

El Cine Según Truffaut: Consideraciones Sobre Las Condiciones De Posibilidad Del Cine
En François Truffaut

Stephy Alejandra Cortés Gómez - 2168206
Tesis para optar por el título de Magister en Filosofía

Director:
Jorge Francisco Maldonado Serrano
Doctor en Filosofía – Universidad Autónoma de Madrid

Universidad Industrial De Santander
Facultad De Ciencias Humanas
Escuela De Filosofía
Maestría En Filosofía
Bucaramanga
2019

Tabla de contenido

Introducción	7
1. Consideraciones Previas	10
1.1. Relación Filosofía y Cine	10
1.2. <i>Cahiers Du Cinéma</i> , <i>La Nouvelle Vague</i> y François Truffaut	14
2. Condiciones de Posibilidad del Cine en las Obras Escritas de Truffaut	22
2.1. El cine como un arte esencialmente visual: Hitchcock y los orígenes del cine.....	23
2.2. El cine como expresión del mundo de la vida: imágenes que muestran lo que se piensa.....	29
2.3. El cine como purificador: sobre la introspección y el conocimiento de sí	34
3. Condiciones de Posibilidad del Cine en las Obras Cinematográficas de Truffaut...39	
3.1. <i>La Nuit Américaine</i>	40
3.2. <i>Les quatre cents coups</i> , <i>La chambre verte</i> , <i>Le dernier métro</i>	50
4. Conclusiones	55
Referencias	57
Apéndices	59
Apéndice A	59

Resumen

Título

El Cine según Truffaut: consideraciones sobre las condiciones de posibilidad del cine en François Truffaut¹

Autor

Stephy Alejandra Cortés Gómez²

Palabras Claves

Condición de posibilidad, implicación, cine, relación

Descripción

Este trabajo pretende identificar los elementos que condicionan y posibilitan el cine en François Truffaut. La empresa surge precisamente como un afán de llenar el vacío de una declaración del cineasta, en la que señala que en el cine no puede aceptarse todo como válido, esto es, en el cine existen condicionantes que lo determinan y lo limitan. Cabe rescatar que aquí partimos de un desconocimiento de los elementos que, para el autor, se presentan de manera necesaria y posibilitan el cine, ya que Truffaut no los señala con especificidad por el modo en el que se da su pensamiento, que bien sabemos no es sistemático. Por otro lado, partimos del supuesto de que, si en verdad en el cine hay límites, estos están demarcados por aquellos elementos que condicionan su modo de ser y establecen sus posibilidades. De aquí que, la labor de determinar los supuestos o condiciones del cine en este director, implique, en cierta medida, reunir las tesis dispersas en toda su obra. Para el caso de este trabajo, el estudio se realiza a partir de los escritos claves de Truffaut y de una selección de las películas que, a nuestra consideración, arroja luces al problema.

¹ Trabajo de grado.

² Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Maestría en Filosofía. Director Jorge Francisco Maldonado Serrano.

Abstract

Title

Cinema according to Truffaut: considerations about conditions of possibility for cinema in François Truffaut¹

Author

Stephy Alejandra Cortés Gómez²

Key Words

Condition of possibility, implication, cinema, relationship

Description

This paper claims the identification of the conditional elements that make possible the cinema in Truffaut. The principal task issues from the effort of fill up the empty spaces hinted at a filmmaker's statement, which notes that in cinema is not possible to accept everything as valid, in this way, there are determinant elements that define and delimit the cinema. It is remarkable that from the unknown elements that, for the author represent the necessity and make cinema possible, since Truffaut does not indicate with specificity because of the way in which his thought is given, that well known is not systematic. On the other hand, to start from the assumption that if there really are limits in the cinema, these are demarcated by those elements that condition their way of being and establish their possibilities. Hence, to work on determinate the assumptions or conditions of cinema in Truffaut involves, to some extent, to gather the scattered thesis in his writings and films. For the case of this paper, the study is developed from the Truffaut's key writings and a selection of his films that, in our consideration, give a vision about the problem.

¹ Master thesis.

² Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Maestría en Filosofía. Director: Jorge Francisco Maldonado Serrano.

Introducción

La pregunta por las condiciones de posibilidad de un fenómeno, un objeto, un algo, se presenta en la tradición filosófica como una revisión de los elementos a razón de los cuales podemos afirmar que es posible que aparezca o se dé ese fenómeno, objeto o algo cualquiera. Esta necesidad por esclarecer los elementos condicionantes del objeto de estudio, se presenta con gran ahínco en la filosofía kantiana. Ciertamente, uno de los problemas que ocupan al filósofo es determinar bajo qué condiciones se da la experiencia, el conocimiento, la metafísica o la ciencia con validez universal; verbigracia, en la “Estética Trascendental” de su *Crítica de la Razón Pura* el asunto remite precisamente a las condiciones sin las cuales no habría experiencia posible; mejor aún, no estaremos muy alejados del autor cuando afirmamos que la *Crítica* es una revisión de las condiciones de posibilidad de los juicios sintéticos *a priori* de la ciencia y, en términos más específico, si estos son posibles en la filosofía. En definitiva, el ejercicio que implica este trabajo no es ajeno a las prácticas filosóficas, en la medida en que coincide con el análisis trascendental de los principios por los cuales podemos afirmar o negar algo.

Por lo que se refiere al objetivo de este trabajo, este es, establecer los elementos condicionantes del cine en François Truffaut, es preciso rescatar que partimos de un desconocimiento de los elementos que, para el autor, se presentan de manera necesaria y posibilitan el cine. Esta tarea surge precisamente como un afán de llenar el vacío de una declaración del cineasta en su escrito “El realizador, aquel que no puede quejarse”: “soy partidario de devolver a las cosas su verdadero valor, de, sobre todo, que no se diga: en el cine, todo se acepta, todo es posible.” (Truffaut, 1999, p.21). Si, en verdad, en el cine hay límites, suponemos que están demarcados por aquellos elementos que condicionan su modo de ser y establecen sus posibilidades, mas Truffaut no los señala con especificidad por el modo en el que se da su pensamiento, que bien sabemos no es sistemático. Por tanto, la empresa de determinar los supuestos o condiciones del cine en este director, implica, en cierta medida, reunir sus tesis en torno a éstos.

A partir de lo dicho hasta el momento, podemos notar que revisar las condiciones de posibilidad del cine en Truffaut, el caso particular que nos ocupa, debe entenderse, en lo posible, como un

problema propio de la filosofía; nos planteamos un problema filosófico, aunque dado por el cine. En otras palabras, la filosofía aporta la actividad analítica de revisión de las condiciones a las que está sujeto un objeto tomado en préstamo del cine o que bien puede ser el cine mismo. Para ver con mayor claridad los fundamentos que nos llevan a plantear la situación de esta manera, debemos considerar, en primera instancia, la relación que entablan la filosofía y el cine y, en segundo lugar, las razones por las cuales se ha tomado el caso Truffaut para estrechar tal relación. En el primer capítulo de este trabajo, “Consideraciones previas”, encontramos un desarrollo de uno y otro punto presentado en dos partes. La primera sección de este capítulo es una exposición de lo que ha sido la relación cine-filosofía, a partir del canon de la tradición filosófica con Walter Benjamín, Gilles Deleuze y Slavoj Žižek. La segunda sección pone de manifiesto la relevancia de la teoría de autor en la concepción del cine, específicamente a partir de dos figuras: *Cahiers du cinema* y *La nouvelle vague*.

Una vez hemos puesto sobre la mesa lo que ha sido de la relación cine-filosofía en la tradición filosófica y, además, nos hemos ubicado en el caso particular del contexto en el que se enmarca el pensamiento de Truffaut, pasamos a analizar las lecturas que este prolífico autor nos ofrece en su trabajo escrito. Efectivamente, en el segundo capítulo, “Condiciones de posibilidad del cine en las obras escritas de Truffaut”, establecemos los elementos sin los cuales no habría cine en un sentido truffautiano, a partir de lo que el autor sienta en sus ensayos y artículos. Este ejercicio se realiza con las tres obras primordiales del cineasta: *Hitchcock/Truffaut, o el cine según Alfred Hitchcock*, *Las películas de mi vida* y *El placer de la mirada*. Cabe aclarar que el tratamiento para estos dos últimos títulos no consiste en una revisión de artículo por artículo, sino que se toman los libros como una unidad total de la que se dejan de lado los aspectos que no aporten directamente a la discusión de tres temas: i) lo visual en el cine, ii) el mundo y la vida, iii) la purificación a través del cine.

Como nuestro trabajo sobre el cine implica ir al cine mismo, en el tercer capítulo, “Condiciones de posibilidad del cine en las obras cinematográficas de Truffaut”, el análisis se vuelca sobre las películas del cineasta. Con todo, no abordamos sus 25 películas, trabajamos con las que permiten un discurso sobre el cine o que arrojan luces con respecto a las ideas del autor. Por esto, el tercer capítulo se divide en dos partes: la primera dedicada a la revisión de *La nuit américaine*, película

principal de este trabajo en tanto que su tema es la realización de cine; la segunda, incluye algunas consideraciones complementarias desde *Les quatre cents coups*, *La chambre verte* y *Le dernier métro*, filmes que aportan de manera particular a los temas principales del trabajo.

Para finalizar, cerramos con la sección de conclusiones, donde se resumen las ideas estructurales con respecto a las condiciones de posibilidad del cine en François Truffaut, desde su obra escrita y cinematográfica. Partimos aquí de estas palabras del autor: “cuando de cinéfilo se pasa a cineasta, la multitud de problemas por resolver nos hace olvidar nuestras admiraciones y nos fuerza a crear todo tipo de leyes no escritas, personales” (*Ibíd.* p.104). En esta última sesión nos ocupamos de enunciar los hallazgos con respecto a aquellas leyes no escritas que determina las condiciones del cine en Truffaut. También, agregamos algunas consideraciones finales con respecto al cine y a su relación con la filosofía.

1. Consideraciones Previas

1.1. Relación Filosofía y Cine

La tradición filosófica que ha vuelto la mirada al fenómeno cinematográfico establece al menos tres modos de abordar el cine: i) como un objeto que debe ser determinado por la filosofía, ii) como un objeto que explica o ilustra teorías e incluso ideologías filosóficas y iii) como una fuente de problemas, esto es, como un elemento que da qué pensar a la filosofía. Para el primer y segundo caso, como veremos, hay una relación marcadamente jerárquica en la que se privilegia la labor filosófica sobre la cinematográfica; en estas condiciones encontramos el trabajo, por un lado, de Walter Benjamin y, por el otro, de Slavoj Žižek. El tercer caso, empero, propone un modo distinto de ver el cine, en tanto que la relación jerárquica se elimina en procura de un equilibrio producto de la correlación; aquí ubicamos el caso de los estudios sobre cine de Gilles Deleuze¹. Estos modos de poner en relación la filosofía y el cine se manifiestan en los textos *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Benjamin, “En su mirada insolente está escrita mi ruina” o *Lacrimae Rerum* de Žižek, *Imagen-Movimiento. Estudios sobre el cine I* e *Imagen-Tiempo. Estudios sobre el cine 2* de Deleuze.

Ciertamente, contamos con la propuesta de otros autores que han tratado el tema bajo la fundación de la filosofía y que no incluimos en esta antesala de un estudio filosófico del cine truffautiano; están Theodor Adorno, Maurice Merleau-Ponty, Edgar Morin, Alain Badiou, Jacques Rancière y otros tantos nombres más de la lista. No incluimos a ninguno de estos autores en el grupo de los que consideramos las figuras canónicas de la filosofía del cine, principalmente porque su estudio

¹ Podríamos ubicar un autor más dentro del grupo de quienes abordan el cine eliminando jerarquías: a Jacques Rancière, quien, aunque no sistemáticamente, pone de manifiesto una relación del cine y la filosofía que es importante tener en cuenta. Para el caso de este filósofo, quien se ajusta a la última de las tres alternativas, debemos añadir una particularidad: si bien, al igual que en Deleuze, no hay una relación jerárquica entre cine y filosofía, este filósofo se sitúa en el cine afirmando la separación de filosofía. Efectivamente, pese a que el filósofo tiene numerosos trabajos sobre estética y cine, aborda este último desde una suspensión del juicio crítico y filosófico, para dejar a su lado cinéfilo el poder de la palabra y, por ello, el *amateur* es la voz rectora; en otros términos, el autor se ubica frente al cine como un aficionado que, por cuestiones determinantemente políticas, le dice “no” a las especialidades propias de su área. Tal parece que, desde Rancière, una aproximación al cine que deje de lado la crítica del especialista y la visión propia del filósofo permite una relación más personal con el cine, en tanto que al eliminar a dichas autoridades el amante del séptimo arte se arroja al examen de lo cinematográfico desde su propia experiencia de cine. Por esto, es natural que en *The Intervals of Cinema* se reclame la anarquía de pensamiento cuando de cine se trata, pues así se reafirma lo individual de la experiencia que conlleva cada encuentro con un filme.

sobre el cine es de soslayo -sin que esto deba tomarse en un sentido peyorativo-, o porque pueden ubicarse en alguna de las posturas que líneas atrás hemos afirmado como modos claves en los que la filosofía aborda los problemas en y del cine.

Ahora bien, es preciso reiterar que aquí optamos por tres estudios sobre el cine que, dada su particular forma de poner en relación la filosofía y el séptimo arte, consideramos pautas en este ámbito. Retomemos, pues, con el primer punto: Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Partamos del tema central del autor: el milagro de la reproducción. A raíz de los avances tecnológicos, la posibilidad de copiado se hace efectiva, incluso en el ámbito de la creación artística, de tal suerte que, si en la antigüedad clásica e incluso en el medioevo el artista producía una obra única, en la modernidad la tecnología produce numerosas copias de una misma obra. Debido a esta capacidad de reproducción surge la contraposición entre el arte de antaño y el incipiente arte cinematográfico, en tanto que, señala el filósofo, las principales características fijadas en otros tiempos para la obra de arte se eliminan con el advenimiento de la reproducción; de manera que la elaboración del arte en función de la eternidad, la posibilidad de imprimir en ella una existencia única determinada por la tradición y la historia, se sustituyen por el valor del ahora, por la posibilidad de mejora y una función política clara. Las condiciones en las que se presenta el cine en Benjamín están atravesadas por este cambio de los valores eternos por lo efímero, de lo irrepetible por lo mejorable, de lo uno por lo múltiple.

Así las cosas, resulta claro que el cine está en el bando de los transgresores de los valores estéticos tradicionales. Efectivamente, éste, como innovación técnica del siglo XX, revolucionó por la misma dinámica de su funcionamiento; en una película, por ejemplo, lo tecnológico aparece tanto en el momento de la creación del cineasta como en el de la contemplación por parte del espectador, prima el principio de mejorabilidad, así como su valor de exposición, pues de todas las horas filmadas sólo se proyectan series de secuencias que han sido reconstruidas a partir de la selección de las mejores tomas. En resumen, si lo propio del arte se ha perdido con las multiplicaciones de la reproducción, especialmente en el cine, ¿qué le queda por hacer a la obra de arte? ¿Qué determina su existencia? La respuesta benjamiana seguramente apuesta a la de ser un elemento de la revolución, un panfleto político con capacidad para reproducir y movilizar las masas. El filósofo entiende lo esencial del problema: que la copia de una obra de arte destruye su

aura, que es lo que garantiza la verdadera experiencia estética. Descubre, además, que como un modo de suplir el vínculo perdido se ajusta el arte a una condición política que la orienta hacia el despertar de la conciencia sobre la coyuntura histórica, lo cual quiere decir que el cine no se destina ya a la contemplación puesto que, como observa Stéphane Symons (2008), de suyo es el objetivo de mover a la acción política. A partir de esto, se ve con claridad que la relación que entablan filosofía y cine en Benjamin es vertical: la filosofía dicta, desde la cúspide del saber, lo que el cine debe ser, de lo contrario no se daría a la tarea de establecer la revolución como el fin al que se ve abocado un filme.

Del filósofo que asume la empresa de decir lo que es propio del cine, pasamos al filósofo que encuentra en las imágenes cinematográficas el correlato de la teoría; este es Žižek, de cuya postura podría inferirse que un filme muestra y hasta profundiza lo que las ideas dicen, en la medida en que, a la manera de los *mythos* en Platón, pone de manifiesto los excesos que escapan al lenguaje. Puede ubicarse el modo en el que filósofo esloveno acerca la filosofía y el cine en los escritos “¿Por qué atacan los pájaros?”¹, “En su mirada insolente está escrita mi ruina” y “Alfred Hitchcock, o ¿hay una forma correcta de hacer un *remake* de una película?”, los dos primeros compilados en *Lo que siempre quiso saber de Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock* (2003) y el último publicado como capítulo de *Lacrimae Rerum* (2006). En los títulos señalados encontramos un referente cinematográfico determinante para Žižek, el cineasta del *suspense*², Hitchcock. En sus estudios sobre el autor, si bien el filósofo apunta agudas observaciones, propias de un ojo abierto a lo cinematográfico, hay que reconocer que en sus análisis vuelve una y otra vez sobre la teoría psicoanalítica.

En esta medida, es posible para el filósofo hallar un “síntoma hitchcockiano” a la luz de la distinción lacaniana entre *symptom* y *sinthome*, caracterizar en clave psicoanalítica aquello que representa la “mirada desaparecida” propia de los personajes hitchcockianos o dar cuenta del ataque

¹ Del filme *The Birds* de Hitchcock, asegura nuevamente Žižek en *The Pervert's Guide to Cinema*, hay que plantear la gran pregunta, que es también la más obvia: *why do the birds attack?*

² Como señala Hitchcock, no debemos confundir *suspense* con sorpresa ni con miedo. El suspenso es una situación dramática de tensión que se presenta con un alto grado de intensidad, cualidad que se logra con la prolongación del tiempo de la acción y la fuerza visual de la imagen. Por otra parte, este modo del cine requiere de la participación activa de los espectadores, dado que se les involucra al darles información privilegiada. En este sentido afirma el cineasta que el *suspense* es el modo más efectivo de atrapar la atención del espectador. (ver *Hitchcock/Truffaut*, sección 3, “¿qué es el *suspense*?”).

de las aves en el filme *The Birds* vía un análisis de las relaciones intersubjetivas entre la madre, el hijo y la mujer a quien éste ama. En conclusión, las lecturas de Žižek se dan a partir del supuesto de que las imágenes se ajustan a lo que se indica conceptualmente, hasta el punto de ofrecer al lector referentes teóricos que dejen en evidencia lo que está tras la imagen o de explicar, por correspondencia, pasajes de una película que no se entenderían por sí solos. Vale resaltar de manera aclaratoria que el filósofo, en sus estudios con el cine, no señala dentro de sus objetivos demostrar o ejemplificar teorías; aquí simplemente se rescata el enlace concepto-imagen que se establece en sus lecturas de los filmes.

Como un tercer camino para abordar la relación entre el cine y la filosofía tomamos a Deleuze. La vía que nos ofrece este filósofo dista en gran medida de las dos anteriores, en primer lugar, porque la reflexión no se orienta hacia la determinación de lo debería ser y hacer el cine como actividad y, en segundo lugar, porque el análisis del filme no se da desde los presupuestos de una teoría filosófica. Antes bien, el filósofo francés nos brinda la posibilidad de tomar el cine como un problema -si es que no un discurso- filosófico más, nos llama a la tarea de pensar en filosofía a partir del cine y desde las categorías que *per se* le corresponden – imagen, movimiento, tiempo – y, además, de pensar problemas presentados en las películas; en esta línea el cine adopta un doble rol: el de objeto pensado desde sí mismo y el de fuente de problemas.

Podríamos afirmar, si partimos de esta idea, que con Deleuze se da propiamente un diálogo entre filosofía y cine, en el que el cine da qué pensar a la filosofía y viceversa, de aquí que el filósofo francés considere sin duda alguna que su ejercicio filosófico sistematiza los signos que el cine mismo no ha sistematizado, precisamente porque es una tarea que interpela a la filosofía mas no al cine. Como bien señala John Mullarkey (2010), no se trata de aplicar teorías filosóficas al cine ni de que la filosofía invada arbitrariamente el campo de lo cinematográfico, sino de moverse de un campo a otro para dar con las nuevas condiciones en las que se da la relación objeto-sujeto. De hecho, una vez se ha entendido que el mundo es un conglomerado de imágenes y que nuestro cerebro funciona también como una pantalla, se avizoran nuevas formas que llevan a replantear la visión del mundo. En este sentido, puede verse que no es gratuito que la reflexión de Deleuze retome la oposición entre idealismo y materialismo frente a la concepción de la conciencia y el movimiento de los objetos, situación que debe entenderse en referencia a la subjetividad.

Cerremos estas consideraciones en torno a la relación entre el cine y la filosofía con estas ideas. En primer lugar, acordemos que hay al menos tres modos de entablar el diálogo entre cine y filosofía. Estos diálogos son posibles bien sea por la necesidad filosófica de determinar el modo de ser del arte, por la búsqueda de correspondencias entre las explicaciones de la teoría y de la imagen o por la fundamentación filosófica de lo cinematográfico. En segundo lugar, concluamos que las relaciones entabladas entre ambas disciplinas pueden ser jerárquicas o entre pares. No diremos ahora si alguna es mejor que las otras, simplemente anotaremos la arbitrariedad de privilegiar a la filosofía sobre el cine o al cine sobre la filosofía.

1.2. *Cahiers Du Cinéma*, *La Nouvelle Vague* y François Truffaut

En la Francia de la posguerra, las proyecciones clandestinas de cine representan el motivo del encuentro para la discusión, la crítica y la práctica política; cine clubs como *Objetctif 49* y *Ciné-Club du Quartier Latin* son la cuna de grandes directores, críticos y pensadores del séptimo arte - Bresson, Astuc, Cocteau, Queneau, por nombrar a algunos-. A esto, debemos sumar las revistas de cine *L'Écran français*, *La Revue du cinéma*, *Cinemonde*, *Gazzette* y *Le Temps modernes*, a cuyo archivo pertenecen los numerosos artículos, críticas y reseñas sobre el cine de la época. Entre las figuras cinéfilas, cercanas a la cultura literaria y filosófica de su época, encontramos a André Bazin, quien funda en 1951, junto a Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca, la que sería la revista más polémica e influyente durante la segunda mitad del siglo XX, a saber, *Cahiers du Cinéma*. Con respecto a este punto es importante aclarar que, como señala Bickerton (2006), la cuota más polémica de la revista estaría en las manos de la nueva generación, los jóvenes amantes del cine que, al adherirse a la crítica en *Cahiers*, fijan nuevas exigencias y problemas para la cámara: Jean Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette y quien nos llama en este espacio, François Truffaut.

Hagamos brevemente un paréntesis para incluir en la exposición un elemento clave para la fuerza de la revista: la cercanía de las relaciones. Es claro que, al encontrar situaciones de ausencia de la familia o la falta de formación universitaria, *Cahiers* se construye con relaciones que se

forman en torno a la labor de la crítica cinematográfica y a los lazos próximos, incluso familiares, entre sus participantes. Así las cosas, *Cahiers* se convierte en el núcleo que a todos nutre en cuanto a formación profesional (aunque no titulada, por supuesto) y formación personal. Por un lado, encontramos, siguiendo a Bickerton, que, pese a la nula formalidad institucional y académica del cineasta, la especialidad propia del arte se alcanza en aulas particulares como lo son los cine-clubs, las salas de cine, la cinemateca y los cafés. Por el otro, la formación y el acompañamiento de los mentores en el camino resulta crucial en este círculo, hasta el punto en el que encontramos herederos-espejo. Bazin, por ejemplo, director de la revista, acoge en el seno de su hogar a Truffaut, quien falto de familia halla finalmente en él y en su esposa Janine las figuras paterna y materna, sus preceptores. En resumen, la influencia constructiva es posible dadas las condiciones del ambiente en el que se desarrolla la actividad crítica y cinematográfica.

Para volver al punto que nos compete, retomemos desde los refuerzos jóvenes que se adhirieron a *Cahiers*. En efecto, con las agudas y crudas observaciones de los críticos, se hace explícita la necesidad que tiene el cine francés de fortalecerse en las prácticas propiamente cinematográficas, necesidad a razón de la cual se clama a gritos un cambio radical. Ahora bien, ¿a quiénes ubicar a la cabeza de este giro tan necesario?, ¿quién habría de revolucionar mejor el medio que quienes apostaron a ello desde un inicio? La autonomía y la función determinante del director, las puestas en escena, el construir imágenes más que historias son puntos álgidos sobre los cuales los jóvenes críticos de *Cahiers*, con pluma y cámara en mano, prescribirían para la posteridad. De aquí, de este ejercicio de análisis que desemboca en la realización de cine, nace lo que conocemos con el nombre de la *Nouvelle Vague*, la nueva ola del cine francés. Para este punto es preciso una aclaración: la etiqueta impuesta a este grupo de críticos-directores, es compartida por algunos, rechazada por otros, aunque aceptada con resignación; sea cual sea el caso, si bien no hay absoluta correspondencia ni homogeneidad, encontramos puntos comunes entre las ideas que los cineastas de la nueva ola adoptan frente al cine.

Pasemos ahora a la exposición de los puntos en común, las características propias de este movimiento francés en el que ubican a Truffaut; tarea ineludible para una lectura justa de las condiciones del cine según el autor, dado que, con esto de base podremos señalar interpretaciones acordes a la óptica del cineasta, como veremos en posteriores apartados. Por lo pronto nos

ocuparemos principalmente de tres asuntos: i) la génesis de la *Nouvelle Vague* y las fuentes que influyeron de manera decisiva en su configuración, ii) las características afines anunciadas en las manifestaciones teórico-audiovisuales, iii) los manifiestos primeros del movimiento y sus principios representativos – la puesta en escena y la política de autor.

Para el primer punto es importante señalar, a la manera de Wiegand (2005), que en torno al movimiento de la nueva ola francesa existen desacuerdos. Para unos, este es un periodo del arte cinematográfico y para otros, son un grupo de realizadores de cine que escribían para influyentes revistas; por un lado, están quienes reúnen en el término a un grupo selecto de jóvenes directores y por el otro, los que confieren al movimiento una manera de apreciar el cine. No incluimos dentro de nuestros propósitos determinar lo que es la *nouvelle vague*, aunque bien sabemos que es imposible despachar de un plumazo esta cuestión; lo que sí es claro es que, bien sea una técnica o una posición política, un grupo fácil de distinguir, un estilo entre imágenes o una expresión cultural, no hay que obviar las implicaciones de esta revolución cinematográfica. No pasar por alto la importancia del movimiento es ser conscientes de aquello que le configura: sus orígenes.

Por el momento señalemos el origen del nombre: en un contexto social, cultural y político, cercano a la vida americana de la revolución cultural de los años 50 que conlleva en sí innovaciones musicales y el boom de la juventud, todo lo que se muestre como nuevo, como novedoso, se entiende como sinónimo de frescura y jovialidad. En 1957, el artículo *La Nouvelle Vague* de Françoise Giroud publicado en *L'Express* retrata al lector lo que es la juventud para la época; de aquí se toma la expresión “nueva ola” como el sacudón de una nueva generación. Un par de años después el término acuñado por Giroud agruparía también un movimiento cinematográfico de jóvenes espíritus. Con esto presente sobre la génesis del nombre, revisemos la génesis de la tendencia. Para este punto adoptaremos la siguiente idea: como vimos entre líneas, *Cahiers*, espacio para la crítica por excelencia, constituye la causa motora de la *nouvelle vague*; en otras palabras, es la condición previa y suficiente para que se dé el movimiento. No obstante, el inicio propiamente debe ubicarse en las realizaciones y la tendencia impulsadas por los directores; en conclusión, si la revista es la condición suficiente, los primeros filmes son la condición absolutamente necesaria para hacer efectivas las prácticas motivadas desde la crítica y la teoría.

Así las cosas, ubicamos como punto de partida del movimiento a las primeras encarnaciones de la teoría, los filmes prístinos. En principio, debemos remitirnos a los cortometrajes: *Une visite* (1954) de Truffaut, en el que participaron Doniol-Valcroze, Rivette, Resnais y Lachenay; *Le Coup de Berger* (1956) dirigido por Rivette, escrita en colaboración con Chabrol; *Les Mistons* (1957) dirigido por Truffaut y producido por Lachenay; *Une Histoire d'Eau* (1958) dirigido por Godard y Truffaut. Sin embargo, son Chabrol, Malle, Truffaut y Resnais, con *Le Beau Serge* (1958), *Ascenseur pour L'Échafaud* (1958), *Le Quatre Cents Coups* (1959) e *Hiroshima, mon Amour* (1959) respectivamente, quienes entregan a los espectadores las primeras obras maestras de la nueva ola del cine francés. Luego de estas manifestaciones aparecen una serie de películas igualmente admirables que, junto a las anteriores, son hitos del movimiento: *À Bout de Souffle* (1960), *Paris nous Appartient* (1961) *Jules et Jim* (1962), *Vivre sa Vie* (1962), toda la saga destinada a las aventuras y desventuras de Antoine Doinel. Como resultado de estas películas, cuya realización estuvo motivadas por principios teóricos, tenemos la *nouvelle vague*.

Ahora bien, desde los primeros pasos en el mundo de la creación se explicitan el eco teórico y las influencias cinematográficas. En cuanto a las fuentes teóricas, debemos decir que, en primer lugar, Bazin tiende un puente entre el cine y la filosofía –fenomenológica y existencialista principalmente–, en tanto que a partir de Merleau-Ponty y Sartre se ciñen las ideas de percepción del mundo a través de imágenes y de una ontología del cine; en segundo lugar, los escritos literarios se presentan como posibilidad de crecimiento del arte cinematográfico, pues los cineastas de la nueva ola muestran una conexión especial con la literatura que dejan ver tanto en sus adaptaciones como en sus realizaciones inéditas – Honoré de Balzac, Alberto Moravia, Maurice Pons, Ray Bradbury, Henry Miller, Gustave Flaubert, son algunos de los nombres en la lista de las fuentes literarias que atraviesan las películas de la *nouvelle vague*. En cuanto a las fuentes cinematográficas, está la influencia de los autores del neorrealismo italiano, Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, son un par del conjunto, también de autores del cine inglés como Charles Chaplin, del americano como Orson Welles y Alfred Hitchcock y, por supuesto, no puede faltar la influencia de los autores franceses, aquí encontramos a Jean-Pierre Melville, Jean Renoir y Jean Vigo.

El siguiente punto a tratar es el de las características afines entre los autores de la *nouvelle vague*, rasgos que de cierta manera permiten identificar lo propio del movimiento; cabe aclarar

que, aunque sean lugares comunes, estos aspectos no deben ser tomados como requisitos imprescindibles. De este segundo punto del itinerario propuesto consideremos *grosso modo* cuatro aspectos: i) la cinefilia, ii) la crítica, iii) el amor por los libros y iv) el trabajo colaborativo. Sobre la primera característica, es bien conocido que los jóvenes directores eran cinéfilos puros; en efecto, los nuevos realizadores de cine, antes de entrar a escena como directores, son, de principio a fin, espectadores y amantes exacerbados del séptimo arte. Ciertamente, ellos se forman en cine-clubs, son defensores de la *Cinémathèque* –y por ello de Langlois cuando se dé la necesidad de defensa–, valoran el cine en sí mismo, por sí y por todo lo que conlleva (entretenimiento, sentimientos, pensamiento, vida). La pasión por el cine se refleja en todos los planos: en el ámbito estético, político y ético; en este sentido, podemos afirmar que el cine de la nueva ola asume criterios frente a la vida. En definitiva, no es que la política o la ética absorban en su despliegue al arte mismo; antes bien, el cine es la fuente primera de todo lo demás. Podríamos decir, pues, que el primer rasgo que debemos tener presente es el de asumir la máxima que prescribe “el cine por el cine”. Por todo esto vemos que no es gratuito que los personajes de las películas frecuenten las salas de cine, que realicen comentarios de películas o que tengan en alguna pared de su habitación el afiche que anuncia el estreno de un filme. Tampoco es casualidad que dos cineastas de la nueva ola aborden en sus realizaciones lo que representa hacer cine – *Le Mépris* (1963) de Godard y *La Nuit Américaine* (1973) de Truffaut.

En segunda instancia, y en plena conexión con lo anterior, está el papel de la crítica. Como vimos anteriormente, la nueva ola nace en conexión con las publicaciones de crítica cinematográfica. Por su labor en *Cahiers*, los autores de la nueva ola tienen la pluma a la mano incluso en tiempos de rodaje. A razón del ideal de cine que se persigue y la plena actualización con la pantalla, se da como necesaria la revisión escrita de los trabajos tanto propios como de los otros; es natural encontrar escritos en los que se enjuicien los filmes, ya sea para ensalzar o rechazar prácticas de los autores, se toma una posición frente a las películas siempre con miras a un mejor panorama cinematográfico. Con todo, aquí cabe una aclaración. Como sostiene Wiegand, la crítica de estos autores no se limita a la reseña, ellos rediseñaron esencialmente el rol del crítico de cine, al reconocer al medio cinematográfico en igualdad de importancia a las otras artes y al ofrecer

análisis detallados de directores a quienes no se había tratado con mucho respeto (2005, p.11)¹. Si seguimos esta idea, entenderemos que el ejercicio crítico debe ser constructivo antes que destructivo.

Otro rasgo en común de estos autores es su ferviente pasión por la literatura: la novela, el cuento, la poesía, todas las manifestaciones poéticas de la palabra son afines al estilo de las películas de esta generación. Basta pasar la mirada por las figuras del movimiento para convencerse si no de su formación en letras, sí de su amor por ellas; desde Bazin y Rohmer hasta Truffaut, desde los formados para la enseñanza de la literatura hasta aquellos formados por las enseñanzas de sus lecturas literarias. Así como con el amor por el cine, el amor por los libros se encarna en los personajes de las películas, pues a partir de ellos los autores establecen contacto con los escritores como, para traer algunos al caso, Honoré de Balzac, Jean Richepin, Alexandre Dumas y Jean-Paul Sartre. Pese a esto, la relación más directa con la literatura se da a partir de la adaptación cinematográfica de textos literarios; si bien es cierto que el libro y la película son dos creaciones autónomas y diferentes, numerosas ideas cinematográficas resultaron de la visualización de puestas en escena que surgieron al contacto con los libros.

Para finalizar la enumeración de las características comunes, revisemos brevemente la relación entre los directores de la nueva ola. Wiegand señala como propio del movimiento *la politique des copains*. Esta política prescribe la ayuda mutua entre los autores, el trabajo colaborativo entre sus participantes; circunstancia a partir de la cual se explican, por un lado, las participaciones reiteradas en las películas de los demás, con labores de escritura del guion, manejo de la cámara, la edición de la cinta e incluso con las apariciones esporádicas en escenas de los filmes y, por el otro lado, encuentros, proximidades y similitudes de estilo en algunas de las primeras películas del movimiento. Además, en la *nouvelle vague* encontramos proyectos compartidos e ideas cedidas. Viene al caso *Une Histoire d'Eau*, cortometraje elaborado a partir de tomas que Truffaut le pasa a Godard; el primero filma las calles inundadas de París, las cede al segundo, quien finalmente escribe el guion, dirige y edita para lograr el corto final.

¹ La cita indirecta es una traducción del pasaje en inglés: “they essentially redesigned the role of the film critic, recognising the medium as on a par with the other arts and giving detailed analysis to directors who had never before treated with much respect”.

Terminemos con una revisión breve de los dos manifiestos iniciadores del movimiento: el primero es *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo*, “Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo”, texto de 1948, publicado en *L'Écran Français* y escrito por Alexandre Astruc y el segundo es *Une certaine tendance du cinéma français*, “Una cierta tendencia del cine francés” escrito de Truffaut, publicado en *Cahiers* en enero de 1954. Por el momento, este último texto no lo abordaremos de manera detallada, dado que dedicaremos un espacio para el estudio de los escritos de Truffaut en el siguiente capítulo. No obstante, rescatemos los puntos centrales del escrito de Astruc y la cercanía del texto de Truffaut con éste; esto lo haremos a partir de dos conceptos claves: autor y puesta en escena.

“Nacimiento de una nueva vanguardia: la *caméra-stylo*” tiene la chispa de lo vaticinador y la fuerza de lo intempestivo; se aproxima un gran cambio en el cine, afirma Astruc (1989), y es imposible cerrar los ojos, por más ánimo de negación que haya. ¿En qué se fundamenta tal predicción? Principalmente en la clara evolución artística de la imagen, ya que de ser una atracción más, mero entretenimiento o registro de la realidad, el cine pasa a otro nivel, al de la configuración de un lenguaje propio de expresión. En palabras del crítico, el cine se convierte en “un lenguaje, es decir, una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual como ocurre actualmente con el ensayo o con la novela” (*Ibíd.* p.221). Ahora bien, ¿cuál es ese cambio que se viene? Precisamente el del director-realizador como único autor de una película y el de puesta en escena como escritura identitaria, expresiones que resultan de la libertad creadora del artista de cine; primordialmente, uno y otro, al estar ligados a lo personal del realizador, son los aspectos que habrían de liberar al cine de lo que Astruc llama “la tiranía de la imagen”. Así leemos en el manifiesto:

Este arte dotado de todas las posibilidades, pero prisionero de todos los prejuicios, no seguirá cavando eternamente la pequeña parcela del realismo y de lo fantástico social que le ha sido concedida en las fronteras de la novela popular, cuando no le convierte en el campo personal de los fotógrafos. Ningún terreno debe quedarle vedado. La meditación más estricta, una perspectiva sobre la producción humana, la psicología, la metafísica, las ideas, las pasiones son las cosas que le incumben exactamente. Más aún, afirmamos que estas ideas y estas visiones del mundo son de tal

suerte que en la actualidad sólo el cine puede describirlas. (...) el cine está apunto de encontrar una forma en la que se convertirá en un lenguaje tan riguroso que el pensamiento podrá escribirse directamente sobre la película. (pp.221-222)

La anterior cita precisa de una aclaración de la que el crítico es consciente: sin caer en subjetivismos arbitrarios, de ese nuevo lenguaje se apropiian las voces que hablan en primera persona, las voces de los directores que dejan su firma en cada toma. Como vemos, la política de autor que defenderían los integrantes de la nueva ola del cine francés tiene sus orígenes en las intuiciones ya planteadas por Astruc. A su vez, al adelantar la idea del realizador-autor, se adelanta la idea de *mise-en-scène*. Este par conceptual, inseparable y de acciones recíprocas, se desarrollan después en el seno de la *nouvelle vague*, especialmente bajo la pluma de Bazin y Truffaut. Es más, “Una cierta tendencia del cine francés”, podríamos decir, conserva los mismos tres elementos del escrito de Astruc: la promoción y defensa de la política de autor, la conexión con la configuración de la imagen en la escena y la crítica a la tradicional manera de hacer cine, al monopolio de las adaptaciones inconscientes.

Como conclusión final, realicemos una recapitulación de lo dicho hasta el momento. En primer lugar, afirmamos que no podemos desprender el nacimiento de la *nouvelle vague* de la actividad crítica de *Cahiers du cinema* y que, además, esta revista es el escenario en el que se hace efectivo el impacto de la filosofía fenomenológica y existencialista. En segundo lugar, señalamos cuatro características fundamentales de los autores de la nueva ola del cine francés: su exacerbado amor por el cine y la literatura, así como la crítica constructiva y el trabajo colaborativo. Finalmente, podemos corroborar una doble influencia en la actividad crítica y fílmica del movimiento: primero, la influencia de la teoría en la práctica cinematográfica o, para ser más específicos, la de la filosofía en la configuración no solo de un movimiento artístico sino también del arte cinematográfico mismo; segundo, la influencia del cine de directores “con firma” – Rossellini, de Sica, Chaplin, Welles, Hitchcock, Melville, Renoir, Vigo – en la concepción y las realizaciones cinematográficas de la *nouvelle vague*, principalmente en lo que respecta a la idea del filme como una obra del director.

2. Condiciones de Posibilidad del Cine en las Obras Escritas de Truffaut

François Truffaut es uno de los autores más prolíferos de la *nouvelle vague*, además de ser uno de los pocos críticos que se apropia de la tarea de pensar el cine. Si bien su obra escrita no es sistemática, continua ni homogénea, podemos leer entre líneas los supuestos que permiten y soportan su discurso sobre el cine. Por esta razón, en el presente capítulo abordamos tres obras escritas por el cineasta: *Hitchcock/Truffaut, o el cine según Alfred Hitchcock* (1967), *Las películas de mi vida* (1975) y *El placer de la mirada* (1987)¹, a partir de las cuales deducimos los principios condicionantes del séptimo arte. Sabemos bien que además de estas tres publicaciones existen otros tipos de textos que dan cuenta del cine, como algunas misivas personales o profesionales, los numerosos escritos de crítica publicados en los números de *Cahiers du cinéma*, o los prefacios de libros sobre grandes cineastas; sin embargo, debemos cercar nuestra investigación a estas tres obras principales, porque lo que pretendemos abordar está allí de primera mano y por ello las consideramos los textos primarios del autor. De hecho, los artículos determinantes y algunos de los prefacios a libros de cine se encuentran compilados bien sea en *Las películas de mi vida* o en *El placer de la mirada*. Ahora bien, sabemos que Truffaut no considera que *Hitchcock/Truffaut* sea una obra de su autoría en el sentido estricto de los términos, pero es su mejor trabajo como crítico de cine y, a la luz de Haynes (2013), confirmamos, como se verá más adelante, que efectivamente el libro lleva su sello de principio a fin. Las misivas y demás textos no primarios los tomaremos como recursos transversales.

A continuación, revisamos las tres obras que, como señalamos líneas atrás, son las claves para la comprensión del cine en Truffaut. Apuntemos dos asuntos previos, uno de orden metodológico y otro de orden discursivo. En primer lugar, precisemos que para las revisiones no se abordan las obras de manera independiente o aislada, sino que se emprende una revisión simultánea de los

¹ Para trabajar *Hitchcock/Truffaut*, revisamos *El Cine según Hitchcock*, edición publicada por la editorial Alianza en 2013, con la traducción de Ramón G. Redondo, así como la edición en inglés *Hitchcock/Truffaut*, publicada en Touchtone en 1985. Para *Le Films de ma vie*, trabajamos con la edición en inglés, *The Films in my Life*, publicada por la editorial Touchstone en 1985 y de cuya traducción es responsable Leonard Mayhew; también trabajamos con la edición en español *Las películas de mi vida*, edición publicada en el 2015 por la editorial El cuenco de Plata. Finalmente, para la revisión de *Le Plaisir de yeux* seguimos la edición en español *El Placer de la Mirada* (1999), traducida por Clara Valle y publicada por la editorial Paidós.

trabajos, conforme los requerimientos de la exposición. Esta manera de proceder a través del enlace de los textos es posible porque la obra truffautiana está atravesada por problemas, temas y tesis que se mantienen a lo largo de su formación como crítico y como cineasta. Claro está que, pese a que es un hecho que Truffaut ajusta sus intuiciones a razón de su dinámica de autocrítica, las ideas que se emplean aquí para anudar los tres textos primarios del cineasta son las bases fundamentales, aquellas ideas que se sostienen, se nutren y se complementan a medida que el autor las madura.

En segundo lugar, es preciso aclarar la tesis a la que apuntamos y sus tres aspectos constitutivos, los cuales destacan en nuestra lectura. Si Truffaut, como buen representante de la *nouvelle vague*, afirma que las películas son fieles a las preocupaciones del artista frente al mundo de la vida, podemos inferir preliminarmente que el cine es la vía de enunciación de relaciones que acaecen en el mundo o, de manera más específica, que es el medio del que se sirve el artista para dejar en evidencia las conexiones humanas y no-humanas a las que nombramos bajo etiquetas como infancia, familia, matrimonio, amor, amistad, entre otras. Esta tesis que propone las relaciones como condición del cine la trabajaremos en tres ideas. La primera es aquella que se deduce de esta puesta en escena de las relaciones, la idea que determina que la tarea del cine debe ser mostrar el mundo y presentar los problemas que preocupan al corazón de lo humano al tomar como punto de partida los problemas personales del director. Con esta norma referida a las preocupaciones humanas, aparecen dos asuntos más: el del cine como lo enteramente visual y el de la tarea catártica de la imagen; el primero de estos exige del cine una creación primordialmente conectada con el sentido de la vista, mientras que el segundo le otorga capacidad para la expiación. Así las cosas, partimos en nuestra tarea con una tesis bajo el brazo – el cine como expresión de las relaciones – de la cual deduciremos tres ideas sobre el cine: a) el cine habla de manera expresamente visual, b) el cine dice el mundo, c) la imagen purifica en tanto ejercicio introspectivo. En lo que sigue revisaremos puntualmente estas ideas.

2.1. El cine como un arte esencialmente visual: Hitchcock y los orígenes del cine

El Cine según Hitchcock es una obra de gran calidad en términos de reflexión sobre el cine, que nos permite tanto conocer de cerca el trabajo de Hitchcock como navegar en las preocupaciones

truffautianas sobre el cine. Con esta obra iniciamos nuestra indagación por lo visual como el elemento esencial de lo cinematográfico, precisamente porque aquí nuestro cineasta vuelve de manera reiterada sobre tal idea. Una vez revisados los puntos propuestos desde *Hitchcock*, ahondamos en ellos al ponerles en conversación con los escritos *El placer de la mirada* y *Las películas de mi vida*. Por otro lado, antes de emprender el itinerario propuesto, advirtamos que, como lectores precavidos, procuramos revisar algunos pasajes de *El cine según Hitchcock* con discernimiento y distinción de las posiciones, de los encuentros y distanciamientos entre los autores; esta es una prevención debido a la naturaleza de entrevista conversada inherente al texto. Sin embargo, a pesar de las precauciones que podamos tomar, conviene aclarar que compartimos la lectura de Haynes (2013), quien defiende la idea de que en el libro no hay una dicotomía radical entre los autores, sino que es Truffaut (y Hitchcock) de cabo a rabo, como un efecto de la correspondencia de las ideas del autor francés con las de su ídolo, que puede ser leída como lo hitchcockiano de Truffaut.

Para iniciar revisemos el contexto en el que se enmarca el libro. El sábado 2 de junio de 1962, Truffaut escribe a Hitchcock una sentida carta en la que le pide la oportunidad de un encuentro para una entrevista larga (de alrededor quinientas preguntas) sobre su trabajo como cineasta; también le aclara la razón por la cual quiere emprender este trabajo: los críticos americanos subestiman sobremanera la potencia de la imagen hitchcockiana. Truffaut, como buen defensor del cine, se pone la capa para salvar de esta equivocación, confiando en que, como escribe en su carta, si de la noche a la mañana el cine tuviese que arreglárselas sin el sonido y volviese otra vez a ser un arte mudo, entonces muchos directores estarían obligados al desempleo, pero, dentro de los sobrevivientes, estaría Alfred Hitchcock y todos se darían cuenta de que, en últimas, es el más grande director en el mundo (1990, p.179)¹. Halagado y conmovido por la gran admiración del francés, Hitchcock concede espacio para la entrevista. A los pocos meses, Hitchcock y Truffaut, ídolo y seguidor, se encuentran sentados a la mesa en cincuenta horas de conversación con el cine y consigo mismos. Una jornada agotadora, sin pausa y con una total dedicación, cual jornada de un retiro religioso o de una concentración deportiva.

¹ La traducción es propia. La cita leída originalmente en inglés es: “if, overnight, the cinema had to do without its soundtrack and become once again a silent art, then many directors would be forced into unemployment, but, among the survivors, there would be Alfred Hitchcock and everyone would realize at last that he is the greatest film director in the world”.

Como un primer resquicio al tema que nos compete, señalemos los puntos principales de esta entrevista, asuntos que debemos tener muy presentes por ser aquellos puntos vertebrales establecidos por el mismo Truffaut; si tenemos en cuenta que no es gratuito que los temas propuestos para trabajar con Hitchcock sean estos y no otros, resulta ineludible atender los temas que estructuran la conversación. El cineasta francés, en una misiva previa al encuentro, declara al genio del *suspense* las cuestiones que tiene en mente para orientar la jornada, estas son: a) las circunstancias que envuelven o enmarcan el nacimiento de cada película, b) la elaboración y estructuración del guion cinematográfico, c) los problemas de dirección en lo que respecta a la puesta en escena y d) la evaluación personal de los logros comerciales y artísticos frente a las expectativas iniciales de cada película. Salta a la vista el lazo que liga una pregunta con otra, pues efectivamente las cuestiones planteadas por Truffaut siguen el hilo del proceso de elaboración de un filme: pre-concepción, estructuración narrativa, creación visual, proyección.

Ahora bien, estos puntos cardinales se conectan con la pregunta principal de Truffaut: ¿cómo es posible la expresión puramente cinematográfica? Por supuesto, preocupa al autor que los elementos secundarios del cine ocupen el primer lugar y velen lo esencial, a saber, su ser de un modo enteramente visual; esta falla ocurre, a su parecer, en la apreciación del trabajo fílmico de Hitchcock, en tanto que en su mayoría se evalúa por las tramas, la inverosimilitud y otros elementos no connaturales a lo cinematográfico. En cierta medida, esta preocupación truffautiana se acompaña de una nostalgia que clama por una vuelta a los orígenes: a la imagen-movimiento del cine mudo. Efectivamente, los elementos que imprimen un determinado modo de ser al cine no son ni la banda sonora que acompaña a las imágenes, ni el *plot* o la historia alrededor de la cual se arma una película. Como arte creado a partir del sonido está la música y como arte de las letras, los escritos literarios; en consecuencia, ni uno ni otro constituyen esencialmente al cine, aun cuando son recursos dramáticos de la imagen. En este orden de ideas, podríamos preguntarnos, ¿diríamos acaso que hemos visto una película a la que se le ha cancelado la imagen y se le ha dejado solo aquello perceptible mediante nuestros oídos? Quizá podríamos decir que conocemos bien la trama, porque la hemos escuchado, mas no podríamos decir que conocemos la película sencillamente porque no la hemos visto. Con el caso contrario pasaría algo particularmente diferente; sí es posible la contemplación cinematográfica de una película a la que se la ha

suspendido el sonido y se le ha dejado la imagen. Truffaut es cercano a esta idea. Veremos, en efecto, que comparte la defensa del cine mudo como el cine puro, el cine puramente visual, el cine que no precisa de ayudas sonoras para la expresión y tampoco concentra su actividad en la historia o en el argumento.

Cabe aquí una aclaración en procura de que evitemos malinterpretaciones. Cuando se sostiene que los elementos sonoros y literarios no hacen por sí solos un filme, no se exige que el sonido y la narrativa se dejen de lado; optemos por la idea de que son elementos necesarios e importantes mas no suficientes, no son *conditio sine qua non* pues no bastan para que haya una película. Podríamos hacer un ejercicio para corroborar que, en efecto, el sonido y el guion podrían incluso ser prescindibles. Imaginemos que estamos en una sala de cine y tenemos los ojos clavados en la oscura pantalla. De repente, aparece la luz y con ella rostros y objetos que se mueven, que suceden en un espacio y en un tiempo que desconocemos; no hay música, no hay sonido alguno, no hay una historia como tal detrás de la ráfaga de imágenes, pero aun así es posible descubrir alusiones a sonidos y recrear una situación, si es que no componer una historia; todo esto a razón de la genialidad de una secuencia de imágenes construidas para que muestren y, en esta medida, digan por sí mismas. Tomemos esta noción de la imagen que muestra. Aceptemos que a través de la imagen se pone algo delante de nosotros para ser percibido por la visión, aceptemos también que el sonido tomado fuera de la película no muestra como tampoco lo hace la historia. Si partimos de esta perspectiva, debemos concluir que los elementos del cine cuando acompañan a la imagen pierden la función que de por sí les pertenece para adherirse a la función de ésta, la de mostrar de una manera específica y con una intención determinada.

Con respecto a esta tesis que condiciona lo cinematográfico a lo visual, encontramos algunas alusiones en *Hitchcock/Truffaut*. Esta obra, proyecto que Truffaut bautiza con el nombre de “Hitchbook”, tiene una finalidad enteramente pedagógica. Como el mismo autor escribe a Helen Scott, el trabajo con su ídolo es la excusa perfecta para aprender, para formarse, “este libro sobre Hitchcock sólo será un pretexto para educarme” (1990, p.184)¹. Claro está que, no por ser un interés personal de formación, debemos pensar que no existen otras pretensiones; la más explícita y clara de sus metas, como señalamos líneas atrás, es la de mostrar al mundo que se equivoca al

¹ La cita indirecta es traducción propia. El pasaje se toma del inglés: “this book on Hithcock will only be a pretext for me to educate myself”.

menospreciar el arte del genio del *suspense*. El trabajo nos suscribe a un doble propósito: al de aprender del maestro, por un lado, y al de demostrar que debe tenerse a Hitchcock en alta estima, por el otro. De esta manera, Truffaut nos deja ver que su ídolo tiene una habilidad que difícilmente pueden encontrarse en cualquier otro, esta es la de dominar los elementos esencialmente cinematográficos: la técnica y la creatividad en la creación de la imagen.

Para corroborar lo anterior, entremos directamente a la obra. En la introducción al libro, Truffaut escribe que, en lo que respecta a la claridad de una película, el exceso de información o la mala organización de esta dificultan que el espectador haga las conexiones que se espera que establezca y seguido de esto anuncia una regla que se viola en tal caso, una *ley esencial del cine* planteada por el crítico en estos términos: cualquier cosa que sea *dicha* en lugar de ser *mostrada* se pierde para el espectador (1985, p.17)¹. Efectivamente, la sobrecarga de información que se introduce a través de los diálogos exige concentrar la atención en la historia, en lo que se cuenta a través del diálogo, so pena de obviar lo que se muestra. En perfecta coincidencia con esta alusión al mostrar, está la siguiente sentencia “un cineasta no tiene nada que *decir*, *tiene que mostrar*” (2013, p.144). Si las películas de Hitchcock reúnen lo que, desde una perspectiva truffautiana del cine, se entiende como una obra de arte, es precisamente porque su cine logra la perfecta conjunción entre el decir y el mostrar, relación en la que el primero está contenido en el segundo; decir y mostrar se encuentran entrelazados hasta el punto de anular la distinción entre fondo y forma. En términos hitchcockianos –y a la vez truffautianos– una película no es la reproducción de un diálogo, no es una serie de “fotos de gente que habla”, sino una serie de ideas presentadas de manera visual.

En consonancia con lo anterior, surge el asunto del papel determinante que los aspectos técnicos cumplen en la consolidación visual de un filme. Ciertamente, una vez se ha concedido que el cineasta debe poner en escena las relaciones y, ahora con el ingrediente de la composición visual, que dicha puesta en escena debe mostrar ideas del autor con respecto a las relaciones, en lugar de simplemente decirlas, se abre paso a la pregunta por la función de la técnica en la construcción de la imagen o bien, por la conexión entre el fondo y la forma. Si aceptamos, a la luz de Truffaut, que “Hitchcock es el único cineasta que puede filmar y hacernos perceptibles los pensamientos de uno

¹ El pasaje original es “whatever is *said* instead of being *shown* is lost upon the viewer”.

o de varios personajes sin la ayuda del diálogo” (2013, p.22), nos vemos obligados por la curiosidad a plantear preguntas por las condiciones que hacen posible que el cineasta establezca conexiones entre el pensar, el ser y el aparecer; en términos más escuetos y simples, tras identificar las fortalezas del lente hitchcockiano surge la pregunta “¿cómo lo hace?”, cuestión por la que Truffaut indaga cada vez que se le permite. Para nuestro caso, la pregunta por el *cómo* nos ubica en la cuestión del método, específicamente, en la técnica. Eludamos las especificidades del proceso técnico detrás de las películas, pues más que saber si Hitchcock recurre al procedimiento Schüfftan o al *matte painting*¹, interesan las implicaciones que establece Truffaut al preguntar por los aspectos técnicos de imágenes visualmente bien logradas.

Cuando, frente a un filme de autor de cine puro, se plantea la pregunta por el modo en el que se han rodado las escenas o cómo se han realizado, se establece una relación de implicación en la que lo genial de lo visual contiene el dominio de la técnica. No pasa, sin embargo, del modo contrario, es decir, lo técnico no contiene en sí el carácter genial de lo visual. En detrimento del cine de artesanos que se limitan a la técnica, nuestro cineasta lanza una fuerte crítica que desmerita los avances tecnológicos que fortalecen la idea del cine como espectáculo de entretenimiento y dejan de lado la idea del cine como expresión artística. En *El placer de la mirada* Truffaut escribe:

En cada etapa, en cada progreso técnico, en cada nueva invención, el cine pierde en poesía lo que gana en inteligencia; pierde en misterio lo que gana en realismo. El sonido estéreo, la pantalla gigante, las vibraciones sonoras sentidas directamente en la butaca o incluso los intentos de hacer cine en relieve pueden ayudar a la industria a vivir y a sobrevivir, pero nada de todo esto ayudará al cine a seguir siendo un arte. (1999, p.42).

¹ El procedimiento Schüfftan es un efecto especial descubierto por Eugen Shüfftan, que consiste en introducir a los actores en decorados en los que normalmente no cabrían, como maquetas pequeñas, por ejemplo. Esto se logra al filmar a través de un espejo que, ubicado en un ángulo de 45°, refleja el decorado. Como el espejo tiene un espacio en cristal que permita capturar las acciones que sucedan detrás del espejo, da la impresión de que los actores están dentro del lugar que se refleja. Schüfftan empleó este efecto en *Metrópolis*, película de Fritz Lang. Por otro lado, el *matte painting* es un efecto visual en el que se funden el movimiento, como la acción de los actores, con la imagen estática que es precisamente un fondo pintado de un paisaje o del tipo de locación que se requiera. Este efecto de filmar la acción de los actores con decorados de fondo se emplea para simular que los personajes están en un lugar diferente al de la grabación, es decir, es un efecto para crear el ambiente en el que ocurre la acción, por ejemplo, como ocurre en *Citizen Kane*.

Leemos en la cita anterior la reiteración de que el cine visual no es arte cinematográfico por la mera aplicación de técnicas maravillosas o por los aportes de los avances tecnológicos. ¿Cuál es, entonces, el elemento que conjugado con la técnica da paso a lo cinematográfico? ¿Qué hace a Hitchcock un artista cinematográfico y no un simple técnico? Creemos que la respuesta está en el carácter consciente y volitivo de creación del cineasta, en tanto que la fuerza de la técnica radica en la necesaria expresión de las preocupaciones y de las ideas que le ocupan. En palabras de Truffaut, el tipo de directores que se limitan a la ejecución, “como no experimentan necesidad imperiosa de introducir en su trabajo sus propias ideas sobre la vida, sobre la gente, sobre el dinero, sobre el amor, son tan sólo especialistas del *show business*, simples técnicos” (2013, p.25). En definitiva, podemos plantear que la conjunción entre técnica y las exigencias estético-reflexivas del director desembocan en una expresión puramente visual que es lo que hace posible al cine; para nuestro caso específico, se trata de la conjunción de la imagen lograda con proezas técnicas con el pensamiento que tiene contenido solo a partir de pensar las relaciones que ocurren en el mundo, relaciones planteadas desde una visión muy personal de Truffaut. Esta idea nos lleva a nuestra segunda tesis, la que considera que, si bien el medio de expresión del cine es visual, el contenido de lo que en él se expresa es el mundo.

2.2. El cine como expresión del mundo de la vida: imágenes que muestran lo que se piensa

Hemos acordado en líneas anteriores que la imagen-movimiento es lo propio del cine y que en ella se encuentran las cavilaciones que (pre)ocupan la mente del director, ideas que se expresan de un modo enteramente visual. El modelo de autor visual que tomamos, a la luz de Truffaut, es el de Hitchcock, director que asume el rol de autor de sus películas. A este respecto, podemos leer en la introducción a *El cine según Hitchcock* que el maestro del *suspense* es el más completo de los artistas, en tanto que maneja todos los elementos que componen un filme con la habilidad propia del especialista, de manera que la técnica al servicio de las exigencias estéticas de este cineasta hacen de cada escena una toma auténticamente hitchcockiana; en palabras de Truffaut, “el hecho de que domine todos los elementos de un filme e imponga en todos los estadios de la realización ideas que le son personales, hace que Alfred Hitchcock posea realmente un estilo” (2013, p.26). Efectivamente, bastan unos minutos para que cualquier cinéfilo conocedor de Hitchcock pueda

identificar una de sus películas, reconocer su huella tanto en la creación visual como en los problemas e ideas que sugiere cada plano— así como, apunta Truffaut, también pasa con Murnau, Eisenstein, Dreyer o Welles. En definitiva, de lo dicho hasta el momento podemos ubicar lo visual como condición de la imagen cinematográfica que implica habilidades técnicas; esta condición, además, nos sugiere otro elemento necesario en la elaboración de una película, este es, las posiciones del autor con respecto a los problemas que arrojan las relaciones en el mundo. En este pasaje nos ocuparemos de revisar las conexiones que Truffaut establece entre la vida, el mundo y el cine.

Partamos de una de las tesis fundamentales de Truffaut: “una película siempre refleja a quien firma su realización” (1999, p.15), es decir, la obra esté empapada de las preocupaciones del autor y está marcada por su modo de ser en el mundo. Cabe aquí la pregunta por el elemento que anuda al sujeto-artista con el objeto-obra, por aquello que pertenece al director ulteriormente y, a su vez, a la película. Si el punto común entre uno y otro son las ideas que expresa el autor en cada toma, ligar las películas a su autor es, entonces, posible porque lo que se muestra se identifica con el pensamiento del creador. En este sentido, afirmamos la relación sujeto-objeto o artista-obra como una relación de igualdad e identidad en la que la cópula es el pensar mismo, dado que, como parece, la cinta cinematográfica encapsula las reflexiones de su realizador. Por otro lado, hallamos en Truffaut que el objeto de pensamiento está conectado al lugar del realizador en el mundo, de tal modo que, el cineasta como pensador se plantea preguntas y afirma posiciones a partir del material de la propia vida. De aquí que, para el crítico, las películas coincidan con ciclos o etapas de la vida de sus autores y de alguna manera incluyan aquello que les ocupa en cada uno de esos momentos (*Ibíd.*, p.21).

De lo anterior, concluimos que la relación entre película y autor se establece bajo una relación de identidad de las ideas y preocupaciones que aparecen en la cinta con las del cineasta, por la cual podemos decir que, por ejemplo, *Les Quatre Cents Coups* es François Truffaut, sus preocupaciones para la época y las ideas concebidas con respecto a estas. Como su primera película, las demás recogen parte de su personalidad, pues Truffaut también es *Jules et Jim*, *La Peau Doce*, *Vivement Dimanche!* y todas sus demás películas. Empero, esa identidad imperiosa de cada toma es reconocida sólo en tanto que se expresa con total transparencia por parte del director; en otros

términos, hay transparencia cuando el realizador del filme se apropia de la necesidad de decir con responsabilidad aquello que piensa. Podríamos incluso afirmar que, como evidencia de la responsabilidad del cineasta, es un deber desnudarse ante la cámara, deber al que Truffaut llama a los directores desde sus primeros años como crítico y realizador de cine. En efecto, en “Todos son testigos en este proceso: el cine francés estalla bajo las falsas leyendas”, escrito de 1957, Truffaut ya hace explícita la obligación de hacer películas más personales, más comprometidas con el mundo.

De este modo, las futuras películas se me presentan aún más personales que una novela, individuales y autobiográficas como una confesión o como un diario íntimo. Los jóvenes cineastas se expresarán en primera persona y nos contarán lo que les ha ocurrido: podrá ser la historia de su primer amor o del más reciente, su toma de conciencia ante la política, el relato de un viaje, una enfermedad, su servicio militar, su boda, sus últimas vacaciones y todo esto gustará casi a la fuerza porque será verdadero y nuevo. (*Ibíd.*, p.264).

Como vemos en la anterior cita, la transparencia entendida como lo personal e íntimo de la película se extrae de las experiencias de vida del realizador. En consecuencia, las películas de autor han de ser, en cierto sentido, autobiográficas. Es más, el carácter autobiográfico es el requisito a partir del cual se entiende por qué en la imagen permean las preocupaciones vitales del cineasta, las relaciones familiares, sociales o amorosas, por nombrar unas cuantas. Precisemos algunos aspectos del carácter autobiográfico de las películas truffautianas. Claramente, las preocupaciones que versan sobre el mundo, desde la óptica de Truffaut, difícilmente pueden plantearse por fuera de la vida, único lugar de enunciación. Es más, las mejores películas de un cineasta, sostiene el autor reiteradamente en “El hombre más afortunado del mundo”, texto de 1969, son aquellas en las que él logra expresar de manera conjunta sus ideas sobre el cine y sobre la vida; no obstante, esta exigencia es restringida en el prólogo de 1975 a *The films in my life*, donde radicalmente apuesta a la exposición de la vida con respecto al cine de este modo: “Hoy pido de una película que exprese o la dicha de hacer cine o la agonía de hacer cine”(2015, p.18). Sea cual fuere el caso o el nivel de la exigencia, vida y cine pasan por un permearse mutuamente. Por esta razón, cabe admirar a figuras icónicas como Hitchcock, Renoir, Welles, Buñuel, Rossellini y otros tantos autores más que, afirma el crítico, responden a este clamor del cine. En *El placer de la mirada*, por ejemplo, Truffaut escribe sobre *Annie Hall* y la tendencia de Woody Allen a filmar su vida.

[Annie Hall] Se trata de una autobiografía filmada o, si se prefiere, de una película de ficción impregnada de elementos personales. ¿El tema? ¡El amor, claro! Por qué se acaba el amor, cómo empieza, ¿no es el mejor tema para una película y también para mil películas, puesto que cada hombre ha vivido su propia historia y cada historia merece ser filmada con tal que sea con intuición, astucia y sensibilidad? (*Ibíd*, p.57).

Junto a este caso de Allen, también está el caso Chaplin, de quien Truffaut apunta:

yo no dejaré de pensar que toda la obra de Chaplin es autobiográfica. Otros cineastas anteriores y posteriores a él han descrito el hambre, por ejemplo, pero, si él lo ha hecho mejor que ellos, es quizá porque ¡conocía mejor el tema! (*Ibíd.*, p.81).

Incluyamos unas últimas palabras del cineasta francés al respecto de cómo la vida del autor permea un filme, esta vez con la figura de Welles. “Al igual que Chaplin, la obra de Orson Welles es secretamente autobiográfica y también gira alrededor del tema principal de la creación artística, la búsqueda de la identidad.” (*Ibíd.*, p.119). Es claro, si tomamos las tres citas anteriores como referencia, que conectar lo que se filma con lo que se vive permite abrir las puertas al mundo desde un lugar privilegiado, el lugar que Truffaut llama “ignorancia”. Pensar desde la posición particular y única de la vida propia es desconocer una multiplicidad de versiones, desecharlas y escuchar solo aquellas que son familiares al corazón; en este mismo orden de ideas, hacer cine desde lo particular de la experiencia personal es así mismo privilegiar las partes sin pretender o apuntar a un todo. Con esto en mente es posible entender, por ejemplo, el porqué de la defensa de Antoine Doinel como un hombre particular y no el hombre ejemplar y general que bien podría abarcar un sinnúmero de matices (*Ibíd.*, p.30). Con todo, la emotividad y la sensibilidad de la imagen puramente visual se logra precisamente con esta feliz ignorancia, con ese saber desechar, saber ignorar lo que no pertenece a la película e incluir, en cambio, recuerdos que dan un contenido más personal y que están ligados con la identidad de la persona que dirige.

A estas alturas de la exposición se nos presenta un problema. Además de afirmar que la imagen puramente visual requiere de la técnica conjugada con las intenciones y las ideas del director, hemos dicho que el cine se corresponde con el mundo. Pero, ¿no son lo particular de la vida propia

y lo general del universo mismo dos lugares distintos? ¿Cómo entender el paso de lo particular a lo general, de la parte al todo, de lo personal del autor a lo personal de los espectadores? En primer lugar, precisamos de una aclaración con respecto a la condición de existencia que le es concedida a la película con respecto a la vida. ¿Cuál es la condición “ontológica” que le pertenece a un filme?, ¿es una película simple copia del mundo o de la vida? La respuesta de Truffaut a la última de las preguntas sería un rotundo no; sí, las películas están llenas de vida, mas no porque la hayan copiado de la realidad. Atrevámonos a pensar que Truffaut concede a la realidad encapsulada del cine su propio estatuto, pues confía en que esa realidad es independiente, por más semejante que sea a la de la cotidianidad. Más aun, así como se rechaza la tesis del cine como copia de la vida o del mundo, se rechaza también la idea del cine como copia de un arte. En consecuencia, tenemos que hay vida en el cine, mas no por ello las películas son simples copias de la vida; hay literatura en el cine, con mayor razón cuando un filme es la adaptación de una pieza literaria, mas la película en ningún sentido es el libro, en la medida en que ella misma configura su propia historia, sus propias ideas.

En definitiva, no podemos decir que en el cine exista una ruptura radical entre el mundo general y la vida particular. Desde la visión truffautiana del cine, encontramos que una de las grandes proezas de un filme es precisamente que logra conjugar lo común a los elementos mundo-general y vida-particular, con la supresión de las distancias aparentemente lejanas entre uno y otro. Como resalta Truffaut, “la ignorancia es una gran fuerza y, en la medida en que el cine no constituye una *ventana* al mundo sino un *escondite*, cuanto más restringido es nuestro universo, más facilidad tenemos para resumir este mundo dentro de la pantalla.” (1999, p.22). Sin duda alguna, el cine acoge la paradoja de ocultar para mostrar, de falsear para revelar, de alejar para acercar. De cualquier forma, la vida permea el cine en tanto que “hacer una película es mejorar la vida, arreglarla a nuestro modo” (1999, p.286), como señala nuestro autor. Hacer películas es crear vidas posibles, es falsear un poco el mundo para revelar mucho sobre él y sobre las relaciones que en él tienen lugar. De este modo, queda claro que la vida del director tiende un puente entre el cine y el mundo, de tal suerte que uno es reflejo inspirado – no copiado – en el otro. Resumamos con la tesis de que el cine es una verdad alternativa del mundo y, en este sentido, tiene la capacidad de decirlo. Permitamos, por último, asentar un esclarecimiento, decir debe entenderse aquí ligado al “mostrar” y no al “demostrar”.

2.3. El cine como purificador: sobre la introspección y el conocimiento de sí

De la imagen puramente visual a la necesidad de conectar la película con el mundo y con la vida, pasamos a la dimensión ética que sustenta el cine y su experiencia estética. La situación que se plantea aquí, a la luz de Truffaut, va de esta forma: el cine, más allá de si es un arte o no, es un lugar en el mundo, una posición frente a la realidad que demanda un ejercicio espiritual responsable. Si partimos de este punto, concebiremos fácilmente la idea de que tanto creadores como espectadores son interpelados por el séptimo arte, con miras a un conocimiento ulterior de sí mismos, de sus relaciones en el mundo que habitan y les habita, además de llamarles a ocuparse de la vida. Para abordar el asunto del conocimiento de sí como una práctica ética del cuidado espiritual mediante el cine, en este último apartado revisamos tres temas: i) el descubrimiento de sí, ii) la confesión y iii) la pedagogía de la imagen. Tengamos presente desde ahora que el factor del que nos servimos para exponer cada ítem es el reconocimiento.

En primera instancia, reconozcamos, a la luz de Truffaut y a partir de las revisiones anteriores, que hacer una película es exponerse a otros, en tanto que es allí donde el director explica su vida y presenta sus ideas sobre la alegría o la agonía de hacer cine. Como ya señalamos líneas atrás, el cine precisa de enunciaciones personales. Pero, ¿a qué viene esta exposición de lo personal? Tal parece que la causa de la acción es el beneficio de sus resultados. Con algunos tintes de corte utilitarista sobre el cine, Truffaut defiende la idea de que vale la pena hacer cine y, específicamente cine de autor, personal e íntimo, porque la finalidad de esta labor es útil, justa y noble. A este respecto, sostiene el francés,

(...)que todas las individualidades se deben expresar y que todas las películas son útiles, ya sean formalistas o realistas, barrocas o comprometidas, trágicas o ligeras, modernas o anticuadas, en color o en blanco y negro, en 35 milímetros o en super-8, con estrellas o con desconocidos, ambiciosas o modestas... Únicamente importa el resultado, es decir, el bien que el director se hace a sí mismo y el bien que hace a los demás. (1999, p.287).

Lo primero que salta a la vista es que no hay excepción a la regla que dicta que una película debe hacer bien. Lo segundo de lo que nos percatamos es que hay dos figuras sobre las que el bien del cine tiene sus efectos: por un lado, la del realizador y, por el otro, la del espectador. Dado que

en estas implican dos relaciones distintas con el cine, no podemos obviar ni equiparar las bondades que resultan de la experiencia de una película. En efecto, mostraremos a continuación que para el realizador una película es un ejercicio introspectivo semejante a la confesión y, en este sentido, hay un descubrimiento de sí; para el espectador una película es un ejercicio reflexivo y sensibilizador que, a la vez que enseña la vida (no cómo vivir), posibilita la comprensión de sus relaciones en y con ella.

En lo que respecta al descubrimiento de sí y al ejercicio de expiación, encontramos que una película es una serie de recuerdos del director trasplantados a la imagen. En este sentido afirmamos, a la luz de Truffaut, que el cine está repleto de historias de vida, de relaciones vividas vertidas en una pantalla; como bien señala Martin Lefebvre, “el cine de Truffaut es un palacio de recuerdos, un santuario de celuloide” (2013, p.39)¹. Ahora bien, el cine como revelación o exposición del director conlleva una ardua reflexión semejante al de la confesión. En verdad, como en el acto de dar cuenta de sí en pro de una limpieza espiritual, la realización de una película exige hacer conscientes las relaciones con los otros, las ansiedades, las preocupaciones, los fallos y los aprendizajes de la vida. De ahí que puedan hallarse situaciones y problemas recurrentes en las obras de los cineastas. Por ejemplo, en el caso de Truffaut, hay escenas que se repiten, bien sea porque son tomas que se reutilizan en otras películas o bien porque están filmadas de una misma manera. Están también los temas que se revisan una y otra vez, como la ausencia de los padres en la infancia, la fragilidad matrimonial, la veneración de lo femenino, entre otros. Dado que los temas e ideas que se presentan en cada toma hacen parte del mundo Truffaut, encontramos que, en cierta medida, pensar los problemas con imágenes es también pensarse a sí mismo; pensar la amistad, el amor, el matrimonio o la infancia es buscar dentro de sí, pensar los problemas desde sus relaciones. Bien sabemos, por ejemplo, que la infancia en las películas de este director nunca está desconectada de la revisión de sí mismo, de lo que vivió cuando niño.

Por otro lado, en lo que respecta a la pedagogía de la imagen, aquí podemos conectar la figura del director y la del espectador. Claramente, hay aprendizajes de lado y lado, pues en ambos casos se presenta la posibilidad de descubrir ideas sobre el mundo. La diferencia radica en que mientras

¹ La traducción es propia. El texto originalmente en inglés viene de esta manera: “Truffaut’s cinema is a memory palace, a celluloid shrine”.

uno aprende al crear, el otro al revivir el ejercicio de creación. Los aprendizajes del director son confirmados por Truffaut, para tomar un caso, cuando se refiere al rodaje de *Les deux anglaises et le continent* de esta manera:

yo tengo la impresión de haber aprendido muchas cosas durante su rodaje, cosas sobre el cine, pero también cosas sobre la vida, sobre el amor, sobre la violencia de los sentimientos y sobre la crueldad del daño que se pueden hacer inocentemente las personas que se quieren. (1999, p.176).

Si bien nuestro cineasta no nos da luces sobre el modo en el que se aprenden estos contenidos, podemos suponer que el aprendizaje consiste en un hacer conscientes las relaciones que, cual sentido platónico, se conocen con mayor seguridad tras el recuerdo. ¿De qué otra forma podría darse este aprendizaje sino como un recordar? Si, como hemos visto, el pensar de un cineasta no está separado ni de lo visual ni del recuerdo, puede concebirse que el conocimiento de sí y de la vida son prácticas ligadas al traer a la memoria, actividades adjuntas a una revisión interior del modo en el que las cosas son. Con todo, el aprendizaje del espectador se da de una forma un tanto diferente. A partir del reconocimiento con las situaciones, las ideas o los problemas planteados por el director, los espectadores ven, examinan el mundo y se ven a sí mismos desde fuera. Cuenta Truffaut que para el rodaje de *Les quatre cents coups* fue clave la identificación que Jean-Pierre L  aud logró con la historia, en tanto el actor se involucra tras reconocerse a sí mismo en el niño, así como sucede con el espectador, cuando reconoce que él es también parte de la situación, que lo que ve también lo vive; en el caso particular del intérprete de Antoine Doinel, L  aud se identifica con las historias de ese niño que fue el director. Lo característico de este aprendizaje del espectador es que supera la paradoja del estar fuera de la pantalla, realmente fuera de la pantalla no queda nadie, dado que todos entramos en la dinámica del cine – también, en parte, por el pacto previo de aceptar la realidad de la imagen cinematográfica. En definitiva, el director aprende por vía del recuerdo y el público mediante el reconocimiento o la adhesión a esas memoraciones. Precisamente, es en este sentido que leemos las palabras de Truffaut:

En cuanto a mí, soy un nostálgico y mi inspiración se basa constantemente en el pasado. No tengo antenas para captar lo moderno, sólo me muevo por sensaciones; por eso mis películas –y especialmente *Besos robados*– están llenas de recuerdos y evocan su juventud a los espectadores que las ven. (1999, p.28).

Este pasaje, además de hacer explícito o de rectificarnos que el recuerdo del director y el reconocimiento del espectador son clave en la experiencia ética de lo estético, pone de manifiesto una circunstancia más. Cuando el director presenta su pasado y ahonda en la vida a través de la imagen y, por otra parte, el espectador, como regla del juego del cine, se adhiere a las memoraciones del realizador, parece que uno se funde en el otro sin dejar cabida a las diferencias. No obstante, aclara Truffaut, el reconocerse del espectador en un filme, el involucrarse con los personajes y las situaciones, no conlleva el olvido de sí; esto es, pese a que hay una identidad en la película, el entrar en ella no implica la pérdida de la identidad personal. Por ello, el autor finaliza la introducción a *Hitchcock* con el siguiente apunte: a la luz de sus propias dudas estos artistas de la ansiedad difícilmente pueden mostrarnos cómo vivir; su misión es simplemente compartir con nosotros las preocupaciones que les obsesionan. Conscientes o no de ello, esta es su manera de ayudarnos a entendernos a nosotros mismos, lo que es, después de todo, un propósito fundamental de cualquier obra de arte (1985, p.20)¹.

Por tanto, queda claro que el espectador no se convierte en el director, lo que sucede es que con el cine se abre un espacio para compartir las preocupaciones que son comunes a todos, las inquietudes que resultan de las relaciones en el mundo. Empero, hay una forma del reconocimiento que es preciso que revisemos: aquel que se da en el revivir el proceso de creación. Entremos al párrafo inicial del prólogo a *Las películas de mi vida*:

Un día de 1942, impaciente por ver *Los visitantes de la noche*, una película de Marcel Carné que al fin proyectaban en mi barrio, en el cine Pigalle, decidí faltar a la escuela. La película me encantó. Esa misma noche, mi tía, que estudiaba violín en el Conservatorio, pasó a buscarme para llevarme al cine; había elegido *Los visitantes de la noche*, y como yo no podía decir que ya la había visto, tuve que simular que la veía por primera vez. Ese día tomé conciencia de hasta qué punto era fascinante conocer íntimamente una obra admirada, al punto que se cree estar participando en su creación. (2015, p.15).

¹ La traducción es propia. La cita original es: In the light of their own doubts these artists of anxiety can hardly be expected to show us how to live; their mission is simply to share with us the anxieties that haunt them. Consciously or not, this is their way of helping us to understand ourselves, which is, after all, a fundamental purpose of any work of art.

De esta interesante anécdota de la experiencia de Truffaut con el cine, tomemos la situación del creerse partícipe de la realización de una película. Asombra, en efecto, la compenetración entre el director y el público, entre el artista y el espectador. En simultaneidad con el compartir las rememoraciones del director y el reconocerse en las situaciones en las que la película le envuelve, el espectador se incluye en el proceso mismo de elaboración de la obra. ¿En qué sentido? ¿De qué manera? Truffaut no ofrece respuesta a las cuestiones, mas podremos arrojar algunas hipótesis al respecto. En primer lugar, tomemos como punto de partida que en tal reconocerse, en cierta medida, como creador se da por sentado el sentido activo del espectador; esto es, la película no muestra ni dice nada si no hay una reconstrucción por parte de quien mira. En segundo lugar, anotemos que, pese a que el espectador de cierta forma participe en la creación, esta experiencia no pasa de ser una mera simulación, en tanto que autor-creador de la película solo hay uno y este es su director. En tercer lugar, optemos por dejar de lado el sentido mecanicista y biológico de la experiencia creadora que comparte el espectador; efectivamente, creemos que no se afirma la participación porque nuestro cuerpo reconstruya y organice los datos recibidos en la sensibilidad (la imagen y el sonido), dado que se apela a dos sentidos distintos de la creación. Por tanto, la creación del espectador podemos interpretarla como un juego más en el que se responsabiliza al espectador frente a las ideas de la película, al entrar en esta dinámica, quien mira podrá establecer conexiones, dar cuenta de cada toma, establecer el *porqué* además del *qué* de un filme. En este sentido, el espectador en su lectura de la obra participaría como un co-creador de la película, en la medida en que pondría la cereza que le falta al postre.

Para concluir, podemos fijar el pensar y, específicamente el pensar las relaciones, como aquello que se presenta de manera condicionante en el cine. Tal actividad de pensamiento se realiza desde el lugar de lo personal, de la vida propia del realizador, pues esta es la única posición posible para asumir el peso de la enunciación. En cuanto a la responsabilidad ética que conlleva la experiencia estética, encontramos que, ciertamente, Truffaut atribuye la necesidad de pensarse a sí mismos tanto a la ocupación del cineasta que consiste en pensar en imágenes, como a la del espectador en su tarea de pensar las imágenes.

3. Condiciones de Posibilidad del Cine en las Obras Cinematográficas de Truffaut

Aceptamos en apartados anteriores que, bajo las condiciones del cine en Truffaut, una película de autor presenta siempre ideas con respecto a la vida y al cine. Es momento, entonces, de corroborar tal tesis y permitir que las obras cinematográficas del cineasta francés expresen ideas que arrojen luces con respecto a los factores condicionantes de un filme. Dado el propósito de este trabajo, abordaremos sólo aquellas películas que incluyan su posición con respecto al cine, específicamente, a sus condiciones de posibilidad. Para cercar nuestra investigación hemos optado por las siguientes obras: *La nuit américaine*, película central en nuestro trabajo, en tanto que su tema es precisamente lo que implica la realización de una película; *Les quatre cents coups*, que no podemos dejar de lado si tomamos en serio las palabras de Truffaut que dictan que un autor se resume en su primera obra; *La chambre verte*, especial en cuanto a los ecos y los problemas heredados de figuras icónicas para el director; y, finalmente, *Le dernier métro*, de dónde leeremos, a partir del teatro y la figura del director de teatro, el cine y la figura del director de cine –después de todo *mise en scène* es una expresión tomada en préstamo de las artes escénicas.

Así las cosas, resulta evidente que hay obras de Truffaut que no incluimos en este estudio debido a que no se ajustan a los requerimientos de la investigación, como lo son *L'Histoire d'Adèle H.*, *Les deux anglaises et le continent*, *Fahrenheit 451*, entre otras. Lo anterior no quiere decir que les dejemos totalmente por fuera del trabajo; sin duda, resulta necesario remitirse a ellas cuando la situación lo requiere. En lo que sigue se presentan las ideas a la base de las cuatro películas selectas, trabajadas en dos momentos: el primero, dedicado solamente a la película central, *La nuit américaine*, de la que propondremos los puntos fundamentales; el segundo, dedicado a las tres películas restantes, con las que procuraremos la verificación de las ideas del primer momento. Puede ser que, conforme avance la exposición, entremos de paso en las películas secundarias a fin de verificar en otros planos las tesis halladas.

3.1. *La Nuit Américaine*

Quizá deberíamos abrir este apartado con la tensa disputa que se genera entre Godard y Truffaut tras la proyección de *La nuit américaine*. Esta película se rueda entre septiembre y noviembre de 1972, justo después de dos fracasos comerciales de Truffaut *Le deux anglaises et le continent* y *Une belle fille comme moi*. En mayo de 1973, cuando el filme se proyecta por vez primera, se desata la furia de Godard, el realizador de *Le mépris*, quien escribe a Truffaut “Ayer vi *La nuit américaine*. Probablemente nadie te llamará mentiroso, así que lo haré yo.” (1990, p.383)¹, juicio que sustenta en lo que considera pruebas de traición a la realidad extraídas de la misma película y debido justamente a que, como bien observa Godard y también lo sostiene Truffaut, el filme se corresponde con una parte restringida de lo que implica hacer cine. En definitiva, la enunciación de Godard puede descomponerse así: a) ocultar parte de la realidad es mentir, b) Truffaut no muestra todo con respecto a lo que hay detrás de la elaboración de una película, c) luego, Truffaut miente al mostrar solo una parte del todo.

Aunque, cabe aquí la pregunta, ¿no es un filme, por ser lo que es, una traición muy delicada de la realidad? Si, como ya vimos, una película ofrece una mentira organizada para exponer la verdad, ni Godard ni ningún otro cineasta escapa a esta condición. Por esto Truffaut en su carta de respuesta escribe a su amigo-enemigo, “ahora es mi turno de llamarte mentiroso” (*Ibid.*, p.385)². En verdad, ambos cineastas, de alguna manera, esconden parte de la realidad y la sección que muestran está cercada por su visión personal del mundo, por sus relaciones en él. Tomemos de la disputa acerca de la verdad o falsedad de lo que se muestra que finalmente, como señalan los dos, cada director pone en escena su perspectiva de las relaciones y las situaciones en las que ellas se desarrollan³.

¹ La traducción es propia. La cita es originalmente en inglés: “Yesterday I saw *La nuit américaine*. Probably no one else will call you a liar, so I will”.

² La cita es leída originalmente en inglés: “now it’s my turn to call you a liar”.

³ Godard resalta al final de la carta que escribe a Truffaut sobre *La nuit américaine*: “You aren’t a liar, like Pompidou, like me, you speak your own truth” (*François Truffaut. Letters.*, p.384). El sentido de la “propia verdad”, bien sea como la verdad que cada quien quiere mostrar o la verdad limitada por el mundo propio de la vida del autor, también se presenta en Truffaut solo que en estos términos particulares del estilo y la verdad sobre el cine: “Robert Bresson no quiere filmar a actores profesionales en sus películas; tiene razón, *en su opinión*. Alfred Hitchcock se niega a rodar *westerns* o películas de época; tiene razón, *en su opinión*. Jean-Luc Godard no quiere rodar más películas producidas por y para una sociedad que desearía ver destruida; tiene razón, *en su opinión*” (*El placer de la mirada*, p.288). De lo que se sigue, que el estilo del director, que no puede estar separado de lo que él es como autor y de lo que él piensa sobre el cine, es válido por lo menos para sí mismo y, en este sentido, ha de ser respetado.

Señalado esto, entremos en la película con la esperanza de que, sin riesgo a perdernos demasiado, hallaremos en *La nuit américaine* las ideas fundamentales que supone Truffaut con respecto al cine. A continuación, revisamos dos temas centrales en la película: i) la relación entre la vida y el cine y ii) el cine como lo enteramente visual.

Iniciemos con una breve reseña de la película. *La nuit américaine* es una película francesa dirigida por Truffaut y producida por él mismo en colaboración con Marcel Berbert. La película muestra los ires y venires de la realización de un filme de manera muy documentada, aunque sin ser ni pretender ser una cinta documental. En *La nuit américaine* se rueda “Je vous présente Pámela”, película en la que se pone en escena la gestación y la ejecución de un crimen pasional, una trama inspirada en una historia de la vida real, como señala Julie, actriz principal interpretada por Jacqueline Bisset; esta película es dirigida por Ferrand, director interpretado por Truffaut. Agreguemos aquí que *La nuit américaine*, cual *matrioshka*, es una película dentro de la que aparecen cientos de películas, puesto que, además de contar lo que sucede en el rodaje de “Je vous présente Pámela”, recoge los ecos de grandes directores y las escenas recurrentes en las películas de Truffaut¹. Por otro lado, es de rescatar que Ferrand no es un personaje ficticio, aunque podría parecerlo dado que es simplemente un papel interpretado por Truffaut. Sin embargo, apoyados en la declaración que hace el autor en “Rodando para Spielberg”² puede sostenerse que Ferrand y Truffaut son realmente uno solo. En este orden de ideas, encontramos que *La nuit américaine* es una película personal con tintes autobiográficos que, pese a que toma gran parte de su realidad de la vida “real”, se mantiene dentro del campo de la ficción. En lo que sigue se exponen ideas que nos acercan a la tesis de este trabajo, esta es, que el cine truffautiano supone siempre la puesta en escena de las relaciones.

¹ En cuanto a los ecos de los grandes directores, en *La nuit américaine* aparecen explícita o implícitamente hombres como Buñuel, Lubitsch, Bergman, Godard, Hitchcock, Rossellini, Hawks, Bresson, Welles, Renoir, Vigo, Cocteau. Con respecto a las tomas que aparecen también en otras películas de Truffaut está la escena en la que el gato toma leche de los restos que quedan en la bandeja, escena que también encontramos en *L'Homme qui aimait le femmes* o en *La peau douce*; otra escena recurrente es la de conversaciones que se entablan desde balcones o ventanas distantes, como en *Antoine et Colette* o en *L'Amour en fuite*.

² Seguramente la mayoría de los papeles interpretados por Truffaut – si es que no todos – no son actuaciones propiamente, dado que siempre es él mismo. Truffaut es Truffaut en *La chambre verte*, *La nuit américaine* y *L'Enfant sauvage*. En “Rodando para Spielberg”, refiere lo siguiente sobre su papel de Claude Lacombe: “tuve la impresión de que podría interpretar a Claude Lacombe sin demasiado esfuerzo, siendo siempre yo mismo, tal como había hecho en *El pequeño salvaje* y en *La noche americana*” (Truffaut, *El placer de la mirada*, p.49).

Si bien ya presentamos el tema de la película, no hemos apuntado el problema central de esta. Hay una situación problemática a la base y es la siguiente: la vida, como esa realidad aterradora que a todos les toca gozar o sufrir, tiene una contraparte, su antítesis que es el cine o la realidad mejorada cinematográficamente; se entiende que tesis y antítesis se tocan una a otra en ciertos puntos, pese a que se repelen más que nada. Ahora bien, si tuviese que elegirse entre una y otra, ¿cuál debería escogerse por ser la mejor opción? Entre la vida y el cine, ¿cuál es preferible? En términos más contundentes, ¿está la vida por encima del cine o el cine supera cualquier realidad? Podemos suponer que la respuesta más truffautiana es que el estatuto de realidad del cine le permite a este posarse por encima de la vida misma y, en consecuencia, ha de preferírsele en lugar de la vida. Efectivamente, la tesis de que el cine se eleva sobre la vida misma se corrobora en el llamado al orden que Ferrand hace a Alphonse en *La nuit américaine*. Ferrand, el director, pone un alto a Alphonse, quien sufre como un niño porque su novia le ha abandonado. Ante la negativa del actor para salir de su tristeza y su insistente arrojarle a la nada, Ferrand le recuerda:

Eres un actor excelente. Sé que la vida privada cuenta, pero la vida privada siempre renquea. El cine es más bello que la vida, no hay atascos ni tiempo muertos. Avanza como un tren atravesando la noche. Hemos nacido para ser felices con nuestro trabajo, haciendo cine. (Berbert & Truffaut, *La nuit américaine*, 1973).

Tomemos dos aspectos de la anterior cita. Primero, la idea de que el cine supera en belleza a la vida y segundo, la responsabilidad ética que conlleva hacer cine. Antes de entrar al primero de los aspectos a tratar, rescatemos que el problema de la relación vida-cine no se plantea desde el estatuto de lo real, es decir, lo que está en juego no es determinar si el cine es más real que la vida o viceversa. Antes bien, se trata de una elección entre dos posiciones con respecto al mundo, cuyo principio es estético, en tanto que se rige por lo bello, y tiene una finalidad ética, debido a que la belleza del cine dispone de bondades para la vida, si es que no la felicidad. Hecha esta salvedad, partamos de que hemos encontrado la respuesta a la pregunta que nos planteábamos anteriormente acerca de si la vida está por encima del cine; de hecho, la respuesta de Truffaut es: el cine supera a la vida. Ahora bien, la pregunta que sigue a esta respuesta es, ¿en qué sentido se afirma tal superación?, ¿qué hay en el cine que no esté en la vida? La respuesta aproximada sería: armonía. De cierta manera, las discontinuidades, las desproporciones, las inequidades de la vida desencadenan tristeza y sufrimiento a quienes se abren a ella; empero, en el cine, dado que hace

parte de su tarea mejorar la vida, ésta a través de la pantalla se da de manera continua y siempre conexa, el cine armoniza las desproporciones y restituye ante las injusticias. En este orden de ideas, apostamos a una visión apolínea de la posición truffautiana del cine; esto es, si bien es cierto que la vida se pone de manifiesto en las obras cinematográficas, esta no es el desastre de la contingencia que se sufre cotidianamente, sino más bien lo depurado, lo mejorado, lo embellecido.

Con todo, la superación del cine frente a la vida no implica la destrucción, dado que, de alguna manera, el cine está sujeto a ella. Esta sujeción se hace evidente dentro de la película en elementos tan sencillos como un jarrón o en elementos de mayor carga como el uso de la palabra. Veamos las escenas que lo justifican. En el hotel en el que se hospeda todo el equipo de trabajo, Ferrand camina por los pasillos, pero algo pasa que le obliga a detenerse, la cámara captura un primerísimo plano de su rostro y en ese momento el espectador se percató de que el director ha visto algo. A continuación, aparece un plano de detalle que permite descubrir que Ferrand ha encontrado un objeto, un florero que adorna la mesa de uno de los corredores del hotel (ver *Imagen 1*). Por lo pronto este viejo jarrón no es más que un detalle que brilla por su insignificancia. La nimiedad del objeto se confirma segundos después en las líneas que mantiene Ferrand con Bernard, el accesorista; en efecto, es ahí cuando el espectador descubre que se trata simplemente de que el director ha visto un jarrón que parece venirle bien a su película.

No obstante, debemos observar con mayor rigor este detalle del jarrón pues, como se procurará exponer en lo que sigue, este objeto es el portal que permite la conexión y la movilidad entre el ámbito de la vida y el del cine. Vayamos a la escena en la que aparece por segunda vez. En el camerino de Julie, mientras Alphonse y Ferrand conversan, entra Bernard con el jarrón reparado sin otra mira que recibir el visto bueno del director. La escena de los tres personajes sumidos en la fina observación y admiración de los detalles del objeto es esclarecedora, en tanto que anuncia que el jarrón no es un simple detalle que está para decorar y nada más (ver *Imagen 2*). Seguido de esto, en una transición de corte de plano, aparece en detalle el jarrón en manos de Bernard, quien lo ubica en la mesa de centro de la sala del plató donde se filman escenas de “Je vous présente Pamela” (ver *Imagen 3*). Finalmente, el jarrón hace su cuarta aparición en una repisa del despacho de producción (ver *Imagen 4*), en una escena en la que la situación ya no está volcada sobre el

objeto, sino que éste resulta ser un elemento más de la construcción de la imagen, tan fundido con el ambiente de la escena que a pesar de resaltar por su color bien podría pasar desapercibido.

Como se observa, con el jarrón se insinúan tres ámbitos posibles: i) el mundo “ajeno”, cuya realidad no pertenece al director de primera mano, mas es incluida en la película por ser próxima, por estar al alcance de éste; ii) el mundo del cine, donde la realidad está determinada por la creación visual, además de la re-organización y la re-estructuración de las relaciones; iii) el mundo propio, aquel que pertenece a la cotidianidad del director, consiste en el nivel de las relaciones personales. En resumen, tenemos que el director toma en préstamo un objeto que pertenece a un espacio que no es el suyo y lo inserta en la película; este es el primer enlace, la puesta en escena de las conexiones vinculantes entre la vida (no necesariamente propia) y la vida del cine. La aparición final del jarrón, ahora sin una función puramente cinematográfica determinada, nos permite ligar el mundo de la vida y el mundo del cine con el ámbito personal del director; este es el segundo enlace, la puesta en escena de las conexiones que vinculan lo general-objetivo y lo particular-subjetivo a la óptica personal de quien dirige. En definitiva, el objeto jarrón es el portal que permite la entrada de un mundo a otro; es el punto de encuentro entre las relaciones que suceden en la pantalla del cine y las relaciones que suceden en la vida, tomada esta última sea en un sentido particular o general.

El siguiente aspecto a tratar es el uso de la palabra, el segundo de los elementos que nos propusimos revisar para corroborar la relación entre cine y vida, tarea que se desarrolla en las líneas por venir a partir del aspecto particular de la elaboración de los diálogos de los personajes. En lo que sigue, sostendremos que, además de los objetos como el jarrón, las palabras son puentes tendidos entre la vida y el cine, en tanto que son el eco de lo propio que se enmarca y se re-organiza en imágenes-movimiento. Antes de ver el modo en el que se muestra esto dentro de la película, dejemos por sentada una responsabilidad del director de cine que Truffaut refleja en el director de “Je vous présente Pamela”. Ferrand, como un principio que se ha dado a sí mismo, distingue a los actores de los personajes y privilegia a los primeros en detrimento de los segundos; tal relación jerárquica evidentemente se ajusta conforme a la importancia de la persona y la salvaguardia de lo concreto. En última instancia, como el director parte de que los actores son lo principal, procura

ajustar los personajes a la cotidianidad del actor, tal como lo hace Truffaut en la elaboración de sus filmes¹.

En lo que se refiere a las escenas que apuntan al modo en el que las palabras amarran el cine a lo concreto de la vida, encontramos lo siguiente. La primera escena que debemos traer a colación es aquella en la que Ferrand envía a Julie las líneas de su personaje justo la noche anterior al rodaje de la escena. La situación en la película muestra que, el texto, del que ya Ferrand tenía un bosquejo, se pule a partir de los detalles que salen en conversación con Joëlle, la continuista o *script* de la película, y que se precisan solo tras retomar las palabras de Julie en una entrevista de prensa que figura en el periódico. Aquí vemos explícita la necesidad de asegurar que el personaje puede corresponderse con la realidad, además de ajustarse a los actores; este garantizar la realidad del cine por medio de la realidad del mundo de la vida se da por vía de las palabras extraídas en lo posible de la cotidianidad del actor. De esta misma escena han de rescatarse las palabras de Ferrand a Joëlle: “puede rodarse sobre cualquier tema. A ver [toma el periódico y lee]: Kissinger, misión fructuosa, implante de corazón, joyero dispara a su mujer...” (Berbert & Truffaut, *La nuit américaine*, 1973). De esta aclaración introducida en el instante de escritura del texto de los actores concluimos que en una película puede decirse algo con respecto a cualquier cosa, mas es imposible decir cualquier cosa. Las imágenes como las palabras presentan ideas ligadas a la vida de las que solo el director se hace responsable y para cuya reflexión debe recurrir a su vida propia: nuevamente nos topamos con el carácter autobiográfico de las películas truffautianas.

Rescatemos que hay una escena con mayor contundencia al respecto de la relación vida-cine que se entabla mediante la palabra, esta es, la segunda escena pertinente al caso, aquella en la que Ferrand reajusta el diálogo a partir de las palabras de la joven actriz. La situación es esta: Julie sufre porque su esposo se ha enterado de que ella ha pasado la noche con Alphonse; su tristeza,

¹ Señala Truffaut que para Renoir el actor es el rey, es quien de una manera indirecta marca el norte de una obra. Por preferir la personalidad del actor, el director se arriesga a la improvisación, a los cambios de último momento, a sacrificar la estructura del guion, etc. Fiel a su maestro, Truffaut, en cierta medida, también se abre a las vicisitudes que trae consigo la elección de privilegiar al actor. A este respecto, leemos en *El placer de la mirada*: “Fue precisamente Jean Renoir quien me enseñó que el actor que interpreta a un personaje es más importante que este personaje o, si se prefiere, que siempre es necesario sacrificar lo abstracto por lo concreto.” (p.31). También encontramos en relación al trabajo con actores adolescentes que: “El realizador ha de tener suficiente modestia y astucia para utilizar esta franqueza y este sentido de lo real, modificar tal o cual detalle que se requiera y adaptar el personaje al joven actor en vez de forzarle a convertirse artificialmente en el personaje.” (p.36), sentencia que refleja el trabajo de Truffaut incluso con actores profesionales.

por supuesto, le impide realizar su trabajo como es debido. Ferrand la visita en su camerino con el fin de tranquilizarla y, en conversación con él, Julie le confiesa: “aunque así sea, yo no podré olvidar. Gracias a él sé que puedo cambiar mi vida. Estoy decidida: voy a vivir sola. Se acabó el disfrazarme. Dejo el cine. Sé que la vida es asquerosa...” (*Ibíd.*). De manera similar al caso anterior, tras la crisis de Julie, Ferrand realiza ajustes de último minuto al guion. En el nuevo diálogo de la escena, el director incluye las mismas palabras con las que la actriz le confiesa minutos atrás que está decidida a abandonar el cine. El texto de Julie en “Je vous présente Pamela” va de esta manera: “aunque así sea, yo no podré olvidar. Estoy decidida: voy a vivir sola. Sé que la vida es asquerosa” (*Ibíd.*). Definitivamente, las palabras de la cotidianidad puestas en boca de los personajes y en otras circunstancias conectan la película con el mundo de la vida y las relaciones personales, en tanto que, al introducirlas en los diálogos se abren resquicios que dejan entrar lo íntimo, lo propio. De esta forma, cual transparente espejo, el cine pone de manifiesto la relación de los personajes con el mundo y la vida tal como son, aspecto que no sería posible si las palabras, en lugar de pertenecer a los actores, perteneciesen a los personajes.

Cabe aquí una advertencia: no porque el apropiarse de las palabras sea un recurso determinante, los diálogos deben tomarse como lo fundamental de la película. Si bien el uso correcto de las palabras es un asunto de no poca importancia para Truffaut, *La nuit américaine* muestra que las películas, en sus fundamentos, no deben volcarse a lo que se dice ni a lo que se cuenta. Antes bien, nuestro autor pareciera hacernos ver que, antes que los textos, están las imágenes. Prueba de ello es el proceso mismo de creación de Ferrand, en el que los textos son lo último en lo que se piensa. Vimos, por ejemplo, que los diálogos se entregan a los actores el día anterior o incluso momentos antes de la escena a grabar. Es más, podemos atrevernos a pensar que los aspectos técnicos y artísticos son los primeros requerimientos del cine, los aspectos fundamentales sin los que no podría darse todo lo demás. El guion cinematográfico, en este sentido, es principalmente imagen.

Con este apunte llegamos al segundo momento de nuestra revisión de *La nuit américaine*, al de la exposición de la idea de que una película es principalmente expresión en términos visuales. Para ilustrar esta posición nos remitiremos a tres escenas de la película en cuestión que ofrecen ideas al respecto: la primera de ellas nos ubica en la primera secuencia en la que el espectador ve trabajar a todo el equipo, la segunda es la secuencia en la que Ferrand se topa con un sinnúmero de

preguntas con respecto a todo y, por último, la tercera es el diálogo sobre el fuego de la chimenea, sostenido por Ferrand y Severine (una de las actrices principales de “Je vous présente Pámela”). En primer lugar, encontramos las primeras tomas. La sesión de trabajo que se presenta al inicio de la película es una secuencia sobre personas que van y vienen, que muestra a niños, a señoras, a jóvenes en bicicleta, a buses y coches que pasan, todos dentro de la escena deliberadamente y de acuerdo con las instrucciones dadas por el director (ver *Imagen 5*). Cada elemento está dentro de la imagen en un tiempo y en un espacio específico, determinado y no accidentado. Aquí no interesan las palabras, los caminantes, los jóvenes de las bicis y las personas del café pueden charlar sobre cualquier tema, para el momento es absolutamente irrelevante. Más aún, ni siquiera es una escena con diálogo. La cámara que captura todo el ambiente nos enseña, por un lado, al personaje de Alphonse y por el otro al de Alexandre, captura su encuentro, el reclamo del hijo por el dolor que conlleva la traición del padre, y en esta secuencia no hay línea alguna, solo expresión visual. ¿Por qué las primeras imágenes que tenemos del trabajo de filmación de una película no son el repaso de un libreto o una conversación en escena? En efecto, la primera impresión que nos arroja *La nuit américaine* es que un filme es, por condición, absolutamente visual. Por ello, con el plano secuencia hay una voz en *off* que marca las entradas, las salidas e incluso la intensidad y la duración de la acción.

En segundo lugar, encontramos la secuencia en la que Ferrand es abordado con diferentes preguntas acerca de todo. Esta escena se desarrolla de la siguiente manera. Ferrand se encuentra con Lajoie, el regidor, quien pone a su disposición dos autos para la escena del accidente de Pámela, uno de color rojo y otro de color blanco. El director revisa y sin tomarse mucho tiempo para pensarlo responde que el carro blanco mas pintado de azul, como si ya tuviese resuelto desde un principio lo que busca para la escena. Adelante se encuentra un auto azul oscuro y le dice a Lajoie que ese es el que quiere. El problema, responde el regidor, es que es de Jean-François, el asistente. Dado de que Ferrand sabe qué es lo que necesita para su película, le pide al regidor que pregunte a Jean-François confiado en que lo más posible es que él esté de acuerdo. Ferrand avanza en su camino y se escucha lo que piensa: ¿qué es un director?, se pregunta. Un director es alguien a quien se le preguntan miles de cosas, pese a que no siempre tenga respuesta (*Ibíd.*), contesta él. Tan pronto termina de decirlo, se encuentra con Damien, el encargado del diseño del bungaló que se necesita para una de las escenas; él le muestra los planos y le enlista las cosas con las que se

amueblará. Ferrand le aclara que la toma se hará desde fuera del bungalow y que, por tanto, la cámara sólo tomará la cama. Este fragmento es una muestra de que efectivamente el director piensa de manera visual, piensa en imágenes. Más adelante Ferrand se encuentra al productor, quien le advierte que solo tiene siete semanas para terminar la película. Con la advertencia resurge una preocupación: la planeación y la organización del tiempo para realizar las tomas. El director sigue su camino mientras piensa cómo hará para ajustarse a las nuevas demandas en cuanto al tiempo. Aparece ahora Odile, la maquilladora y peluquera que además actúa como mucama en la película; su entrada no es gratuita, pues requiere la opinión del director sobre la peluca de Séverine. Finalmente, tras despachar la pregunta de Odile, aparece la pregunta de Bernard, quien quiere saber cuál de las cinco armas disponibles se ajusta a la imagen que el director quiere lograr.

En resumen, encontramos tres minutos de interrogatorio sobre elementos como el carro, el bungalow, el tiempo, la peluca y el arma. Resulta curioso que son cinco cuestiones y cinco armas. A lo mejor esta correspondencia entre el número de las cuestiones y el número de las armas no tenga una intención definida en el filme; empero, encontramos una semejanza: las cuestiones, como las armas, alarman y ponen en riesgo la vida; para este caso específico, la vida del filme, pues ciertamente en su elaboración todas las cuestiones resultan ineludibles en tanto que la vida de éste pende de que todos los elementos marchen conforme deban. En este orden de ideas, determinamos que concluir una película con éxito requiere en gran parte de la fortaleza del director, tanto de cuerpo como de espíritu, para soportar, sopesar y hacer frente al bombardeo de solicitudes, de interrogaciones y de exigencias.

Finalmente, tenemos el plano secuencia del fuego de la chimenea que está acompañado con las voces en *off* de Séverine y Ferrand. Bernard enciende el fuego y prueba su intensidad al abrir y cerrar la llave del gas. Séverine dice, entonces cautiva por el movimiento de las llamas, que no puede resistirse a mirarlo; apreciación que complementa Ferrand con estas palabras: “antaño la gente miraba el fuego como hoy la televisión. Siempre hemos necesitado, sobre todo tras la cena, ver imágenes en movimiento” (*Ibíd.*). Estas observaciones son celebradas por Séverine, pues le parece que son apreciaciones bien pensadas. Pero, ¿en qué medida puede esto tomarse como una prueba de que el cine es en principio visual? Presentemos brevemente una posible lectura de esta circunstancia. Hay dos dimensiones en la afirmación de Ferrand: la primera física, la segunda

espiritual. Desde la perspectiva de lo físico encontramos que efectivamente, como el fuego, la imagen del cine es movimiento visible que no puede ser sin la luz, en el sentido en que para capturar la imagen como para proyectarla se precisa de ésta. La imagen-movimiento, podríamos deducir, es también luz. Luz e imagen son percibidas visualmente, no son audibles, tampoco palpables. De aquí que, desde la dimensión física de la afirmación de Ferrand determinemos que las imágenes-movimiento son percibidas como elementos intrínsecamente visuales.

Por otro lado, tenemos que una vez Ferrand ha establecido el símil, cierra con la idea de una necesidad por la imagen-movimiento, especialmente tras la cena. Apuntemos que esta sección del pasaje indica una necesidad que no es física, que atiende más bien a una dimensión espiritual. Veamos por qué. La cena puede entenderse dentro del pasaje como lo que hay de necesidad fisiológica; el cuerpo requiere algo y hay que suplirlo de ello, para el caso específico de la cena ha de ser el alimento. Tras la cena, podemos suponer, la necesidad del cuerpo se ha satisfecho y, por tanto, es posible ocuparse de otras cuestiones. La imagen-movimiento como necesidad después de cenar, cabe aquí como una necesidad meta-física, meta-fisiológica; ciertamente, una vez silenciado el cuerpo es posible atender el alma. El cine apunta un poco a esa dimensión espiritual de contemplación, pese a que paradójicamente requiera del cuerpo para ser percibido.

Para concluir, de la situación problema que exige determinar la superioridad del cine frente a la vida o viceversa, definimos que, desde Truffaut, el cine supera a la vida dado que la imagen-movimiento supone una re-estructuración de la realidad en la que impera la continuidad y no el desorden o las acciones inconexas, de alguna manera el cine salva la vida del devenir, de la contingencia en la que está inmersa por naturaleza. De ahí que, aunque Alphonse y Julie dijese abandonar el cine, nunca lograsen pasar del mero decir al hecho concreto. Aquello que confirma que las intenciones de abandonar el cine no son más que *flatus vocis* es precisamente que, por un lado, Alphonse después de “Je vous présente Pámela” iría a Tokyo a trabajar en la adaptación de *Primer amor*, novela de Turguénev y, por el otro lado, Julie, quien había resuelto vivir sola, al terminar la grabación se vaya con su esposo, señal de que no ha de cumplir su sentencia de romper con la vida marital y el cine, además, encontramos que pacta con Ferrand que volverá a Paris para la sincronización del sonido y las imágenes de la película. Convenimos también que el material del cine es la vida; el cine, sin ser copia de esta, pone en escena las relaciones que en ella suceden

a partir de la expresión de las ideas del director sobre el mundo de la vida. Finalmente, insistimos en que el cine se expresa de un modo visual en tanto que es pura imagen-movimiento.

3.2. *Les quatre cents coups*, *La chambre verte*, *Le dernier métro*

Cerremos el tercer capítulo con unas consideraciones complementarias, pensadas desde *Les quatre cents coups* (1959), *La chambre verte* (1978) y *Le dernier métro* (1980). En este apartado nos proponemos corroborar las ideas sobre el cine que hay detrás de *La nuit américaine*, a saber: i) que el cine es un arte en principio visual, ii) que el cine, si bien toma su material de trabajo de la vida misma, no es copia de la vida, iii) que el cine y la vida están anudadas por la vida propia del director, por las relaciones, las preocupaciones y las ideas que le determinan. Como en esta parte del trabajo abordamos las películas en simultáneo y por temáticas, iniciamos con una breve reseña de cada una de ellas, para finalizar con las escenas que confirman las ideas que revisamos en la primera parte del capítulo a la base de *La nuit américaine*.

Pasemos, entonces a las películas. *Les quatre cents coups* es el primer largometraje de Truffaut, la entrada triunfal del autor en el mundo de la dirección. Esta película, estrenada en junio de 1959 en el Festival de Cannes, muestra la relación de un niño, Antoine Doinel, con las instituciones sociales en las que impera la arbitrariedad y la indiferencia, principalmente su colegio y su familia. Sin duda, encontramos que Antoine sufre las inequidades y los castigos injustos de un profesor desconsiderado, además del hastío y el aburrimiento de casa que tienen su origen en el abandono de sus padres. Con todo, el niño goza de dos entretenimientos profundos que le salvan de la vida: por un lado, la amistad de René Bigey; por el otro, el entretenimiento del cine. Más adelante ahondaremos en los modos en los que se presenta el cine en la película.

Por otro lado, encontramos *La chambre verte*, película de 1978 que es, entre otras cosas, la última película en la que Truffaut aparece como actor. Este filme muestra la veneración a los muertos que profesa Julien Davenne, el escritor de los obituarios en el periódico “Le Globe”. Julien tiene un altar a su difunta esposa Julie, en una habitación verde en la que guarda pertenencias de su amada y algunas fotografías. Tras la pérdida de su altar a razón de un incendio, Julien se hace

con una capilla en donde podrá acompañar y rendir homenaje a todos sus muertos, aquellos que le acompañaron en vida de una u otra manera. Como es de esperar, a través de este personaje Truffaut expone una de sus preocupaciones recurrentes, la muerte. Además, nuestro autor no solo hace de la capilla el altar para los muertos de Julien, sino que, de acuerdo con Lefebvre, también hace del altar su propio museo. En este sentido, la película es la puesta en escena de la relación de la vida con la muerte, de Davenne con su pasado y, así mismo, de Truffaut con el cine y con la literatura. De esta película revisaremos lo que anteriormente llamamos lo propio de las películas de autor, aquello que liga a la obra con lo personal del director.

Finalmente, *Le dernier métro*, película de 1980, muestra la situación en la que se encuentra Lucas Steiner, un judío director de teatro, durante la ocupación nazi en Francia. Debido a las persecuciones de la época, Steiner se ve obligado a esconderse, aunque hiciese creer a las fuerzas alemanas que había huido del país. El escondite del director es el sótano del teatro Montmartre, del que se encarga Marion Steiner, su esposa. Allí se realizan los ensayos del montaje de la obra “La disparue” de Karen Berger, escritora noruega. La dirección de la obra es asumida por Jean-Loup Cottin, quien sigue las notas que Steiner le ha dejado. Con todo, para Marion y para los espectadores de la película se revela con claridad que quien dirige realmente la obra, la puesta en escena, es Steiner. De estas circunstancias identificaremos consideraciones con respecto a la dirección.

Empecemos con la idea del cine detrás de *Les quatre cents coups*. En esta película hay al menos cinco alusiones al cine. En la primera, por el afán de Antoine por llegar tarde al colegio, René le recuerda que de cualquier forma el profesor no le dejará entrar a clase y es entonces cuando René y Antoine deciden faltar al colegio; lo primero que hacen para divertirse y para esconderse es, por supuesto, ir al cine, como si este fuese la fuga de la realidad misma. La segunda alusión la encontramos cuando la familia Doinel sale a divertirse tras el incidente del incendio provocado por Antoine; en efecto, para olvidar lo sucedido, la madre propone ir al cine a ver *Paris nous appartient*. Sabemos nosotros que esta película de Rivette fue estrenada sólo hasta 1961, aunque su filmación inició un poco antes de Truffaut emprendiera el proyecto de *Le quatre cents coups*. De esta particular escena, podríamos tomar al cine como lo intempestivo y vaticinador, además de

la entretención profunda que conlleva¹. La tercera alusión ocurre cuando René y Antoine escapan de casa después de la cena para ver el noticiario. Nuevamente, aparece la idea del cine como la entretención con la que se da la fuga de la realidad inmediata. La cuarta alusión es tal vez la más desapercibida y curiosa, pues ocurre durante el robo de la máquina de escribir. La cámara sigue a los niños que huyen con la máquina en brazos, y dentro del campo de lo visible al espectador entra, suponemos, *Tant d'amour perdu*, película de Léo Joannon que se proyecta en el teatro del Gaumont Palais. La última alusión se da en la cárcel, cuando las mujeres ingresan a la celda y una de ellas compara el espacio con lo que se ve en el cine: “yo había visto una comisaría en el cine y parecía bastante más limpia” (Charlot & Truffaut, *Les quatre cents coups*, 1959). La apreciación de la mujer pareciera insinuar que en el cine la realidad parece mejor.

En resumen, de las apariciones del cine en *Le quatre cents coups* hemos de tomar dos ideas. La primera, la más recurrente, es aquella que insinúa que el cine es un viaje de escape-regreso a la realidad, pues se trata de salir de la cotidianidad para entrar a ella de otro modo, como es posible ver en la escena de los niños absortos por los noticiarios. Como complemento de esta, afirmamos que, en conexión con *La nuit américaine*, el cine procura siempre una mejora de la realidad, la depuración del mundo. En este orden de ideas, confirmamos que las primeras ideas del cine en Truffaut se corresponden con las supuestas en *La nuit américaine*, con el matiz de que en esta última las ideas sobre el cine se presentan con mayor claridad y consistencia. Ahora bien, sabemos que *Le quatre cents coups* es una película con tintes propios, no solo por el estilo del autor sino también porque la vida que se muestra es parte de su vida íntima, en tanto que la relación con el profesor y la relaciones que implican la amistad, la familia o el cine son eco de las experiencias personales del director. De manera que, con esto, podemos afirmar otra correspondencia con las ideas ya estipuladas, a saber, con aquella posición que determina que el cine muestra desde el mundo propio del director y por ello recibe un perfil autobiográfico.

No obstante, apostamos a que es *La chambre verte* la película que mejor deja en evidencia este toque personal que, a la luz de Truffaut, es primordial para mostrar las relaciones que suceden en el mundo. Iniciemos con la consideración de que en este filme podemos identificar a Julien con

¹ Recordemos aquí el diálogo con respecto a la película. El padre dice que no le ha divertido lo que ha visto, a lo que la madre responde que es una película profunda.

Truffaut y no, en verdad, por su relación actor-intérprete. Lejos de relacionar a uno con el otro porque Truffaut sea el actor que interpreta a Julien, la vida propia es el elemento que posibilita esta conexión. Como muestra de ello tenemos que el templo que Julien levanta a sus muertos es el museo de la vida de Truffaut; en la capilla hay fotos de, por ejemplo, Henri-Pierre Roché, Oskar Werner (ver *Imagen 7*), Oscar Wilde (ver *Imagen 9*), Marcel Proust, Jacques Audiberti (ver *Imagen 6*), Jean Cocteau, Maurice Jaubert (ver *Imagen 8*), entre otros. Todo parece apuntar a que, en realidad, el autor de cine no puede permitirse otro lugar de enunciación que no sea su vida, que es el ingrediente personal de una película.

Para terminar, tomemos *Le dernier métro*. Esta película inicia con una voz en *off* que ubica al espectador en el año 1942 y le enmarca en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, específicamente en la ocupación alemana de Francia. Ubicado espacio-temporalmente, el espectador recibe información con respecto a la vida en tales circunstancias: las personas apresuran el paso para no perder el último metro, soportan largas horas de espera para comprar un poco de comida y para combatir el frío causado por la guerra, persiguen el calor del cine y del teatro. Como vemos, aquí reiteramos la idea del cine como posibilidad de fugarse parcialmente de lo concreto. Empero, el aspecto relevante de este filme lo encontramos en el papel de Lucas Steiner, quien, como él mismo lo dice, dirige la obra sin que nadie lo sepa.

De alguna manera, esta condición de invisibilidad del director se ajusta un poco a la idea que tiene Truffaut del director de cine, puesto que en una película el realizador pareciera no interferir en la imagen que captura, al menos no en mayor grado, cuando en realidad cada aspecto que compone una película es premeditado. Otra de las cercanías con la dirección cinematográfica al estilo Truffaut es la habilidad de apertura al actor. En la escena en la que Bernard Granger declara su amor a Marion con ánimo de duelo, el actor para el ensayo y dice que no siente lo que dice, pues al gritarlo siente como falso aquello que expresa. Steiner, que le escucha desde el sótano, se hace consciente de que debe replantearse la escena; por ello, en la cena con Marion le hace ver que Bernard tiene razón, que los directores a veces se equivocan y que no siempre debe procederse al pie de la letra según sus observaciones. Justamente, después de la observación del actor, Steiner decide que la escena debe actuarse no como un duelo sino como un complot. Concluamos con una última afinidad: la dimensión visual de lo dramático. Al finalizar uno de los ensayos, Steiner

dice a Marion que para ganar intimidad en la escena las luces deben ser bajas e iluminar por detrás a los actores. En definitiva, Steiner se asemeja en su dirección a Ferrand y, en esta medida, también a Truffaut. Los tres directores tienen en común el compromiso y la responsabilidad por cada detalle de la puesta en escena, evidente en que procuran la espontaneidad o la transparencia para conectar la ficción con el mundo de la vida, además de tener la necesidad de hacer visibles las relaciones que suceden en él.

En conclusión, las tres películas de Truffaut nos permiten corroborar los supuestos de *La nuit américaine*. Por una parte, encontramos que las relaciones del mundo deben ponerse en escena de una manera personal, propia, que solo es posible si el realizador se ubica en su vida como único lugar posible de enunciación. Asimismo, hallamos la idea del cine como una realidad alternativa en la que el mundo se presenta menos caótico e inconexo de lo que es, motivo por el cual el cine (o el teatro en el caso de la última película) es espacio para huir del desorden del mundo, sin ser una vía de escape completamente, pues el viaje implica un ir para volver, como el hombre amante de la verdad en la caverna de Platón.

4. Conclusiones

Nos propusimos en este trabajo hallar las condiciones de posibilidad del cine según François Truffaut, pues, como se señaló en la introducción, existe la necesidad de poner en claro los imperativos personales del autor, en tanto que son estos los que le mueven a batallar por el cine bajo la sentencia “que no se diga que en el cine todo se vale”. Después del análisis de las obras escritas y de las obras cinematográficas de Truffaut podemos concluir, en primera instancia, que las relaciones que tienen lugar en el mundo condicionan y determinan al cine, en tanto que la puesta en escena consiste en poner de manifiesto las preocupaciones que surgen en el desenvolverse del hombre con los otros y con el mundo. En segunda instancia, encontramos que las relaciones que se muestran en el cine están atravesadas por el ámbito propio de la vida personal. En este sentido, las relaciones familiares, económicas, laborales, sentimentales y demás son capturadas por el ojo particular de quien las vive. Sin embargo, lo particular, lo propio o lo personal de la realización no impide una extrapolación al ámbito de lo general, al del mundo que es común a todos. En tercera instancia, corroboramos la primacía de lo visual en el cine con respecto a lo sonoro y lo literario. Efectivamente, la particularidad de lo cinematográfico es la expresión a través de las imágenes-movimiento.

En el transcurso de la revisión hallamos elementos adicionales, los correspondientes al ámbito de lo ético. Con respecto al carácter ético de nuestra lectura de Truffaut recalquemos que la realización de cine es un modo de cuidado de sí, en tanto que implica ejercicios de introspección, de reflexión, de confesión, de conocimiento y de comprensión de sí mismo, en otras palabras, el cine es cuidado en tanto que exige al director ocuparse de sí. Ya vemos por qué Serge Toubiana puede afirmar que el cine salvó la vida de Truffaut; en efecto, es el cine el espacio desde donde se libra la batalla contra lo horrendo del mundo y es allí donde el cineasta encuentra respuestas y soluciones a la orfandad, al hastío de la vida, a las contradicciones del mundo. Por otro lado, el director, además de la responsabilidad de sí adquirida en el proceso de creación, asume la responsabilidad en el cuidado de los otros. Truffaut es consciente de que el público importa – aunque no hasta el punto de cohibirse por él o de ajustarse a sus demandas –, de manera que exige

que, de alguna manera, las imágenes-movimientos sean una vía hacia las prácticas éticas del espectador, como el conocimiento de sí mismo y la comprensión del mundo propio, actividades que se ejercitan con la experiencia estética de un filme.

A partir de lo revisado, como otra consideración extra, deducimos que una relación entre la filosofía y el cine inspirada en la visión truffautiana, establece que ambos campos tienen en común el ejercicio de plantear y pensar problemas; la diferencia radica en que, mientras la filosofía piensa conceptualmente las situaciones que la realidad le presenta, el cine lo hace a través de imágenes-movimiento. De manera que, aunque pertenecientes a distintas disciplinas y, por ello, a disímiles modos de plantear los problemas, en la actividad principal y el material de trabajo – el mundo y la vida – no están muy alejadas una disciplina de la otra: ambas partes asumen la carga de pensar y la pretensión de comprender el mundo.

Finalmente, abramos campo a posibles investigaciones pues este trabajo es solo un punto dentro de las enormes riquezas que la filosofía puede obtener del cine de Truffaut, en particular, y del de la nueva ola, en general. Así, apuntemos que el asunto sobre las condiciones de posibilidad del cine en Truffaut queda todavía por complementar, en tanto que no todo está dicho; ojalá la revisión se extendiera a sus entrevistas, a su correspondencia completa, al análisis de las películas que quedaron por revisar, a la puesta en conversación con los múltiples mundos del cine que el autor abre en sus escritos y en sus filmes. También cabe la pregunta por la relación entre la literatura y el cine, por la manera en la que se presenta lo literario en las películas truffautianas y las implicaciones que esto conlleva. Otra puerta que se abre es la pregunta por los temas personales que preocupan al director, que son tan recurrentes en su obra cinematográfica, y que además plantean problemas que pueden traducirse en clave filosófica. O por qué no establecer los ecos de la filosofía que Bazin pudo dejar en su pupilo. La lista de posibilidades es larga. Por ello, debemos decir, para el caso Truffaut, que no se diga que todo está resuelto.

Referencias

- Andrew, D. & Gillain, A. (Eds.). (2013). *A Companion to François Truffaut*. London: Wiley-Blackwell.
- Astruc, A. (1989). Nacimiento de una nueva vanguardia: la "caméra-stylo". En J. Romaguera, & H. Alsina, *Textos y Manifiestos del Cine* (págs. 220-224). Madrid: Cátedra.
- Benjamin, W. (2008). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Obras. Libro I. Vol. II* (págs. 7 - 86). Madrid: ABADA.
- Berbert, M., Truffaut, F. (Productores), & Truffaut, F. (Dirección). (1973). *La nuit américaine* [Película]. Francia.
- Bickerton, E. (2006). Adieu a los Cahiers du Cinéma. El ciclo vital de una revista de cine. *New Left Review*, 66-93.
- Charlot, G., Truffaut, F. (Productores), & Truffaut, F. (Dirección). (1959). *Les quatre cents coups* [Película]. Francia.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Jacob, G & Givray, de C. (Eds.). (1990). *François Truffaut. Letters*. London: Faber and Faber.
- Mullarkey, J. (2010). Gilles Deleuze. En F. Colman (Ed.), *Film, theory and philosophy. The key thinkers* (págs. 179-189). Montreal: McGill-Queens University Press.
- Rancière, J. (2014). *The intervals of cinema*. London: Verso.
- Symons, S. (2009). Walter Benjamin. En P. Livingston, & C. Plantinga (Eds.), *The routledge companion to philosophy and film* (págs. 301-312). Abingdon: Routledge.
- Truffaut, F. (Productor), & Truffaut, F. (Dirección). (1978). *La chambre verte* [Película]. Francia.
- Truffaut, F. (Productor), & Truffaut, F. (Dirección). (1980). *Le dernier métro* [Película].
- Truffaut, F. (1985). *Hitchcok. (Revised edition)*. New York: Touchstone.
- Truffaut, F. (1985). *The films in my life*. New York: Touchstone.
- Truffaut, F. (1999). *El placer de la mirada*. Barcelona: Paidós.
- Truffaut, F. (2013). *El cine según Hitchcok*. Madrid: Alianza.
- Truffaut, F. (2015). *Las películas de mi vida*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Wiegand, C. (2005). *French New Wave*. Great Britain: Pocket Essentials.

Žižek, S. (2003). "En su mirada insolente está escrita mi ruina". En S. Žižek (Comp.), *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock* (págs. 155-204). Buenos Aires: Manantial.

Žižek, S. (2003). ¿Por qué atacan lo pájaros? En S. Žižek (Comp.), *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock* (págs. 147-154). Buenos Aires: Manantial.

Žižek, S. (2006). *Lacrimae Rerum*. Barcelona: Debate.

Apéndices

Apéndice A



Imagen 1. La nuit américaine.



Imagen 2. La nuit américaine.



Imagen 3. La nuit américaine.



Imagen 4. La nuit américaine.



Imagen 5. La nuit américaine.



Imagen 6. La chambre verte.



Imagen 7. La chambre verte.



Imagen 8. La chambre verte.



Imagen 9. La chambre verte.



Imagen 10. La chambre verte.

