moviola trabajando sin duda en su última película, es algo más que un emblema de coraje: es la imagen misma de un cineasta, entonces no se decía todavía autor, uniendo su vida a su obra. Hay aquí una lección de moral. Una ética. Era esto lo que buscaba François Truffaut en sus mayores, más que “ideas” o recetas. No fue un hombre de escuela. Fue más bien el hombre de la singularidad.

Crítico o cineasta, lo que siempre fustigó fue el anonimato del estilo académico. Le parecía una cortapisa formal e ideológica suscitada por la industria, que sofocaba la expresión de cualquier sensibilidad particular. El prestigio de la adaptación literaria, el manierismo callejero de los dialoguistas-estrella, el anarquismo de buen tono (o sea el habitual), la dictadura de la técnica, todo esto es una fórmula impuesta que banaliza la película, diluyendo la personalidad de su autor –si lo hubiera– en la voluntad corporativa de un cine fabricado en cadena. Para Truffaut, el enemigo estaba ahí.

Del mismo modo que puede decirse que la obra de Godard está dominada por una relación privilegiada con la pintura moderna en general y con las vanguardias de finales del XIX y principios del siglo XX en particular –la Nouvelle Vague en tanto impresionismo o revolución cubista– puede decirse que la obra de Truffaut se caracteriza por su relación con la literatura. Y no lo novelesco, como suele ser el caso entre los cineastas. Fue el primero en organizar su independencia de autor de cine, en particular gracias a su sociedad, Les Films du Carrosse, que sirvió de modelo a todas las compañías de autor que proliferaron a continuación, y que podemos imaginar inspirada por la de Hitchcock. En el seno de esta estructura dedicada a permitirle proseguir su obra a su ritmo y a su idea, al margen de contratos y encargos, François Truffaut creó las condiciones de una libertad

inédita en el cine y comparable únicamente a la del escritor delante de su hoja de papel. No es entonces sorprendente que a la hora de hacer balance la filmografía de François Truffaut presente, por la persistencia de su temática, por la fidelidad a sus principios, por el sentido mismo de sus variaciones y de sus meandros, una coherencia sin igual y de la que el paradigma es evidentemente la serie de Antoine Doinel, continuada a lo largo de veinte años, de 1959 a 1979.

El “género grande” de la obra de Truffaut, que debutó con *Los cuatrocientos golpes*, es la autobiografía, que toma formas diversas. Es trivial repetir que siempre se sintió atraído por la infancia, por la mirada del niño y, más allá, por la inmadurez y el rechazo del universo adulto. Es también curioso que nunca se haya destacado hasta que punto la justeza y la ternura de su mirada contradicen la imagen que él dio de su propia infancia. Doinel es el retrato de un Truffaut que no crece. Chaval eterno, eterno adolescente, viviendo del aire, de curros marginales, enfrentado a las realidades serias de la existencia sin asumir ninguna. Al contrario, se deja llevar, siguiendo el aire de los tiempos, perdiéndose en “Las ensaladas del amor”, el título del trabajo que publica en *El amor en fuga*.

La serie de Doinel no es el fresco proustiano que podría parecer formalmente. *Los cuatrocientos golpes* quedan a un lado. *Besos robados* y *Domicilio conyugal* son graciosas, ligeras, frívolas. *El amor en fuga* es la conclusión final, necesaria pero exenta de gravedad, de complacencia, de melancolía. Sencillamente, Doinel no puede envejecer a menos que deje de ser Doinel.

Pero Truffaut se había dado cuenta de esto mucho antes de *El amor en fuga*. Siempre he pensado que, a lo largo de su obra, esta serie aparente era sustituida por otra, más subterránea, retrato del Truffaut maduro. Se trata por supuesto de las tres películas donde eligió aparecer él mismo, cronológicamente: *El pequeño salvaje*, *La noche americana* y *La habitación verde*, a las que por razones evidentes es preciso añadir *El hombre que amaba a las mujeres*, aunque esté interpretada por Charles Denner, y que se inserta de manera bastante lógica entre *La noche americana* y *La habitación verde*. La infancia, el cine, las mujeres, la muerte. Los cuatro temas de Truffaut, la vida y la obra mezcladas. Sus temas de madurez, incompatibles con la exuberancia desordenada, con la distracción de Doinel.

Es evidentemente al blanco y negro de *Los cuatrocientos golpes* al que regresa para *El pequeño salvaje*. Se ha dicho mucho, y tal vez con razón, que aquí se libraba de su deuda respecto a André Bazin: es con seguridad la película donde se juega de un modo más literal la transmisión del saber en tanto momento privilegiado de la filiación. Para que la persona de Truffaut pudiese pasar a la edad adulta, de Doinel al doctor Itard, era necesario que los roles se invirtieran, que convertido en Itard, pudiese pasar el testigo, o al menos tratar de hacerlo.

No vemos a Jean-Pierre Léaud/Antoine Doinel en la piel de los personajes que interpretó Truffaut. No le imaginamos realizándose en el cine –o en cualquier otra actividad social. Tampoco le vemos vivir, como Charles Denner, la metamorfosis de un gusto adolescente por el ligue en una obsesión de la edad madura, próxima a lo patológico. En resumidas cuentas, no lo concebimos superviviente, guardián de sus muertos y observador fetichista de su pasado.

Podemos buscar correspondencias. Las hay entre *Los cuatrocientos golpes* y *El pequeño salvaje*; *La habitación verde* remite claramente –esta vez de un modo grave– a *El amor en fuga*, *El hombre que amaba a las mujeres* –el uso del imperfecto– reenvía, sin ninguna duda, a Doinel, al de *El amor tiene veinte años*, *Besos robados*, *Domicilio conyugal*.

Queda *La noche americana*. Porque lo que le falta a Doinel, lo que impidió a Truffaut seguir representándose en él, es el cine.

Olivier Assayas, “De Truffaut à Doinel”, *Cahiers du cinéma*, número especial, diciembre de 1984.

