



Françoise **Truffaut**

CARLOS BARBACHANO



EN LOS ÚLTIMOS TIEMPOS, HABLAR DE FRANÇOIS TRUFFAUT no estaba de moda. En cierto modo era una suerte. Ese cineasta con cara y corazón de tímido adolescente se había logrado liberar, al menos en lo que respecta a su público, de la tiranía de la moda. Era, por otro lado, natural. Al fin y al cabo ese suele ser el destino de quienes crean su propio camino, procurando que su presencia no se note demasiado. En España, se notaba tan poco su presencia que, desde hace algunos años, sus películas llegaban con cuentagotas. En Francia, se había convertido casi en un clásico. Había sufrido, en este caso, el duro sino que a la larga les espera a los iconoclastas.

Sin embargo, hace unas décadas la cosa era bien distinta. Truffaut había rodado *Los cuatrocientos golpes*, *Tirez sur le pianiste*, *Jules et Jim* y *La piel suave*, y junto con su compañero de generación Jean-Luc Godard y unos pocos más (Rohmer, Rivette, Chabrol, Rouch, antes Resnais y Kast, fallecido, terribles coincidencias, el mismo día que Truffaut), había contribuido a romper alguna de las reglas gramaticales que más inútilmente encorsetaban al cine. Siguiendo las huellas, todavía frescas, de Jean Renoir y Roberto Rossellini, teniendo en cuenta la enorme inteligencia narrativa de un Hitchcock o de un Buñuel y el emocionante y duro romanticismo de un Nicholas Ray o un Samuel Fuller, un grupo de ilusionados jóvenes había lanzado sus cámaras a la calle y se encargaba de hacernos recordar que el cine y la vida no eran dos cosas tan distantes. La magia de los sesenta inundó el cine: todo era entonces posible. Se acabaron los guiones perfectamente terminados, se acabaron los actores consagrados, los grandes presupuestos, los tabúes morales. Durante unos años, decir ¡viva el cine! era decir ¡viva la vida! Ese sueño duró escasamente una década e hizo posible que el cine se agilizará: la «nouvelle vague» hizo posible, con el concurso anterior de parte del neorrealismo italiano y de algunos «outsider» de siempre, que ese peso pesado que por lo general era el cine viera sus posibilidades de convertirse en un peso ligero, mucho más eficaz y flexible. La gran crisis económica de los setenta engulliría buena parte de aquellas interesantes innovaciones; pero la semilla estaba echada y, al margen de los momentáneos frutos, siguió afortunadamente germinando.

De todos aquellos jóvenes cineastas franceses de los años sesenta, Truffaut fue tal vez, con Eric Rohmer, quien más acercó la vida al cine; de los dos, Truffaut optó por la vía más literaria, más dramática, mientras que Rohmer prefirió la vía más documental, más mostrativa (como hicieran, en definitiva, Méliès y Lumière en los primeros años del cine). La primera película de Truffaut, *Los cuatrocientos golpes*, era el emocionado testimonio de ese niño salvaje al que no había «civilizado» todavía el profesor Itard, o sea, el propio Truffaut; un niño salvaje que





Escena de *La noche americana*, 1973

encontraba la libertad tras romper con todas las ataduras sociales y que era la otra cara del mismo Truffaut. La triste infancia de François Truffaut se veía reflejada en ese Antoine Doinel, todavía niño, cuya imagen quedaría para siempre congelada en el último plano de la película. La libertad estaba lejos de la familia, de los colegios, de los correccionales o de los centros de rehabilitación social: era infinita, inabarcable, como ese mar que se extendía ante los maravillados ojos de François Truffaut-Antoine Doinel.

Por los caminos de la libertad caminaría poco después ese «alter ego» del propio Truffaut que fue su entrañable personaje de Antoine Doinel, encarnado a la perfección por Jean-Pierre Léaud, algo más que un actor en la filmografía del director. Los pasos dados por

ese camino se llamarían *El amor a los veinte años*, *Besos robados*, *Domicilio conyugal* y *L'amour en (¿?)*. Estas películas poseen la impronta de una gran frescura e imaginación. Moderno y tierno pícaro inmerso en la gran ciudad, Antoine Doinel nos transmitía cordialmente a los espectadores su ternura y su encanto.

Ese tono ligero y amable de las películas de Doinel, en las que Truffaut introducía una desenfadada crítica social, suavizada, ciertamente, por ese encantador vitalismo que tanto recordaba al maestro Jean Renoir, se hará tragedia en toda una serie de sólidas películas que nos hablan patéticamente del amor, patetismo propiciado sobre todo por esa sinceridad que logra Truffaut en el momento de comunicarnos los sentimientos de sus personajes. «El amor hace daño», dice Marion Mahé, la protagonista de *La sirena del Mississipi*, y ese mismo dolor lo sienten los personajes de *Las dos inglesas y el amor*, una de sus dos magníficas adaptaciones cinematográficas de las dos novelas de ese ilustre desconocido llamado Henri-Pierre Roché; su otra excelente adaptación de Roché sería su película tal vez más famosa *Jules et Jim*. En estas dos sensibles



Escena de *La novia vestía de negro*, 1967



La sirena del Mississippi, 1969



Diario íntimo de Adèle H., 1975



Escena de *Las dos inglesas y el amor*, 1971



Escena de *El último metro*, 1980

películas, como en *La piel suave*, *La sirena del Mississippi*, *La novia vestía de negro*, *Historia de Adela H.*, *El último metro* o *La mujer de al lado*, Truffaut nos muestra la fuerza del amor, esa turbación psicósomática que produce en aquellos que habita, el valor casi sobrehumano de la pasión amorosa, y lo hace con una gran inteligencia de cara al espectador y con un gran respeto hacia sus criaturas. Esa inteligencia fue hija, sin duda, de la fina sensibilidad literaria que poseía; una inteligencia que nos permitía poder juzgar, como espectadores, al tiempo que sentir, aquellas peripecias sentimentales por las que caminaban sus héroes y sus heroínas, numerosas en su cine. Merced a la puesta en escena de Truffaut, nos convertimos en observadores, pero también en hermanos de sus personajes. Sus dramas no nos son, verdaderamente, ajenos; la particular manera de ofrecernos el realizador las situaciones dramáticas creadas nos otorgaba el privilegio de enriquecernos con aquellas experiencias; de integrarlas, de alguna manera, en nuestras vidas. Algo, en resumen, que muy pocos cineastas modernos han conseguido. Las películas de Truffaut, sus películas de los años sesenta especialmente, se prolongaban más allá de la pantalla, pasaban a formar parte de nuestro acervo vivencial. Como las películas de Buñuel, o las de Bergman.

Truffaut demostró tener siempre una fina, finísima sensibilidad literaria; aquella que caracteriza a los lectores atentos, constantes y, sobre todo, amorosos. Los libros, en sus películas, no solamente son objetos de conocimiento; son, también, objetos de amor. Su amor a los libros no únicamente lo transparenta en su famosa adaptación del relato de Bradbury *Fahrenheit 451*, en aquella magnífica secuencia en la que aquella nueva humanidad de hombres-libro se recitan unos a otros las obras maestras de la literatura de las que son fervorosos y únicos depositarios, sino en los mismos genéricos de *Las dos inglesas y el amor*, en la amorosa escritura de los personajes de aquella hermosísima película o en la insaciable sed de escribirse a sí misma que invade a la pobre Adèle Hugo, en el ejemplar papel que un recurso tan literario y difícil de utilizar en cine como es la voz en «off» desarrolla en muchas de sus películas, en la imagen, por acudir sólo a algunos ejemplos, del propio Truffaut que nos ofrece a Truffaut-actor-de-sí-mismo en *La noche americana*, la película que constituye su más patente testimonio de amor al cine.

Porque estoy seguro de que el amor será la palabra clave que definirá, en el futuro, a este hombre que tanto amor puso en todo lo que como artista hizo. Amor al amor, amor a los libros, amor al cine, amor al teatro (*El último metro*), amor a la comedia desinhibida y alegre (*Una chica tan decente como yo*), amor a la infancia (*Los cuatrocientos golpes*, *El niño salvaje*, *La piel dura*).

En nombre de todos esos amores que hoy tan escasamente se prodigan, alcanzó el amor universal en la ficción cinematográfica. François Truffaut encarnaba en *Encuentros en la tercera fase*, de su amigo Steven Spielberg, al científico que conseguía comunicarse con los extraterrestres que nos visitan pacíficamente al final de la película más memorable de ese nuevo rey Midas del cine mundial. No fue un hecho casual; pocos hombres, aún en el campo de la ficción, podrían haber interpretado esa secuencia con más y mejor credibilidad.