EL HUMANISMO POETICO DE FRANÇOIS TRUFFAUT

Miguel Rubio

«El arte cuando es libre, es testimonio, conciencia.»

Octavio PAZ

François Truffaut parecía gozar de cierto desprestigio en los últimos tiempos. Nunca ha sido ningún mimado de cierta parte de la crítica que, con frecuencia, ha acumulado en su contra muchos malentendidos. Es verdad que el público le estima más que la mayoría de los críticos. Y los cinéfilos se dividen entre los que le admiran sin reticencias —viéndose reflejados en él como en un espejo— y los que, con tacañería, le estudian con lupa, como si se tratara de un desertor, un traidor a la religión de la cinefilia, el azote de herejes convertidos a la heterodoxia, el asimilado por el sistema, después de haberle dinamitado tantas veces.

Sea como sea, Truffaut parecía un valor perdido estos últimos años. Su último éxito popular y de crítica —suele aunar los dos cuando da en la diana— fue *La noche americana,* lo que le ha permitido realizar cinco películas sin problemas económicos, aunque no hayan sido bien recibidas: *Une belle fille comme toi, La historia de Adèle H* —uno de sus films más hermosos y revulsivos, pero también menos comprendidos—, *La piel dura, El hombre que amaba a las mujeres* y *La Chambre verte.* Pero, de pronto, en torno suyo se hace de nuevo la unanimidad. Vuelve a ser considerado como un genio. Atrae hacia él todos los focos de atención. *El último Metro* canaliza el respeto y la admiración. El éxito le permitirá trabajar otros cinco años en libertad.

Recientemente, presentada en San Sebastián, ha sido acogida con entusiasmo por los truffautianos y los demás su última película, *La femme d'á coté,* todavía no estrenada en España, y que está obteniendo un gran éxito en Francia. Pero no sin provocar polémica, alguna que otra reticencia de los bienpensantes a la violeta y hasta desagrado en ciertos ambientes. Una historia de amor como ésta —entre la frialdad entomológica de *La piel suave* y la pasión lírica de *La sirena del Mississipi*—no podría promover más que ese entusiasmo de unos y ese rechazo de otros. Como tantas otras veces, este hombre que contempla con tanta ternura a sus personajes y que trata de imponer su estilo terso hecho de matices, ha traído con él el escándalo. A través del amor —o la imposibilidad de vivir en el desamor— nos ha arrojado a la cara unas cuantas imágenes y nociones que nuestros convencionalismos no aceptan fácilmente: que se muera de amor, que la pasión amorosa pueda llegar hasta el suicidio, parece ser hoy una idea incómoda para el sistema de valores establecidos. A la chita callando, lateralmente, *par la douceur,* como él di-

Ministerio de Cultura 2011

ría, Truffaut sigue siendo un inconformista, un empedernido luchador contra el convencionalismo.

En veintidós años, Truffaut ha realizado otras tantas películas. Para ser exactos: veinte largometrajes y dos cortometrajes. Estos dos son poco conocidos, aunque uno haya sido exhibido comercialmente en España, *L'Amour á vingt ans,* y el que supuso su debut como realizador, *Les Mistons,* realizada antes de *Los cuatrocientos golpes,* donde una pandilla de cinco niños atisba, persigue y acosa a una pareja de novios que no se casarán porque ella muere en un accidente casual pocos días antes de la boda. A lo largo de su filmografía, sistemáticamente, Truffaut ha criticado elementos esenciales de nuestra conducta privada o colectiva, de nuestra moral íntima o pública, de nuestras costumbres mentales o sociales. De una manera u otra, en todos sus films plantea ciertos problemas que reclaman nuestro interés, nuestra participación de seres existenciales. Pero todo ello ofrecido con un tono directo, coloquial, sencillo, sin figuras retóricas demasiado brillantes, como para dejarnos ensimismados, cargados con las ideas o propuestas morales que él debate en sus películas.

No en vano es un autodidacta, un hombre que cree en el hombre y en la cultura, que ha defendido la idea de la educación, al hombre de la civilización frente al de la naturaleza, en *L'Enfant sauvage,* o la necesidad de la cultura y los libros, la tradición del arte como reflejo de la libertad del hombre, en *Farenheit 451.* Formado a sí mismo en el duro *plateau* de la vida, tímido, soñador, buen conversador sobre todo aquello que le apasiona —el cine, la literatura, el amor, la infancia...—, su vida ha sido agitada. *Miston* o *voyeur*, su pasión por el cine le llevó a los quince años a robar dinero a su abuelo para montar un cine-club. Un hombre le sacaba del reformatorio donde le encerraron y se encargaba de su educación, primero convirtiéndole en un gran crítico de cine y después en un cineasta que está realizando una de las obras más personales de estos últimos veintiocho años del cine. ¿No les trae a la memoria estos datos autobiográficos *Los cuatrocientos golpes,* y ese prodigio de arte trascendido de nociones esenciales que es *L'Enfant sauvage*? Aquel hombre —la figura de padre intelectual más evidente que conocemos— fue André Bazin, sin quien la crítica cinematográfica no sería gran parte de lo que es hoy.

Pero Truffaut es también un hombre libre que se busca, se interroga, trata de ser consciente. Pocos como él saben hablar de cine, explicar sus preocupaciones esenciales, explicitar sus sueños, conectar su trabajo con el de los demás, enraizar los fenómenos cotidianos en su contexto histórico. Hablar con él, distendidamente, en la intimidad —sus grandes entrevistas lo demuestran año tras año— es una gran experiencia. Utiliza el mismo tono íntimo, la misma testaruda lógica, el afán de convencer, de sus films. Pero nadie mejor que él mismo lo ha expuesto:

«Hago películas para realizar mis sueños de adolescencia, para hacerme bien y, si es posible, a los demás. Para muchos, el cine es una escritura; para mí será siempre un espectáculo en el que está prohibido aburrir o dirigirse sólo a una parte del auditorio. Como todos los audidactas, trato siempre de convencer.»

Es difícil hacer una declaración de principios tan precisa y tan coherente. He estado a punto de escribir *tan sólida*. Y es que no sólo habla de intenciones, es un autoretrato. El crítico Truffaut era así de rotundo, de claro, con esa capacidad de síntesis para definir con pocas palabras contenido y estilo, moral y estética, referirse al contexto e incidir al tiempo en lo personal...

Muchos estamos convencidos de que los equívocos, malentendidos y malestares que provoca todavía hoy, después de una filmografía tan evidente, se basan en su pasado de crítico. Ningún otro cineasta —ni siquiera sus compañeros del equipo de redacción de *Cahiers du Cinéma,* Rivette, Chabrol, Rohmer, Godard— alcanzó jamás tal prestigio y celebridad como críticos. Ni una influencia tan grande. Quizá Rivette y Rohmer fueran críticos más exquisitos. ¿Lo fueron acaso tan profundos? Pero ninguno de ellos llegó a ser tan famoso como él. No por su trabajo en *Cahiers*. Su gran operación crítica la realizó fundamentalmente en el semanario *Arts,* donde semana tras semana aleccionó, provocó, irritó, admiró, descubrió, reflexionó, dictó fobias y filias, creó toda una forma de ver, interpretar, escribir y hablar de películas.

Vayamos a la anécdota, que a veces contiene lo esencial. Cuando Truffaut empieza a escribir en *Arts* en 1954, el semanario tira unos cincuenta mil ejemplares. En 1959, la tirada media sobrepasa los quinientos mil. En ese año abandona la crítica cotidiana —nunca ha dejado de ser un crítico, como lo demos-

Ministerio de Cultura 2011

traría años después con su gran libro de entrevistas *Le Cinéma selon Hitchcock*—, para convertirse en director. Poco más de año y medio después, la revista tiene que cerrar porque no se vende. En toda la historia del cine no ha habido nunca alguien que provocara tanta pasión con sus escritos como él. Otra anécdota más. En 1958, los directivos del Festival de Cannes le echan como periodista. Un año después, acude oficialmente con *Los cuatrocientos golpes* y recibe el premio al mejor realizador.

Y es que la pasión cinematográfica de Truffaut se realiza siempre: como aficionado, animador de cine-clubs en su adolescencia; como crítico en su juventud; como productor, guionista y director, después; siempre como infatigable agitador de la conciencia del cine, sin puritanismos a lo Godard, sin malditismos a lo Rivette, sin desfallecimientos a lo Chabrol...

«El crítico debería ser, generalmente, el intermediario entre el autor y el público, explicando al segundo las intenciones del primero, señalando al primero las reacciones del segundo, ayudando eficazmente a uno y otro a ver más claro. Para ello, hay que poder remontarse a las intenciones y adivinar al hombre detrás del film...». A menudo ha expuesto sus ideas sobre la crítica, como en este artículo de junio de 1957, en *Arts,* titulado: *Nous sommes tous condamnés.*

Como crítico, Truffaut era un perfecto ejemplo de equilibrio en sus contradicciones. Por supuesto, también de dotes. Pero el equilibrio que presidía su trabajo era admirable. ¡Qué difícil resulta siempre mantenerse en el fiel de la balanza entre la pasión y la reflexión! A cuantos críticos les pierde el que se desequilibren a un lado o a otro. Un crítico demasiado apasionado puede ser tan perjudicial como si es demasiado reflexivo. No se olvide que la crítica es una forma de amar o no es nada. Pero en Truffaut se producía siempre que, a mayor pasión, mayor capacidad de reflexión. Cuanto más entregado, más capaz de bucear en la obra. Naturalmente, eso le ocurre también como cineasta. La pasión de sus criaturas más profundas no les impide ser al mismo tiempo muy lúcidas. Es evidente que, pasión reflexiva o reflexión apasionada, según los casos, de este equilibrio nace su potencia creadora.

Otro malentendido sobre Truffaut se basa en esto: ha traicionado al crítico. Este decía unas cosas, mientras el director hace otras. Aquel agitador de conciencia, aquel emblema de una generación, que preconizaba un cine más libre, que era ferozmente violento contra el sistema, ha sido asimilado por éste. Nada menos cierto. Que sea un director famoso, sin problemas para trabajar, no quiere decir que sea un defensor del sistema. En realidad, ningún artista sincero lo es, por muy armoniosa que sea su visión del mundo o por muy exultante que sea su pasión de vivir.

Truffaut es un enemigo de los clanes. Un tímido que sólo se siente a gusto entre los amigos. Incluso sólo a veces con los amigos a los que trata con asiduidad. Quizá su violencia y su sarcasmo, que saca a relucir a veces, procedan de ahí: de que necesita sentirse encajado y cómodo con las cosas y las gentes para mostrarse tal y como es. El lo ha dicho muchas veces: es un individualista que huye del grupo. «Siento una desconfianza total con respecto a los grupos humanos, del hombre en plural. En el grupo existe siempre un riesgo de impureza. En revancha, siento un amor muy grande por el hombre en singular. El hombre en grupo es siempre culpable. El hombre solo es vulnerabilidad. Vulnerabilidad del niño de *Los cuatrocientos golpes,* de Aznavour en *Tirez sur le pianiste,* de Jeanne Moreau en *Jules et Jim.* Es eso lo que me interesó en sus personajes».

Sus páginas de crítico están llenas de afirmaciones en este sentido, de análisis de personajes vulnerables que otorgan al relato en que están insertos una grandeza lírica y moral que trasciende a la forma misma, que la permeabiliza de contenido ético.

A propósito de *Johnny Guitar* escribe: «Se trata siempre de violencia y de soledad moral en un universo desesperado donde todo lo que sucede es amargo...». De *La colina del diablo,* de Anthony Mann: «Tratando del hombre solo, su miedo, su sudor, sus zapatos, su cigarrillo». De *Los sobornados,* de Fritz Lang: «La soledad moral, el hombre que lleva una lucha contra un universo semihostil, semidiferente, tal es el tema favorito de Lang...». Muchos otros ejemplos podrían ofrecerse en este sentido. Pero, como siempre, su capacidad de síntesis, su facilidad para la expresión totalizadora la encontramos en esta frase: «Me gustan mucho las gentes de la sociedad, pero a condición de que estén completamente solos, que no se organicen en bandas».

Todos los personajes de Truffaut, desde el pequeño Antoine Doinel que hacía novillos en 1959, hasta la vecina

Ministerio de Cultura 2011

que reencuentra a su amante del pasado, pasando por el pianista, la joven azafata de *La piel suave,* el bombero de Ray Bradbury, la novia de luto, la hija de Víctor Hugo que lleva a sus últimas consecuencias el *amour fou* y los postulados del romanticismo, el amante de las mujeres, el hombre que convive con los muertos, la actriz que se debate entre el mundo claustrofóbico de su marido y los afanes resistenciales de su compañero de trabajo..., todos los personajes de Truffaut tienen esa condición de seres solitarios que tratan de adaptarse al mundo, después de haberlo cambiado un poco, demostrando con su talante y su dificultad de ser que sólo puede uno realizarse desde y a partir de uno mismo.

Alexandre Astruc es uno de los varios maestros de Truffaut. Quizá, como crítico, sea quien más influyó en él después de Bazin. De su película *Les mauvaises rencontres* escribe Truffaut: «Astruc no juzga a sus personajes; les mira con una gran lucidez, con una ternura muy grande y, sobre todo, con una grandeza absoluta, puesto que él está un poco en cada uno de ellos». ¿No se podría decir otro tanto de la relación de Truffaut con sus personajes? Lo mismo que muchas cosas que Astruc ha escrito pueden servir para explicar la actitud moral y estética de Truffaut, su manera de actuar con la cámara frente al actor y el personaje, en un intento de hacer desaparecer los términos de esta dialéctica, llegando a la creación del personaje-actor, a la síntesis de los dos. Por ejemplo, Astruc decía: «El personaje no libera su secreto más que al borde de la espera, frente a la cámara en el momento en que el nacimiento de un reflejo de alegría o de tristeza hace bascular, de pronto, la significación del drama».

Detengámonos un momento. Proyectemos en nuestro Museo Imaginario las imágenes que allí permanecen, invioladas, de *L'Enfant sauvage*. Truffaut, convertido en actor, realizando la puesta en escena directamente en el espacio, conduce el drama del niño del Aveyron según el sistema propuesto por Astruc. Y de ahí surge el temblor poético de este drama que nos habla con palabras justas de una prábola esencial: la necesidad del hombre de recibir la enseñanza del hombre para crecer y desarrollarse. El mismo Truffaut para colocar la cámara e ir situando en el mundo civilizado al niño que viene directamente del seno materno de la naturaleza, está basado en esta manera llena de ternura de mirar a los seres humanos, de colocarse más allá de la distancia de la contemplación, en un movimiento de aproximación que es claramente de identificación, con algo de quien se contempla en un espejo. Pero, ¿qué otra cosa ha hecho siempre Truffaut? ¿Quién es Antoine Doinel sino este movimiento de Truffaut hacia Jean-Paul Léaud, reflejo de sí mismo, hasta surgir de ahí el Doinel que vive las etapas de su vida, el niño de *Los cuatrocientos golpes,* el adolescente de *L'Amour à vingt ans,* el joven que encuentra el amor de *Besos robados,* el hombre que intenta insertarse en la vida de *Domicilio conyugal* y que termina por enfrentarse con las disonancias del mundo y las tentaciones de la vida?

Pero esto ocurre no sólo con Doinel o Víctor de l'Aveyron, sino con todos los personajes, incluidos los secundarios, a veces hasta los episódicos. Y cuando no lo logra, se produce el fracaso. Por ejemplo, en *La peau douce*. El protagonista es el escritor, quien lleva toda la acción. Truffaut desprecia de alguna manera al actor, Jean Desailly, y el personaje queda un tanto distanciado, demasiado opaco. La relación amorosa con la cámara aquí la tiene Truffaut con la azafata, ser aterido que no se adapta a las condiciones de la aventura amorosa clandestina. Ahí Truffaut se siente fascinado, seducido. La cámara la sigue y la contempla con un afecto muy vivo. Es que François Dorléac le parece un espectáculo humano en sí mismo. Es lo que le volverá a ocurrir después con la hermana de la actriz, Cathérine Deneuve, con la que llega a establecer una relación con la cámara que es, a la vez, vampírica y afectiva. Si la Jeanne Moreau de *Jules et Jim* la antecede en este tratamiento afectuoso y sublimizado, la Deneuve (*La sirena del Mississipi, El último metro*) le sitúa en esa relación dialéctica que él mismo expuso una vez: «Para mí los grandes momentos del cine son la coincidencia entre los dones de un director y de una actriz dirigida por él: Griffith y Lilian Gish, Sternberg y Marlen, Fritz Lang y Joan Bennet, Renoir y Simone Simon, Hitchcock y Joan Fontaine, Rosellini y Magnani, Ophuls y Danièle Darrieux, Fellini y Masina, Vadim y B.B... A partir de ahora hay que añadir Preminger y Jean Seberg... Nos ofrece «un espectáculo cuyo secreto ellos guardan, un espectáculo que sólo les concierne a ellos».

En *La Sirena del Mississipi* este milagro se produce con Marion-Deneuve, lo que ha hecho decir a Dominique Fanne, autora de un libro excelen-

Ministerio de Cultura 2011

te sobre Truffaut: «De plano en plano, de escena en escena, Marion nace al amor». Truffaut es a la vez el taumaturgo y la comadrona de este alumbramiento de una criatura al amor. Una criatura que exclama al nacer, en una de las escenas de amor más hermosas que hemos visto: «Vengo al amor, Louis, me duele, Louis. Me duele, ¿es eso el amor, es que el amor duele?».

Esa actitud que produce esta manera de enfrentarse a los personajes con la máxima ternura, de mimarlos y conducirlos hasta ser ellos mismos, fenómenos puramente cinematográficos, es muy propia de Truffaut y se basa en un principio que ya enunciaba cuando era crítico: «Me preocupo mucho de moral, e incluso mis juicios sobre los films son siempre más morales que cinematográficos. El realizador tiene una responsabilidad múltiple de cara al público como de sus personajes. Toda actitud creadora se convierte en una actitud moral».

Pero es también algo que está basado en una forma de entender el cine, desde el punto de vista formal. Sólo determinada manera de filmar, de concebir el plano, de manejar el espacio, pueden hacer posible esa profunda identificación señalada más arriba. Curiosamente, este gran discípulo de Renoir, a quien dedicó *La sirena del Mississipi,* tiene una idea del cine muy distinta al autor de *El río*. Más cercana a la de Hitchcock. Así, Dominique Fanne escribe en *L'Univers de François Truffaut:* «Tiene por los personajes la misma indulgencia, el mismo amor que Renoir. Pero próximo a Ophuls y Rossellini, filma mujeres y hombres con una mirada más femenina que Renoir». Una mirada que posee también determinadas calidades técnicas. A propósito de esta conjunción, entre ternura y técnica, Godard escribió lo siguiente de Truffaut: «¿De donde viene que la técnica sea hermana de emoción y rigor de libertad?».

Para esta pregunta no hay mejor respuesta que la que da el propio Truffaut: «Intento siempre acercarme a mis personajes por pequeñas notas contradictorias. Es un procedimiento querido de Renoir y es un método de creación que me concierne... Siento de siempre la pasión por el cambio de tono». Pero esto es algo que existe también en Hitchcock. Renoir posee una visión más amplia, el ser en el universo entero, desarrollándose en un espacio muy vasto, de ahí que la vida no se agote en los límites del plano, de que nos produzca la sensación de que la vida continúa, que la realidad no se agota en el signo del plano, que no está delimitado por la pantalla. En Rossellini ocurre algo parecido, provocando una sensación panteísta, casi india. Renoir es un humanista racionalista, Rossellini cree en la totalidad budista.

Por el contrario, la visión de Hitchcock es más limitada, más agónica y también más onírica, su universo poético es de semivigilia. Lo que quiere decir que es muy subjetiva. Está basada en un sentimiento del mundo amenazante, intranquilizador. Hitchcock, como Land, como Lubitsch, recrea el mundo plano a plano y en él sumerge al personaje al que contempla, tanto subjetiva como objetivamente. El miedo, el desgarro existencial del universo, es un elemento esencial en Hitchcock, que está presente también en Truffaut, quien una vez escribió que «finalmente, el criterio de la belleza de un film no es otra cosa que esto: sentir el amor, sentir el miedo». En realidad, el amor es posible como una forma de combatir el miedo. Y amar produce a su vez dolor, miedo, angustia, desazón. ¿Por qué nos saca de nosotros mismos? Quizá porque nos enfrenta con la ambigüedad de lo real, nos sumerge en el mundo, nos convierte en pura fenomenología relacional.

Recordemos este diálogo de *La sirena del Mississipi:*

Louis: «Eres tan hermosa, cuando te miro, es un sufrimiento».

Julie-Marion: «Sin embargo, ayer decías que era un gozo».

Louis: «Es un gozo y un sufrimiento».

Es lo que un crítico ha definido así: «Truffaut reintroduce el secreto de Hitchcock: reencontrar lo real por lo irreal, crear en cada escena un desequilibrio, un movimiento de báscula».

Esta forma de reconciliar los contrarios es posible gracias a que intenta un arte de la narración en el sentido de Hitchcock, y también de Buñuel, basando en la trayectoria del personaje lo esencial de su arte, ofreciendo diversas y simultáneas visiones de cada personaje: como se ve a sí mismo, como le ven los demás, como le ve el espectador, que ocupa el lugar mayostático del narrador puro. De ahí procede la fuerza emocional de sus relatos más dramáticos y algunas de las galas más interesantes de sus comedias. La existencia del niño Doinel, en *Los cuatrocientos golpes,* forzaba todo su patetismo sobre nosotros, porque el director nos obligaba a prestarle toda nuestra solidaridad a través de mantener fija nuestra atención sobre él, cruzándose a menudo su mirada y la nues-

Ministerio de Cultura 2011

tra, compartiendo la culpabilidad. Es lo que está en *L'Histoire d'Adèle H,* en *La marige etait en noir,* en *Les deux anglaises et le Continent,* en *La femme d'á coté*... Nuestra angustia y complicidad se producen por la fascinación que ejerce sobre nosotros la forma en que nos son presentados los personajes, siempre la cámara sobre ellos, en planos muy concretos sobre sus rostros, mostrando sus reacciones y los personajes que les observan, a menudo como si fueran espectadores privilegiados.

Digámoslo de una vez. El arte de Truffaut se basa en la noción que tiene de la pantalla. ¿Y cuál es ésta? Que no es ni una ventana, ni una puerta, ni un espejo sobre la realidad. Que es otra cosa. El cine es un lenguaje capaz de reinventar la realidad. Lo cotidiano no es cinematográfico. Fiel discípulo de sus grandes maestros, coincide en esto con André Bazin, una vez más. Bazin siempre supo que lo específicamente cinematográfico surge del hecho de ser filmado y después proyectado en una pantalla, aislado y subrayado en una sala oscura. Cualquier cosa, incluso lo que se llama el *teatro enlatado*, al pasar por estos procesos, se convierte en cine. O, lo que es lo mismo, la no existencia de la pureza cinematográfica.

Pero volvamos a Truffaut, el más lúcido de sí mismo: «L'écran ne constitue pas una fenêtre sur le monde, mais un cache». Algo que limita, subraya o potencia su irrealidad. El lado de artificio de la técnica le fascina, aunque utilice un estilo poco artificioso. Nada se puede reproducir, hay que inventarlo todo. A veces se ha reído de las ideas de Godard, metido en la trampa metafísica de la reproducción total de la realidad. Truffaut sabe que la realidad se escapa cuando queremos tomarla en bruto, que hay que adulterarla, exagerarla o refinarla, hay que forzarla para que segregue su sentido. De esta manera, aún manteniendo un estilo muy personal, como corresponde a sus ideas de lo que es un narrador cinematográfico, cada una de sus películas es formalmente distinta: es de la raza de los cineastas que imaginan la puesta en escena como una piel que se adapta al sentido. Recordemos sus tres primeras películas, donde está ya contenido todo Truffaut (menos las comedias): *Los cuatrocientos golpes, Trez sur le pianiste, Jules et Jim*. O las tres últimas: *La chambre verte, Le Desnier Métro* y *La femme d'á coté*. Como los films de Hitchcock, tienen cada una planteamientos narrativos y visuales muy distintos. Y, sin embargo, sentimos en todas la presencia de un autor llamado Truffaut. A pesar de los cambios en el tratamiento y en los tonos, que no es otra cosa que la forma de recrear mundos distintos, relaciones poéticas diferentes, sentimos que hay un mismo autor detrás. Es que a Truffaut el cine le gusta «porque es un arte indirecto, inconfesado».

En realidad, también la literatura y la pintura. El arte todo es indirecto, inconfesado. Produce sentido nunca unívoco, siempre ambiguo, nunca directo, siempre lateral, nunca tan concreto como la cosa, siempre fugitivo como la realidad. El lenguaje artístico —¿los demás no?— es ambiguo o no es. Y de su ambigüedad nace su grandeza. Posee ese aspecto del mundo onírico: que dice a la vez más y menos de lo que aparenta. Truffaut es uno de los pocos cineastas que ha conseguido soñar sus propias obras. En él no se produce esa contradicción entre vida y obra. Porque la vida es para él parte del sueño esencial del hombre. En esto coincide con Renoir, para quien «la realité est féerique», y uno de sus personajes, de *La Carrosse d'or,* se preguntaba: «¿Dónde acaba el teatro y empieza la vida?».

Plano a plano, escena a escena, Trufaut, con la imagen y la palabra —qué respeto siente por ésta; recuérdese algunos de sus films, como las dos versiones de las novelas de Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim* y *Les deux anglaises et le Continent,* o *L'Enfant sauvage,* basado en el diario de Jean Itard, donde juega de manera exhaustiva con la voz en *off*, que nos ofrece grandes partes del texto literario—; Truffaut, decimos, va edificando un universo lleno de emociones, un universo donde los personajes se crean a sí mismos, donde la realidad, recortada por el *cache* que es la pantalla, se va recreando, y ello en función de leyes propias que determinan que ese objeto que es el film sea algo que existe por sí mismo, en la duración misma de su proyección. Esta forma de hacer nos recuerda lo que decía Merleau-Ponty en *Signos:* «La vida humana no se toca en un solo registro: hay ecos, intercambios, y hay quien enfrenta la historia sin haber afrontado nunca las pasiones, hay quien es libre con las costumbres y piensa de manera corriente, y quien vive aparentemente como todo el mundo y cuyos pensamientos sacan de raíz todas las cosas». De la raza de estos últimos son los grandes personajes de Truffaut.

Es que Truffaut hace vivir a sus personajes hasta el límite de sí mismo, situándoles en la

Ministerio de Cultura 2011

frontera de su destino... Su arte consiste en verles actuar como si de ellos y de él dependieran exclusivamente, casi como el vicioso para quien *ver* fuera la forma más pura de existir, reconciliando el espectáculo con la acción. Lo que pasa es que las vivencias de sus personajes, su fatalidad libre, le sirvan a él para comprenderse a sí mismo y lo que le trasciende. Parece colocarse en la situación con la que describía como crítico a Hitchcock, identificándose con él: «Una frase resume toda la temática de Hitchcock: usted me fascinaba e, incluso, a veces, me parecía que me pertenecía». Esa fascinación y esa relación de dependencia es lo que siente Truffaut por sus personajes. Pero es también la posición de éstos, cómo viven sus relaciones de amor o de odio. La vecina de *La femme d'á coté* siente por su examante lo mismo. No puede mirar a otra parte y siente que el hombre la pertenece. Cuando se vive auténticamente, uno está condenado a llegar hasta el final. Aunque sea en la alegría. Una película tan divertida como *Domicilio conyugal* tiene uno de los más hermosos cambios de tono de la historia del cine, después del nacimiento del hijo. Ahí el tono se va haciendo agridulce, por medio de varias escenas montadas en elipsis, hasta que los engranajes de la vida muestran el lado letal, fatídico, corrosivo de la vida.

«No creo que un hecho artístico sea un hecho artístico realizado si no hay ternura. Se puede ridiculizar a alguien y, al mismo tiempo, sentir ternura. Se puede, incluso, tratarle de una manera aparentemente muy cruel. La ternura, esa es la verdadera posición moral». Esta frase de Rossellini parece presidir la vida y la obra de Truffaut. Y para los esquemáticos y sectarios es un impedimento, muchas veces, esta manera de contemplar al hombre en su integridad, con sus fallos y renuncias, pero desde la ternura.

Truffaut encuentra siempre, en el sufrimiento o en el gozo, en el amor o en el desamor, una misma ternura consustancial con el hombre, ser aterido que lucha contra la corrupción del tiempo. Actuando con ternura, aproximándose solidariamente a los personajes, Truffaut demuestra un temperamento de hombre justo y libre poco común. Es lo que le ha hecho poseer una de las miradas más conmovedoras y profundas, menos reticentes y más cálidas de la historia del cine. No tener telarañas en los ojos, no dejarse ofuscar por los prejuicios, tratar de verse a sí mismo y a los demás como son, he ahí su grandeza. Ello es debido a la ternura, frente de solidaridad, frontón del desprecio. Por eso es capaz de hablarnos con esa voz tan queda, secreta, íntima, cotidiana, de tú a tú, al oído, sin intermediarios.

Y por eso, a veces, nos escandaliza tanto, como en su última película, diciéndonos algo tan sencillo como que todavía se muere de amor. En una sociedad tan tecnocratizada, tan falsamente científica, tan vorazmente funcional, tan manipulada por las leyes del mercado, ¿se puede expresar algo más escandaloso? Porque la ternura —auténtica flor de la solidaridad y del amor— es el escándalo. Bienvenido sea ese plano definitivo, en un parking subterráneo, rodeados de máquinas-automóviles, forma perfecta del *interland,* en que los amantes reencontrados en un gran supermercado se sienten irresistiblemente atraídos, se besan, y la mujer cae desmayada como una flor deshojada. Este plano, surgido de la profunda ternura de Truffaut, es tan escandaloso como algunos de *L'Age d'or,* de Buñuel, lo fueron en su tiempo. Porque nos devuelve la noción necesaria de que existir es algo imprevisible, inordenable, indefinido, ambiguo, cargado de pasión y de ternura. Algo que no se puede normalizar ni por la costumbre ni por la ley.

Ministerio de Cultura 2011