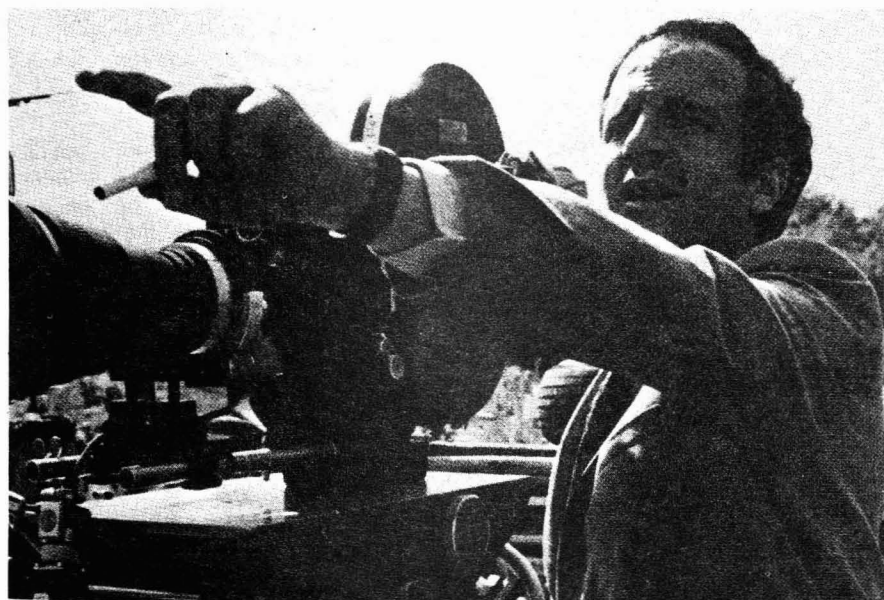


Antonio Saborit

Truffaut: las viejas aguas de la nueva ola

Antes de que se hiciera evidente su languidecimiento intelectual, mucho antes de que asumiese su posición de cinéfilo desesperado, carente de recelos y contradicciones, capaz de perdonarle todo a Hollywood porque sus filmes son siempre más vitales, François Truffaut era uno de los realizadores cuya ubicación dentro de los límites y posibilidades del cine francés de finales de la década de los cincuenta era difícil de precisar. Por un lado estaban las perspectivas que los colaboradores de los *Cahiers du Cinéma* habían planteado y que se concretarían en un considerable número de títulos y latas de película conocidas genéricamente como la *nouvelle vague*, y por otro, el acercamiento que el mismo espacio de la crítica permitiría a Truffaut coquetear antes que desglosar sistemáticamente la narrativa artesanal de las producciones cinematográficas norteamericanas, el espasmo frente a sus instituciones personales en lugar de discretos toques de ubicación. Así, desde un principio, el paso de Truffaut del quehacer crítico a la realización cinematográfica concreta está marcado por diferentes rasgos de carácter ambiguo y contradictorio: depone el ejercicio de la crítica por la práctica de la puesta en escena mientras que Godard, por ejemplo, entiende el trabajo cinematográfico como trasplante y continuación de lo que acaso ya aventuraba en los *Cahiers*; en 1959 el ministro de Asuntos Culturales, André Malraux, ratifica la decisión de un comité de selección de mandar a Cannes oficialmente y como único representante de Francia *Los cuatrocientos golpes*. Al año siguiente la *nueva ola* es un orgullo nacional: la producción de películas se eleva y extiende su propia mitología (léase, Jeanne Moreau, *nueva ola*, Belmondo, Leaud, etcétera). Del glorioso debut a la ingratitud de la fama: los conceptos del cine de autor se enlatan y distribuyen por epígonos y

François Truffaut



detractores, se editan libros, antologías, entrevistas y la estólida conversión publicitaria reduce la ética, el lenguaje y la vitalidad de esta pequeña vanguardia en solemnidad de gran industria, desenfado caprichoso y euforia empaquetada. Desde entonces Truffaut alimenta a su personaje (Antoine Doinel) y se nutre del mismo declinando constantemente hacia los cánones de la errata de los que alguna vez prescindió —no es casual que Mailer identifique en *El tránsito a Narciso* (*La Cultura en México*, Suplemento de *Siempre!*, No. 602) la figura de Jean Pierre Leaud en *El último tango* con François Truffaut y una época del cine francés.

A estas alturas, entonces, resultan fácil de identificar los intereses y preferencias del realizador francés. Un año antes de la presentación de su último largometraje *La piel dura* (*L'Argent de Poche*, 1976) —antítesis agresiva del primer Truffaut— apareció su último libro de reciente publicación en español, *Las películas de mi vida* (Ed. Mensajero, Madrid, 1976), antología personal de su obra crítica escrita durante su estancia en los *Cahiers*, *Arts*, *Radio-Cinéma*, *Le bulletin de Paris* y *La Parisienne*, que incluye además de un prólogo del autor una serie de ensayos breves inéditos pero que, finalmente, iluminan la idea inicial: reunir el material que contenga obras y realizadores cuya influencia ha sido determinante para él; de ahí el título del libro cuya traducción más acertada sería *Las películas en mi vida* —paráfrasis al título del libro de Henry Miller, *The books in my life* que fue vertido al francés como *Les livres de ma vie* del cual Truffaut desprende unas líneas que utiliza a manera de epígrafe.

Con aquel texto, Miller se proponía redondear la historia de su vida volviendo la mirada sobre los libros que en cierta forma había trastocado su transcurrir y que, a fin de cuentas, más le habían gustado. Truffaut intenta recuperar la idea del autor de los *Trópicos* con este bulto antológico dividido en diferentes partes: “El gran secreto”, dedicado a aquellos que empiezan a filmar en el cine mudo y continúan en el sonoro; “Los cineastas del sonoro”, que consta de dos partes, americanos y franceses; “Por sus caminos” y “Mis compañeros de la nueva ola”. Con estas antologías sucede lo que con las memorias, lo mismo pueden estar escritas por un amnésico o por alguien que nunca escribió nada que valiese la pena recordar. Evidentemente, incluso en la literatura la historia se repite, primero como tragedia y luego como parodia, e igual de evidente es la etapa en la que se localiza el texto de Truffaut.

Era un crítico feliz, señala en las primeras páginas de *Las películas de mi vida*. Entonces se abría paso a partir de simplificaciones desordenadas en “la jungla acogedora y al mismo tiempo cruel de Renoir” (p. 61); a propósito de *The naked dawn*, de Edgar Ulmer, se refería a una de las novelas contemporáneas más hermosas escrita por Henri-Pierre Ro-

Los cuatrocientos golpes.



ché, *Jules et Jim*, sin aventurarse siquiera a imaginar lo que habría de suceder después; descubría al mismo tiempo la trascendencia del sistema de actuación empleado por Bresson, y que *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956), aparte de ser su mejor filme, era la película más importante del cine francés de los últimos diez años; constantemente recurre a un juego de analogías cuya discordancia se vuelca sobre la misma obra que quisiera privilegiar, *Nuit et brouillard* (*Noche y niebla*, 1955), documental de Alain Resnais sobre los campos de concentración y los hornos crematorios en la Alemania de Hitler, llega a señalar, de *Escrito sobre el viento* (*Written on the wind*, 1956) de Douglas Sirk —melodrama en el que todo ocurre para orillar la acción a sus extremos—, un magnate del petróleo muere accidentalmente en una disputa y la responsabilidad se vuelca sobre su ayudante quien además es sospechoso de haber embarazado a la esposa del magnate —su equivalencia a las fotonovelas en colores, comparación que de haberla hecho con *Sed de mal* (*Touch of evil*, 1957) de Orson Welles, por ejemplo, no hubiera sido tan disparatada —se trata de un filme en el cual el detective termina resolviendo el caso por medio de un transmisor de radio portátil—; porque después de todo el mismo Martín Luis Guzmán apuntaba que una de las ventajas del cine era la de poder convertir cualquier pastiche literario en una buena película. Finalmente, Truffaut, prescindiendo de cualquier tipo de reticencias, acomoda consecutivamente un elogio tras otro con el aplomo de quien ignora que cada profesión entraña un prejuicio: cuando se prefiere a un director, decía Godard, se está obligando a detestar a otro. En toda la antología —que representa, según el autor, una

sexta parte de todo lo que ha escrito— se abstiene de lo que él llama vapuleos:

¿para qué publicar diatribas contra películas olvidadas? ... Prefiero publicar artículos laudatorios o entusiásticos aunque sean peores. Y lo hago porque versan sobre películas que todavía se proyectan y sobre grandes directores de cine. (p. 28)

Y a cambio instala su visión crítica a partir de reduccionismos "laudatorios" y descripciones tibias o gratuitas (o ambas):

"He hablado de cosas que se aprenden, he hablado de talento, he hablado de eso que, en el fondo, eventualmente, se puede comprar poniéndole precio. Ah, pero lo que no se aprende ni se compra es el encanto y la malicia, el encanto malicioso de Lubitsch, que hacía de él, de veras, todo un príncipe." (p. 71.) "Y puesto que John Ford creía en Dios: *God Bless John Ford*." (p. 84.) "Pero ante la angustia humana, las dudas y la inquietud, ante la lucha cotidiana por la vida, Capra fue algo así como un curandero, es decir, un adversario de la medicina oficial. Y además ese buen médico era también un gran director de cine." (P. 91.) "El cine, estoy convencido de ello, ha sido inventado para posibilitar películas como ésta [*Los pájaros de Hitchcock*]." (p. 111.) "Claude Sautet es testarudo, Claude Sautet es salvaje, Claude Sautet es sincero, Claude Sautet es vigoroso, Claude Sautet es francés, francés, francés" y "*Vincent, Francois, Paul et les autres* es francesa, francesa, francesa". (pp. 345, 346.)

Pero en el afán de publicar esos artículos asumiendo desde un principio la mediocridad e inconsistencia de algunos de ellos hay algo más que la sola práctica de un funcionamiento constante e instantáneo de sus ensayos críticos: una estrechez conceptual y un desamparo sintomático de sus facultades involucradas en el quehacer cinematográfico. Así, Truffaut recurre invariablemente al elogio de un humanismo cinematográfico incapaz de irreconciliar a nadie y cuya eficacia, como lo señalaba Marie-Claire Ropras-Wuilleumier, depende más de la moral que de la estética, y recurre también a la intuición cinematográfica de unos y otros: "la sinceridad y la sensibilidad" de Nicholas Ray (p. 164), y su cine *intuitivo* —contrapuesto al *cerebral*—, junto con los párrafos dispersos por todo el libro con Truffaut alabando un supuesto humanismo contenido en *Noche y Niebla*. Por otra parte, *Las películas de mi vida* representa una suerte de ritual conciliatorio del joven Truffaut, el *enfant terrible* de los *Cahiers* y de *Los cuatrocientos golpes*, con el adulto suave de *La piel dura*, quien, por lo demás, termina considerando a la crítica como una pieza exógena, remota y, finalmente, perecedera.