

La temprana muerte de Truffaut nos empuja a ver de nuevo sus filmes y, al verlos otra vez, nos damos cuenta, por ejemplo, de hasta qué punto el referente de Truffaut no ha sido la realidad sino los distintos filtros cinematográficos aplicados a ella. Hay en ese estilo algunos inconvenientes que marca el autor de este artículo y, también, seguro encanto.

Truffaut: detrás de un vidrio suave

La desaparición de alguien en plena actividad creadora, cuando su ciclo vital no ha alcanzado ni de lejos las cotas establecidas por las estadísticas, además del lógico desasosiego, llamémosle, humanitario, nos produce la penosa impresión de que alguna cosa nos ha sido escamoteada y que sin ella difícilmente llegaremos a comprender de qué iba, en realidad, la historia. Es como si de pronto, en un cine, se encendiera la luz cegadora y la proyección se diera por concluida cuando aún faltan algunos rollos para llegar al final: ¿se casarán o no se casarán?, ¿de qué murió la muchacha?, ¿suicidio o asesinato?, ¿qué turbios intereses han movido hasta ahora al amante de su amiga?, etcétera. Confusión y extrañeza: se nos ha escapado el significado final y sólo disponemos de retazos inconexos de apariencias.

Nuestra concepción teleológica de las cosas se siente mucho más burlada si la persona que súbitamente desaparece pertenece a la clase de aquellas que se dedican profesionalmente a la fabricación de mensajes cifrados —y qué es el arte en general y el cine en particular sino eso: construcciones artificiales cuyo sentido se nos ofrece y se nos oculta, al mismo tiempo, en un extraño juego de velos semánticos del que somos mirones cordiales, pero eternamente insatisfechos; de ahí que el arte, ay, como el comunismo radiofónico de los años 50 sea lo que nunca muere—; y aún infinitamente más insatisfechos nos quedamos si, quien de manera inesperada se va, es alguien, además, cuya obra (como sucede en el caso de Truffaut, personaje que motiva estas líneas, lejos de congregar la unanimidad que podría colegir-

se de la lectura de las ditirámicas necrológicas que su muerte ha propiciado, despertó al contrario, en vida más de una, y alguna más que sonada, división de opiniones.

El recurso al principio de la contradicción

Y es comprensible que así sea, pues, si hubiéramos de resumir con muy pocas palabras la obra de este cineasta habría casi suficiente con decir que su trabajo cuajó en el constante recurso al principio de la contradicción. Siempre que le fue posible opuso a un logro anterior una obra que por un camino u otro negara. Ese logro, en efecto, Truffaut, hoy todo el mundo lo sabe, pasó "d'enfant terrible" (y temible) de la crítica —incluso expulsado del Festival de Cannes—, a cineasta de éxito clamoroso con su primera película, "Les 400 coups", ganadora, precisamente en Cannes, del premio a la mejor dirección. Este pedestal fue afianzado con "Jules et Jim", después de lo cual, sin embargo, Truffaut se empeñó en mirar su privilegiada situación con una serie de filmes cuyo objetivo parece ser la más bien penosa preocupación por justificar sus teorías como crítico. Según éstas, la genuina calidad cinematográfica surge ante todo del compromiso, no desprovisto de conflicto, entre la libre creatividad del cineasta y el corsé que las condiciones materiales e intelectuales de producción imponen, hecho que se verifica principalmente en la confrontación del director con los géneros. A esa tarea se aplicó el cineasta francés después de "Jules et Jim" con tozudez no siempre convincente. Esta suje-

ción de la práctica a la teoría, elemento fundamental de lo que se ha convenido en llamar la modernidad, y que caracteriza la obra de otros cineastas coetáneos suyos, como es el caso de su amigo-enemigo Godard, tiene el defecto en Truffaut de no plantearse abiertamente y en consecuencia de que no siempre se haya entendido como lo que realmente fue: un banco de pruebas que concluyó no casualmente con un nuevo encuentro con Antoine Doinel en "Baisers volés" y con un filme resumen del período, "La sirène de Mississippi", en la cual, en tanto que compendio, aparecen magnificados los defectos y virtudes de la etapa.

Después de estas dos cintas, Truffaut entró en su segundo período de esplendor con "L'enfant sauvage", "La nuit américaine", "Adele H.", y un filme no siempre bien valorado, pero para mí excepcional, "Les deux anglaises et le continent", que le vuelven a convertir en la gran esperanza del cine europeo, así como en el director francés más apreciado en los Estados Unidos. Pero acto seguido el trabajo de Truffaut vuelve a encharcarse en obras menores, en las que de nuevo es difícil entender lo que sucede, como no sea tampoco en serio el mencionado proceso de negación, que le obliga a salirse de un camino en cuanto ha conseguido dominarlo, quizá para no verse obligado a repetir siempre la misma película. De este segundo eclipsamiento, del que quizá se pueda excluir "La chambre verte", película no estrenada en España, que el autor de estas líneas no ha visto jamás, saldrá Truffaut con otras dos cintas maduras y acabadas, "Le dernier métro" y "La femme d'à



Escena del filme "Los cuatrocientos golpes"

cot  ", películas nuevamente contrarrestadas por un último e irregular trabajo, "Vivement dimanche", filme con el que, después de un tercer período de esplendor, el cineasta parece querer adentrarse otra vez en la autoflagelaci  n del olvido.

Desconocer la realidad

De esta obra en forma de mont  a rusa cabe señalar un segundo rasgo no menos decisivo: siempre se ha dicho (entre otras razones porque el propio Truffaut en su abundante obra escrita no había cesado de repetirlo) que sus dos grandes maestros eran Renoir y Hitchcock y que ambos habían depositado una profunda huella en su obra. Esa afirmación no resiste el más somero análisis por lo que a Renoir se refiere, pues, si bien Truffaut lo admiraba y con frecuencia lo citaba o lo parafraseaba, nada hay más alejado del autor de "La règle du jeu" que el cine de François Truffaut. Renoir, como Rossellini (otro pretendido maestro suyo), son cineastas cazadores que utilizan el lenguaje cinematográfico como un señuelo sin otra finalidad que la de hacer caer de cuatro

patas en su trampa a la soñolienta y distraída realidad, a poder ser cuando ésta se muestra en algunos de sus momentos epif  nicos, cosa más difícil no porque esta clase de piezas resulten más avisgadas, sino simplemente por ser más escasas. El sistema de Truffaut, en cambio es completamente distinto: su cine no sabe lo que es la realidad, lo único que conoce es cómo el lenguaje cinematográfico ha representado históricamente esa realidad. El referente de Truffaut —y he aquí otro rasgo de su modernidad— no es el mundo real sino la capa de filtros culturales y ling  sticos que la han registrado. A la pregunta que reiteradamente se hace Jean Pierre L  aud en "La nuit américaine": "  Qu   es más importante, la vida o los filmes? De ahí que su obra tenga a veces como inconveniente mayor un cierto sabor de cosa reconocida, como si el autor en vez de hacer, pongamos por caso, filmes policíacos, los hiciera "a la manera" de los filmes policíacos; en vez de hacer comedias, hiciera filmes "a la manera" de cómo éstos históricamente han sido fabricados. La artificiosidad, la manipulación del lenguaje, la huella del

"autor" son rasgos bien definidos de este cineasta que, a mi modo de ver, sufre aún de un segundo inconveniente mayor. Partícipe de una tradición no exclusiva, pero sí dominante dentro de la cultura francesa moderna, Truffaut nunca tomó en consideración aquel lúcido aforismo de Madame de Sta  l, según el cual "el buen gusto en literatura es en un cierto sentido como el orden bajo el despotismo, lo que importa es examinar a qué precio se obtiene". Pese a ello, creo que durante muchos años contemplaremos con gusto algunos de sus filmes. Por ejemplo, por lo que a mí se refiere, siempre verá con buenos ojos "Les 400 coups", "Jules et Jim", "Les deux anglaises et le continent", "Le dernier m  tro" y "La femme d   c  t  ". Y quizá "La chambre verte", si alguno de nuestros exhibidores se decide por fin, a proyectarla entre nosotros. Esto que, frente al incienso ditirámico de última hora, puede parecer poco, no lo es tanto: de hecho de muy pocos cineastas veremos —o pensamos que veremos—, durante tanto tiempo tantas películas.

FELIX FANES