La Edad ingrata

Infancias en *Los 400 golpes* de François Truffaut.

PARA OPTAR POR EL TITULO DE:

MAGISTER EN HISTORIA Y TEORÍA DE ARTE, LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD.

FACULTAD DE ARTES

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Francisco Montaña

DIRECTORA DE TESIS: AMPARO VEGA

A Claudia Ramírez

Con agradecimiento a Amparo Vega,
Ivonne Pinni y María Soledad García.

Índice

INTRODUCCIÓN 3
1. EN ESTE LUGAR DEL MUNDO. (UBICACIÓN) 20
2. EL MÉTODO PEDAGÓGICO. 24
A. RESBALANDO COMO EL AGUA – LA VACILACIÓN 24
B. PRESA – EAUCE LIBERADO : LITERATURA Y LIBERTAD 36
3. EL CIELO Y LA TIERRA, LA PRISIÓN DE LA LENGUA. 48
A. VOLAR NO CUESTA NADA : CINE Y LIBERTAD 48
B. ÍCARO DEBAJO DE LOS REFLECTORES : EL DESEO. 65
C. LA INSCRIPCIÓN EN LA CARNE : EL CASTIGO 72
D. ¿EL CUERPO CIVILIZADO? – UEVA VACILACIÓN 78
4. EN EL CAMINO DE LO ABSOLUTO 88
A. NIDO DE PALABRAS : BALZAC Y TRUFFAUT. 88
B. LA VIDA O EL AUTOR : EL CINE Y LA POLÍTICA 98
C. LA INFANCIA CONSPIRA 107
5. LA CAÍDA DE ANTOINE 112
A. TENTATIVA FUERA DEL LENGUAJE : EL SILENCIO. 112
B. LA VIDA ES LA PANTALLA : EL CINE 127
C. ¿HACÍA DONDE CORRE ANTOINE? 136
6. BIBLIOGRAFÍA 143

Introducción

"Dicen que hay un vacío, dicen que la figura está siempre inacabada…"

(Julien Davenne, en 'La habitación verde' 1978)

"No se puede hablar de la escritura clásica de Los 400 golpes. Se trata de una escritura más bien desafortunada. Nunca estuve en ninguna escuela de cine, ni siquiera como asistente. Es un inconveniente, pero también una ventaja: uno inventa"[1]

François Truffaut

Se ha repetido en numerosas ocasiones que uno de los temas favoritos del cineasta francés de la Nueva Ola, François Truffaut es la *Infancia*. Se trata de un enunciado fácilmente comprobable: de sus veintidos largometrajes, tres están explícitamente dedicados al tema: *Los 400 golpes* (1959), *El niño Salvaje* (1969), *Dinero de bolsillo* (1976) y en tres más asistimos al crecimiento de Antoine Doinel, héroe de *Los 400 golpes* (1959), estos son: *Los besos robados*

[1] Truffaut, François, en recopilación de entrevistas por Gillian, Anne, Le cinema selón François Truffaut, Flammarion, Paris, 1988 p.95 Traducción del Autor.

(1968), *Domicilio Conyugal* (1970) y *El amor en fuga* (1979), de manera que sería lícito decir que estos seis largometrajes están relacionados con los problemas que supone para el autor la idea de la *Infancia* y que podrían ser considerados como la indagación que él mismo realiza por medios artísticos del tema que evidentemente le interesa. En principio es claro que su amplio número da cuenta de su interés por explorarlo y comprenderlo.

El resto de su cinematografía ha sido a veces pensada como un recorrido por los más diversos géneros cinematográficos. Hay películas policíacas *Tirez sur le pianiste* (1960), *La sirène de Mississippi* (1969), de ciencia ficción, (*Fahrenheit 451* (1966), *La chambre Verte* (1978)), dramas históricos (*Les deux anglaises et le Continent* (1971), *L'histoire d'Adèle H* (1975), *Le dernier métro* (1980)), dramas sicológicos (*La famme d'à côté* (1981)), películas sobre el cine o reflexión (*La nuit américaine* (1973)), y en consecuencia su obra, al ser considerada un recorrido por casi todos los géneros del cine ha sido considerada como un ejercicio que interroga el lenguaje cinematográfico desde diversos aspectos, una obra en el cine dedicada al cine.

Una mirada que atendiera otros aspectos, permitiría descubrir por lo menos dos preocupaciones fundamentales en la obra del francés que enunciaremos así: la pareja como forma del amor y la ley como resultado de la interacción entre el individuo y la sociedad. Los temas de la pareja como forma del amor recorren: *Jules et Jim* (1962), *La peau douce* (1964), *Baisers volés* (1968), *La siréne du Mississippi* (1969), *Domicile conjugal* (1970), *Les deux anglaises et le continent* (1971), *Une belle fille comme moi* (1972), *L'homme qui aimait les femmes* (1977), *L'amour en fuit* (1979), *La femme d'à côté* (1981), y *Vivement dimanche!* (1983), mientras la idea de la ley como interacción entre el deseo individual y la sociedad aparece de forma explícita en por lo menos: *Los 400 golpes* (1959), *Tirez sur le pianiste* (1960), *Fahrenheit 451* (1966), *La sirène du Mississippi* (1969), *L'enfant sauvage* (1969) *L'histoire d'Adèle H* (1975), *La chambre verte*

(1978), *Le dernier métro* (1980) y adicionalmente, *La nuit américaine* (1973) que es una película explícitamente sobre el cine.

Es claro que los dos temas mencionados aparecen de una u otra manera en casi todas las películas del director francés y también lo es que otra mirada podría descubrir seguramente otros distintos, pero esta catalogación somera e inicial sólo pretende señalar la presencia de estas dos tensiones en la obra de Truffaut.

La preocupación por la pareja como forma del amor aparece por supuesto también en *Los 400 golpes* (1959), su primer largometraje. Y es en esta misma, donde el niño Antoine Doinel se lanza por fuera de la ley. La relación entre la pareja como forma del amor y la ley como manera de mediar la relación entre el individuo y la sociedad, incluso dentro de la misma pareja es una idea de no difícil seguimiento en los 21 largometrajes de Truffaut. Es curioso que precisamente su primera película, una de las más abiertamente autobiográficas permita realizar esta lectura, que será objeto de este trabajo, en su visión de *Infancia*.

Veamos su argumento rápidamente en estos términos, pues ya tendremos tiempo de revisarla minuciosamente durante todo el texto que continua: el argumento general de la película muestra la caída del adolescente Antoine Doinel quien no encuentra su espacio ni en la escuela, ni en el hogar, ni en la calle, ni el mar y para quien el único refugio posible son el cine o la literatura. La calle y lo que en ella se ofrece como trasgresión resulta siendo el paso que sigue el niño que concluye con su reclusión en el Centro de Observación de Menores Delincuentes. Esta caída (salida del paraíso o caída en las palabras como veremos en el capítulo Quinto *La caída de Antoine*) es el resultado de una serie sucesiva de transgresiones de la ley implícita en los ámbitos sociales que vive el niño: escaparse de la escuela, mentir a sus padres, robarles dinero, huir de la casa, robar a su padre, transgresiones todas que en otro nivel son la

confrontación del niño con la idea y la posibilidad real de libertad que le permite su condición de *Infancia*.

Esta cadencia ascendente de violaciones tiene en la película un momento crítico. Durante la escapada de la escuela, Antoine descubre a su madre besándose en la calle con un hombre que no es su padre. Su madre también trasgrede la ley, esta vez la ley de la pareja monogámica, del matrimonio, de la familia burguesa como forma social institucional del amor. El descubrimiento tendrá enormes consecuencias pues gracias a él, la relación entre madre e hijo permitirá un acercamiento completamente novedoso. La ruptura de la ley ha penetrado el ámbito más íntimo y a partir de esto es posible esperar cualquier cosa, como en efecto ocurre.

Una primera concepción de *Infancia* relacionada con un campo de paradojas irresolubles, pareciera estar definida en *Los 400 golpes* (1959) de Truffaut por estas dos tensiones que se repiten en el resto de sus películas.

> *"Uno entrega la parte más rica de sí mismo al principio. Se podría incluso decir que no vale la pena hacer una carrera entera en el cine. Uno debería hacer no más de tres o cuatro películas que serían las más ricas (…). El cine está condenado a hacer repeticiones porque se hacen demasiados filmes y hay demasiadas pocas situaciones dramáticas disponibles. Toda la historia del cine es pues una constelación de repeticiones"*[2].

Esto nos sirve para enunciar una de las ideas que se aproxima durante todo el texto, *Los 400 golpes* (1959) puede ser entendida como una película contenedora de los principios estéticos generadores de la obra completa de Truffaut, en medio de los cuales, la *Infancia*, tal como se construirá a partir de la lectura y narración que se hace de y a partir de la película, resulta un concepto de enorme poder iluminador tanto para la comprensión de la cinematografía de Truffaut, como para ejercicio mismo de interpretación de cine.

---

[2] Truffaut, François, en: Gillian, Anne, Op Cit, pp 439, 440. Traducción del Autor.

El concepto de *Infancia* aparece a partir de *Los 400 golpes* (1959) como un espacio de vacilación, de intermedio, de indefinición paradójica e irresoluble entre diversas polaridades que en este texto serán expuestas por la narración de la película y explicitadas por el texto que la ilustra. Así en la película se encuentra una dialéctica que oscila entre el intento permanente de Antoine por cerrar la figura, por completar las cosas, por gustarle a su madre, por encontrar su espacio y la permanente imposibilidad con que concluye cada una de sus acciones que lo lanzan en cada paso hacia la indeterminación, la vacilación, el intermedio, el equilibrio en quiebre permanente.

Lejos de la idea de la *Infancia* serena, apacible, bucólica, llena de cuentos de hadas y noches resguardadas, en Truffaut existe la *Infancia* de la vacilación, del azar, del abandono, de la realidad cruda. Una *Infancia* en la cual el deseo erótico aparece negado como forma de completar al ser que, en consecuencia, se debate en el vacío descentrado y se lanza al lugar donde se transgrede la ley, al límite de la cultura por parafrasear a Barthes[3].

"A parte de los niños —que siempre existen en mis películas— me intereso sobre todo en los ladrones, los mendigos, las prostitutas que son los personajes asociales de los cuales no quisiera ver a la sociedad desprovista"[4]. Y en medio del mundo marginal que le encanta, Truffaut encuentra a los niños. La *Infancia* se construye en el nivel del relato de la película como una permanente vacilación entre el afuera y el adentro de la ley que se irradia sobre una cantidad enorme de actividades humanas: la lengua y la literatura, la fidelidad y la infidelidad, el conocimiento y la ignorancia, el cuerpo y la norma de

---

[3] Véase: Barthes, Roland, El Grado cero de la escritura, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 1973.

[4] Truffaut, François, en: Gillian, Anne, Op Cit, p 56.

conducta, y en un nivel que podríamos llamar más global (formal, estético), en la vacilación que pareciera preocupar tanto al arte contemporáneo que se da entre la presentación del acontecimiento y la representación del mismo. Esta multiplicidad de *Infancias* que se encuentran en la película, hacen todavía más interesante su descubrimiento y construcción, y a ellas, vistas como oposiciones irresolubles, sumidas en una vivificante heteronomía, y cuya resolución aparece como innecesaria en tanto es en ese estado de vacilación, indefinición, irresolución que se encuentra su mayor poder generador de discurso, se dedicará la mayor cantidad de energía de este trabajo.

Adicionalmente la *Infancia* tiene importantes relaciones con una amplia serie de conceptos problemáticos y complejos. En François Lyotard por ejemplo y en términos generales, la noción está relacionada con aquel espacio donde ni el lenguaje ni la ley han entrado, espacio al que aspira el arte[5]. Con la noción de *Infancia* ha crecido también la idea del salvaje, incivilizado, que se manifiesta en la permanencia de la Escuela como institución civilizadora fundamental de la cultura y a través de la cual los niños aprenden a ser. Por otra parte, el aprecio de Walter Benjamin[6] por los juguetes, los libros para niños y demás formas desprovistas de la presión significadora de lo adulto, la basura, lo deleznable, permite ver que en la noción de *Infancia* hay un poderoso campo interpretativo–negativo de la cultura contemporánea occidental, que es retomado también por Giorgio Agamben[7] particularmente en el libro Historia e

---

[5] Ver: Lyotard, Jean François, Lecturas de infancia, Eudeba, Buenos Aires y del mismo autor Lo inhumano, (1988) Manantial, Buenos Aires, 1998, p. 22.

[6] Ver: Benjamin, Walter, Infancia en Berlín hacia 1900, alfaguara, Madrid, 1989, y Escritos : la literatura infantil, los niños y los jóvenes, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1989, entre otros.

[7] Ver: Agamben, Giorgio, Infancia e Historia, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001.

Infancia, donde el italiano plantea la posibilidad de desarrollar las ideas de Benjamin sobre la cultura y de manera particular sobre la *Infancia*.

El campo semántico que se abre con esta noción implica muchas de las oposiciones que *Los 400 golpes* (1959) ofrece para la lectura y que se desarrollan en este texto, a saber: Norma – Literatura (se desarrolla en el capítulo *2 El método pedagógico,* numeral *a) Presa – Cauce liberado : Literatura y Libertad*, especialmente), sueño – realidad, cine – realidad (se desarrollan en el capítulo 3 *El cielo y la tierra, la prisión de la lengua*, numeral a) *Volar no cuesta nada : cine y libertad* especialmente), deseo – ley (se desarrolla en el mismo capítulo numeral b) *Ícaro debajo de los reflectores : el deseo* especialmente), arte – vida (en el capítulo 5 *La caída de Antoine*, numeral b) *La vida es la pantalla : el cine*), salvaje – civilización (en el capítulo 3 *El cielo y la tierra, la prisión de la lengua*, numeral c) *La inscripción en la carne – el castigo* y en el numeral d del mismo capítulo: *¿El cuerpo civilizado? – Nueva vacilación* especialmente), arte, cine - política (en el capítulo 4 *En el camino de lo absoluto,* numeral b) *La vida o el autor: el cine y la política*), lenguaje - silencio (en el capítulo 5 *La caída de Antoine,* numeral a) *Tentativa fuera del lenguaje: el silencio*).

Es importante anotar que dada la manera en que se ha abordado la escritura de este texto, los temas que surgen de la película tienen ocurrencia varias veces durante el transcurso de la narración, de manera que la anterior enumeración hace referencia a los énfasis que se hicieron en cada uno de los capítulos, sin que esto quiera decir que por ejemplo la oposición deseo – ley se agote en el capítulo *Ícaro debajo de los reflectores : el deseo*, sino que al contrario, la reflexión que ésta suscita ocurre durante todo el texto. Lo mismo ocurre con la mayoría de ellas.

Es fácil entender que en *Los 400 Golpes* (1959) podría haber una infinidad de temas adicionales o distintos que atender, por ejemplo la solidaridad, la

amistad, la clase media, la educación, la familia, o en el campo formal y estético las relaciones con la tradición cinematográfica, los homenajes, las posturas formales, etc., y que podrían abordarse desde las más diversas perspectivas como el psicoanálisis o la sociología del arte[8], pero que dadas las características de este trabajo y el peso tan grande que creo encontrar en el tratamiento que Truffaut hace de la *Infancia*, me parece pertinente asumirlo como eje central a partir del cual asuntos como la puesta en escena, la composición, el montaje, los diálogos, la relación con la tradición y la tensión vanguardista que encarna esta película particularmente, serán tratados como afluentes a la *Infancia*.

Adicionalmente, y como es lógico y no imposible de rastrear, Truffaut tiene numerosas referencias para construir su film. Sería necesario nombrar por lo menos a Irgman Bergman *Un verano con Monika,* (1953): es la foto de su protagonista Harriet Anderson la que Antoine y René roban durante su primera escapada en *Los 400 golpes* (1959) y de la que Truffaut dijo tratarse de "la película que todo director desearía hacer a los 20 años"[9]. Esta relación será expuesta en el subtítulo c). *La infancia conspira*, del capítulo 5, sin que se agote allí.

---

[8] La Nueva Ola y la participación de Truffaut en ella se ha analizado mayoritariamente como fenómeno histórico de vanguardia, viendo sus repercusiones estéticas y políticas en otras cinematografías y en otros autores. Por otra parte la presencia de la *Infancia* en la obra de François Truffaut se ha analizado sobre todo usando herramientas sicoanalíticas, particularmente del psicoanálisis de la infancia, Françoise Doltó, entre ellos e incluso pedagógicas. Dentro de este último abordaje se encuentra el clásico trabajo *François Truffaut* de Annette Insdorf publicado en 1978 en Boston Twayne. Este abordaje, el más común, permite elaborar discursos enriquecedores acerca del deseo en la infancia, pero olvida en gran medida el trabajo cinematográfico mismo y sus capacidades significativas en relación con un tema tan presente en la obra de Truffaut como la *Infancia*.

[9] Truffaut François, en: Gillian, Anne, Op Cit, p. 92.

También tiene igual importancia la literatura como referente (dadas las condiciones de lector apasionado de Truffaut), explícitamente con el nombre Balzac a cuya imagen Antoine Doinel enciende una veladora que causa un incendio en el pequeño apartamento en el que vive con sus padres y de manera menos explícita con Dickens. Estas relaciones serán mencionadas en el subtítulo a). *Nido de palabras : Balzac y Truffaut* y en c). *La inscripción en la carne : el castigo*, del capítulo 4, respectivamente, sin que las posibilidades que se abren de poner en conversación el cine y la literatura tampoco se hayan agotado en ellos y queden como preguntas por desarrollar en posteriores y eventuales trabajos.

Es necesario decir también que la formación del Truffaut cinematografista y cinéfilo se caracterizó, entre otros, por un enorme aprecio por el cine norteamericano. De hecho, su gran obra crítica está dedicada a quien él considera uno de los autores más importantes del cine, el "hombre que ha filmado mejor que nadie el miedo"[10] y cuya inclusión en la Historia del cine fue producto definitivo del trabajo crítico de los jóvenes de la Nueva Ola. Me refiero al libro *El cine según Hitchcock*, de enorme importancia por la profundidad conseguida en la interacción entre los dos cineastas. Adicionalmente, es necesario mencionar, que como parte de su trabajo crítico previo a su consagración como director con *Los 400 golpes* (1959) en el festival de Cannes de 1959, Truffaut fue un gran impulsador de la llamada Política de los Autores[11] en la cual se revaluaba la obra de muchos directores estadounidenses

---

[10] Truffaut, François, El Cine Según Hitchcock, Alianza, Madrid, 1990, p 14.

[11] Opción crítica consistente en asumir la fórmula "de Giraudoux: 'no hay obra, hay autores'". Véase: De Baeque, Antoine, Histoire d'un revue-À l'assaut du cinéma, cahiers du cinéma, Paris, 1991, Varios, La política de los autores - entrevistas, Paidos, 2003, Madrid, entre otros.

como Howard Hawks[12]. Aunque no es objeto de este trabajo establecer las relaciones generales que Truffaut tiene con la tradición de la cual se nutre, si es importante reconocer que existe en todos ellos un aspecto formal (estético, de concepción del cine) definitivo en la obra de Truffaut y que se puede llamar la transparencia frente al material. Es decir, el *metteur en scene* tiene sobre todo la tarea de permitirle al material con que cuenta que se exprese. Dicho de otra forma, se trata de un cierto tipo de realismo que en relación con la idea de *Infancia* podría asimilarse a la inocencia y silencio con los que se aborda la puesta en escena. Este aspecto será analizado cuidadosamente en todo lo que permita descubrir mayores desarrollos de la idea de *Infancia* en el autor y con mayor énfasis durante el subtítulo a) *Resbalando como el agua – la vacilación*, del capítulo 2. En este mismo capítulo y en relación directa con lo anterior se revisará el concepto de Autor debatido fuertemente por Truffaut como centro de gravedad de su trabajo crítico y que constituye el eje de la vanguardia cinematográfica que encarna la Nueva Ola de cine francés. Esta discusión será tenida en cuenta de manera tangencial ya que no es factible, sin torcerle explícitamente el cuello a uno de los dos, establecer relaciones conceptuales entre la noción de *Infancia*, y la de Autor en el sentido de la Nueva Ola. Uno de los caminos podría ser el que sugiere el director de cine francés Jean Renoir:

> *"Hace setecientos años un pintor chino se pasó su vida estudiando los pájaros. Un día consiguió dibujar con siete trazos de su pluma algo que daba cuenta de la forma, la gracia y la belleza del pájaro. Durante siglos sus alumnos estudiaron los siete trazos de la pluma del maestro. Un día,*

---

[12] Howard Hawks 30 de mayo de 1896 - 26 de diciembre de 1977 fue un director, escritor y productor de cine estadounidense. En su amplia filmografía, que incluyó Cine negro, películas del oeste y comedias, entre otras, se cuentan numerosas películas premiadas con premios Oscar, entre otros galardones. Él, sin embargo, sólo obtuvo una nominación y un Oscar honorífico en 1975.

un joven pintor, en lugar de copiar el trabajo de los alumnos de los alumnos, se devolvió a observar a los pájaros. Eso es la Nueva Ola"[13].

Renoir sugiere entonces que se trata de un autor que ha mirado de nuevo la realidad, que se ha liberado de la tradición, de la escuela, del hábito y la letra. Podríamos decir entonces con Renoir que la Nueva Ola encarna la idea de un autor infantil capaz de ver el mundo y el cine de una manera única y novedosa por estar desprovista de prejuicios. Sin embargo, el problema del Autor en el arte del siglo XX tiene una resonancia muy particular en el cine de la Nueva Ola, pues mientras en las artes plásticas y en la literatura se le discutía por ser parte de la idea de genio burgués, resulta paradójico que precisamente sea esta idea la que sirva como eje conceptual para uno de los movimientos más importantes y renovadores del cine. Este movimiento paradójico será lo que se revise tratando de mostrar cómo funciona en esa tensión la idea de la *Infancia.*

"Hay dos películas sobre la *Infancia* que me gustaron mucho y de las cuales reconozco una influencia sobre la mía, son *Zero de conduite* (1933), de Jean Vigó[14], y *Alemanía año cero*, (1946) de Rossellini"[15]. En efecto, acerca de Vigo, el director anota en una carta escrita durante su reclusión el año 1949 en el Centro de Reclusión para Menores Delincuentes a su amigo Robert Lachenay: "También pienso en Vigo (…), si tengo o si tuviera mejor uno o varios puntos en común con Jean Vigó, moriría, de eso estoy seguro, sin tener el tiempo de hacer

---

[13] Bonnaffons, Elisabeth, François Truffaut, la figure inachevée, L'age de l'homme, suiza, 1981, p 11.

[14] Hace referencia al director Francés Jean Vigó, quien murió a los veintinueve años después de haber producido tres película intrigantes y revolucionarias para su época, Cero en conducta, a Propósito de Niza y el Atalante.

[15] Truffaut François, en:Gillian, Anne, Op Cit, p 92.

mi *Zero de conduite*"[16]. De igual modo en esta película hay decisiones formales que de manera evidente Truffaut retoma en su opera prima, como veremos en detalle en el subtítulo: b) *Presa – Cauce liberado : literatura y libertad*, del capítulo 2. En relación con Rossellini es necesario mencionar dos cosas, la primera es que Truffaut fue su secretario privado durante dos años, antes de ser director; y la segunda, que tanto en *Alemania Año cero* (1946) "donde todos los personajes son desequilibrados en relación al niño que finalmente va a pagar por ellos[17]", como en *Europa 51* (1952) del mismo director, hay un tratamiento especial sobre la *Infancia*. La aparición de los personajes infantiles en ellas pone en evidencia la crisis por la que pasa el mundo y la impotencia de los niños en relación con esa verdad que su mirada nos permite ver en toda su dimensión. El silencio de los niños pareciera servir para hacer más protuberante la incapacidad de los adultos por controlar sus vidas. Sin embargo, son tantas las posibilidades de exploración que la noción de *Infancia* ofrece en *Los 400 golpes* (1959) que el trabajo se reducirá a lo que explícitamente sea posible encontrar en el cuerpo mismo de la película, es decir, en su relato, en sus decisiones formales, en los intertextos que ella misma propone.

Por ser la suya una obra particularmente autobiográfica, la biografía y la correspondencia se constituyen en una fuente de enorme riqueza pues posibilitan expandir los elementos de la lectura que las películas plantean. Esto se hará, dadas las posibilidades reales del trabajo, a través de la biografía más completa que existe, me refiero al texto François Truffaut de Antoine de Baeque, de la edición de su correspondencia hecha por Gilles Jacob y Claude de

---

[16] De Baeque, Antoine; Toubiana, Serge, François Truffaut, Folio, Gallimard, 1996, p 89.

[17] Truffaut François, en: Gillian, Anne, Op Cit, p 93.

Givray[18], de la selección de entrevistas dadas por Truffaut y reunidas por Anne Gillian, tres fuentes que permitirán también establecer relaciones con otros aspectos relevantes de la lectura de la idea de *Infancia* en la obra del director francés. En relación con este particular es importante anotar que ninguna de estas fuentes se encuentra traducida al castellano y que su lectura y traducción a nuestra lengua, puede considerarse un aporte de este trabajo.

De esta manera abordar el problema de la *Infancia* a partir de la identificación de los límites y características que es posible encontrar en *Los 400 Golpes* y en las películas dedicadas a los niños (*Los 400 golpes* (1959), *El niño Salvaje* (1969) y *Dinero de bolsillo* (1976)) no sólo representa un abordaje novedoso al tema, sino que además permite construir herramientas de análisis que surjan del material mismo y no someterlo a exámenes realizados a través de categorías externas. Es importante reconocer que aunque deshacerse de marcos teóricos preestablecidos implica un riesgo teórico y discursivo mayor pues la tentación de resolver las categorías de análisis antes de acercarse al material es enorme dada la aparente seguridad que ofrece, es también cierto que al dejar que sea la interacción con el material el espacio en donde se construyan las categorías, se permitirá una mirada más respetuosa de la obra. Con esto, no se pretende ningún tipo de objetividad, sino al contrario, evidenciar, en la medida de las posibilidades, los recursos con que se cuenta para el análisis y construcción de categorías que surjan de la interacción con el mismo, siendo entonces explícito el acercamiento particular que se hace. Acercamiento que

[18] "Las quinientas cartas de françois Truffaut reunidas aquí, escritas día a día, testimonian su pasión por la escritura", dice Jacon en la presentación de su libro en la que aclara que no se trata de la publicación de la correspondencia completa del director, sino de lo que se pudo rescatar de los archivos de sus corresponsales y aquello sobre lo cual el escrúpulo personal de revelación de una historia íntima, lo permitieron.

pretende narrar la película en interacción con otras fuentes con el fin de —parafraseando a Lyotard[19]— hacer oír lo que personalmente oigo en ella en relación con la *Infancia* o más exactamente con las múltiples nociones de *Infancia* que es posible construir en este texto.

Finalmente es necesario señalar que el texto ha sido escrito en tres niveles. El primero pretender hacer una descripción de algunos fragmentos de la película en los que se siente con mayor énfasis la resonancia que produce la tensión entre las polaridades que ofrece la idea de *Infancia* en *Los 400 golpes* (1959). El detalle de la descripción pretende dar cuenta de aspectos formales, sonoros, visuales, fotográficos, escenográficos, etc., que ilustren la narración fílmica en la mayor complejidad posible. Es claro que esta descripción es apenas una opción sobre el material que ofrece la película, que los énfasis podrían ser diversos, más aún, dado que se ha decidido examinar sólo algunos fragmentos de la película, y de ellos observar sólo los elementos formales y técnicos, y la estructura argumental con la que estos elementos interactúan en los límites de esta aproximación. En esta descripción se asume que lo descrito en detalle ofrece algún tipo de interés para la comprensión y construcción de la idea de *Infancia* que se pretende. Así, este texto, justificado y con un puntaje menor de letra, podría leerse como el aterrizaje en texto resultado de la transcripción y visualización de la película. En él se procuró hacer coincidir cada párrafo con un plano e indicar, cuando se consideró pertinente, ciertos aspectos técnicos. Es claro que esta descripción no pretender reemplazar la película. Simplemente se trata de una herramienta textual de trabajo que reconoce la enorme distancia entre la imagen en movimiento y la palabra. La idea de la traducción del lenguaje de la palabra al lenguaje de la imagen o viceversa, resulta tan problemática como todas las ideas de traducción en las cuales se suponga una

[19] En: Lyoard, Jean François, *Prescripción*: Lecturas de infancia, Eudeba, Buenos Aires, 1997.

confianza extrema en el referente. Si por el contrario se supone una ausencia se referentes comunes, el resultado de la traducción será sobre todo una interpretación, una actualización, que da cuenta del texto original, pero que se hace *forma* en el texto actual. Adicionalmente, el hecho de que el cine sea un arte tan cercano a la vida en diversos términos, pues incluye el tiempo en su materialidad, hace que su descripción sea un trabajo de enorme cuidado y de consecuencias evidentemente incompletas, salvo que se asuma el texto resultado como un cuerpo nuevo. En este texto se comprende que es en la forma de la obra donde se abren las posibilidades de construir el sentido y que este proceso analítico creativo tiene como límite la misma forma. Esta decisión metodológica se apoya sin embargo en una descripción formal de toda la película, escena por escena, que incluye atisbos interpretativos realizada usando la forma definida por Sergei Eisenstein para la escritura del guión cinematográfico. Esta forma, permite realizar un acercamiento simultaneo en el texto escrito a los diversos niveles significantes que implica la comprensión de la película *Los 400 golpes* (1959). Este material, por su aridez narrativa, será sin embargo incluido como anexo de este trabajo pues es a partir de él que se han realizado todos los procedimientos metodológicos, analíticos e interpretativos que han permitido la escritura de este texto. Es claro, también que ni el relato resultado, ni dicha transcripción reemplacen la visualización de la película a la que invito al lector. Y también es claro, que tanto el relato resultado, como el comentario del dicho relato, son sobre todo, un ejercicio de narración teórica, que permita comprender y realizar un ejercicio sobre las formas de construcción de conocimiento que están implícitas en el relato cinematográfico.

De esta manera, en el texto normal, el segundo nivel de texto, aparece el autor de este texto sin reservas. En él se tejen el sonido que deja la película con las relaciones que ha sido posible establecer en los niveles indicados: formal

(técnico), argumental (el relato), político, estético, biográfico, contextual en el cine y en la literatura avanzando con la cadencia de la película misma en la construcción de la noción de *Infancia*. Este ejercicio ha permitido el descubrimiento de una gran cantidad de asuntos que se quedan por fuera de la reflexión. El primero y posiblemente más protuberante es la reflexión misma que podría hacerse sobre este ejercicio de escritura y las implicaciones epistemológicas que implica, mucho más a la luz de la idea de escritura que aparece en la Nueva Ola del cine francés y particularmente en la obra de Truffaut, escritura ésta comprendida como la promoción de los acontecimientos que tienen lugar frente a la cámara que registra entre las órdenes ¡acción! y ¡corte!. Este lapso, o bloque de tiempo, como lo llama Deleuze[20], es la página en blanco, el espacio donde de otra manera podría decirse que ocurre la vida misma. Esa escritura, producto en gran medida del azar, es la que permite "esculpir en el tiempo", como define Andrei Tarkovski al cine. Y precisamente ese espacio de indeterminación que está implícito en una escritura de este tipo, abre enormes posibilidades de reflexión, mucho más aún en el campo del conocimiento teórico. Así, la delimitación de este texto resulta difícil, pues ha sido el resultado de diversos tipos de ejercicios de escritura, la narración, el comentario, el análisis, la interpretación y sobre todo la intertextualidad, o dicho de otra manera, es la puesta en forma de un serie de traducciones, todas alimentadas por el respeto y la pasión. Y es tal vez, en el aspecto ecléctico del texto que el autor ha encontrado la mayor riqueza expresiva, la mayor posibilidad de construcción y consecuente descubrimiento. La multiplicidad de voces que acompañan la voz de Truffaut, en cuyo timbre propio resuenan muchas más, articuladas y conducidas hacia la construcción de la idea de *Infancia* son pues el material fundamental de este trabajo de tesis.

---

[20] Ver: Deleuze Deleuze, Gilles, L'image-temps, ed. Minuit, Paris, 1985

Y dado que el texto ha sido concebido y se ha procurado actuar en consecuencia como una narración polifónica, es necesario advertir que el tercer nivel textual, los epígrafes justificados a la derecha y en cursiva, sirven fundamentalmente, para marcar ritmos de lectura, de construcción de la cadencia argumentativa, de respiración textual, de tono.

El autor de este ensayo espera que esta introducción sea lo suficientemente atractiva para motivar la lectura y lo suficientemente ajustada para no crear falsas expectativas.

1. En este lugar del mundo. (Ubicación)

Los primeros filmes son impetuosos, un poco experimentales y contienen con frecuencia pasajes virtuosos pues se trata de un juego amoroso con la cámara…[21]

François Truffaut

Vemos edificios con arcadas grandes y ventanas simétricas que se siguen una a la otra con precisión matemática. Al fondo vemos la parte superior de La torre Eiffel ese símbolo de identidad parisina junto al que Truffaut ha vagado durante tantos años de cinefilia. Mientras continuamos viendo los créditos de las personas que participan en la elaboración de la película continuamos por lo que podría denominarse un recorrido alrededor de la torre. Vemos galpones, fachadas de edificios que sólo están allí en la medida en que tras ellos palpita la presencia de la torre y en cuyos intersticios, contra el cielo gris, aparece inevitable la torre; como si la cámara rodeara un mundo en cuyo centro estuviera la torre, un centro al que vamos acercándonos paulatinamente, siempre con la mirada en alto, siempre viendo hacia el cielo en medio del que siempre está la torre. La inclinación de nuestra mirada se hace cada vez más aguda, cada vez nos acercamos más a la estructura. Lo que de lejos parecían líneas compactas de construcción son ahora delicadas filigranas que pronto se convierten en las contundentes formas de acero que le dan esa apariencia de cohete a punto de ser lanzada al cielo.

La cámara, en un contrapicado nos permite, por unos instantes, vislumbrar el vientre de la estructura. Nos sumergimos bajo sus cuatro piernas para apenas echar una ojeada porque el camino sigue. El recorrido concéntrico hacia la torre nos trajo hasta sus bases y desde allí como si la fuerza adquirida por el estrechamiento de la circunferencia fuera ya incontenible somos lanzados hacia fuera, hacia el mundo.

---

[21] Truffaut, François, en: Gillian, Op. Cit. , p. 76 (Todas los textos cuyas referencia aparecen en francés han sido traducidos por el autor).

La presencia de la Torre Eiffel en la obra de Truffaut podría entenderse como un leit motiv que habla de manera intensa de lo propio, "prefiero encontrar (en las películas) un mundo que no esté demasiado alejado del que he vivido en realidad… Por ejemplo, prefiero las películas modernas a las de época y las sicológicas o policíacas a otras"22.

En su última película, precisamente un film policiaco, Fanny Ardant, su última mujer, golpea brutalmente al misterioso personaje que la asedia con una replica de la torre Eiffel. Con un ánimo que permitiera un poco de especulación, podría decirse que entre la Torre Eiffel de los créditos en *Los 400 golpes* (1959) y esta de *Vivement dimanche* (1983) se podría leer el anclaje que la obra de Truffaut hace en la vida cotidiana como un arco dentro del cual todas las demás pasiones se desarrollan. ¿Acercamiento al realismo?

> Este film está dedicado a la memoria de André Bazin.
>
> > *Bazin "era la Justicia por la que se quiere ser juzgado, escribe Truffaut en un número dedicado a la memoria del crítico de* Cahiers du Cinéma*, y para mí fue un padre cuyas reprimendas incluso eran tan dulces como el testimonio del interés afectuoso que nunca tuve en mi infancia[23]".*

André Bazin crítico francés, 1918-1958 representó para Truffaut un tutor en varios sentidos. En 1946, a los 14 años, frustrado escolarmente, Truffaut decide empezar a trabajar. Pero los trabajos corrientes interfieren con su decidida cinefilia. "Estaba viviendo donde Lachenay y decidimos fundar un cineclub en el Cluny-palace los domingos por la mañana. Compramos una copia de *Metrópolis* en 16 mm y bautizamos nuestro club con toda sencillez "el círculo cinémano". Pero las proyecciones eran malísimas y la gente no volvía. Preferían

---

[22] Truffaut François, en: Gillian, Op. Cit. p 20.

[23] De Baeque Op. Cit. pp. 261-262.

ir al cine-club de Bazin en el Brodway que proyectaba también los domingos en la mañana. Entonces, inocentemente, fui a ver a André Bazin para pedirle que cambiara el día de su proyección. Así fue que nos conocimos".[24]

A partir de este conocimiento el joven Truffaut estableció una estrecha relación con Bazin.

"Bazin y Genet han hecho por mí en dos semanas lo que mis padres no han hecho en quince años"[25], dice Truffaut en una carta a su amigo Lachenay en 1951 cuando los dos intelectuales lo rescatan de su servicio militar. La acogida que Bazin le brinda al joven Truffaut llega hasta ofrecerle su casa como refugio, "puedes reírte, continua en otra carta de 1952, pero te juro que padres como estos (refiriéndose a los Bazin) son más bien raros. Tengo demasiada soledad de la que engendra la miseria, la inacción, la mala moral…"[26]. No sólo los Bazin le ofrecerán el hogar comprensivo que Truffaut tanto desea, sino sobre todo, de la mano de André, el joven dará sus primeros pasos en su importante carrera como crítico, pues "para él, (para Bazin) el cine es la pieza clave de la nueva educación propuesta a los hombres que se curan de las desgracias de la guerra"[27].

Generoso, culto, militante en lo que podría llamarse la opción cultural de la izquierda cristiana de la reconstrucción, Bazin dejó una huella indeleble en la memoria del joven Truffaut.

> *"La noche del 10 al 11 de noviembre de 1958, André Bazin, de cuarenta años de edad es afectado por una leucemia. Esa misma mañana,*

---

[24] De Baeque Op. Cit. p. 24.

[25] De Baeque Op Cit. p. 124.

[26] De Baeque Op. Cit. p. 141.

[27] De Baeque Op Cit. p. 83.

Truffaut, tenso y angustiado, había empezado el rodaje de Los 400 golpes *(…). Apenas puede, deja el set de grabación de* Los 400 golpes *para estar en Nogent-sur-Marne, entre los cercanos de Bazin. El 16 de noviembre de 1958, día de la ceremonia fúnebre, dirige a sus actores vestido de luto".*

2. El método pedagógico.

a. Resbalando como el agua – la vacilación

"Hoy día, estoy seguro de que cualquier film es abstracto e inclusive experimental[28]*"*

François Truffaut

Una mano saca de un pupitre la foto de una mujer semidesnuda, el rápido gesto que hace para echarle una fugaz mirada y pasarla al del pupitre de adelante nos impiden ver en detalle la magnitud de la desnudez, el tamaño del atrevimiento. Sin embargo, en el gesto mismo de pasar la foto al compañero de adelante hay un atisbo de sonrisa que se repite dos veces más. Asistimos a una travesura; la foto circula por las manos adolescentes durante un examen. El que ahora recibe la foto, interrumpe un instante su escritura, le echa un rápido vistazo y con más miedo que lubricidad continúa con la ronda. Le pasa la foto a Antoine Doinel, quien al contrario de los demás al recibir la foto retira el cuaderno sobre el que escribe y le pinta bigotes a la mujer desnuda. No sonríe, simplemente ejecuta su acción. En lugar de pasar la foto con mano temblorosa al compañero de adelante, Doinel la detiene frente a sus ojos y le pinta bigotes. El profesor, atento a la menor alteración del orden en que se debe desarrollar el trabajo de los estudiantes, se percata de que Doinel hace algo fuera de lo normal. Con un grito le exige entregarle lo que ha interrumpido su atención. Doinel todavía impávido obedece. No hay arrogancia en su gesto. Pero tampoco sumisión. Tal vez se trate de una pequeña resignación. El maestro recibe la foto y al darse cuenta de lo que se trata exclama: ¡Ah, muy bonito!, la da una vuelta entre sus manos sin saber bien qué hacer con ella y la guarda entre sus papeles, salvándola de las miradas de los niños y de la suya. Con otro grito envía a Antoine al rincón y anuncia al resto del curso que no les queda más que un minuto para resolver el examen.

Da una vuelta siguiendo el corredor entre los pupitres haciéndose presente. No está dispuesto a que otro acontecimiento tenga lugar y deshaga la laboriosa entrega de los estudiantes. Continuando con su

[28] Truffaut, François, en: Gillian, Anne, Op cit. p. 53.

> recorrido anuncia que los encargados de cada fila deben prepararse. Su movimiento le imprime un ritmo acechante al momento. Sus pasos, su voz, su mirada que va de un lugar al otro, que revisa, que domina todo con su control, crispan la situación. A pesar de su presencia, uno de los estudiantes mira obnubilado el misterio. Cuando el profesor termina de contar hasta tres y anuncia que se ha terminado el tiempo para resolver el examen, el muchacho se lanza sobre el papel como si acabara de entender lo que tiene que escribir. Su falta de adecuación con el tiempo que impone el ritmo del maestro nos permite precisamente entenderlo con mayor intensidad.
>
> Los encargados de cada fila recogen los trabajos. Uno de los muchachos le pide al encargado de su fila que continúe recogiendo detrás de él y se afana en terminar algo en su trabajo. El encargado después de recoger el trabajo del siguiente le insiste en entregar. El afanoso se rebela y trata de continuar. El forcejeo alerta al profesor y el encargado delata al que trata de ganarse unos instantes para terminar con su trabajo. El profesor le recuerda que no es posible hacer excepciones. El delatado es René, el delator es Mauricet.
>
> Al terminar de recoger los trabajos, los muchachos se lanzan fuera del salón llamados por el timbre del recreo, Antoine, de quien nos hemos olvidado durante unos instantes, intenta escabullirse entre ellos, pero el profesor lo detiene y le recuerda que el recreo no es un derecho sino una recompensa. Vemos el mapa de Francia, al profesor saliendo y a Antoine quedándose en el rincón del castigo.

Esta escena está construida formalmente en cuatro planos y por lo menos sobre dos elementos de tensión: primero el erotismo de la foto y la relación inocente que Doinel establece con ella y segundo la presión que la institución ejerce sobre los niños. Elementos que como veremos conforman la primera aproximación al concepto de *Infancia* que se pretende construir.

Es la primera vez que vemos a Doinel, y lo vemos haciendo una ligera picardía, ponerle bigotes a una foto incitante diríamos ahora, erótica podría pensarse en 1959. El acto simple de marcar la foto puede indicar algunas de las primeras ideas que aparecen sobre *Infancia* en el resto de la película. Al hacerlo, el niño Doinel se apropia de la foto. El acto de su trazo sobre ella la hace suya. Hace suyo, entonces el objeto que perturba la clase. Pero se lo hace apropia en el sentido implícito del objeto que es el erótico. Al contrario, al pintarle bigotes a

la mujer semidesnuda, Doinel la descarga del deseo erótico y la llena de otro tipo de sentido. Frente a la perturbación que implica la circulación de la imagen de una mujer desnuda, Doinel entretenido en el doble sentido que indica la diversión y el enlazamiento de dos partes que se tienen una a la otra, se sitúa en un espacio diferente. En lugar de circular la foto y validar como los demás su valor a través de la mirada furtiva y rápida, —mirada que se aproxima apenas al intrigante mundo del sexo que se anuncia a los adolescentes—, Doinel la transforma, la convierte en mamarracho, en alegre deformidad. Así se sitúa en un espacio particular. Por una parte toca, interviene y por otra debido al carácter mismo de esa intervención se mantiene por fuera, quedando literalmente entretenido en medio de las dos posibilidades. Y es precisamente este acto que interrumpe el flujo que se ha puesto en movimiento con la circulación de la foto en la clase, el que es remarcado por el maestro. De haber entregado simplemente la foto al compañero del otro pupitre talvez no hubiera sido descubierto. Pero al decidir convertirla en mamarracho ha roto el flujo. Pero esta ruptura que hace no lo pone en la situación del adulto, ni tampoco en la de los demás adolescentes que no se atreven. Esta ruptura marca la vacilación entre dos fuerzas, vacilación que es una de las primeras aproximaciones a la idea de *Infancia* que aparece en La película.

Y es precisamente esa vacilación la que es castigada. No se castiga a quien la puso en circulación, al perturbador, ni tampoco a quien le dio impulso para que avanzara atravesando la clase. Se castiga a quien le pinta bigotes, a quien la convierte en mamarracho, a quien se entretiene traicionando, talvez, las dos partes de la proposición.

El erotismo es sin duda, una de la inquietudes que aparece con mayor claridad en la obra del francés. Con casi mayor prominencia que la infancia, el erotismo femenino es parte central de su filmografía. La películas que resulta más evidente a este respecto se titula *El hombre que amaba las mujeres* (1977), pero

incluso en las películas con menor evidencia erótica, como la adaptación de la novela de Ray Bradbury *Farenheit 451* (1966) también termina dibujándose con sutileza que el fuego que consume los libros, también arde entre Guy Montang el reformado bombero incinerador de libros y Clarisse McClelland.

> Adicionalmente *"hay todo un ángulo sexual en la Ocupación, dice Truffaut, del cual nadie ha hablado y que me parece esencial. Por ejemplo, la gente hacía el amor en la calle, no había luz en todo Pigalle, había que tener una linterna para entrar al metro, había parejas en los zaguanes.*[29]*"*

Y *Los 400 golpes* (1959) es también un film sobre la *Infancia* durante la ocupación

> *"Me parece que de esa época me quedó una actitud puramente defensiva. Recuerdo que entraba temblando a los almacenes —se acostumbraba enviar a los niños a mendigar— hasta el punto que ahora, incluso, quedo impactado cuando un vendedor es amable (…). Veo la vida como algo muy duro, y creo que es necesario tener una moral muy simple, burda. Hay que decir sí, sí y no hacer sino su propio su deseo"*[30].

Es decir un poco quedarse en la mitad, vacilante, entretenido.

Las instituciones, por otra parte, ese contrapeso que se opone al individuo, también ocupan una parte importante de sus preocupaciones, particularmente en las películas sobre niños y sobre todo en *L'enfant sauvage* (1969) película en la que el Doctor Itard actuado por el mismo Truffaut se encarga de la educación de un niño salvaje criado al parecer por los lobos. Durante la película asistimos al tremendo y doloroso proceso que significa civilizar al niño a través de una serie de ejercicios que lo llevan a caminar y comer con pulcritud, a vestirse, dormir en una cama, distinguir las cosas, clasificarlas, y al más difícil acto de nombrarlas. La institución del siglo XIX, confiada en la razón y en la prueba como mecanismo de validación del conocimiento, encarnada en el personaje del

---

[29] Truffaut, François, en: Gillian, Op cit. p. 21.

[30] Truffaut François, en: Gillian, Op cit. p. 23.

Doctor Itard, miembro reconocido de la academia de ciencias, somete al pequeño Victor a verdaderos tormentos morales con el fin de introducirlo al mundo civilizado.

La enseñanza como proceso civilizatorio y como institución social también aparece en esta primera escena de *Los 400 golpes* (1959) ilustrando la reglas del juego del universo que deben vivir los menores.

> *"Se trataba en general de buenas escuelas, dice Truffaut hablando de su infancia, un poco sucias, más de mantecosas que el Licée Rollin, pero uno se acomodaba. Lo más difícil para mí fue pasar de tener un solo maestro a varios. Eso tenía que ver tal vez con el hecho de que mientras vivía con mi abuela me había acostumbrado a una cierta pedagogía, pero lo cierto es que tuve la impresión de haber sido de golpe abandonado, de haberme convertido en un objeto perdido y sin interés[31]".*

Es esta institución, resentida por Truffaut la que aparece en los siguientes elementos de esta escena: El profesor de lengua francesa a quien llaman *Noticas* en secreto y su autoridad, que no pareciera emanada de sí mismo, sino de la disposición escénica del espacio pedagógico del aula, esto es, el maestro que vigila desde la altura primero de su estatura de adulto, segundo desde la altura de su escritorio. La posición del escritorio frente a los estudiantes, puede entenderse como una estrategia de poder que permite el ejercicio de la autoridad que esa misma disposición espacial ofrece a quien la ocupa. De esta manera, la institución se encarna en el profesor y a través de él se actualiza frente a los estudiantes. Las palabras, los acentos, los ritmos que en esta escena marcan un cierto desprecio por lo que ocurre frente a él, son parte de la encarnación institucional de la autoridad. Pero la institución no solamente aparece en la figura del profesor. También lo hace a través de ciertos símbolos que la configuran. El primero de ellos es el mapa de la republica francesa, es decir no se trata de una autoridad que rija en el vacío. Se trata de una

---

[31] De Baeque, Antoine; Toubiana, Serge, François Truffaut, Folio, Gallimard, 1996,. p. 39.

autoridad que se debe a la república francesa, la cuarta república, la de Francia ocupada.

Desde el punto de vista formal, esta primera escena de la película implica una serie de determinaciones estilísticas que pueden comprenderse como la primera parte de un postulado de principios cinematográficos, de una poética. Al resolver la escena en solamente cuatro planos, sin acentuar por medio del montaje —o haciéndolo muy ligeramente— ninguna de las acciones que tienen lugar dentro del encuadre, Truffaut está tomando partido claramente dentro de una de las discusiones más importantes que precedieron la producción de esta película y dentro de la cual el joven director participó activamente como crítico.

Esta tiene que ver con la definición de los momentos estructurales del proceso de producción como estrictamente cinematográficos. El presupuesto según el cual el cine es cine en tanto cuenta una historia denota un acento literario que propone el guión como centro de lo cinematográfico. Si se considera que el cine es cine en tanto registra lo que ocurre frente a la cámara se abre una perspectiva realista en la cual la puesta en escena es el centro de esta definición. Y si se defiende que el cine es cine en tanto es capaz por medio del montaje, de construir un fluido temporal propio y único, al cual sólo tenemos acceso gracias precisamente a la posibilidad que ofrece el montaje de juxtaponer imágenes en movimiento, nos acercamos a postura formalista[32].

---

[32] Estas tres posiciones pueden encontrarse entre otros en los siguientes autores y textos: Kracauer, Sigfried, Teoría del cine: la redención de la realidad física, Ediciones Paidós, Buenos Aires, 1989; Bazin, André, ¿Qué es el cine?, Eds. Rialp, México, 1966; Eisenstein Sergei, La forma del cine, Buenos Aires, Ediciones Losange, 1958; Eisenstein Sergei, El sentido del cine, Icaic, 1958; Eisenstein Sergei, Hacia una teoría del montaje, Paidós, 2001; Morin, Edgar, El cine o el hombre imaginario, Paidos, Buenos Aires, 2001; Rancière, Jaques, La fábula cinematográfica, Paidos, Barcelona 2005.

La discusión sobre cuál de los posibles acentos debería definir el cine francés de la posguerra ocupaba intensamente a los críticos durante los años 40 y 50. Es importante mencionar el ensayo de 1948 de Alexander Austruc, *La cámara estilográfica*,[33] en el cual presiente que:

> *"el cine está a punto de convertirse en un medio de expresión, cosa que antes que él han sido todas las restantes artes y muy especialmente la pintura y la novela (…), es decir una forma en la cual y mediante la cual el artista pueda expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, (tanto así que), en la actualidad Descartes se encerraría en su habitación con una cámara de 16 mm y película y escribiría su Discurso del Método sobre película, pues sería de tal índole que sólo el cine podría expresarlo de manera convincente, (pues), la expresión del pensamiento es el problema fundamental del cine".*

Para conseguirla, continua Austruc, el cine debe propiciar que:

> *"desaparezca el guionista, pues en un cine de tales características carece de sentido la distinción entre autor y realizador. La puesta en escena ya no es un medio de ilustrar o de presentar en escena, sino una auténtica* escritura. *El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica"*[34].

Adicionalmente, el primer acto público de renombre de Truffaut fue la publicación de un artículo ensayo en el número de Enero de 1954 de *Cahiers du cinéma*, titulado *Una cierta tendencia en el cine francés*[35], donde no tenía otro objeto "que el de intentar definir una cierta tendencia del cine francés —la llamada tendencia del realismo psicológico— y esbozar sus límites". Es contra esta tendencia, representada en diez o doce películas de las cien que se producían anualmente, que su caracterización se va a esforzar. "Estos diez o

---

[33] En: Romanegra, Joaquin, et. al. (eds), Textos y manifiestos del cine, Austruc, Alexander, *La cámara estilográfica,* Cátedra, 1998.

[34] Romanegra Op cit, pp 220-224.

[35] Truffaut, François, *Una cierta tendencia del cine francés,* en: Romanegra, Joaquim (eds), Textos y manifiestos del cine, cátedra, pp 226-246.

doce films constituyen lo que se ha llamado alegremente la tradición de la calidad y fuerzan, por su ambición, la admiración de la prensa extranjera". Ésta, cuyos representantes son "Jean Aurenche y Pierre Bost, Jaques Sigurd, Henri, Jeanson (en su nueva faceta), Robert Scipion, Roland Laudenbach, etc", se caracteriza por partir de la adaptación literaria para la creación de sus películas, en la cual la idea de la…

> *"equivalencia es la piedra de toque. Este procedimiento supone que existen en la novela escenas filmables y no filmables y que en lugar de suprimir estas últimas (como se hacía hasta ahora), es preciso inventar escenas equivalentes, es decir, tal y como el autor las hubiera escrito para el cine. Inventar sin traicionar"*[36].

Truffaut se pregunta sobre la validez absoluta de este postulado y duda que la imposibilidad de filmar ciertas escenas de una novela se pueda asumir como regla general y reconoce que:

> *"esa escuela que encara el realismo, lo destruye en el momento de captarlo, ansiosa como está por apresar a los seres en un mundo cerrado, rodeado de fórmulas, de juegos de palabras, de máximas, en lugar de dejarles mostrarse tal como son ante nuestros ojos. El artista no puede siempre dominar su obra. Debe a veces ser Dios, a veces su criatura*[37]*".*

El problema queda esbozado finalmente cuando Truffaut antepone al cine de guionistas, al que se ha referido anteriormente, el cine de directores: "Una vez entregan su guión, el film está hecho; el director es ante sus ojos, el señor que hace los encuadres allá abajo" y tomando de la literatura dice:

> *"No se hace un film en Francia en el que los autores no crean estar rehaciendo Madame Bovary. Por primera vez en la literatura francesa, un autor adoptaba respecto a su tema una actitud lejana, exterior, con el tema convertido en un insecto atrapado en el microscopio del entomólogo. (…) Pero al final Flaubert tuvo que declarar: 'Madame Bovary soy yo', y*

---

[36] Truffaut, op. cit.

[37] Truffaut, op. cit.

> *dudo que los mismos autores (los guionistas) pudieran hacer suya esta frase, y ¡con respecto a sí mismos!"*[38]

Para terminar, Truffaut declara la guerra diciendo que "no puede creer en la coexistencia pacífica de la tradición de calidad y de un cine de autor"[39].

Una vez hechas estas manifestaciones, es importante recordar que ese cine de autor que promulgan Austruc, y Truffaut, es un cine que prefiere ciertas formas sobre otras. Para no extenderme excesivamente y poder llegar a relacionar estas decisiones formales con la idea de *Infancia* que hemos visto venir dibujándose, me voy a referir solamente a algunas ideas sobre el asunto.

En uno de sus artículos críticos Truffaut explicaba:

> *"una película se identifica con su autor y se entiende que el éxito no es la suma de elementos diversos —buenos actores principales, buenos temas, buen ritmo—, sino que va unido a la personalidad del único maestro; el talento se convierte en un valor reconocido (…). Lo único que se puede esperar de un realizador de películas es que sea un artista, puro o no, y que demuestre un mínimo de ambición*[40]*", es decir que sea un autor. "El cine hoy en día está en manos de intelectuales, de personas que en otras circunstancias hubieran podido escribir novelas o piezas de teatro y quienes, sin duda, hace una decena de años, hubieran preferido escribir novelas o piezas por miedo a la técnica. Estamos en la época del cine de autor*[41]*".*

Y de acuerdo con Austruc la herramienta con la que se expresa ese autor cinematográfico es la puesta en escena en la cual ocurre la improvisación.

> *"También creo mucho en la improvisación. No es cierto que una película se haya acabado cuando se ha escrito la última línea. Las cosas cambian en el escenario. Las personas también. ¡Empezando por el director! No*

---

[38] Truffaut, op. cit.

[39] Truffaut, op. cit.

[40] Truffaut, François, el placer de la mirada, Paidós, Barcelona, 1999, p 21.

[41] Truffaut, François, en: Gillian, Anne, Le cinema selón François Truffaut, Flammarion, Paris, 1988, p. 43.

> *basta con situar los encuadres sobre las frases de un guionista o incluso sobre las frases de uno mismo. Todavía falta ver cómo reacciona el actor; para mí, el actor que representa a un personaje es más importante que el propio personaje*[42]*".*

Y lo que ocurre en la puesta en escena cinematográfica es precisamente el registro del tiempo que toma forma en las acciones de los actores. El cambio permanente al que hace referencia Truffaut como elemento importante de su trabajo durante la puesta en escena cinematográfica corresponde con lo que constituye la potencia del cine para Kracauer: "Al representar la existencia física, el cine tiende a revelar configuraciones de fenómenos semiabstractos[43]" obedeciendo a la tendencia realista que hereda de la fotografía. El cine así, servirá para revelar aspectos inusuales de la realidad. Aspectos que descubriremos relacionados con la idea de *Infancia* que intentamos construir. Esto lo realiza mediante dos herramientas que propone Bazin; a saber: La profundidad de campo[44] que:

> *"bien utilizada no sólo es una manera más económica, más simple y más sutil a la vez, de hacer resaltar una escena; sino que afecta, junto con las estructuras del lenguaje cinematográfico, a las relaciones intelectuales del espectador con la imagen, y modifica por tanto el sentido del espectáculo, (es decir), que la profundidad de campo coloca al espectador en una relación con la imagen más próxima de la que tiene con la realidad (…), que implica una actitud mental más activa, e incluso una contribución positiva del espectador a la puesta en escena (…), de su atención y de su voluntad depende en parte el hecho de que la imagen*

---

[42] Truffaut, François, el placer de la mirada, Paidós, Barcelona, 1999, p 21.

[43] Kracauer, Siegfried, Teoría del cine: la redención de la realidad física, Ediciones Paidós, Buenos Aires, 1989, p 82.

[44] La profundidad de campo es el efecto óptico sobre la película que permite tener en foco planos distintos de lo registrado, por ejemplo, mientras una mano toma una taza, a través de los dedos se puede ver la puerta de la oficina abriéndose y a la mujer entrando. Este efecto es el resultado de una película más sensible que permite obturar con diafragmas más estrechos.

> *tenga sentido*[45]*" y el plano secuencia*[46]*, forma que en Welles "no es en absoluto la 'grabación' pasiva de una acción fotografiada en un mismo encuadre, sino por el contrario, el renunciar a una división del acontecimiento, el renunciar a analizar en el tiempo el área dramática, es una operación positiva cuyo efecto resulta muy superior al que se hubiera conseguido con la planificación clásica*[47]*", para concluir en consonancia clara con los anteriores autores: "El cineasta ya no es sólo un competidor del pintor o del dramaturgo, sino que ha llegado a igualarse con el novelista*[48]*".*

Esta es una manera de concebir el cine donde el misterio hace parte de todas las cosas y la puesta en escena a través de la profundidad de campo y el plano secuencia como herramientas sirven precisamente para dar cuenta de él, no revelándolo, sino apenas señalándolo. Ese misterio que encierra la realidad y al cual el cine así concebido nos acerca, es en el caso particular de nuestro análisis, la *Infancia* que podemos ver y hacer surgir haciendo un poco de presión sobre la imagen o simplemente contemplar al dejarla pasar como parte del filme. La *Infancia* que estos cuatro planos aparece en la vacilación, en la ambigüedad recuperada de los seres que intervienen en esa escena y sobre todo en la Libertad que encarna esta opción estética en la que la mirada puede escoger a voluntad aquello sobre lo cual detendrá su atención. Realismo, sí, pero un realismo que propicie la ambigüedad, la vacilación de la Infancia.

> *"¿Tendrá sentido continuar creyendo que se cuenta una historia dominada y controlada, que supuestamente tiene la misma significación y el mismo interés para el cineasta y para el espectador, o más bien, es mejor revelar que se lanza sobre la marcha el borrador de una película*

---

[45] Bazin, André, ¿Qué es el cine?, Eds. Rialp, México, 1966, p. 134-135.

[46] El plano secuencia es el resultado de un registro continuo de los acontecimientos, incluso cuando estos se desplazan de locación. En él se trata de establecer una continuidad en "tiempo real" de lo acontecido.

[47] Bazin, Op Cit, p. 133.

[48] Bazin, Op Cit. p. 139.

> *soñada de la que se espera que nos haga progresar en el ejercicio de un arte extremadamente difícil de practicar en razón de la multiplicidad de elementos que hay para controlar?*[49]*"*

De está manera vemos que la vacilación, la indefinición, la existencia en el límite como idea de *Infancia*, son aspectos que aparecen tanto en la primera línea de interpretación, la que toma los datos sensibles de la película, como en la segunda línea, la que establece relaciones con aspectos implícitos en esos datos, y que nos permite establecer miradas más contextuales e intertextuales.

[49] Truffaut, François, en: Gillian, Anne, (textes réunies par) Le cinema selón François Truffaut, Flammarion, Paris, 1988, p. 53.

b. Presa – Cauce liberado : literatura y libertad

"Si tuviera uno o varios puntos en común
con Jean Vigo, moriría, de eso estoy
seguro, sin tener el tiempo de hacer mi
Zero de conduite[50]."

François Truffaut

> Después que el profesor le ha impedido salir al recreo, Antoine vuelve a su rincón. No se queda en ninguna otra parte del salón vacío, sino que tal vez asumiendo el castigo se recluye él mismo en el rincón. Es claro que alcanzamos a preguntarnos por qué lo hace. ¿Acaso ha interiorizado de tal manera el castigo?
>
> Vemos enseguida a un grupo de niños empujándose, pronto, el grupo se agranda y entre ellos sobresalen dos que empiezan a golpearse.
>
> En otro rincón del patio, más niños juegan caballitos, entre tanto, hemos visto a los profesores también en actitud relajada fumar y comentar la poca esperanza que tienen sobre el futuro de las nuevas generaciones a quienes ven hacer estupideces en el patio.
>
> Entre tanto, Antoine, recluido en su rincón, escribe un poema sobre la pared[51]: Aquí sufrió el pobre Antoine Doinel / castigado injustamente por Hojitas / a causa de una pin-up, caída del cielo; / entre nosotros será ojo por ojo y diente por diente.

El intento poético de Doinel nos permite echar un vistazo a la idea sobre la literatura que en efecto aparece y perméa la película. La intención del niño no parece más que expresión de la necesidad de reclamar por aquello que

---

[50] De Baeque, Antoine; Toubiana, Serge, François Truffaut, Folio, Gallimard, 1996,. p. 89.

[51] A continuación transcribo el original francés con el fin de comprender la métrica coja del niño que se pierde en la traducción: Ici soufrit le pauvre Antoine Doinel / puni injustement par P'tite Feuille / Pour une pin-up tombée du ciel…/ Entre nous ce sera oeil pour oeil, dent pour dent… Corrección: Entre nous ce sera dent pour dent, oeil pour oeil…

considera injusto: su castigo. Curiosamente el camino que asume es el de la composición poética. Como si en ella pudiera encontrar la justicia y la libertad que en la realidad le son negadas. La Literatura se presenta entonces como una forma de libertad. ¿Pero de qué tipo de libertad se trata? Una vez escritos los cuatro versos, el niño hace una corrección que ajusta la rima de los dos últimos versos en [*oeil*], al hacerlo reconoce las reglas de la rima y la métrica, es decir se enfrenta con el problema del estilo.

> *"El estilo siempre tiene algo en bruto: es una forma sin objetivo, el producto de un empuje, no de una intención (…). Es la parte privada del ritual (…), necesidad, como si, en esa suerte de empuje floral, el estilo sólo fuera el término de una metamorfosis ciega y obstinada, salida de un infralenguaje que se elabora en el límite de la carne y del mundo"*[52]*, dice Barthes.*

El estilo así concebido desata las reglas, va más allá del lenguaje, es la carne, el pasado y la soledad en tanto es único. Doinel escribe sumido en la soledad del castigo. Conoce la injusticia de la que ha sido objeto mejor que nadie y trata de dar cuenta de ella. Sin embargo su escritura queda atrapada. Su estilo se desvanece. Aparece entonces, esa intención inconclusa, esa imposibilidad de alcanzar la libertad a pesar de lanzarse hacia ella. De nuevo la incertidumbre, el espacio intermedio entre la poética y el estilo.

> Otra vez en el patio, la gresca asume proporciones importantes, mientras los dos combatientes se golpean, los demás los animan incitándolos a que se revienten la nariz o se saquen los ojos el uno al otro, de manera que Hojitas debe intervenir para separarlos y castigarlos con tres días sin recreo.

Esta escena, tiene unas resonancias compositivas que resulta inevitable notar con la película *Cero en Conducta* (1933) de Jean Vigó. Los puntos de vista de la cámara en un plano picado, el amotinamiento juguetón de los niños, la indiferencia inicial de los maestros, la pobreza otoñal de los árboles, el aire frío

---

[52] Barthes, Roland, El grado cero de la escritura, S. XXI, 1973, pp 20, 21.

que parece calentarse con la respiración agitada de los niños que se divierten con el combate de los compañeros.

Es evidente, que en esta escena, como en otras más que serán mencionadas en su momento, Truffaut le está haciendo un homenaje a quien fuera uno de sus realizadores favoritos. Y no resulta gratuito develar la cita hecha por el autor de *Los 400 golpes* (1959), pues es posible considerar que *Cero en conducta* (1933) es un manifiesto al anarquismo que surge de la Infancia, de su vitalidad, de la ausencia de límites y de objetivos que encarna. No será ésta la primera vez que se asegura que el punto de vista de la *Infancia* permite revelar ciertas protuberancias del mundo adulto que pasan normalmente desapercibidas. En *Cero en conducta* (1933) y particularmente en la escena a la que se hace referencia, la desestabilización de la percepción que desata el juego de los jóvenes permite sobre todo descubrir la ridícula imposición de la autoridad. Mientras en la escena de *Los 400 golpes* (1959), el profesor castiga a los revoltosos, en la escena de *Cero en conducta* (1933), el profesor nuevo juega con los niños como si fuera uno más de ellos y frente a la hipócrita autoridad de los mayores, realiza una imitación del caminado Charlot, indicando así, la poca seriedad que existe en la Institución, la trampa que encarna. Todo esto tiene lugar mientras los tres confabuladores urden el plan cuya realización cristalizará en la rebelión contra el mamarracho de autoridad. En *Los cuatrocientos golpes* (1959) se trata de una *Infancia* reprimida que hace erupción por los bordes, mientras en *Cero en conducta* (1933) de una *Infancia* en plena erupción.

Si se acepta la evidencia que me parece encontrar en esta cita, es posible continuar entonces desentrañando elementos que nos permitan configurar el concepto de *Infancia* que aparece en la película y en la obra de Truffaut dedicada a los niños. Hacer referencia, pues a *Cero en conducta* (1933) no sólo es un acto que indica el reconocimiento de Vigó como un director importante en

la historia del cine francés, y en consecuencia un acto de validación estética, sino sobre todo, se trata de un guiño que señala una hermandad espiritual. De 1933 a 1959 pareciera que no son tantas las cosas que han cambiado. Y ese lazo que une a los dos realizadores es tal vez precisamente su idea sobre la Infancia, que en el Vigó de *Cero en conducta* (1933) y de manera explícita habla de la libertad, de la confabulación y en últimas del arte.

La rebelión de los muchachos del internado de *Cero en conducta* (1933) tiene dos momentos determinantes. El primero es el levantamiento, que ocurre en el dormitorio de los niños que se niegan a acostarse y prefieren rebelarse y jugar con las almohadas hasta que el aire de la habitación, que podría mejor llamarse salón, queda convertido en una nube de plumas que revolotean lentamente mientras la risa y la dicha del juego ocurren y se transforman en una procesión lenta y pagana: la procesión de los niños liberados. El maestro que al verse incapaz de controlar el desorden ha decidido acostarse y continua durmiendo, incluso, cuando los confabuladores lo atan con cuerdas a la cama y la ponen de pie sin que el hombre salga de su tranquilo sueño, nos ofrece una imagen de la crucifixión que sirve de clímax al levantamiento de las almohadas: el principio de la rebelión. El segundo momento determinante de la sublevación de los muchachos tiene lugar al final. Después de atacar con cuanto utensilio encuentran la parada militar que tiene lugar en el patio del colegio, los cuatro subversivos se trepan a los tejados y allí, contra la inmensidad del cielo, juegan saltadillas sobre la cumbrera.

Es decir, se ha tratado en todos los casos de una rebelión, que como la idea del juicio estético para Kant[53], encarna una finalidad sin fin. Su única validez está dada por su propia formación, el único sentido que tiene esa rebelión, como la

[53] Kant, Emmanuel, Crítica del juicio, Losada, Buenos Aires, 2005, pp 62-75.

que es protagonizada por el profesor que imita a Chaplin parodiando la dignidad falsa de los docentes mayores, es el estético. La estetización, en este mismo sentido, de la rebelión es lo que ocurre entonces en Vigo.

En cambio, la *Infancia* de Truffaut, no es estética, es heterónoma[54], está atrapada en las condiciones objetivas de la existencia. Las normas y el sentido que adquiere, no están en sí misma, están por lo pronto en la institución que encarna una enorme negación. Institución que se manifiesta en el profesor, cuya autoridad nada más que el inocente atrevimiento de Antoine, ha intentado socavar. Así, la utopía estética de Vigó se antepone al existencialismo de Truffaut. Y entre las dos la idea de Libertad es la base de la reflexión, el lugar del origen del movimiento dramático de los personajes. La libertad de Doinel es definida negativamente por la imposición de la Institución, a partir de ella actúa y es reprimido. Los personajes de Vigó consiguen su libertad y bailan sobre los tejados para seguir siendo libres contra el cielo infinito.

La *Infancia* aparece pues en las dos películas relacionada con la idea de Libertad. La libertad conseguida en la utopía en Vigo, la libertad reprimida en la institución y frente a la cual se articula la vacilación que se constituye como primera idea de Infancia.

> Cuando los niños del curso vuelven del recreo lo hacen desbordando energía, gritando aún, trayendo del patio la risa, el empujón, el juego. Antoine que se encuentra recluido en el rincón que el profesor le ha asignado, es descubierto por su amigo René que pasa detrás del atril y descubre lo que el castigado hizo durante su penitencia. Mauricet lo sigue y ve el poema. Tal vez honestamente, tal vez con el fin de delatarlo delante del profesor cuya presencia posiblemente presienta, Mauricet invita al resto del curso a ver aquello tan divertido que Doinel ha hecho sobre la pared. Todos se lanzan hacia allí justo en el momento en que entra el profesor quien también descubre a Doinel, lo empuja fuera de su

[54] Usando el término de acuerdo con Christoph Menke, en: Menke, Christoph, La soberanía del arte, La balsa de la medusa, Madrid, 1997.

> rincón y dice con profunda ironía: "Bravo, tenemos un nuevo Juvenal en el curso, pero todavía no es capaz de distinguir un alejandrino de un decasílabo", y continua sin disminuir la intensidad de su desprecio. "Primero: me va a conjugar para mañana, en todos los tiempos del indicativo, subjuntivo y el condicional… Los otros saquen sus cuadernos de lírica… Degrado los muros de la clase y destrozo la prosodia francesa…", y dirigiéndose a todo el curso: "¡La Liebre!"

El segundo castigo que recibe Doinel, tiene la misma forma del primero. Su intento por hacer suya la poética y por medio de ella purgar su culpa y liberarse, es castigado. Lo que parece ofender al profesor no es la denuncia. Es la ofensa a la doctrina poética, la torpeza con que el niño se acerca a la forma y la destruye. El estilo en términos de Barthes, se venció al lenguaje y el lenguaje todavía no es parte del cuerpo de Doinel.

> Los estudiantes escriben el título y como si hubiera recordado algo, el profesor se vuelve rabiosamente hacia Doinel: "Y segundo, Doinel, vaya donde el portero a buscar con qué limpiar esas porquerías, ¡sino se lo voy a hacer lamer, mi querido!"

Doinel que pretende acercarse a la lengua, hacerla suya usándola para expresar su descontento recibe por eso un nuevo castigo que consiste precisamente en insertarse limpiamente en la Lengua bien sea por medio del recorrido que debe hacer por el "régimen" verbal, bien sea usando su órgano para limpiar su profanación.

La amenaza de limpiar la suciedad de la lengua con que ha emplastado la pared de la clase con su propia lengua, nos invita, sin duda a establecer una relación entre los dos sentidos del vocablo. La lengua órgano que nos acerca al delicado mundo de los sabores y gracias a la cual nuestro cuerpo organiza sonidos y los articula de acuerdo a las reglas de la otra lengua, la materna. Uno y otro nos indican nuevamente los dos polos de la vacilación que encarna la *Infancia* en esta nueva secuencia: la materia biológica, la presencia del cuerpo que resuena desde la aparición de la mujer semidesnuda, es amenazada por el grito del profesor. De lamer la pared, la lengua de Doinel quedaría lastimada,

pero es esa tal vez la única herramienta con que aún cuenta el profesor. Lastimar el cuerpo, la lengua, para que así, la otra, la incorpórea, la que en palabras de Chomsky[55] permite producir un numero infinito de enunciados a partir de un número finito de elementos, ésa cuyas reglas y normas, Doinel ha mancillado en el nivel más elevado, el de la prosodia, se introduzca en la primera y la domine. Parodiando al propio Doinel podría decirse que entre ellos será lengua por lengua. Si es necesario que el niño pierda la piel de su órgano, así se hará, todo para que la otra, la lengua materna, la base de la civilización y la nacionalidad, sea inscrita en el cuerpo y así sea desalojado el salvajismo, la Infancia.

La relación entre las dos lenguas, el órgano y la estructura, la piel y el sonido organizado, nos permite ampliar un poco más la resonancia de la *Infancia* como vacilación. Esta relación indica la norma que encarna la lengua. Al decir nos acercamos a la pretendida claridad del lenguaje, al mundo de las tinieblas disipadas, a la fortaleza de cristal del sentido atrapado. Pero al tiempo, al decir, la lengua no hace más señalar, indicar la incapacidad que tiene de rodear y atrapar el sentido. Y la relación que nos ofrece este vocablo se encuentra en la coyuntura entre órgano sensible y estructura ideológica.

Al incitarlo a lamer la pared para rescatar la dignidad de la lengua se está mostrando la importancia de ésta en la construcción de la adultez. La díada Infancia-Adultez tiene como bisagra en este aspecto a la lengua en sus dos sentidos. El cuerpo y la norma serían pues los dos polos de sentido del vocablo, en medio de los cuales, la *Infancia* se debate. Así lo expresa Lytard cuando escribe:

---

[55] Chomsky, Noan, Estructuras sintácticas, Buenos Aires, Siglo XXI, 1999.

"El cuerpo efectúa la ley, en el presente, *in actu*, sobre sí mismo. Como la muñeca agarrotada de la histérica, o como el contraerse del pliegue nasolabial, o como sangra la cicatriz en el hueco de las palmas", dice Lyotard, y continúa: "Yo mismo naceré después, con el lenguaje, al salir de la *Infancia* [enfance], precisamente"[56].

> Durante el dictado que tiene lugar a continuación asistimos al drama que vive uno de los estudiantes al tratar de hacer un trabajo limpio sobre su cuaderno. La primera vez la pluma mancha de tinta la hoja que debe arrancar, la segunda vez son sus dedos los que manchan la siguiente hoja que también debe arrancar, la tercera vez son la pluma y las manos embarradas de tinta las que ensucian el papel que nuevamente debe ser arrancado. El pequeño repite esta acción hasta que las hojas que contiene el cuaderno se terminan dejándolo enfrentado a la imposibilidad de copiar el dictado.
>
> Los demás copian el poema *La liebre* que relata la idílica relación entre una liebre macho y Margarita, una joven que lo acaricia en su regazo. Los muchachos se divierten con la idea de la pasión y el abrazo entre la joven y la liebre. Diversión que va aumentando a medida que la relación entre el animal y la joven se hace más cercana, de modo que después de haber abrazado, de haber fingido besos, de haberse acariciado la nuca, alguien chifla como si acabara de ver a una bella mujer contoneando las caderas.
>
> "¿Quién ha sido el imbécil que ha chiflado?", pregunta ofuscado el profesor. Pero como nadie responde, los amenaza a todos con castigarlos. Nadie se delata de manera que el profesor hace una reflexión general: "¡Además son cobardes! ¡Ah! ¡Qué curso! ¡Ya había yo conocido bastantes cretinos, pero por lo menos esos eran discretos y se quedaban en su rincón! ¿Qué será de Francia dentro de 10 años?", se pregunta indignado el profesor después de regañar por última vez a Doinel por embadurnar aún más la pared en lugar de limpiarla.

La presencia del dictado de un poema en la escena nos permite reforzar la hipótesis de la polaridad a que somete la Lengua a la Infancia. En *Dinero de Bolsillo* (1976) realizada 17 años después de *Los 400 golpes* (1959) después de una secuencia inicial de ubicación geográfica, en la cual el mismo Truffaut

---

[56] Lyotard, Jean François, *Prescripción*, en: Lecturas de infancia, Eudeba, Buenos Aires, 1997.

aparece conduciendo el automóvil que se detiene en el centro de Francia para que su hija se acerque al quiosco a enviarle una postal a su primo, llegamos a un aula escolar. El recorrido narrativo parece un calco del que aparece en la estructura de *Los 400 golpes* (1959): situación geográfica, aula de clase, espacio lírico.

Los 17 años de distancia le permiten a Truffaut ofrecer la imagen de un nuevo espacio pedagógico. Después de que la postal es puesta en el buzón en el centro del Francia, vemos la carrera interminable de varias decenas de niños que corren por las empinadas calles de Thiers, un pueblo medieval, carrera que puede tomarse como una alusión a la caminata que hacen los estudiantes del internado en *Cero en conducta* (1933). Más allá de la cita de Vigó, a quien ya nos hemos referido, y que nos permite introducir el tema de la libertad también en esta película sobre la Infancia, es remarcable el hecho de que en el primer plano de la escena que tiene lugar en el aula de clase, el maestro descubre a uno de sus alumnos mirando algo que lo distrae: se trata precisamente de la postal que hace pocos segundos hemos visto caer en el buzón postal. Pero en este momento, a diferencia de lo que ocurre en la escena de *Los 400 golpes* (1959), el mundo exterior del cual es portador el intruso que atrapa la atención del niño, no es ocultado y recluido, sino integrado al discurso del maestro. No es propósito de este ensayo ilustrar el cambio en las posiciones pedagógicas que aparecen en la obra del francés, sino la idea de *Infancia* que estas permiten aparecer. Y la coincidencia estructural que nos ayudará a hacerlo y que es posible remarcar entre las dos películas va todavía más allá. No solamente en la primera escena de las dos películas aparece una actitud pedagógica, por llamar de alguna forma la manera cómo el maestro asume las interrupciones del mundo externo en el discurso que pretende articular en el aula, sino que además, también aparece el erotismo. Mientras en *Los 400 golpes* (1959) aparece como la irrupción del mundo prohibido que implica el castigo, en

Argent de poche (1976) aparece como el amoroso beso que el maestro le da a su mujer embarazada y que los niños ven a través del vidrio esmerilado de la puerta. Y para continuar con las similitudes, en seguida, asistimos a la hora del recreo en el patio. En cambio de los árboles desnudos de hojas, la alegre violencia y el desprecio represivo de los maestros de *Los 400 golpes (1959)* vemos la soleada alegría de los niños que juegan sin que los golpes ni los abusos aparezcan. Y es en este contexto, el del juego, el del relajamiento que el Truffaut de 1975 decide incluir lo que he llamado el momento lírico del mundo pedagógico. En efecto, mientras los demás niños juegan alegres, un pequeño grupo atiende a uno de los gemelos que recita unos versos ligeramente vulgares. Versos que pertenecen sin duda a los juegos de palabras que los niños coleccionan para compartir en momentos como esos. En seguida, al volver a clase, no asistimos a un dictado, como ocurre en nuestra principal película, sino a la revisión de la recitación de memoria de un fragmento (acto 4 escena 7) de El avaro de Moliere, secuencia de revisión no sólo de la memoria de los estudiantes, sino de la capacidad interpretativa del fragmento de que son capaces los estudiantes y que daría cuenta de su comprensión profunda de lo aprendido. Esta secuencia es interrumpida por la aparición de Julien le Clou, un niño víctima de violencia intrafamiliar.

Como es claro, e incluso podría decirse que obvio, la Lengua, la prosodia, los juegos de palabras, las rimas, la literatura, hacen parte del mundo al cual los niños son acercados por la escuela. Este proceso tiene en las dos películas matices distintos. En *Los 400 golpes* (1959) existe la clara alusión al desprecio gratuito, al resentimiento, a la apelación a valores absolutos que se encarnan en la lengua como las normas poéticas, la Nación y el Futuro, en *L'argente de poche* (1976), este proceso ocurre mediante la comprensión y el intento por incluir, no por distanciar. De esta manera, en la ultima película sobre *Infancia* del autor, pareciera completarse la sentencia que esta primera secuencia nos

plantea sobre la infancia. La vacilación, la indefinición, la *Infancia*, en fin como lo que se abandona en la medida en que se adquieren palabras y reglas que nos permiten usarlas en palabras de Lyotard no es un momento en el cual se pretenda o se pueda permanecer. Al contrario, como en Lyotard, se trata de "una *Infancia* que no es una edad de la vida y que no pasa. Ella puebla el discurso"[57]. Así, la aparente queja contra la escolaridad por arrebatar brutalmente a los niños de la *Infancia* y llevarlos al reino de la Lengua, se define en esta película como un problema de acento, de tono, de manera. La educación es posible y necesaria. El problema está en la forma. Idea que se opone claramente a la concepción esteticista de la libertad que aparece en Vigó como resultado de la infancia. El camino hacia la lengua, 17 años después, es presentado en *L'argente de poche* (1976), pues como un desgarramiento posible y necesario.

De esta manera la *Infancia* en tanto vacilación como concepto que es posible comprender en las decisiones formales, como hemos visto y en las relaciones que propicia el análisis de la película se va constituyendo en relación a nociones que la polarizan, Lengua, Erotismo, Nación, Libertad.

> Vemos una imagen de la Republica debajo de la cual encontramos la inscripción Libertad, Igualdad, Fraternidad. La cámara desciende y vemos a una madre que espera a su hijo. Mauricet que lleva unas gafas de motociclista es seguido por Antoine y René que aseguran que todos le roban a sus padres, que incluso Mauricet lo hace. Lo detienen y lo interrogan: "¿A quién le robaste la plata a tu padre a o tu madre?" Mauricet se da la vuelta y huye. Antoine lo insulta: "¡Cerdo fue tu culpa lo que me pasó en clase!, ¡Asqueroso! ¡Cerdo inmundo!"

Precisamente, bajo los grandes preceptos de la nacionalidad francesa, los construidos como resultado de la revolución de 1789 es que tiene lugar esta *Infancia* que se debate, al parece contra ellos. No hay libertad para el niño, su

---

[57] Lyotard, Op Cit., p 13.

tragedia, como hemos visto, está en que debe someterse a lo que no le place, tampoco hay igualdad, es claro que dentro del aula los alumnos no son tratados con igualdad. Incluso, es significativo que se vincule en el mismo plano, la consigna de la república francesa con Gilberte que viene a esperar a su hijo y con los niños mayores a quienes nadie espera. No hay igualdad, de hecho, el castigo a que hace alusión Doinel y del que culpa a Mauricet lo atestiguan. El castigo marca la diferencia.

Adicionalmente es importante remarcar cómo incluso el personaje más detestable, el que hemos marcado como traidor del protagonista, tiene algo de curioso: las gafas de motociclista. Se trata, claro, también de un niño.

3. El cielo y la tierra, la prisión de la lengua.

¿Pero no es esta máquina lo más absurdo que quepa imaginar, ya que sólo sirve para proyectar imágenes por el placer de verlas?[58].

Edgar Morin

a. Volar no cuesta nada : cine y libertad

> Antoine ha llegado a su casa después de la escuela, roba un poco de dinero del escondite que tienen sus padres, juega con la pinza de las pestañas de su madre, alista la mesa para la comida e intenta ponerse a hacer la tarea-castigo que le han impuesto. La llegada de su madre lo interrumpe y esconde el cuaderno. Es claro que prefiere que su madre no lo descubra con un deber-castigo por mal comportamiento. Su afán queda injustificado por la agria indiferencia de Gilberte, Gilberte que lo envía a comprar la harina que ha olvidado. Gilberte parece no querer saber de él. En cambio, cuando en las escaleras se encuentra con su padre, entendemos la cercana complicidad que existe entre ellos. La cena, un caldo claro y apenas caliente pasa en medio de los infructuosos intentos de Julien por relajar el ambiente y arrancarle una sonrisa a su esposa. Es la hora de dormir y la situación entre sus padres no ha cambiado.
>
> Al día siguiente, Antoine es levantado a los gritos por su madre. Se ha hecho tarde. El niño salta de su saco de dormir y se enfunda en su vestido. Lo vemos enseguida mirándose en el espejo y cuando su mirada se encuentra, permitiéndole ese cotidiano reconocimiento matutino de la identidad en medio del vapor, la memoria se abre paso y una voz le anuncia: *Que haya degradado los muros de la clase…*

La partícula de polvo suspendida en el aire, el movimiento de las hojas al ser desprendidas de la rama por el viento, el vapor ascendiente de la locomotora

---

[58] Morin, Edgar, El cine o el hombre imaginario, (1969) Paidos, Buenos Aires, 1972, p 19.

que ha terminado por detenerse frente a la cámara de los hermanos Lumiére son todos acontecimientos que nos hablan del enorme poder con que cuenta el cine para registrar lo que muchos coinciden en considerar su potencia y característica: explorar el movimiento.

Y en este caso, se trata del movimiento particular de la memoria. Las relaciones entre la memoria, la historia y el recuerdo, son complejas y no son asunto de esta investigación. Sin embargo, de manera rápida podría decirse que la memoria tiene vínculos generales con la historia, con los grandes flujos de tiempo que nos permiten establecer relatos generales y comunes. Podría decirse, desde cierto punto de vista, que la memoria es histórica y social, mientras el recuerdo es particular y biológico.

Vale la pena llamar la atención acerca de que sea precisamente, en medio de la bruma matutina que se levanta frente al espejo como recuerdo todavía de la cercanía del sueño, que la memoria haga su lance al personaje imponiéndole precisamente el castigo incumplido, castigo que como hemos visto hace referencia a la norma del uso estético de la lengua: la prosodia.

Estos dos acontecimientos, la memoria general en la cual para Antoine reposa el recuerdo de su castigo incumplido y la bruma que indica el mundo de las incertidumbres, sólo se puede unir gracias al cine, esa máquina que en palabras de Morin "es algo que nos comunica con el sueño (que permite) filmar y proyectar como espectáculo lo que no es espectáculo"[59], lo reducido al campo del recuerdo, al íntimo espacio en el que la historia y la memoria se hacen carne.

Y es precisamente a esta máquina extraña, el cine, que sin perder el contacto con lo real es capaz de transfigurar esto mismo en magia, que entendemos que

---

[59] Morin, Op. Cit., pp 16, 22.

están dedicadas las secuencias que se mencionan en este capítulo. Magia que aparece por primera vez en esta secuencia en el recuerdo que emerge desde las nubes de vapor, indicándonos en la sutil opacidad de la sombra y la presencia de la voz interior del personaje, la existencia de un mundo que late más allá de la piel y cuya mera indicación nos permite compartir con el personaje, de manera mágica, todo el peso de la historia que soporta en ese castigo.

La relación entre cine e *Infancia* aparece entonces de manera clara, tal como lo indica Edgar Morin:

> *"Quedan sin embargo esos conservatorios mágicos de la sombra: el folclore, el ocultismo, el arte. Queda en nuestro desarrollo infantil, una etapa de fascinación de la sombra, y las manos de nuestros padres se esfuerzan en representar lobos y conejos en las paredes"*[60].

La visión fotográfica está hecha de sombras, se trata del juego de la luz que incide en la retina y de ella a la proyección cinematográfica hay un paso más hacia la levedad. En ésta última, hay un fluido luminoso y literalmente impalpable. Universo de sombras que para Edgar Morin remite al mundo de la magia, al de la mirada inocente que descubre conexiones insospechadas, usos definidos por las reglas del juego sin ninguna otra utilidad, mirada que carga además a los fenómenos de ella misma, es decir de alma.

La *Infancia* como vacilación, se inclinaría a partir de estas ideas, hacia el espacio del animismo, de la relaciones no lógicas, del imperio de las sombras. Ese, es el cine tal como lo comprende Morin. "El sentimiento del espectador de cine tiende hacia ese animismo"[61]. Ahora, trataremos de entender cómo ocurre esto en la película que analizamos.

---

[60] Morin, Op. Cit. p. 34.

[61] Morin, Op. Cit. p. 67.

> Después del asalto de la memoria que tiene lugar en medio de la bruma, el mundo cotidiano vuelve a caer sobre el espectador. Julien se queja por el estado de sus medias, pregunta por el dinero que le ha dado a Gilberte para comprarle sábanas al niño y cuyo destino sospecha desviado. Gilberte para escapar del acoso incluye a Antoine pidiéndole confirmar que efectivamente él la pasa mejor en el saco del dormir. Antoine lo confirma y sonríe sintiéndose parte por fin de algo común que ocurre y gusta a todos. Al darse cuenta de la escapada de Gilberte, Julien enfrenta a Antoine y le pregunta por qué todavía está allí. Antoine recibe el ataque, recibe el pedazo de pan y sale corriendo.
>
> En un solo y hermoso plano secuencia acompañado por la música incidental de la película Antoine corre a la calle y se lanza a la pequeña plaza que hay frente a su edificio, allí se encuentra con René que lo detiene: "¡Mi viejo, no hay para qué correr de esa manera!", le dice y le pregunta si ha hecho su castigo. Le recuerda que Noticas no lo dejara entrar sin mostrárselo, añade que no tiene adelantado el cuaderno de inglés y concluye preguntándole si tiene dinero. Doinel tiene algo para la cantina. "Entonces confía en mí, le dice. La salida es por acá", y lo conduce a través de la calle.

El uso del plano secuencia, como indicamos anteriormente, es, en el caso de este director, una opción estética completamente coherente y que sobrepasa por completo la decisión formal impuesta por las condiciones técnicas del rodaje. El plano secuencia, es una cuestión de moral, decía Jean Luc Godard, y de acuerdo con él, en el uso particular de este recurso para darle inicio formal a la secuencia que tratamos en este momento, se manifiesta verdaderamente como un paso hacia la libertad. La coherencia que aparece como resultado de esta decisión formal indican el cuidado y la atención del director sobre su material. Esta primera escena de la secuencia que muestra el recorrido de los niños por la ciudad, es ofrecida en medio de la libertad del plano secuencia, libertad que nos impacta por su flujo natural, carros que pitan, se atraviesan en el cuadro, transeúntes que circulan, en fin, la vida urbana que sigue su curso bajo la mirada de la cámara, y que a través de ella nos indica, en un nivel de análisis que incluya los sustratos estéticos, que los personajes se están lanzando a la

aventura de la desobediencia, mensaje que aparece también en la superficie cuando René indica metafóricamente que la salida es por acá.

Vale la pena preguntarse acerca de la idea de salida que presenta la película. Para Doinel, salir de la bruma en que lo sumergen el castigo y su relación con la lengua es lanzarse a ciudad y al cine que pronto empezarán a caracterizarse.

> En un nuevo plano secuencia los niños ascienden hacia la cámara. Antoine le explica algo a su amigo mientras termina de comer el pan que ha tomado de la mano de su madre. Sin hacer ningún corte, la cámara los sigue hasta el zaguán de un almacén donde dejan sus portafolios detrás de las puertas batientes. Continúan su camino riendo alegres.
>
> En el plano siguiente vemos el anuncio del Astor, un cine en el que se presenta *Liane, l'esclave blanche*. Antoine y René salen de la sala.
>
> Mediante un swicth pannign, recurso consistente en finalizar el plano con paneo rápido que mediante el montaje se unirá a otro que empieza con un paneo igual de rápido asistimos a la construcción de una elipsis.
>
> Los muchachos caminan ahora frente a otra sala de cine, se acercan a la taquilla y en un plano invertido al anterior la cámara cabeceando (tilt up) nos confirma que en efecto se trata de una sala de Cine.

"Es claro que la naturaleza que le habla a la cámara no es la misma que le habla a los ojos (…) La cámara (el cine), nos abre el acceso al inconsciente visual, como el psicoanálisis lo hizo al inconsciente pulsional.[62]*"*

Walter Benjamin.

---

[62] Benjamín, Walter, L'oevre d'art à l'eépoque de sa reproductibilité technique, (1977) Allia 2006, Paris, p. 62, 63

"Lo imaginario es la práctica mágica espontánea del espíritu que sueña"[63], dice Morin refiriéndose a lo imaginario en el cine de ficción cuyo origen se remonta a los trabajos fantásticos de Meliés, llamado el mago por su afición a las artes de prestidigitación. Esta tendencia ficcional, paradójicamente según algunos autores, ha tenido primacía en el desarrollo del medio frente a la potencia intrínseca, en incluso considerada parte de la poética del cine, que entiende la herencia fotográfica de éste como la regla constitutiva de su régimen. Según esta segunda opción[64], iniciada por las tomas documentales de los hermanos Lumière, el cine, dada su capacidad para registrar y exponer lo habitual de manera inhabitual, debe reconocer su potencial en el realismo. ¿Pero de qué tipo de realismo se trata? Curiosamente, basta echar un vistazo a sus afirmaciones para entender que, a pesar de los intentos por atar al cine a la realidad en medio de la cual obtiene su realidad, los autores llegan siempre al espacio de lo indescifrable, de la emoción, del amor. La fotografía, dice Bazin, nos permite a partir de la semejanza con el objeto, despoja "al objeto de hábitos y prejuicios, de toda la mugre espiritual que le añadía mi percepción, (y) devolverle la virginidad ante mi mirada y hacerlo capaz de mi amor"[65]. En Bazin, el intento por referir al cine hacia la realidad, encuentra su fundamento, sin embargo, en la posibilidad metafísica que sólo el escrutar concienzudo y maquinístico, "libre del mugre de la percepción", nos permite frente a los fenómenos del mundo. Al sugerir que el cine permite una relación amorosa con ellos, está reconociendo un nuevo tipo de vínculo con lo real, un vínculo que

---

[63] Morin, Op. Cit. p. 74.

[64] Al respecto, y con bastantes matices, se pueden ver las ideas de André Bazin, Seigfried Kracauer y Jaques Rancière, además, del ilustrativo recorrido realizado por Edgar Morin en la obra citada.

[65] Bazin, André, "Ontología del lenguaje cinematográfico". p. 126.

incluye, abraza y contiene, vínculo que sin embargo surge de la actividad más objetiva posible que ha encontrado la humanidad occidental para representar: el cine: la cosa en el mundo de las cosas. El amor, entonces como fin de la actividad cognitiva que nos proporciona el cine, nos remite también a la idea de lo desinteresado, lo incluyente, y usando los términos de Menke, lo autónomo[66]. Amor y magia se constituyen como dos aspectos de un mismo universo, diverso e indescifrable, inconsciente y en consecuencia indecible en términos de Lyotard, en tanto se opone y se define como opuesto al universo del lenguaje, de la conciencia, de la razón, de lo medible. Esta paradoja que encarna el cine, al mismo tiempo atadura a la realidad y ventana hacia el sueño, la magia, el amor, puede encontrarse en gran medida en la secuencia que analizamos y que entendemos como homenaje indiscreto al cine.

La composición formal de la secuencia descrita en el párrafo preliminar nos dice algunas cosas sobre lo anterior. Está resuelta en cinco planos largos, planos que vinculan, en su secuencia, elementos de la realidad que de otra manera podrían aparecer dispersos, permitiéndonos construir un espacio nuevo, un *continuum* de la percepción propio y único. Veamos en detalle. En el primer plano a que hacemos referencia, no solamente vemos a los personajes avanzando hacia la cámara, conversando animadamente, estrenando la libertad recién arrebatada, podríamos decir, sino adicionalmente vemos que se encuentran en una calle de la ciudad; tras ellos unos hombres levantan un poste, transitan personas, un desocupado adivina su escapada, una mujer camina con su compra y es en ese lugar concreto en el que se acercan a la puerta batiente de un almacén y detrás de esa puerta, en efecto, dejan sus portafolios. No hay engaño. La sensación de libertad está reafirmada por la

---

[66] Menke, Christoph, La soberanía del arte, La experiencia estética según Adorno y Derrida, (1991) Visor, Madrid, 1997.

confianza de los niños en el mundo al que salen, diríamos parodiando a René. Pero esa alegre confianza sólo existe en el espectador si la materia audiovisual nos convoca a creer en ella misma a través del llamado "montaje prohibido"[67]. Esa fe surge en este plano precisamente a partir del vínculo que la continuidad espacio temporal es capaz de construir. El montaje, entendido como la fragmentación de la continuidad espacio temporal, nos hablaría seguramente de otras cosas. En esta secuencia, gracias a los vínculos preceptúales que se establecen, el espectador es capaz de construir la creencia en esa confianza. Se trata, nada menos que de la salida de los personajes hacia un mundo ligero, menos agresivo, donde las normas de la prosodia no avasallan. Y esa salida es construida precisamente a través de un plano secuencia. En seguida, en el siguiente plano, los vemos salir de una sala de cine, en este plano, la construcción conseguida no nos habla del espacio que genera confianza, sino del tiempo. Una vez dominado el espacio, ahora se trata de confabular el tiempo. Entendemos, gracias precisamente al montaje, que si los personajes salen de la sala de cine, han entrado hace el tiempo necesario para ver la película. Estamos frente a una de las construcciones más habituales del lenguaje narrativo, la elipsis de tiempo. La película que los niños acaban de ver *Liana, la esclava blanca* (1957), es la segunda película dedicada a la actriz alemana Michel Marion, quien protagoniza a Liana, una exuberante rubia que vive numerosas aventuras en la selva africana. Película de género, que posiblemente se encontraba en cartelera en el momento del rodaje de *Los 400 golpes* (1959), llama la atención por dos aspectos. El primero es el no tan velado

---

[67] Véase, Bazin, Op. cit. En esta obra el crítico francés menciona que la condición de verosimilitud necesaria en el cine está dada por la secuencialidad de los acontecimientos. Si no se ve a Nanuk, el celebre personaje de Flaherty, en el mismo plano que la foca a la que acaba de matar, es posible creer que la situación ha sido resultado del montaje. Ese montaje que trastornaría la credibilidad de la escena es el montaje prohibido.

contenido erótico de la película y el segundo, la vinculación del cine sin restricción a la narración de la propia película. Esto permite hablar al tiempo de la consolidación de la idea de liberación que encarna esta salida que se cristaliza en el consumo de esta película y del universo continuo e incluyente, "amoroso" que se construye. Los siguientes planos, continúan con el uso de los recursos del montaje cinematográfico para construir el tiempo. El fundido encadenado enlaza lentamente las imágenes de dos planos, de manera que mientras en primero desaparece, el segundo ocupa su lugar en la proyección. El Switch paning, (sin traducción) realiza más o menos el mismo procedimiento pero fundiendo dos rápidos movimientos de cámara. El efecto resultado más notorio es que los personajes parecen volar en el tiempo. Dejados en un lugar, son retomados en otro. De esta manera el cine nos libera de la percepción habitual y nos indica la existencia de ese *continuum* al que sólo podemos acceder a través suyo. *Continuum* que en este caso se refiere al cine mismo. Antoine y René salen de una sala de cine y se dirigen a otra sala de cine. Pero entre las dos salas de cine hay más cine. El cine se ofrece entonces como ese universo único donde tiene lugar la libertad. "Pero el principal refugio en esa época (su adolescencia) eran las salas oscuras del cine. La fórmula de Truffaut, *La vida es la pantalla*, resume la pasión adolescente"[68].

> *"Con el tiempo ha sido evidente que para mí el cine fue más que un refugio. Digamos que ahora no tengo ninguna duda sobre el aspecto neurótico de mi amor por el cine. (…). Tendría apenas una ligera impresión de exagerar si digo que el cine me salvó la vida. De ahí que no pueda hablar de él intelectualmente. He tenido que usar la expresión droga antes de que se volviera de moda. Pero si me lancé sobre el cine, es probablemente porque mi vida no me satisfacía durante los años de la primera juventud, es decir los años de la Ocupación, pues en 1942 yo tenía diez años"[69].*

---

[68] De Baeque, Toubiana, Op. Cit. p 48.

[69] Truffaut, François, en: Gillian, Op. Cit. p. 19.

El cine, magia, el cine droga, el cine capaz de liberarnos de la prisión de la percepción, "no imita simplemente (…), insiste en hacer visible lo que habitualmente queda sofocado en la agitación interior[70]", esta vez nos remite a sí mismo y aparece concebido como la experiencia de la libertad como expresión de la salida, de la indefinición por oposición a las regladas formas escolares, del silencio por oposición a la prosodia. ¿Podría decirse entonces que el concepto de *Infancia* como vacilación, indefinición, intermedio es coherente con este concepto de cine magia, sueño que estamos elaborando?

> Desde la altura, vemos a René y a Antoine atravesando una calle en la que deben esquivar el tráfico que está a punto de arroyarlos.
>
> Por corte, los vemos en seguida frente a una máquina de Pin-Ball, contra la cual Antoine se esfuerza.
>
> Por corte, vemos en un punto de vista picado una puerta que se abre y deja entrar a una mujer, a Doinel y a dos hombres más. Oímos la música de la feria. Doinel que se ha acomodado contra una pared sonríe emocionado. René lo mira al lado de otros acompañantes desde la parte alta del cilindro en el cual se ha introducido. La mirada de René se convierte en el punto de vista del plano anterior. Así, el siguiente plano, en el que vemos que el cilindro se pone en movimiento, resulta siendo un plano subjetivo de René. Con este punto de vista, vemos como la fuerza giratoria del cilindro va aplastando contra la pared a los cuerpos que al mismo tiempo sostiene. La fuerza centrífuga aumenta, los cuerpos van despegándose del piso y quedan suspendidos contra la pared. La velocidad del movimiento los hace perder sus contornos visuales y se van convirtiendo en manchas que reconocemos gracias al recuerdo. Un cambio de punto de vista, que entendemos como la mirada de Doinel desde el fondo del cilindro y aplastado contra la pared, nos muestra cómo en su mirada las figuras que lo miran también se disuelven. Se ha terminado la ilusión de la realidad. Lo que queda es el cine. En una nueva posición de cámara vemos a Doinel sonriendo. Su sonrisa no está dirigida a nadie más que a la celebración misma de lo que ocurre. Con un ligero movimiento la cámara descubrimos que los pies de Doinel están en el aire. Cuando la cámara vuelve a subir a su rostro asistimos al esfuerzo que hace por despegarse de la pared contra la que lo aplasta la fuerza del

[70] Kracauer, Op. Cit. p 87.

giro. Aunque no consigue levantarse, sí puede volverse cabeza abajo venciendo, gracias a la fuerza del cine la fuerza de la gravedad. Al cambiar su punto de vista, también cambia el sentido de su mirada que ahora lo revela todo boca abajo. De nuevo con él, vemos nuevos esfuerzos por liberarse de la fuerza que lo atrapa, infructuosos todos y que sólo lo llevan a golpearse contra la pared contra la que es aplastado. El movimiento giratorio empieza a detenerse, Doinel se coge la cabeza golpeada y cae. La normalidad vuelve a apoderarse de su cuerpo. Los ocupantes del cilindro intentan dar pasos. Los vestigios del acontecimiento se los impiden y sólo consiguen trastabillar. Rene sonríe. Doinel golpea la puerta intentando salir lo más pronto posible. La puerta se abre y los ocupantes abandonan el cilindro.

Por corte vamos a la salida de ese lugar. Doinel desciende las escaleras, seguido por sus acompañantes. Por otra escalera René baja corriendo. Como una sombra apenas perceptible, Truffaut atraviesa el cuadro encendiendo un cigarrillo. Los demás terminan de salir del lugar.

> *"El pintor observa al pintar una distancia natural entre la realidad dada y él mismo; el camarógrafo (quien es responsable del producto que llamamos cine) penetra en profundidad en la trama misma de lo dado. La imágenes que obtienen cada uno de ellos difieren de manera extraordinaria. La del pintor es global, la del camarógrafo se secciona en una gran cantidad de partes que se recomponen según una nueva ley"*[71].

Una vez abiertas las puertas, después del vapor de la memoria, del tiempo contraído y del espacio expandido que nos ofrece el cine, ya pareciera ser imposible concebir nuevos límites. El cine en su fortaleza de máquina liberadora del sueño, de la magia, esa droga dominada por la nueva ley, es ofrecido en esta secuencia con enorme poder y claridad. La feria, esa pariente vestida del carnaval, permite, la experiencia de lo inusual, la ruptura del flujo cotidiano y es precisamente allí, a donde los conduce la "salida" que le ofrece René a Antoine, salir del mundo de las leyes y llegar al mundo donde incluso las más arraigadas leyes físicas se subvierten. Vencer la gravedad es tal vez uno de los deseos a cuya realización la humanidad ha dedicado mayores

[71] Benjamín, Op. Cit. p. 54.

esfuerzos. La feria sirve para hacerlo. El cilindro girador, el trompo, en fin la atracción mecánica, a partir de principios físicos de una violencia empírica casi brutal, impulsa al cuerpo y a la percepción hacia el vuelo, hacia lo inusual, hacia lo soñado y deseado. Y es allí, en esa feria, espacio de reunión de máquinas, fenómenos, actividades que de otra manera se encontrarían dispersos, que se termina de construir la idea sobre el cine.

El primer aspecto es sin duda el vuelo.

> *"El agonizante siglo XIX nos lega dos nuevas máquinas. Ambas nacen casi en la misma fecha, casi en el mismo lugar, se lanzan simultáneamente por el mundo, cubren los continentes. Pasan de las manos de los pioneros a las de los explotadores, franquean el muro del sonido. La primera realiza por fin el sueño más insensato que ha perseguido el hombre desde que mira el cielo: arrancarse de la tierra. Hasta entonces sólo tenían alas las criaturas de su imaginación, de su deseo: lo ángeles. (…) Al mismo tiempo se presentaba una máquina igualmente milagrosa; (…) el film se ha lanzado, cada vez más alto, hacia un cielo de sueño, hacia el infinito de las estrellas —de las* stars—, *bañado de música, poblado de presencias adorables y demoníacas, escapando de la tierra de la que debería ser, según todas las apariencias servidor y espejo"*[72].

Vuelo que en este caso se consigue a través de otra máquina, la centrífuga que venciendo la ley de la gravedad, le permite a los cuerpos volar, suspendidos, deshaciéndolos de su corporalidad a tal grado que incluso —segundo aspecto— su imagen se diluye. Con este cilindro, posible metáfora del cine, ya que en efecto la circulación de la película frente al obturador-proyector sigue el mismo principio que el de este cilindro dentro del cual la velocidad de giro, además de modificar la relación de los cuerpos en relación con la gravedad, incide en la forma de mirar. De esta manera, esta máquina no sólo libera a los cuerpos de su peso, sino también de su delimitación, de su corporalidad. Podría decirse que se trata en algún sentido de convertirlos en fantasmas, seres que flotan sobre el

[72] Morin, Op. Cit. p. 14.

aire, cuya presencia visual es difusa, seres emparentados con el universo de las hadas. Aunque la evolución etimológica no sea exacta, el origen latino del vocablo *feria* también desemboca en su vertiente anglo germana en *fee*: hada. De donde existe un parentesco lingüístico que simplemente sirve para subrayar la comunidad de sentido que existe entre la idea de cine que construimos aquí, la noción de feria y el mundo de las hadas y los fantasmas. El mundo donde todo es posible, lo horrendo y lo precioso, lo doloroso y lo deleitante. El mundo donde no hay límites preestablecidos, cuyo final se encuentra donde termina la mirada, "lejos, muy lejos, más allá de los mares azules, allá donde vuelan las golondrinas en invierno"[73], ese mundo en el que los cuerpos de las pobres campesinas encierran el secreto de ser una noble princesa, en el que los besos de amor transforman al sapo en príncipe, mundo de las metamorfosis y las transformaciones, en el que lo sólido se diluye, en fin mundo en el que la cultura occidental ha querido que se sumerja la mirada de los niños, que según Buck-Morss en su lectura de Benjamín, "mantiene viva la promesa de liberación mostrando que la naturaleza —los animales y fuerzas animadas— prefieren no someterse al mito, sino aliarse con los seres humanos contra el mito"[74]. Y es este mundo de feria que se equipara con el cine tal como se expresa en esta secuencia, el que libera a los niños de *Los 400 golpes* (1959), los libera precisamente del mito que los rituales escolares y familiares reestablecen en los hábitos cotidianos y que en esta narración se definen en el violento sistema de reglas y castigos, de normas y prohibiciones, de formas de uso del lenguaje sobretodo.

---

[73] Cuento de hadas. Los cisnes Silvestres.

[74] Buck-Morss, Susan, Dialéctica de la mirada-Walter benjamín y el proyecto de los pasajes, (1989) La balsa de la medusa, Madrid, 2001, p. 303.

Una vez liberados los cuerpos de su densidad, el cine nos muestra que en realidad son parte del sueño. Y es precisamente esa tensión entre el mito y el hombre la que marca la segunda evolución de la idea de *Infancia* en esta película. Pero es necesario mencionar un tercer aspecto que tiene que ver con la idea del regreso, del retorno. Ese mundo no es eterno, dura lo que dura la película, lo que dura el cilindro girando vertiginosamente. Pero cuando todo se detiene la realidad aflora de nuevo. Ese trastabillar que sufre Antoine al regresar, es la misma vacilación a que ha sido sometido desde el principio de la narración. Es parte al tiempo del mundo de las hadas, pero como todos los héroes y ¿los hombres?, es también y al mismo tiempo esclavo del mito. Esta vacilación, nuevamente se registra como una idea de la infancia, como una idea del cine, esa máquina que pertenece al mundo de las cosas y que nos ofrece, en cambio, el mundo de los sueños y los fantasmas.

No es casual entonces que una vez afuera, liberado de la liberación, adentrándose en el mundo, sea el mismo Truffaut quien aparece fugazmente en la pantalla. Una nueva presencia, casi fantasmal, apenas unos pequeños fotogramas que casi no permiten a la retina restituir su imagen. Como si su presencia fuera un indicador más de que ese mundo de la *Infancia* y el sueño, de las presencias apenas intuidas, de las formas nunca terminadas, se encuentra justa y únicamente también habría que decir, en el mundo concreto, en el mundo del cual, con una cadencia casi interminable surge el cine.

Esta bella secuencia está construida en varios planos que fundamentalmente hablan del punto de vista de la cámara, de la fusión de la cámara con el rol del narrador y de cómo la alternancia de puntos de vista contribuye a la configuración de ese *continuum* particular que construye la narración cinematográfica. Veamos: La secuencia de la feria empieza con un plano picado quieto que indica parcialmente la disposición espacial del lugar al que ingresa el personaje sonriente. Al fondo suena la música de feria. Acontece muy poco

más en él. Sin embargo, y precisamente gracias al montaje, el lenguaje cinematográfico se configura y ese universo espacio-temporal al que ningún otro arte tiene acceso salta a nuestra vista. En el plano siguiente, también quieto y compuesto en una angulación contraria a la del anterior vemos a René en el extremo derecho de la pantalla mirando hacia la cámara. La simple yuxtaposición de estos dos planos nos introduce primero dentro de una de la posibilidades más grandes con que cuenta el cine en términos de construcción de espacios, la configuración del espacio ubicuo. Adicionalmente y gracias nuevamente al recurso del montaje, en este segundo plano se están insinuando dos cosas, el plano anterior corresponde a la mirada de René a quien vemos mirar efectivamente, y este, puede corresponder a la mirada de Antoine. En el tercer plano, el cilindro empieza a girar. Sin que la cámara se mueva, el personaje sale de cuadro y a él entran los demás visitantes del cilindro. El movimiento se da por el movimiento del espacio mismo. Hecho que confirma el plano siguiente que podemos considerar claramente un punto de vista subjetivo de Antoine. Desde adentro vemos el movimiento, ningún rasgo se graba con profundidad en la percepción, todo pasa, cada vez más rápido, las caras se hacen apenas reconocibles, tal vez uno de ellos sea René, cuya mirada recoge el siguiente plano. En él casi por completo disueltas por la velocidad del movimiento, las figuras de Antoine y de los demás ocupantes del cilindro se borronean, tal como ocurre con las figuras de aquellos a quienes Antoine mira desde el interior de la máquina. Pero aunque este juego de puntos de vista nos permite ver la perspectiva visual de cada uno de los personajes, sobre todo en términos del movimiento, no parece ser suficiente para la intención del autor que pretende ir más allá. ¿Pero cómo ir más allá del interior del personaje? ¿Cómo atravesar la barrera de la subjetividad que nos permite entender cómo ve el personaje al cual acompañamos? Truffaut responde a esa pregunta poniendo la cámara en el eje del giro del cilindro. En este plano ya no somos testigos del movimiento, sino de los efectos del movimiento. Con esta argucia

retórica el director nos lleva realmente al centro del movimiento y reitera un alternativa narrativa coherente con la propuesta realista que profesa. En esta es el narrador omnisciente, no el personaje, quien es capaz de completar esa realidad que el cine puede alcanzar. El cine, precisamente, por tener la posibilidad de establecer esa innumerable cantidad de distancias y relaciones entre los seres y los objetos, es la herramienta que puede desatarse de la visión univoca del personaje. En consecuencia, no es en el plano subjetivo, ni en la interioridad del personaje que tiene la posibilidad de surgir ese *continuum*, sino en la combinación de todas las posibilidades cinematográficas de registro del movimiento, como en efecto presenciamos en la composición de esta escena. En este plano quieto, vemos que Antoine no tiene los pies sobre el suelo, que de alguna manera vuela aplastado contra la pared metálica del cilindro, que contra ella intenta hacer girar su cuerpo y lo empieza a hacer con gran dificultad. Como si el montaje se tratará de un asunto musical, una vez introducido un nuevo tema, una nueva profundidad, la melodía anterior todavía subsiste y entonces Truffaut nos da un nuevo corte de la subjetiva de Antoine en la cual las figuras son apenas sombras. Se han vencido la gravedad y la delimitación visual de los cuerpos. Una nueva percepción tiene lugar dentro de este carrete en el cual los personajes giran impulsados por la fuerza de la máquina. En el siguiente plano, volvemos al centro del movimiento donde vemos a Antoine que consigue ponerse cabeza abajo y en seguida, nuevamente su subjetiva. Y como siguiendo un inevitable juego, los personajes que ve Antoine aparecen cabeza arriba asegurándonos que no existe la menor duda acerca de la subjetividad de este plano y la alegría que esta nueva manera de entender el cuerpo puede producir. En seguida, Antoine recupera su verticalidad, inútil esfuerzo por volver a la normalidad. Las figuras borroneadas parecen divertirse. Una mujer, grita. Volvemos al centro del movimiento y en él Antoine hace esfuerzos por separarse de la pared contra la que la fuerza del movimiento lo aplasta. Después de un golpe en su cabeza,

volvemos al punto de vista de René y en él vemos de nuevo el movimiento, las figuras de los que giran desleídas en la velocidad, como si se tratará de un giroscopio, el cuerpo de Antoine aparece cada vez que cruza el campo de visión de la cámara en una posición diferente. En este último momento de mirada externa, en el que la metáfora del cine se hace evidente, el cilindro-cine empieza a detenerse. Los cuerpos empiezan a caer. El plano desde el centro, nos permite ver a Antoine cayendo. La percepción habitual se recupera, los cuerpos trastabillan y después de unos minutos caen a la calle.

b. Ícaro debajo de los reflectores : el deseo.

Mis películas son espectáculos de circo.[75]

François Truffaut

Antoine y René caminan por una calle ancha en la que circulan los automóviles, pasan frente a una venta de ostras. Podemos suponer que conversan sobre su anterior experiencia, pues no los escuchamos. Avanzan hasta el cruce de la calle con otra avenida. Todo parece normal, la gente que va y viene, el policía de tránsito que coordina la circulación, los dos niños divertidos que avanzan en medio de la vida cotidiana de la ciudad.

En seguida, vemos la abigarrada imagen de la entrada del metro. Muchas líneas verticales y enorme cantidad de movimiento imprimen velocidad y dificultan la lectura clara de la imagen. Carros que atraviesan el cuadro y salen. Carros al fondo que avanzan en sentido contrario. Gente que se sumerge y que emerge del subterráneo. Un anciano que espera distraído mirando el movimiento y una pareja que por los colores de su vestimenta se funde con la imagen y se besa. El hombre sostiene con fuerza la cabeza de la mujer cerca de la suya.

Vemos la cabeza de la mujer por detrás, el rostro del hombre se encuentra oculto por ella. Al fondo la ciudad que continua moviéndose impasible ante el beso apasionado de los amantes.

Ahora vemos a la mujer de perfil y nos damos cuenta de que se trata de Gilberte, la madre de Antoine.

Antoine y René caminan cerca a la entrada del metro. Antoine dirige la mirada a la izquierda de la pantalla, casi a mí y su rostro se descompone.

Gilberte mira en dirección opuesta y empuja al hombre con el que se besa.

Antoine detiene a su amigo René y lleno de asombro trata de comprender lo que ha visto y opta por empujar a René hacia delante.

---

[75] Truffaut, François, en: Gillian, Op. Cit. p. 52.

> Gilberte se esconde volviendo la espalda: "Ay Dios mío, es Antoine, seguramente me ha visto". El hombre dirige la mirada hacia donde los niños se han perdido y le pregunta cuál de los dos es su hijo. Ella responde que el castaño y que no comprende qué hace allí pues debería estar en la escuela.
>
> Antoine y Rene se alejan de la entrada de metro donde ha tenido lugar el mutuo descubrimiento. "¿Qué harás esta noche?", pregunta René. "No sé, pero no creo que se atreva a decírselo a mi padre", responde Antoine. "¿Quién era el tipo?", continua interrogando René. "No sé, no lo había visto nunca", responde Antoine. "Ah, entonces tienes la sartén por el mango".

"Para mí, el cine es un arte de la prosa. Definitivamente. Se trata de filmar la belleza como si no pasara nada o haciendo de cuenta que no pasara nada"[76], dice Truffaut. La evidente frialdad y distancia con que ocurre esta secuencia delata, en su contención, la enorme energía que intenta exponer el autor a través de ella. Filmar "como si no pasara nada o haciendo de cuenta que no pasara nada" es evitar fijar la mirada en la cabeza de la medusa, mirarla en el reflejo, en la forma que hace su proyección. Después de la secuencia en la que se realiza un homenaje al cine, al arte del siglo XX, al cielo de los sueños en la mirada, Truffaut se refiere en *Los 400 golpes* (1959) al deseo, esa otra puerta que conduce al cielo o al infierno. Y es a esta medusa a la que prefiere no mirar de frente. Esquivarla, es al tiempo la única opción que tienen todos los implicados. Hay una conveniencia compartida en el silencio que nace de esta secuencia y que como veremos tiene implicaciones importantes en el desarrollo de la historia. A nadie le conviene que se hable, de esta manera se configura una moral particular sobre la que Truffaut posteriormente indica: "Hay que decir sí, sí y no hacer sino lo que se quiere hacer. Es por eso precisamente que no puede haber violencia en mis películas. Incluso, en *Los 400 golpes* (1959),

---

[76] Truffaut, François, en: Gillian, Op. Cit. p. 239.

Antoine es un niño que no se rebela"[77]. Una moral que implica el silencio, el acto soterrado que deja, sin embargo, establecida la existencia de ese mundo que como la medusa congela y atrapa en las entrañas de la tierra, cuya mirada paraliza y convierte en estatua.

En ese juego de miradas que se quedan en el aire, (Antoine mira a su madre, descubriéndola, su madre, descubierta lo mira a él, descubriéndolo, el amante descubierto, los mira a los dos) cuyo objeto no es nombrado, aparece el misterio de lo oculto, el deseo como un punzón hirviendo que atraviesa la carne y amenaza con detenerlo todo o hacerlo explotar en mil pedazos. Bajo esas miradas palpita la delación; Antoine podría delatar a su madre, su madre podría delatarlo a él. Los dos se encuentran por fuera de la ley, por fuera de la norma. Los dos traicionan una verdad que no les pertenece, ella la del matrimonio y la fidelidad, él la de la escuela y su disciplina. Deseo erótico y libertad se ponen en esta secuencia en el mismo lugar. En ellos dos, que de otra manera encarnarían el vuelo, está presente, por su latencia, la tierra, la atadura al mundo de las formas debidas: la fidelidad, la disciplina. Pero todo ocurre como si no pasara nada, y precisamente es esa superficie tensa de la calma, la única capaz de dar cuenta de lo que palpita debajo: "contar como si no pasara nada".

Aunque sobrepase las intenciones metodológicas y escriturales de este ensayo, es difícil dejar pasar la mención al subterráneo del metro frente al cual tiene lugar la escena amorosa de Gilberte. El deseo y los subterráneos que son vistos en un plano cuya composición de líneas verticales también podría tener ciertas implicaciones interpretativas. Es a las cavernas a las que desciende Teseo para matar a Medusa, de cuya sangre, como una liberación, surge Pegaso, el caballo

---

[77] Truffaut, François, en: Gillian, Op. Cit. p. 23.

alado. La metáfora sirve para ilustrar inversamente el procedimiento que entendemos en la película. Del cielo del cine, de la ilusión y la representación de lo imposible, caemos a la tierra también de lo imposible del amor y la libertad. Como un nudo ciego la imposibilidad se cierne sobre el mundo que construye la película. Es imposible mantener el nivel de escape del mundo de la feria y el cine y aunque deseable, éste siempre termina en la calle, en la ciudad, donde, desde los sótanos emerge el deseo prohibido, el deseo de la madre que traiciona, la tierra que atrapa.

La secuencia formalmente es simple, no hay artificios de lenguaje. Los planos se suceden uno a otro por corte, sin ninguna pretensión adicional a la presentación de los acontecimientos. Como en todo el resto de la película, esta posición reitera la opción estética que enarbola Truffaut frente al cine y que permite suponer a *Los 400 golpes* (1959) como un manifiesto de sus ideas cinematográficas. Al contrario, su concreción, su velocidad, la reducción de elementos formales, apuntan a la construcción de un ritmo que quita el aliento, que deja sin respiración. Ese vértigo que resulta de la aparente calma y normalidad que ofrecen los planos, es nuevamente la forma de la mirada de la medusa frente a la cual los niños huyen volviéndole la espalda, escapando apenas por un pelo.

> En seguida los dos amigos rehacen sus pasos y recogen sus portafolios del almacén donde los dejaron escondidos. Detrás de un árbol, subrepticiamente, Mauricet los observa.
>
> Antes de separarse, los amigos conferencian. “Estoy completamente decidido a volver mañana”, reflexiona Antoine. “Pero necesitaría una excusa. ¿Y tú cómo vas a hacer?” “Ah, yo tengo una vieja que no he usado, le voy a cambiar la fecha y listo. Te la dejo hasta mañana para que la copies”, le informa René. “Pero ¿y la escritura?”, pregunta Antoine. “Pues imita la de tu madre”, “Eso va a ser difícil. Tú sabes, ella escribe horriblemente puntiagudo” “Ya te las arreglarás, vas a ver” “Eso espero, adiós”. “Adiós”, se despide René.

Para terminar con este llamado a la tierra, después del desafortunado encuentro con Gilberte, frente a Antoine el mundo real continua apareciendo. El diálogo es ilustrativo de este acontecimiento. La primera expresión de Antoine es la completa resolución a volver. El llamado de la tierra ha surtido efecto. La medusa que amenaza oculta tras el brillo de las formas lo ha hecho querer volver. Es claro que Antoine se refiere a la escuela, pero también es posible comprender que se refiere a un regreso más amplio, más general. Antoine quiere volver al lugar donde no hay peligro, donde no hay miradas atrapadas en las calles que amenazan con paralizar. Se ha rendido al miedo y quiere regresar. Ahora, este retorno implica ciertos pasos y procedimientos que el héroe debe surtir antes de ser aceptado. El primero es vencer la escritura. Copiar.

> *"La fuerza de una carretera varía según se la recorra a pie o se la sobrevuele en aeroplano. Así también, la fuerza de un texto varía según sea leído o copiado. Quien vuela, sólo ve cómo la carretera va deslizándose por el paisaje y se devanea ante sus ojos siguiendo las mismas leyes del terreno circundante. Tan sólo quien recorre a pie una carretera advierte su dominio y descubre cómo en ese mismo terreno, que para el aviador no es más que una llanura desplegada, la carretera en cada una de sus curvas, va ordenando el despliegue de lejanías, miradores, claveros y perspectivas como la voz de mando de un oficial hace salir a los soldados de sus filas. Del mismo modo, sólo el texto copiado puede dar órdenes al alma de quien lo está trabajando (…)"*[78].

Y Antoine debe copiar la escritura puntiaguda de su madre. Siguiendo a Benjamín, al copiarla, Antoine efectivamente estaría volviendo. Su retorno pasaría entonces por el abandono de su alma ante las órdenes que le diera la escritura puntiaguda de su madre. Este retorno, plantea al mismo tiempo un abandono que es fundamental en la construcción del concepto de infancia. Al intentar volver, Antoine reconoce que se ha ido, que sus acciones libertarias lo han alejado de su origen, de su infancia. Y sin embargo, la gran paradoja que

---

[78] Benjamín, Walter, Dirección única, (1955) Alfaguara, Madrid, 1987, pp 21 – 22.

plantea la película tiene que ver precisamente con la imposibilidad de volver que vive el personaje. Aunque sea niño, su *Infancia* ha sido olvidada, abandonada; de ella, tal vez, no quede más que esa vacilación inicial, esa mirada que congela, ese vuelo que siempre termina. Así, pues, la *Infancia* se construye como un estadio siempre transitorio al cual se llega "como si no pasara nada" a través de la tensión que se construye en la más calmada e infantil normalidad. La infancia, se ve como esa tierra de la cual se aleja mediante el salto del deseo y a la cual se vuelve indefectiblemente atraído por la misma fuerza. Una especie de prisión sin límites, la *Infancia* se compone como uno de los espacios más paradójicos de la existencia, al tiempo mundo cotidiano y salto al vacío, detalle insignificante y sentido de lo absoluto.

> Una vez en su casa Antoine intenta copiar la excusa. No lo logra, quema los borradores. Llega su padre que nota el olor a quemado y le anuncia que comerán sin su madre. Preparan la comida.
>
> A la mañana siguiente vamos a Gilberte, que frente al tocador, acusa el llamado de la puerta. El papá se acerca al umbral y mira temeroso. Gilberte se le acerca por la espalda y lo alienta para que vaya a abrir. Julien teme que sea el del gas. Ella lo tranquiliza, "Nos hubieran avisado", dice. Julien avanza hasta la puerta y la abre. Allí descubre a Mauricet: "Buenos días señor soy compañero de Antoine y quería saber si ya estaba mejor", saluda el pequeño. "¿Mejor, mejor por qué?", se sorprende el padre. "Porque faltó ayer todo el día, señor", informa el pequeño. "¿Has oído?", grita Julien dirigiéndose a su mujer, "gracias pequeño", termina el padre despidiendo a Mauricet y cerrando la puerta. Camina despacio hasta el cuarto donde Gilberte lo mira y le lanza: "¡No pareces sorprendida!", "¿Por qué me debería sorprender?", pregunta Gilberte sosteniéndole la mirada, "lo espero todo de su parte".
>
> Entre tanto en la calle, Antoine y René conversan sobre sus excusas. Rene le recomienda que se invente algo grande.

El juego de miradas que tuvo inicio en la secuencia anterior concluye en ésta con la revelación de la mirada de Mauricet. La novedad que ésta incluye en la narración es que al contrario de todas las otras miradas, esta es la mirada

delatora. Mirada que aprieta el lazo de la imposibilidad sobre Antoine, tal como veremos más adelante, impulsándolo a abandonar definitivamente la *Infancia* que se niega a liberar su cuerpo para darle espacio a un nuevo cuerpo. Se plantea desde este momento y se confirma de manera evidente en secuencias posteriores, la idea según la cual es el cuerpo de la *Infancia* el que se reconfigura para contener o no una nueva forma de circulación, una nueva forma de ser en relación con la ley, la norma, la familia y podría decir sin pretender extenderme en este aspecto, este nuevo cuerpo de la infancia, implica un nuevo cuerpo para vivir la ciudadanía.

> Los niños corren hacia la escuela esperando tener suerte. Vemos a Antoine corriendo seguido por René. La cámara hace un paneo y descubrimos a Mauricet que también corre detrás de ellos al lado de un hombre vestido con uniforme.
>
> En el patio de recreo los niños se forman al son de pitazos de Noticas. Antoine, que a pesar de sus intentos llega retrasado, es detenido por el profesor. "Ah, ahí estás, basta que te ponga un trabajo suplementario para que caigas más bajo, ¿verdad? Me encantaría saber qué tienes inventado como excusa", lo ataca el profesor. Antoine mira el piso. "A ver tu excusa", insiste el profesor. "No tengo" confiesa Antoine. "Ah, muy bonito, ¿y piensas que se va a quedar a sí, que basta con sólo decirlo? Antoine que sigue mirando el piso se recupera casi balbuceando "Es, es que fue mi madre señor", "Tu madre, tu madre, ¿qué es lo que ha pasado con tu madre?, inquiere el profesor como si quisiera aplastarlo contra el piso del patio. "¡Se murió!" le dice Antoine completando el desafío presente en su voz con una mirada directa a los ojos. El rostro del maestro cambia por completo; de repente una mano cariñosa se dirige a la cabeza de Antoine y le hace una caricia mientras le pide excusas. "Cómo podría haberlo sabido", se justifica y pregunta: "¿Estaba enferma?". Antoine baja los ojos y como si en la tierra encontrara las palabras que sigue balbuceando y responde: "Ah, sí señor". "Me has debido decir algo. Siempre hay que confiar en los maestros, anda, ve con a los demás". Antoine obedece con la cabeza gacha y avanza uniéndose al grupo de niños que empieza a avanzar hacia los salones al ritmo marcial del pito de Noticas.

c. La inscripción en la carne : el castigo

"Los niños son fantásticos, tienen un sentido extraordinario de la realidad. Pero si se les pide hacer algo simbólico, se aburren, lo hacen mal"[79].

François Truffaut

El regreso de Antoine implica a la mejor manera freudiana la muerte, no del padre, sino de la madre. Es importante ver cómo Antoine es literalmente empujado a hacerlo. La fuerza de la moral encarnada en el maestro y en la mirada delatora de Mauricet ejerce una presión tal sobre el cuerpo de Antoine, que éste se incorpora destruyendo, simbólicamente, en las palabras, el origen al cual intentaba regresar. "Ha muerto", pronuncia el niño, no sólo como un desafío, sino también como una sentencia. Su camino ha entrado a partir de este momento en un trazado sin retorno. Del mundo circular de la *Infancia* que se ha equiparado al mundo circular del cine, se pasa al mundo lineal de los adultos y las normas. Al decretar la muerte de su madre, Antoine, no sólo realiza un gesto simbólico que tiene consecuencias importantes para la construcción de la idea de *Infancia* que nos ocupa, sino además, introduce en el relato un componente determinante: la mentira. Aunque la mentira como forma retórica de ocultamiento también ha aparecido ya en la narración (el robo del dinero, la escapada del colegio, las mentiras dichas al padre sobre la estilográfica nueva y el trabajo realizado en el colegio el día de la escapada, la mentira de Gilberte), es en este momento cuando se presenta de manera más protuberante. Al mentir sobre la muerte de su madre, Antoine está revelando explícitamente la dualidad del mundo en que se encuentra. Un mundo en el

---

[79] Truffaut, François, en: Gillian, Op. Cit. p. 103.

cual ya es no suficiente ser niño, es necesario, además, iniciarse en las apariencias que esto implica y al hacerlo entrar en el mundo adulto, tal como hemos visto que su madre hace. Cuando ella es descubierta y puesta en evidencia por Antoine, está siendo devela su mentira. Ocurre una curiosa irrupción moral en el relato. Al reconocer la mentira se hace evidente que no hay moralidades absolutas. La madre y el niño hacen parte de un mundo parcial, atravesado por las otras orillas, en permanente subversión frente a lo que se establece en los intentos por ordenar, mundo que mantiene, precisamente su apariencia de orden, gracias a la mentira.

Formalmente esta serie de planos establecen de manera muy simple la complejidad dramática de la situación. En ella, no sólo Antoine se revela como un adversario imprevisible, sino que se rebela frente a la insidiosa presión que ejerce sobre él el maestro. La ausencia casi completa de montaje, nos permite concentrar toda la atención en el flujo de acciones que se centran en Antoine. El plano secuencia, recurso formal ya comentado, nos permite aquí, compartir de manera cercana lo que ocurre con el niño, casi padecerlo con él y temer por su propia reacción.

> En el salón, el maestro toma la lección sobre *La Liebre*, el poema que copió hace unos días. Ninguno de los niños es capaz de repetirlo completo de memoria. El maestro llama a Doinel, pero recuerda el momento por el que debe estar pasando y le pide excusas permitiéndole sentarse nuevamente.
>
> El profesor nota que algo ocurre en la puerta de su salón y se dirige hacia allí. Vemos solamente las cabezas del director y del profesor.
>
> Antoine se lleva las manos a la boca como si presintiera algo.
>
> El profesor lo mira desde afuera y le indica que se acerque.
>
> Antoine se levanta señalándose el pecho como si buscara confirmar que se trata de él a quien llaman y se dirige hacia la puerta bajo la mirada de sus compañeros.

> A través de la vidriera de la puerta vemos a Julien y a Gilberte que lo observan acercándose. La puerta se abre. Julien lo toma de las solapas, lo zarandea y le da dos sonoras bofetadas que quedan marcadas en sus mejillas. Mientras Antoine se devuelve a su lugar en el salón, oímos al padre fuera de campo: "Señor director, yo considero que la sanción debe estar a la altura", "Pero es que la altura ya ha sido sobrepasada sin medida, hemos sido desbordados por la naturaleza de semejante falta. Sólo los padres en este caso tienen la posibilidad de castigar", responde el director impotente. "¡Ya tendremos tiempo para vernos los dos esta noche en la casa!", le grita Julien mientras Antoine se sienta lentamente en su puesto bajo la mirada sobrecogida de sus demás compañeros.

La cadena de incomprensión que empieza a cernirse sobre el cuerpo de Antoine, toma forma acá con la primera agresión física que recibe. La bofetada pedagógica, nos habla de una concepción de la educación, la autoridad y la infancia que se debaten contra la otra idea de *Infancia* que encarna en cuerpo de Antoine, que lucha por su liberación, por su inserción fluida en el mundo. Pero el cuerpo de Antoine ya esta marcado, su huida y su retorno, su blasfemia y su miedo son su marca.

> *Decimos con Lyotard: "No se trata solamente de hacer correr la sangre como moral. Es preciso que la crueldad se exponga. Éste es su teatro, su estética. El cuerpo se aprende aquí espacialmente como la superficie donde cruelmente se tallan las letras de la ley"*[80].

A diferencia de *La Colonia penitenciaria*[81] relato de Kafka a que hace referencia Lyotard, el cuerpo del condenado, en este caso Antoine, ya ha recibido la letra y su cuerpo ha intentado, como hemos visto en los comentarios a las secuencias anteriores, descifrar el sentido, hacerse dueño de la letra y la prosodia

---

[80] Lyotard, Op. Cit. p 48.

[81] Véase: Kafka, Franz, Obras completas, V 1, Planeta, Buenos Aires, 1971.

francesas. Inútilmente. La autoridad ejerce su crueldad y para hacerlo exige los más refinados procedimientos.

> *"Fue una escena muy difícil de hacer porque no sabía si debía mostrar antes a la madre, a la ventana, al director, al profesor o al niño. Fue analizando la escena que encontré la solución. Toda la secuencia de planos está resulta a partir de las miradas. Está el profesor que remarca algo detrás de la puerta de vidrio. Después el mismo profesor que va a acercarse al director. En ese momento hay un plano de Jean-Pierre que se pone inquieto y piensa que hablan de él, después ocurre una intriga silenciosa entre el director y el profesor, un plano cercano de Jean-Pierre y de sus amigos que empiezan a sospechar algo cuando lo ven palidecer. Después un plano en el que el encuadre no funcionaba pero que es muy hitchcokiano por su idea: el director le hace una señal con el dedo al niño. Se trata de un truco completamente diabólico, seguido del niño que se toca el pecho con el dedo, como diciendo: ¿Quién, yo?, y finalmente la aparición de la madre detrás de la vidriera con una mirada irrealista hacia la clase. Ahí está el talento de Hitchcock: descubrir el momento en el cual no existe más la necesidad de ser realista"*[82].

La solución formal de esta escena, que precisamente, como remarca su autor, sobrepasa el límite de lo real, introduce un elemento completamente nuevo en la narración y construcción de la esencia de la misma: el golpe, la inscripción sobre el cuerpo del niño. Y es el que resulta precisamente de sobrepasar el límite de lo real para jugar, de manera "diabólica", en el límite de lo irreal, pues al hacerlo, se está señalando también la inutilidad de la representación para dar cuenta de la crueldad. De ella, resulta, sólo es posible dar cuenta en la evidencia de la forma, en la representación evidenciada, subvertida, traicionada, es decir, en el espacio de la evidencia circense, cinematográfica. Esta es la forma que tiene aquí la crueldad para exponerse evitando la convención y al liberarse de ella, alcanzando un grado de verdad diferente, tal vez más profundo, el de la verdad que resulta de vivir con el personaje. Esta escena, es sin duda, una de las escenas más efectivas en términos emocionales de la película. El vínculo que puede establecer en ella el espectador con el niño

---

[82] Truffaut, François, en: Gillian, Op. Cit. p. 101.

es directo y enorme. Y el hecho de que este vínculo sea el resultado de una argucia formal, de una trampa, de la conducción diabólica, es decir emocional del alma del espectador, hecho que en principio entraría en contradicción con los principios formales de lo cuales hemos considerado a esta película como manifiesto, resulta aún más interesante. La paradoja formal que encontramos, nos habla primero de la inteligencia del director capaz de subvertir su propia propuesta y nuevamente del cine como forma que se caracteriza, en palabras de Rancière, por poner en tensión "una dramaturgia ficcional y una dramaturgia plástica[83]". Pareciera que aquí el relato dominara la alternativa plástica, como en otras, es ésta la que permite al primero fluir. "La belleza de estas secuencias emana de la contradicción que lo visible aporta a la significación narrativa", continúa Rancière, para quien el cine encarna y adicionalmente es definido por la contradicción entre la materialidad visual y representativa de la forma cinematográfica y su valor narrativo y ficcional, que forman una dialéctica que él nombra como fábula contrariada. Esta tensión, es precisamente la que aparece en la escena que nos lleva hasta el centro del cuerpo del personaje, centro que se construye en esta película a través del dolor.

Es difícil evitar la tentación de complejizar la discusión con nuevos elementos procedentes de la literatura. Más allá de la discusión acerca de si Truffaut lo hubiera conocido, es presumible que un lector de las calidades y aficiones de Truffaut lo hubiera hecho, pues Charles Dickens es sin duda uno de los referentes universales en occidente más claros para construir la noción moderna de infancia. En él, el problema del cuerpo y la arbitrariedad con que ese cuerpo es socializado, aparece expuesto de manera evidente y cruel.

---

[83] Rancière, Jacques, La fábula cinematográfica, reflexiones sobre la ficción en el cine. (2001) Paidos, Barcelona, 2005, p 25.

> *"¡Qué excelente ejemplo, el joven Oliverio Twist, del poder de los vestidos! Liado en la colcha que hasta ese momento fuera su único abrigo, lo mismo podría haber sido el hijo de un noble que el de un mendigo; difícil le hubiera sido al más soberbio desconocido asignarle su puesto adecuado en la sociedad. Más ahora, envuelto ya en las viejas ropas de percal, amarillentas de tanto uso, quedó clasificado y rotulado, y al instante ocupó su debido lugar: era el hijo de la parroquia, el hospiciano huérfano, el galopín humilde y famélico que ha de ser abofeteado y tundido a su paso por el mundo, despreciado por todos y por nadie compadecido"*[84].

Este cuerpo, que nadie reconoce, que hubiera podido ser tanto parte de la nobleza como de la mendicidad, es el mismo que en Antoine recibe la bofetada paterna. Un cuerpo que se debate por la tensión resultada de la intención de ser definido desde afuera o desde adentro. Autonomía o heteronomía de la *Infancia*, son entonces elementos de la tensión que esta película muestra de manera particular.

A partir de este momento, la infracción que lo define crecerá como la espuma. En medio del silencio de la escena, de la brutalidad de la agresión, Truffaut decide acompañar a Antoine hasta el pupitre y esperar a que se siente. El plano transpira el dolor del personaje, el abandono. Para Antoine, este regreso ha estado marcado por el abandono. A la mejor manera de Dickens, el personaje recibe toda nuestra emoción. Nos conmociona.

> *"Desgraciadamente, poco a poco, yo sentía (en relación a mi padre biológico) algo que no funcionaba y que venía de… Charles Dickens. Me había inventado, como lo hacían los grandes lectores en estos casos, historias sobre mi nacimiento, un misterio complicado".*[85]

---

[84] Dickens, Charles, Oliverio Twist, en: Obra completas, Aguilar, Madrid, 1973, T. I., p. 880.

[85] De Baeque, Toubiana, Op. Cit. p 34.

d. ¿El cuerpo civilizado? – Nueva vacilación

Que deba educarse a los niños es una circunstancia que no proviene más que del hecho de que no están del todo dirigidos por la naturaleza. Las instituciones que constituyen la cultura reemplazan esa falta de nacimiento"[86].

Jean François Lyotard

Después de recibir la humillante bofetada de su padre Antoine decide escapar. Como en las anteriores ocasiones, es René su amigo quien tiene una idea para pasar la noche fuera de casa y lo cita en Place Pigalle dentro de una hora.

El lugar donde se encuentran es la vieja imprenta de un tío de Rene cuyo piso está hundido por el piso de las máquinas. Además de un suéter grueso que le trae su amigo, el calor de la maquinaria lo protegerá del frío, un bulto de papel servirá de almohada.

Los padres leen la nota de despedida de Antoine, en ella, el niño manifiesta que pretende convertirse en un hombre y demostrarles que es capaz de ver por sí mismo. A partir de la lectura de la carta los padres discuten pues Gilberte se siente atacada por el niño.

Antoine duerme después de media noche. Al fondo suena el ruido de las máquinas en el que pronto aparecen voces masculinas que se acercan. Antoine se despierta asustado y huye como un animal hasta un rincón en el que se pierde de vista de los intrusos y desde donde después se lanza a la calle.

El niño camina acompañado por la cámara por la calle oscura y húmeda de la noche otoñal. De repente, de la puerta de un zaguán emerge un perro pequeño y blanco tras el que corre una mujer joven y atractiva que le pide que le ayude a atrapar al perro escapado. Apenas a unos pasos aparece un hombre que lo detiene y le pregunta si se trata de su hermana. "No, nunca la había visto, pero me ha pedido que le ayude a

[86] Lyotard, Jean François, Lo inhumano, (1988) Manantial, Buenos Aires, 1998, p. 22.

> atrapar al perro", responde Antoine, "¿Se le ha perdido o iba con ella?", pregunta el hombre avezado. "No tengo ni idea", responde Antoine y recibe un empujón. En ese momento la cámara empieza a retroceder y sigue al hombre y a la joven que ha vuelto a entrar en cuadro. "¿Puedo ayudarle?", pregunta el hombre, "Pero claro, entre más seamos, mayores posibilidades tenemos de encontrarlo", responde la mujer. "¿Cómo se llama el perro?", pregunta el hombre. "No sé, no tengo ni idea", responde la mujer que avanza rápidamente en sentido opuesto. Antoine que corre nuevamente tras ella y entra en cuadro es detenido por el hombre que lo envía a desaparecer. Antoine protesta: "¡Yo lo vi primero! ¡Tengo derecho de aprovechar!", responde el niño que recibe un nuevo empujón y la constatación de que debe esfumarse. La mujer y el hombre desaparecen por el fondo del cuadro.

En esta secuencia, como continuación de la huida que emprende Antoine es importante entender la tensión, ya vista, que continua ocurriendo entre la naturaleza, que aparece en parte como componente de la *Infancia* y la civilización que aparece en las instituciones que ejercen sobre el niño el intento de ajustarlo. Antoine, después de la aleación civilizatoria que ocurre entre la familia y la escuela, como resultado de su actuación que hemos visto comentada como superior a cualquier cosa antes vista, decide huir. Para hacerlo, como cualquier héroe tradicional, cuenta con un ayudante, René que le indica el camino. Si se tratará de la estructura clásica de la narración, sería necesario que el héroe, en este caso Antoine tuviera alguna misión que lo redimiera o redimiera al grupo al que pertenece, misión que debería estar por encima de sus posibilidades y cuya encomienda parezca en principio una condena a muerte. Pero en nuestro caso no es así. El niño no tiene más misión que la de ser. Es decir la de luchar por mantener su ser. Las enormes implicaciones que esto tiene en relación con la idea de *Infancia* que se construye en este texto a partir de la película saltan a la vista. Por una parte es claro que la materia escurridiza que configura el ser del niño intenta escapar a la presión que sobre él ejercen las formas familiares y sociales. El camino que sigue esta escapatoria es elocuente en relación con la tensión que se pretende evidenciar aquí. El

refugio del niño es inicialmente una imprenta. La relación de Truffaut con la vida libresca surge de nuevo en esta decisión. En efecto, en el plano puramente biográfico, para Truffaut, los libros son un refugio.

> *"En la juventud de François Truffaut, el espectáculo, bajo todas su formas ha desempeñado un rol esencial. Pero es a través de la lectura que el joven puede soñar con otra vida (…). La lectura es también la manera más segura de olvidar a una madre que no lo soportaba sino callado (…), absorto por un libro, el adolescente pasa horas enteras sentado sobre un taburete, cuidando de pasar las páginas con la mayor discreción y evitando el menor ruido, cualquier rasguido"*[87]*. "A mi abuela, que me crió cuando era pequeño le gustaban mucho los libros. En esa época yo pasaba mucho tiempo en la calle Laffitte donde un librero al que ella le compraba todos sus libros. Yo tenía cinco o seis años, era la preguerra. (…) Después viví con mi madre que no soportaba el ruido y que me pedía pasarme grandes periodos de tiempo sin moverme, sin hacer ruido. Entonces yo leía, era la única ocupación que podía realizar sin molestarla"*[88]

Que se trate precisamente de la maquinaria de reproducción del texto escrito el que alberga también ese ser que intenta huir de la proximidad del aplastamiento que el mundo de la escuela y de la familia, nos indica que de alguna manera, como lo dice De Baeque, es en la ficción y en el espectáculo que tiene lugar el refugio que encuentra la *Infancia*. La oposición naturaleza - civilización adquiere un matiz de particular ambigüedad y vacilación con esta proposición. Si reconocemos que esta *Infancia*, que tiene hacia lo natural, como veremos con mayor énfasis más adelante, trata de escapar a los lances civilizatorios de la escuela, resulta curioso que lo haga precisamente en una imprenta, fundamento epistemológico de dicha institución. Sin embargo es así. Y resulta entonces, que la *Infancia*, que se debate por conservar su libertad y la capacidad de su ser por rebelarse encuentra precisamente refugio en los basamentos (en el sótano) de la institución contra la cual se debate.

---

[87] De Baeque, Toubiana, Op. Cit. p. 47.

[88] Truffaut, François, en: Gillian, Op. Cit. p. 30.

Ese movimiento autoconservador indica adicionalmente y con claridad una opción política, la misma o el germen de la que en el futuro enfrentó a Truffaut con Godard. Se afirma entonces, en esta idea, el sentido de vacilación que tiene la *Infancia* en esta película y se constituye adicionalmente, la *Infancia*, como un cuerpo para el cual el tiempo ya no es el tiempo ligero que transcurre en círculos, sino que se trata de una *Infancia* sin tiempo. No hay tiempo para el desarrollo de la naturaleza que constituye ese tiempo, pero tampoco existe el tiempo que está del otro lado de la raya, el tiempo del goce adulto. Y eso es tal vez lo paradójico de la idea del desarrollo de la *Infancia* en la obra del francés.

Para entender mejor esto es necesario referirse a la composición cómica que tiene la segunda parte de esta secuencia. En un travelling de acompañamiento[89], el niño es seguido de izquierda a derecha de pantalla hasta que de uno de los zaguanes salen inesperadamente y como de la nada una dama y un perrito. La joven mujer que corre en un afán lícito tras la que suponemos su mascota acepta la ayuda de Antoine y posteriormente la del hombre joven que se ofrece voluntariamente y despacha a Antoine del acontecimiento. En esta secuencia, se ven dos indicadores de lectura, el primero tiene que ver con el trasfondo erótico que aparece cuando el hombre joven interviene y el segundo es el elemento cómico que enmarca y da coherencia a la composición de la escena. Una vez ha intervenido el hombre adulto y la cámara empieza a devolverse al lugar desde donde empezó su movimiento se evidencian los dos. El hombre que reclama su posición frente a la posibilidad de flirteo con la joven dama, la joven dama que corre, arremolinando a su alrededor a los dos machos, el cachorro y el adulto, y cuya carrera no tiene realmente ningún sentido. El motivo inicial de recuperar al perro se devalúa de

[89] Movimiento de cámara que consiste en el desplazamiento de la cámara que acompaña el desplazamiento de la acción en el espacio.

manera cómica cuando la provocadora reconoce que no sabe ni siquiera el nombre del animal. De manera que el verdadero motivo por el cual la mujer se moviliza queda oculto, como un guiño hacia el espectador. En términos de nuestra lectura, este guiño indica de manera clara la vacilación que constituye la *Infancia*, pues su lugar tampoco está en el mundo de los flirteos amorosos que ocupan la noche de tantos ciudadanos; su cuerpo, nuevamente, se encuentra en el espacio de la indeterminación, su deseo, no tiene otro objeto más allá del que constituye la experiencia de la existencia, de la reclamación por el ser.

Es nuevamente una clara alusión al erotismo del mundo adulto. Una mujer corre tras un perro, el niño acude en su ayuda, pero el hombre se lo impide. Si de atrapar el perro surge una oportunidad o una recompensa, no será para el niño, será para el adulto.

Pensar sin cuerpo es la condición para pensar la muerte de los cuerpos, solares y terrestres, y de los pensamientos inseparables de los cuerpos[90].

Jean François Lyotard

> Frente a una vitrina que reza "Feliz Navidad" Antoine claramente deprimido vaga. Al pasar frente a las mesas de una cafetería se hace claro que tiene hambre. Revisa pero no hay nada que le sirva y continua caminando.
>
> Frente a él, el lechero deja varias cajas llenas de botellas de leche. El ruido del motor alejándose indica que el hombre ha seguido su camino. La calle está desolada y Antoine se acerca a las cajas de leche. Mira hacia el lado comprobando que nadie lo mire.

[90] Lyotard, Lo inhumano, Op Cit. p. 11.

> Pasa frente a las cajas de leche. Sale del encuadre que mantiene las cajas de leche en el centro y se devuelve. Toma la caja que está sobre las demás y la voltea de manera que las botellas queden hacia arriba. Sale de cuadro. Sólo vemos su sombra que se devuelve anunciándonos que entrará de nuevo en el cuadro como en efecto ocurre. Con una rápida carrera toma una botella y sale corriendo con ella.
>
> Por la mitad de una calle oscura y húmeda, Antoine se acerca corriendo. Pasa hacia un rincón todavía más oscuro y agachándose como si quisiera ocultarse contra el muro, destapa la botella de leche y bebe ansiosamente frente a un cartel que anuncia un Curso de Sky. Bebe tan ansiosamente que apenas puede respirar. Termina de destapar la botella para poder beber con mayor fluidez y bebe medio litro en pocos segundos. Pareciera que al recibir el líquido en el estomago sintiera algún dolor. Se trata de una expresión claramente corporal, en la que el cuerpo acusa la presencia del líquido dentro de él. Sin terminar, y abrazando la botella, Antoine se vuelve y continua corriendo en la misma dirección que lo trajo hasta este lugar.
>
> Contra otro muro, Antoine se agacha, bebe el último sorbo de la leche y sumerge la botella en una alcantarilla, oímos el estruendo de los cristales reventándose.
>
> Antoine corre en la misma dirección y trepa una barda. A medida que la cámara lo sigue, la luz se hace más intensa. Empieza a amanecer. Antoine baja hasta una fuente apagada a la que se trepa, rompe el hielo que hay sobre el agua aposentada, toma un poco con sus dedos y se lava la cara.
>
> Antoine, se ve muy pequeño frente a la enorme construcción en la que se encuentra la fuente y corre hacia la calle, desde donde viene la luz. Allí, el movimiento vehicular y el trafico peatonal indican que el día ha empezado efectivamente.

La naturaleza, esa fuerza dominante y tremenda, aparece en esta secuencia como un anticipo de su posterior película *El niño Salvaje* (1969). En ésta, cuya acción se sitúa en el siglo XIX el profesor Itard, personaje encarnado por el mismo Truffaut, se lanza a la tarea de educar y estudiar al pequeño niño salvaje que ha crecido en el bosque y cuya aparición se ha convertido en un fenómeno de circo y en motivo de reflexión científica por su parte. En esta cinta, de una emotividad intelectual y profunda, el director indaga las

relaciones entre la civilización y la naturaleza. Basado en los dos informes producidos por el doctor Itard en 1801 y 1806 el guión se centra en el asunto que le preocupa con mayor intensidad a Truffaut.

> *"Hicimos con Gruault un guión que funcionaba bastante bien pero que estaba demasiado claramente partido en dos partes iguales. La primera era las variedades, es decir el bosque (donde aparece el niño), la captura, el instituto de sordo mudos (al que es llevado inicialmente), la curiosidad parisina, las diferentes tentativas de evasión, la toma a cargo por parte de Itard y la segunda era la reeducación, los ejercicios. Yo preferí ir a lo esencial —a lo que era esencial para mí— y reducir considerablemente las variedades, y convertirlas en una especie de prólogo. Me di cuenta poco a poco de que la película sólo empezaba con los ejercicios, con las relaciones de Victor, el niño y de Itard"*[91].

Esta reeducación, que pasa en la versión de Truffaut por las palabras y la escritura como elemento determinante de la civilización, se esmera en doblegar lo salvaje y natural que se manifiesta en varios aspectos del personaje de Victor. Algunos de los más notorios son: la postura corporal, esa manera de caminar casi en cuatro patas, la mirada que vaga nerviosamente por el espacio sin detenerse en ningún punto, la relación con el alimento y la dificultad para pronunciar sonidos articulados.

> *"Antes del rodaje me hice proyectar varios filmes médicos sobre niños autistas y me di cuenta de que entre ellos existe una gran variedad de comportamientos: pude encontrar niños muy tranquilos, muy lentos, otros que hacen cosas lancinantes, que golpean sobre una mesa durante todo un día; otros muy frenéticos; otros que miran como verdaderos animales y otros cuya mirada no se fija en ninguna parte. Encontré algunos que viven realmente como en cámara lenta. Entonces pensé que tenía derecho de inventar un poco"*[92].

Este pequeño abanico de características tomado de la composición del personaje en la película es objeto del intento de dominación que a través de la educación pretende ejercer el profesor Itard. La paulatina pacificación y civilización del

---

[91] Gillian, Op. Cit. p. 254.

[92] Truffaut, François, en: Gillian, Op. Cit. p. 255.

niño quien a pesar de que ya es capaz de relacionar un signo con su contenido, continua aullándole a la luna, se detiene también en esta película en un espacio indeterminado. Víctor no consigue hacerse dueño de la articulación fonética, tampoco de procesos complejos de representación, sus acciones están más guiadas por el hábito y la memoria que por la conciencia y adicionalmente, su tendencia natural a la vida salvaje continua aflorando y siendo parte de su existencia. Esta manifestación de ese lado oscuro, venido del bosque, que no se puede dominar con la letra ni con la razón, es presentado con un cierto dejo de nostalgia. Nostalgia ante lo irremediable de la presencia de esa fuerza que tampoco puede liberarse. En efecto, Victor al escaparse y trata de vivir nuevamente a lo salvaje, está a punto de morir de hambre. Esta condena de mantenerse entre las dos fuerzas, la civilización y la naturaleza, de no poder rendirse completamente a ninguna de las dos, es nuevamente el desarrollo de la idea de *Infancia* que aparece ya en *Los 400 golpes* (1959) diez años antes.

Que la reflexión sobre la *Infancia* ocupe un lugar importante en la obra de Truffaut habla no sólo de su fijación por su propia infancia, sino también (y quisiera decir sobre todo) de la importancia que ese periodo de la vida, como forma del conocimiento, de la experiencia, encarna para el hombre occidental. La vacilación que ocurre en *El niño salvaje* (1969) entre lo natural (instinto, libertad, cuerpo) y lo racional (letra, simbolización, pensamiento abstracto), es equivalente a la vacilación que ocurre en *Los 400 golpes* (1959) entre las mismas categorías.

En la secuencia que comentamos aquí y que nos remite a la película mencionada, Antoine, para quien la noche no ofrece ninguna posibilidad vaga por la calle. Las condiciones son adversas. Hace frío y el niño evidentemente tiene hambre. Su cuerpo aflora en forma de necesidad. Y sólo hay una manera de satisfacer esa necesidad y es dando rienda suelta al cuerpo. Al robar la leche y al beberla como un animal, saciando su hambre (nada más universalmente

biológico que el hambre), frente al cartel que anuncia talleres de sky (en una clara alusión al hobbie de sus padres)[93] el personaje de Antoine recuerda que la naturaleza nunca abandona y que esa vacilación en la que se encuentra la definición de *Infancia* es algo menos que un equilibrio precario y justo entre espacios irreconciliables y constituyentes de la misma cosa. La *Infancia* queda así planteada como un precario y momentáneo equilibrio .

En este sentido, vale la pena recordar el cuerpo del saltimbanqui que circula sobre la cuerda tensada entre dos edificios y atender un instante al momento en que parece detenerse para ser contemplado por los emocionados espectadores transeúntes. Su apuesta es simular la quietud, pero si acercamos la mirada, veremos como su equilibro en condiciones precarias sólo se mantiene

---

[93] Acerca del carácter autobiográfico de *Los 400 golpes* al que nos remite esta referencia, es interesante mencionar el escándalo familiar que provocó su aparición. La "desilusión (de sus padres) fue aún más grande con la lectura de los primeros artículos sobre la película. Eso es lo que testimonian las notas de Rolan (su padre) agrupadas en hojas sueltas bajo el título 'A través del delirio de la prensa alrededor de *Los 400 golpes*'. La herida profunda de los esposos Truffaut se expresa sin ambigüedad: 'François abandonado a su suerte', 'El padre de Truffaut que lo lleva a las comisarias', 'El niño mal amado', 'Los padres, no malvados sino incapaces de interesarse por su niño', 'Su madre no estaba obsesionada con nada distinto de su propio cuerpo' (…). 'Mentalmente, escribe el hermano menor de Janine (su madre), el pequeño desgraciado de François ha sido incapaz de salir de la edad ingrata, se toma enserio y está repleto de complejos. Tal vez espera deshacerse de ellos actuando de esta manera. Sin llegar a excusarlo, creo que es más inocente que malvado, porque si cree que es posible cambiar de medio pateando sus orígenes se equivoca terriblemente. (…). Debe sentir que en ese medio (el de los intelectuales y los artistas) él carece de cualquier peso y entonces ensaya a imponerse definitivamente presentándose como un *caso* que ha tenido que vivir por fuera de la moral corriente. Así es que partiendo de sus aventuras de adolescente, más banales y tontas de lo que él mismo cree, se ha fabricado la novela de su vida y ha hecho para sí un personaje incomprendido madurado por las pruebas. Se ha convertido en cine, hay que decirlo'. (…)" En De Baeque, Toubiana, Op. Cit. p. 276.

en la medida en que su cuerpo continúe en movimiento. Ocurre lo mismo en la bicicleta y por esto, una de las grandes hazañas del malabarismo escénico que incluye esta máquina en su repertorio es que el actor se sostenga sobre la bicicleta inmóvil. El equilibro que busca el cuerpo de Antoine, vacilando entre la tendencia natural de su cuerpo que lo lleva a intentar satisfacer sus necesidades a cualquier costo y la necesidad de ser integrado a la civilización, que él mismo incluye en su repertorio de deseos, este equilibrio entre la naturaleza y la civilización, como lo hemos llamado, sólo se mantiene en la medida en que se mantenga el movimiento. Y si recordamos el movimiento de equilibrista, podremos adelantar que el movimiento que le ayuda a Antoine a mantener el equilibrio implica mantener las dos fuerzas incluidas en su cuerpo, al igual que el equilibrista que tiene que incluir la fuerza de la gravedad y la fuerza de sustento que le da la mínima superficie de la cuerda, Antoine debe mantener presentes la fuerza de la naturaleza que se manifiesta en la necesidad y la fuerza de la civilización que se manifiesta en la palabra, la escritura, la cultura letrada. Se configura entonces un cuerpo en permanente vacilación que fluctúa entre el carácter incompleto de los polos de la oposición y que en esa vacilación, precisamente, construye su corporeidad, su ser completo.

4. En el camino de lo Absoluto

"La prohibiciones tiránicas agudizan los deseos, más aún en los niños que en los jóvenes"[94].

Honoré de Balzac

"Balzac y Proust son los dos más grandes novelistas de la lengua francesa"[95]

François Truffaut

a. Nido de palabras : Balzac y Truffaut.

Antoine ha vuelto a casa. La reconciliación con su madre ha sido cálida y emotiva, Antoine ha sido abrazado, se han hecho confesiones, y su madre, en una estrategia de ambigua complicidad que puede implicar tanto la promesa actual que los hace cómplices como el anterior acuerdo de silencio frente a la infidelidad de ella y la escapada de él, le ha hecho prometer esforzarse por hacer un buen trabajo en la siguiente redacción. Pues para como ella misma lo dice: "Yo sé que en la escuela se aprenden una cantidad de cosas inútiles, el álgebra, las ciencias, eso sirve poco en la vida de la gente, ¿pero el francés?, ¿ah?, uno siempre tendrá por lo menos que escribir cartas… Vamos a hacer un trato, lo dos, ¿quieres?. Mira, si en la siguiente composición francesa quedas, digamos, entre los cinco primeros, te voy a dar mil francos, ¿ah? Pero no le vas decir nada a tu padre, ¿bueno?"

Antoine lee a Balzac mientras fuma un cigarrillo, al leer el final de *La búsqueda de lo absoluto* y la frase "Eureka, lo he encontrado" Antoine parece haber comprendido algo.

---

[94] Balzac, Honoré de, Azucena en el Valle, Espasa Calpe. Madrid. 1977. p 14.

[95] Truffaut, François, Op Cit. p 71.

Vemos la mano de Antoine fijar la imagen de Balzac sobre el fondo de una caja de cartón y cerrarla con un trozo de tela que hace las veces de cortina.

Por medio de un fundido encadenado vemos a Noticas terminando de anotar en el tablero "Composición trimestral de francés. Describa un acontecimiento grave del que haya sido testigo y que le haya afectado personalmente".

Antoine pensativo muerde el cabo de la pluma y oímos su voz fuerza de campo que dice "Eureka, lo he encontrado" y se lanza sobre el trabajo a escribir "La muerte de mi abuela".

Mediante otro fundido encadenado, Antoine corre la tela que sirve de cortina en la caja donde se encuentra la imagen de Balzac, enciende una vela, chorrea un poco de esperma y pega el cabo sobre la superficie. La vela encendida ilumina a Balzac. La cortina vuelve a caer.

Antoine sentado a la mesa, a su izquierda su padre que unta un pedazo de pan con mantequilla, a su derecha su madre que mastica un trozo de queso. Julien comenta algo sobre una nueva secretaria a quien sus visibles cualidades femeninas le servirán de enorme apoyo para su carrera. Piensa que debería tener cuidado con ella y en medio de su monologo recuerda que no ha vuelto a ver su guía Micheline. "Apuesto que uno de ustedes la ha debido coger". "Ya empiezas a aburrirme con tu guía Micheline", le responde Gilberte. "No me gustan los misterios", le ladra Julien, "ya lo sabes", se detiene e indicándole algo en la cocina le dice: "Ahora si debiste dejar algo quemándose en la cocina". "Yo no, nada, estoy segura", responde Gilberte mientras Antoine, quien ha estado ausente, recogido en sus propios pensamientos, sale corriendo en la dirección indicada por Julien "A dónde vas?" le pregunta le hombre "¿qué le pasa?".

La caja de honor a Balzac arde en llamas. Antoine toma una colcha e intenta extinguirlas. Julien entra tras él gritando "¡Qué idiota!", y tras él Gilberte que grita "Pero apágalo en vez de gritar". "¡Animal!", grita el padre. Antoine sale. "No lo insultes que lo vas a asustar", pide Gilberte. Antoine vuelve con una taza de agua que en medio del frenesí lanza sobre el saco de su padre que enfurecido se le va encima "¡Tontazo, ya es suficiente!", lo toma de la solapas y, mientras la madre atrás de ellos termina de apagar el fuego, lo sacude. "Pero qué es lo que pensabas para meter una vela allí". "¡Era por Balzac papá!" se explica Antoine encogido por si le cayera algún golpe. "Balzac, Balzac, y yo qué tengo que ver con ese señor Balzac". "Era para la composición…" balbucea Antoine. "Déjalo, es algo que me ha prometido", interviene Gilberte. "¿Qué puede ser, piensa cobrar la prima de incendio por este chuzo?. Pues con una simple vela no lo vas a conseguir, mi viejo inútil, toma", dice y saca de su bolsillo

su encendedor y lo prende varias veces frente a los ojos aterrado de Antoine. "¡Deja al chico!", pide la madre. "Mientras continúes comiendo y durmiendo en esta casa, harás lo que te mande. De lo contrario no hay otra solución que la militar. No sabes qué es eso ¿verdad? Ya lo aprenderás en la marcha, ¿está claro?" Gilberte que mira a Antoine encogido y a su esposo dice de repente, intentando minimizar el incidente, "Ah, ¿sabes qué podemos hacer para cambiar de atmósfera?, vamos a pasar la velada en el Gaumont-Palace, los tres juntos". "Ah, eso está muy bien. ¡Perfecto!", dice el Julien, "¡Excelente método de educación" termina quitándose el saco mojado y saliendo hacia la habitación. Gilberte se acerca a su hijo y le pregunta "¿Ha estado bien tu redacción?" "Sí, no ha estado mal", responde Antoine vanidoso.

"Julian, oye, Julian", dice la mamá. "Te pido que confíes en nosotros: él nos prepara una buena sorpresa". "Ah, no quisiera más sorpresas", refunfuña Julian terminando de cambiarse de saco. "Entonces, ¿nos llevas al Gaumont?", pregunta ella. "Humm, ¿y qué dan?", se intriga el padre. "Paris nos pertenece[96]". "Pero si es un complot", se queja Julian. "A

---

[96] La referencia a *Paris nous appartient* (1960), película de Jaques Rivette aún no estrenada durante el rodaje de *Los 400 golpes* y considerada como una de las películas importantes de la Nueva Ola, demuestra por una parte la concepción de cita y de discurso que existe en el cine de Truffaut y por otra su compromiso como gestor de cine. En efecto, Truffaut fue productor de la cinta de Rivette. La expresión la "pantalla es la vida" quiere decir que en la pantalla no pasa nada diferente de lo que ocurre en la calle, por supuesto se trata de la calle en la que tiene lugar la vida de Truffaut y en ella, como lo demuestran las siguientes citas, el cine que acompañaba el surgimiento de *Los 400 golpes* tiene un lugar. En una carta de 1958 Truffaut le escribe a Marcel Moussy (coadaptador y codialoguista del guión de *Los 400 golpes*): "Betty Schenneider (la actriz principal de *Paris nous appartient),* hizo suspender el rodaje de *Paris*… ocho días, diciendo que estaba enferma y que debía partir al campo, pero finalmente se quedó para empezar los ensayos de no sé qué cosa con Yves Robert. Si tú le escribieras una carta diciéndole que has tenido buenas resonancias de los rushes…" o a su amiga Helene Scott: "Si quiere darle algo bueno a un intermediario de películas neoyorkino, muéstrele un film francés que puede tener un enorme éxito en los EU: *Paris nous appartient!!!!"*. Y posteriormente a la misma Helene Scott: "*Paris nous appartient*: la copia, muy bien sibtitulada ha tenido gran éxito en Londres, en el London Film Festival. Es la misma copia que llevaré a N.Y en febrero…" (En: Truffaut, François, Correspondence, op cit. pp. 175, 195, 226). Y por otra parte, su referencia

> menos que prefieras no venir", lo peza la mujer. "¿Yo? ¿Por qué? Yo sí me lo merezco, yo sí he hecho bien mi trabajo… sólo que los incendiarios en el Gaumont no son tan bien vistos, ¿no?" termina Julian mirando a Antoine.

Este camino que podemos llamar la búsqueda de Antoine pasa, como hemos tratado de hacer evidente de manera clara por la literatura. La secuencia que vemos lo demuestra aún más. Además del vínculo que el joven intenta establecer con la cultura letrada moderna francesa a través de uno de los más reconocidos exponentes literarios de la república, Balzac, aparecen varios asuntos de interés a partir en su inclusión en el relato. La primera esfera de sentido que aparece en esta secuencia tiene que ver con la trágica imposibilidad que le es impuesta al personaje. Su tránsito por el universo del relato es el de la negación. Todos sus intentos resultan fallidos. Se encuentra en un mundo que lo niega y le exige aquello que él es incapaz de ofrecer. Se trata de una relación de mundos que vibran en tonalidades incompatibles. Incluso en el mundo de la bellas letras, de las artes donde la libertad debería permitir su presencia, ésta es negada. El acto mnemotécnico de citar a Balzac en su composición no es tenido en cuenta. En cambio, se subraya el plagio. Más allá, nuevamente, de las alusiones a los métodos educativos, lo que ocurre es el síntoma de un desajuste profundo entre la *Infancia* y la adultez. Este desajuste resulta aplastante en tanto el polo que representa Antoine, la infancia, se caracteriza por su indefinición, su carácter que vacila. El sistema que construye la película se niega a contemplar la posibilidad de que esa vacilación se defina. Al copiar, incluso si es de memoria, Antoine podría entrar en el mundo al que aspira, asumiendo así, la coherencia de su deseo con el deseo de su familia y la escuela,

---

como anuncio en esta cinta, nos habla de la existencia de un cierto espíritu de cuerpo entre los jóvenes realizadores de la Nueva Ola.

y haciéndose parte por fin del mundo al que pareciera aspirar. Su ingreso en este mundo se establecería como una definición. Su eventual triunfo, la aceptación de su redacción a través de la valoración positiva por parte del maestro, le permitiría entrar a formar parte de ese espacio que se le escapa de manera permanente. En cambio, con la acusación y la expulsión del aula lo que se reafirma es la incompetencia que se le adjudica a Antoine para ser parte del mundo adulto y el envío a la calle no significa otra cosa que el sostenimiento indeterminado de esta vacilación.

En segundo término es determinante que el autor que sirve de base a esta construcción sea Balzac. Como se ha indicado anteriormente, Truffaut era un gran lector y entre sus autores favoritos se encontraba Balzac.

> *"Robert Lachenay, el primer confidente, es también el primero en compartir esa pasión literaria: 'pasábamos las tardes discutiendo por ejemplo si George Sand se había acostado con el doctor Pagello mientras Musset estaba agonizando. (…). Después descubrió a Balzac y en el transcurso de nuestras largas conversaciones en mi cuarto, en los patios, consiguió convencerme de que Balzac era mejor que Paul de Kock, porque yo leía, pero mucho menos que él. François estaba mucho más estructurado, me hablaba de Azucena en el valle, del beso en la espalda de madame de Mortsauf, que era algo que lo conmocionaba'"*[97].

Hay varios rasgos importantes en la relación Balzac Truffaut que resulta interesante señalar. El primero tiene que ver con la ambición de "Balzac (quien, según Roger Callois) quiere describir un mundo, y describirlo sistemáticamente si no es que (como está persuadido de hacerlo) científicamente"[98]. Esta intención de incluir el mundo en la obra, o de hacer de la obra el mundo, nos remite al viejo problema de la mimesis en el arte occidental, que posiblemente tiene uno de sus momentos más importantes

---

[97] De Baeque, Toubiana, Op. Cit. pp. 47-48.

[98] Callois, Roger, Acercamientos a los imaginario, (1974), FCE, México 1989, p. 339.

durante el enciclopedismo balzaciano y el posterior realismo flaubertiano y puede tener su parangón con el desarrollo que se da en la Nueva Ola acerca de la relación Arte y Vida, de la que resulta la conocida frase de que "la vida es la Pantalla".

> Al respecto Barthes escribe que *"es necesario llegar a Balzac para que la novela no sea solamente el espacio de puras relaciones humanas sino también de materias y de usos llamados a jugar su parte en la historia de las pasiones: Grandet, ¿hubiese sido avaro (literalmente hablando) sin sus trozos de tela, sus terrones de azúcar y su crucifijo de oro?"*[99].

No sólo la ambición universalista de Balzac a que se refiere Barthes, y que se manifiesta en la atención y coherencia entre los objetos y los personajes, tiene correspondencias en la obra de Truffaut (la cinefilia como ese ánimo coleccionista de datos únicos, la colección en efecto de datos con que Truffaut desarrollaba su temprana labor de crítico cinematográfico[100], y en otro nivel, la relación que puede comprenderse entre las cosas y los personajes en la obra de Truffaut), sino en algunos otros aspectos a saber: primero: la idea de la obra total, que incluye el mundo (esto se expresa en Balzac, según Barthes, en el tránsito del campo a la ciudad en el desarrollo de sus personajes, en el afán por seguir una existencia particular y en Truffaut primero por la postura realista

---

[99] Barthes, Roland, *Las láminas de la enciclopedia* en: El grado cero de la escritura, (1972), S. XXI, Buenos Aires, 1973, p 124.

[100] "A los dieciséis años había reunido una enorme documentación sobre películas: fotos, biografías de *metteurs en scene*; tenía fichas actualizadas, archivos. Para aumentar mi colección hacia redadas nocturnas con amigos: 'En tal cine podemos coger veinticuatro fotos de *La Gran Ilusión*" (Jean Renoir 1937) (…). Cuando tuve que irme a prestar el servicio militar puse todos mis archivos, un verdadero trasteo, en una carretilla y atravesé todo Paris para ir a ofrecérselos a Langlois[100], para su cinemateca. Le dije: 'A cambio, sólo le pido que me deje entrada libre a su cinemateca hasta el fin de mis días'". En: Gillian, Op. Cit. p 26.

que se ha comentado más arriba y segundo por la inclusión de su propia vida en las películas y sobre todo, del desarrollo vital de la misma, que llega hasta el punto en que es posible confundir cine y vida, como en efecto ocurre en la película *La nuit américaine* (1973). Segundo: Sus obras son el testimonio de una época y así se lo plantean explícitamente. Tercero: la construcción de ese mundo universo en la obra a través de la narración multiserial o el desarrollo de sagas (En Balzac ocurre en la construcción de la Familia Grandet y los Rugeon Macart, en Truffaut en la saga sobre Antoine Doinel y en la aparición de algunos de los personajes en varias películas, por ejemplo, el pequeño armenio que destroza un cuaderno en la primera secuencia de *Los 400 golpes* (1959), es el mismo niño coprotagonista de la aventura de *Tirez sur le pianiste* (1960)[101]). Pero más allá de pretender profundizar en un análisis comparativo entre los dos autores, que ofrecería el interés de caracterizar el concepto de Autor que desarrolla Truffaut en su obra y en su vida (ya que no se trata de cosas distintas), pero que nos alejaría del motivo principal de este escrito, lo que se intenta aquí es elaborar el sentido que puede tener la aparición de la obra de Balzac en esta secuencia de la obra de Truffaut y en la zaga Antoine Doinel para tratar de componerlo como parte del universo de la *Infancia*. En efecto, en la secuencia que suscita esta reflexión, Antoine Doinel lee y posteriormente reconstruye de memoria y casi letra a letra, el final de "En la búsqueda del absoluto". Unos años más tarde, en el film *Besos robados* (1968),

---

[101] Al respecto, vale la pena incluir las siguientes declaraciones de Truffaut: "Es verdad, mis files van casi siempre por parejas. Hay generalmente una película que se parece a otra que he hecho tres o cuatro años antes, pero en la que busco complicar el problema o resolver una nueva dificultad. A veces lo que pretendo en mejorar alguna cosa y el resultado es peor que el original y lo que ocurre entonces es una tercer película que aparece como si fuera la síntesis de las dos precedentes. Creo que esta es la manera en que trabajo". En Truffaut, François, en: Gillian, Op. Cit. p. 435.

el segundo largometraje de la saga de Antoine, éste lee al principio *Azucena en el valle*. "Truffaut funda la intriga y la atmósfera del reencuentro de Antoine Doinel y Fabiene Tabard en un paralelo con *Azucena en el valle*"[102], novela de la cual Truffaut manifiesta en una entrevista posterior a la filmación de *Los 400 golpes* (1959)*:* "Ahora prefiero *Azucena en el valle* debido a esa especie de locura que tiene lugar en ella"[103]. En esta novela, y en particular en sus primeras páginas, hay un claro indicador acerca de la infancia. El personaje-narrador de la novela vive una infancia desafortunada con la que posiblemente Truffaut se haya sentido identificado. En ella, como en la segunda parte de la saga a que se dedica *Besos robados* (1968) el mundo erótico es en efecto un refugio, nuevamente incompleto, a la infelicidad y a las soledades de la infancia: "Mis ojos se fijaron en unos hombros blancos y mórbidos, sobre los cuales hubiera querido poder precipitarme; unos hombros ligeramente sonrosados, que parecían enrojecer por el rubor, como si se encontrasen desnudos por vez primera; unos hombros púdicos, que tenían un alma, cuya piel satinada brillaba a luz como un tisú de seda; esos hombros, en fin, dividíalos una raya a lo largo de la cual corrió mi mirada más atrevida que mi mano. Me empiné, palpitante de emoción, para verle el escote, y quedé completamente fascinado por un pecho castamente cubierto con una gasa, pero cuyos globos azulados, de una redondez perfecta, reposaban dulcemente sobre olas de encaje. Los más ligeros detalles de aquella cabeza fueron incentivos que despertaron en mí goces infinitos; el brillo de los cabellos ondulantes sobre un cuello aterciopelado como el de una niña; las líneas blancas que el peine había dibujado en ellos y por las cuales corrió mi imaginación como por frescos senderos, todo esto me hizo perder la cabeza. Después de asegurarme que nadie me veía, me sumergí

---

[102] De Baeque, Toubiana, Op. Cit. p. 458.

[103] Truffaut, François, en: Gillian, Op. Cit. p. 30.

en aquellas espaldas como un niño se arroja al seno de su madre y besé aquellos hombros, rodando por ellos mi cabeza. La dama lanzó un grito penetrante que la música apagó, volvíose, me dijo: ¡Caballero!"[104]. Doinel también le roba un beso a Fabiene Tabard, en él también existe esa ebullición contenida que se manifiesta en *Azucena en el valle*.

Adicionalmente, al incluir a Balzac como esta referencia de refugio, Truffaut está haciendo alusión a una cierta tradición de la cultura francesa, la de la revolución burguesa de 1789, que se encarna en una nueva ciudad y desarrolla una nueva idea de ciudadano.

> *"Esta naturaleza social siempre en fusión, dice Callois, es un verdadero infierno. Balzac subraya que hay que tomar esta expresión literalmente. 'Aceptad esta palabra como verdadera, grita, allí todo humea, todo quema, todo brilla, todo hierve, todo llamea, se evapora se extingue, se vuelve a encender, centellea, chisporrotea y se consume'. Pinta entonces un cuadro terrible de la existencia que lleva cada una de las categorías sociales en los diferentes círculos de este infierno. Denuncia admirablemente su ferocidad sórdida, su infinita complejidad. Ricos y pobres, artistas y comerciantes, obreros y abogados, tantas especies originales cuyas costumbres y necesidades no confunde el novelista. Pero esta civilización nueva que la gran ciudad acaba de instaurar les impone un doble mandamiento que se aplica a todos: la búsqueda ciega codiciosa e impaciente del oro y del placer"[105].*

Al encarnar esta modernidad burguesa, la función de Balzac en esta película se configura como una declaración más de principios. Esta vez se trata de principios que sobrepasan la condición estética y se trasladan también al ámbito político.

> *"Una rápida fortuna es el problema que tratan de resolver en este momento cincuenta mil jóvenes que están en su misma posición. Usted es*

---

[104] De Balzac, Honoré, Azucena en el Valle, Calpe Madrid, 1921.

[105] Callois, Roger, Op Cit. p. 347.

una unidad en ese número. Piense en los esfuerzos que tendrá que hacer y en el encarnizamiento del combate[106]*",*

dice Papá Goriot a Rastignac citado por Callois y encuentra en este consejo la formulación de la moral de la obra de Balzac. El hombre hecho a sí mismo, ideal del liberalismo burgués, está muy cerca de la imagen que Truffaut ha hecho de sí mismo. Un autodidacta, cuya formación casi apenas incluye la escolaridad básica y cuya formación fue hecha a pulso por sí mismo, habla también del hombre que es capaz de hacerse en la sociedad. Y es en esta idea de hombre que se hace a sí mismo, en la cual la infancia, para los dos narradores, se presenta como la fuente del destino posterior. Una idea, sin duda causal y determinista, hasta cierto punto, implica que algunas vivencias de *Infancia* van a permitir o a propiciar uno u otro tipo de vida adulta.

La secuencia del incendio del altar de Balzac incluye adicionalmente desde el punto de vista formal un elemento que vale la pena resaltar. En apenas tres planos, que componen esta escena, se demuestra la posibilidad de configurar la acción dramática casi borrando de la mirada del espectador la presencia del realizador. No hay nada que nos hable de algo distinto de lo que explícitamente ocurre entre los personajes. La pasividad meditativa de Antoine, situado en el centro del encuadre, entre sus dos padres que como columnas lo vigilan. El inútil parloteo del padre que no despierta ningún interés en ninguno de los personajes, la explosión posterior de energía, relacionada con el fuego y el ardor de los deseos de Antoine por gustarle a su madre y ser el orgullo de su padre, el tono peligrosamente conciliador de la madre y el ofrecimiento del refugio del cine como manera de "cambiar la atmósfera", se construyen en formas audiovisuales que apenas sí aparecen a la mirada. Tres planos estáticos en

---

[106] Callois, Roger, Op Cit. p. 348.

cuya composición no hay intención alguna diferente a servir de marco para contener la acción dramática que mueve a los personajes.

b. La Vida o el Autor : el cine y la política

> Por corte directo, vemos a Noticas que en primer plano, sostiene una hoja de papel entre el índice y el pulgar mientras dice: "Si vuestra copia aparece en primer lugar es porque hoy he decidido entregar los resultados en orden inverso. *La búsqueda de lo absoluto* lo ha conducido directamente al cero, mi niño. Para los demás, menos familiarizados con Balzac, les diré que se trata de un "Asunto tenebroso[107]". La cámara retrocede y va descubriendo poco a poco a los estudiantes sentados en sus pupitres que atienden sin comprender muy bien de que se trata. Pero Noticas continua explicándoles: "Que vuestro amigo Doinel haya escogido como tema de su composición la muerte de su abuela es su derecho… ya que sabemos que no duda en sacrificar a su parientes cuando de esto puede sacar algún provecho…". La cámara ha llegado a Antoine que mira atónito al frente y replica: "No es verdad señor, no he copiado".
>
> "¡Juzguen ustedes mismos!" dice enfático el maestro y se pone los anteojos: "De repente el moribundo se levanta de su lecho, lanza una mirada fulgurante a sus hijos llenos de terror, se erizaron los cabellos que apenas le cubrían el cráneo, sus cejas se arquearon, su rostro se iluminó como si el fuego lo irradiase, y esto lo hacía sublime, levantó un puño crispado por la rabia y gritó con una voz retumbante, la famosa expresión de Arquímedes: ¡Eureka! ¡Lo he encontrado!", hasta aquí el maestro que ha leído con una entonación vibrante deja sus lentes y el papel sobre la mesa e izándose sobre ella continua: "Yo también lo he encontrado. Usted es un plagiario Doinel".
>
> "Yo no he copiado, señor", insiste Antoine.
>
> "Va a llevarle su trabajo al director. Colombel, ¡acompáñelo!" Colombel toma el papel que el maestro le extiende y sale.

---

[107] Referencia irónica a la novela de Balzac, "Un asunto tenebroso".

> Por corte vemos el cuerpo de Colombel pasando delante de Antoine que se levanta para seguirlo.
>
> "Y dígale que no lo quiero ver hasta el final de trimestre", grita el profesor al verlos salir.
>
> En el corredor vemos a un muchacho que esculca y roba de los bolsillos de las chaquetas que se encuentran en el perchero y que apenas oye la puerta abriéndose huye. Antoine toma su abrigo y en las escaleras golpea a su acompañante y huye "¿Qué te pasa?", pregunta el agredido.
>
> El profesor suspira recuperando la calma. "No ha copiado", grita René, "yo estaba a su lado. Lo hubiera visto". "Ah, ¿usted también quiere que lo expulse?", pregunta volviéndose a enervar el profesor. "No me disgustaría", responde el niño. "Una sola insolencia más… ¡Fuera!" grita avanzando hasta su lado. "Señor no me gustaría salir, hace frío afuera." "¡Fuera! ¡Largo!". insiste el profesor echándosele encima. "Además no es legal" , agrega René completando el desafío. "¿Que no es legal, que no es legal?, ya te voy a mostrar quién es el que hace la ley acá".

Es posible entender que en esta secuencia existen las idea del autor y la de la autenticidad. Dos conceptos que para el movimiento de la Nueva Ola tienen enorme sentido. Acerca del primero ya hemos expuesto anteriormente su desarrollo dentro de los límites que nos permite este ensayo, es decir, que de esa noción se relaciona con la *Infancia*. En cuanto a la idea de la autenticidad, que se encuentra en relación clara con la idea de genio que aparece detrás del sentido de Autor de la Nueva Ola, es importante por lo menos indicar la curiosa contradicción aparente que encarna este movimiento cinematográfico. Aunque al proponerse como vanguardia y renovador de la tradición cinematográfica francesa, la Nueva Ola contrariamente a lo esperado de un movimiento de vanguardia de los años sesenta, debatió el problema del arte a partir de categorías de clase, lo hizo de manera inicial y sus desarrollos olvidaron el problema social, en general, para dedicarse a asuntos estéticos y teóricos. Es decir, mientras, movimientos como en Neorrealismo italiano, el cual es posible considerar como antecesor de la Nueva Ola, se planteaba el problema del arte y

el cine, como un problema social y de clase, para la Nueva Ola y particularmente para Truffaut, el arte no debía entenderse como un problema social, sino como un problema estético, en medio del cual el problema del Autor constituía el centro mismo del asunto estético.

> *"El mismo François se batía en las páginas de los Cahiers contra los defensores de las películas de tesis, haciendo un elogio de la forma, de la puesta en escena en contra del guión. Su causa fue juzgada reaccionaria y esta ausencia de compromiso fue asociada al individualismo, al egoísmo, a la búsqueda formal, al dandismo, todas actitudes denunciadas como contrarias a los valores de la reconstrucción cultural, política y moral nacida con la Liberación"*[108].

Para comprender mejor este aspecto del problema es conveniente echar una mirada a la apasionada discusión que rompió la amistad entre Jean Luc Godard y François Truffaut, pues en ella aparecen (aparentemente) los dos polos de la relación entre arte e historia o arte y sociedad.

> *"Él hace otro tipo de cine, dice Truffaut sobre su viejo amigo, él considera que después de mayo del 68 ya no es posible hacer el mismo cine y desprecia a aquellos que continúan haciéndolo. Yo, por mi parte he escogido, tengo el espíritu claro, yo quiero hacer películas normales, esa es mi vida"*[109] Y más adelante: *"La idea de que uno tiene que esforzarse por reflejar sociedad en la que vive en falsa, porque uno terminará haciéndolo con o sin intención (…) No se hace un film para gustarle a un cierto sector de la sociedad. (…) Felizmente, gracias a la paradoja de la historia, gracias al hecho de que el Ayatolá Khomeiny es peor que el anterior Shah de Irán, gracias al hecho de que los vietnamitas invadieron Camboya y que los chinos apoyaron a los camboyanos, gracias a todas esa paradojas sangrantes, es claro que la gente no puede lanzarse en una sola dirección. La vida está llena de paradojas y el cine debe reflejar estas paradojas"*[110].

---

[108] De Baeque, Toubiana, Op. Cit. p. 169.

[109] Truffaut, François, *Le nouvel observateur, mars 1970,* citado en: De Baeque, Toubiana, Op. Cit. p. 814.

[110] Truffaut, François, en: Gillian, Op. Cit. p. 443.

Esta posición que expresa explícitamente su desacuerdo con el camino intelectual y artístico seguido por Godard, obtiene finalmente su respuesta por parte de aludido:

> *"Ayer vi la Noche americana (1973). Como es seguro que nadie te tratará de mentiroso, yo lo hago. No es un insulto como fascista, es una crítica y es la ausencia de crítica donde nos dejan los filmes de Chabrol, Ferreri, Delanoy, Renoir, etc., de la que me quejo. Tú dices, los filmes son como trenes en la noche, ¿pero quién toma el tren, en qué clase y quién lo conduce agitando el pañuelo de la dirección? (…). Después de ver La noche americana (1973) es claro que deberías ayudarme para que los espectadores no crean que no se hacen sino películas como las tuyas. Tú no eres un mentiroso como Pompidou, como yo, tú dices tu verdad"*[111].

A lo que Truffaut responde en una enorme carta donde desmonta la posición de falso redentor del cine comprometido que enarbola Godard, con el argumento de que su egoísmo le impide compromiso alguno con algo distinto de sí mismo, lo que deja su aparente relación con la política como una pose de vedette tan válida como la de Sinatra o Brado.

> *"Siempre has sido un dandy, cuando le enviaste un telegrama a de Gaule por su próstata, cuando trataste a Braunberger de judío sucio por el teléfono… (…). La idea de que los hombres son iguales es teórica en ti, no la comprendes y es por eso que no llegas a amar a nadie, ni a ayudar a nadie de otra forma distinta que lanzando algunos billetes sobre la mesa (…). ¿Quién te trata de genio, hagas lo que hagas, sino es esa izquierda elegante que va de Susan Sontag hasta Bertolucci, vía Richard Roud, Alain Jouffroy, Bourseiller? Y es a causa de ellos que ridiculizas a los grandes hombres: de Gaulle, Malraux, Clouzot, Langlois, secundas el mito, refuerzas el lado tenebroso, inaccesible, temperamental (como diría Scott), dejando que a tu alrededor se instale el servilismo. Siempre has necesitado desempeñar un papel y que ese papel sea prestigioso; yo siempre he tenido la impresión de que los verdaderos militantes son como las mujeres del aseo, trabajo ingrato, cotidiano, necesario. Tú, tú eres el lado Úrsula Andress, cuatro minutos de aparición, el tiempo para dejar*

[111] Truffaut, François, Correspondences, Hatier, Paris, 1988, p 480.

que los flashes exploten, dos, tres frases bien sorprendentes y desaparición, de regreso al misterio ventajoso"[112].

Más allá de la polémica misma, puede entenderse en el centro de ella el cuestionamiento por la comprensión del cine como hecho social. Por una parte la politización del cine de Godard que de manera explícita desmonta el dispositivo de la representación cinematográfica y en medio de ese intento por no representar, alejar y deconstruir se acerca al discurso político, a la reflexión coyuntural, al problema histórico y social. Por medio del extrañamiento, de la ausencia de fábula o de la fábula explícitamente contrariada[113], Godard obliga a desprender la mirada de la pantalla e invita a volverse sobre la propia historia. Por la otra parte, el cine autónomo, liberado de los condicionamientos de la producción industrial, en el cual es posible conseguir la expresión del artista, que inevitablemente, como él mismo dice, está relacionado con su momento histórico, con sus ideología, con su vida. Es el problema de la autonomía del arte los que se encuentra en el centro de esta discusión, en la que la idea de vacilación como componente conceptual de la idea de *Infancia* ilumina también la posición intermedia que se esfuerza por tomar Truffaut. En este intento, resulta entonces, en resonancia con la idea kantiana de la forma en el juicio estético, una idea del cine en la cual es la forma el centro de la construcción de conocimiento y no las relaciones que esta forma pueda establecer con la historia. El cine, como forma de la indeterminación, referida a sí misma, autónoma, subjetiva, individual y en cierto sentido expresión de la conciencia burguesa, es pues la manera de dar cuenta de esa vacilación que aparece de

---

[112] Truffaut, Op. Cit. 487 – 489.

[113] Ver: Rancière, Jacques, La fábula cinematográfica, reflexiones sobre la ficción en el cine. (2001) Paidos, Barcelona, 2005.

manera permanente en el sentido paradójico de la historia que en efecto expresa la obra de Truffaut.

Este sentido de la originalidad relacionada con la autonomía del arte, que en este caso tiene que ver con el control y la responsabilidad por parte del director (*metteur en scene)* sobre el resultado de la obra, implica sin embargo una novedad en relación con la tradición cinematográfica donde dado el carácter industrial de la producción fílmica, la responsabilidad sobre la obra no recaía en persona alguna, sino se diluía en el mecanismo, hecho que Benjamín celebraba en "La obra de arte en la era de la reproducción técnica"[114], al asegurar que el cine, al destruir la noción de Aura ofrece "la crítica de las concepciones tradicionales de arte". En él, según Benjamin, la realidad que ha sido profundamente penetrada por el aparato durante el rodaje, sólo puede ser representada como ilusión y se trata de la más artificial de las realidades que se pueda imaginar. "En el país de la técnica el espectáculo de la realidad inmediata se ha transformado en la rara flor imposible"[115]. Este carácter desmitificador, tiene para Benjamin, como en efecto lo comprenden Truffaut y Godard, profundas implicaciones políticas. Al destruir el Aura surgirá una visión revolucionaria de la historia. Para la Nueva Ola en sus primeras manifestaciones, la novedad consiste en poner el centro de atención, definir el valor artístico de la obra cinematográfica a partir de la participación definitiva del director en su factura, es decir establecer una responsabilidad por ese acontecimiento estético político que es el cine. Al hacerlo, se está señalando al individuo y a sus condiciones como valor estético. Esta idea, que aunque ni nueva ni única sobre el cine (ya directores como Renoir y Hitchcock anteriores

---

[114] Benjamín, Walter, L'oevre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, (1939) Editions Allia, Paris, 2006.

[115] Benjamín, Walter, Op. Cit. p 52 – 53.

a la Nueva Ola y reconocidos por ellos como Autores), sí es manifiesta en relación con la identidad que también en el cine, como en las demás artes, sobre todo en la literatura es necesario reconocer entre obra y autor. La problemática idea de originalidad, adquiere entonces un sentido que impide considerarlo simple y directamente en el sentido del respeto y continuación de la tradición. Siguiendo a Benjamín la originalidad de la cosa es "todo aquello que contiene de transmisible acerca de su origen, desde su duración material hasta su poder de testimonio histórico"[116]. En la idea de autenticidad de Truffaut aparece como en la de Benjamín una lejanía de la tradición concretamente cinematográfica que debería permitir la aparición de una nueva relación con la historia. "Es imposible aprehender la significación social del cine si se desprecia su aspecto destructor, su aspecto catártico: la liquidación del valor tradicional de la herencia cultural"[117]. En la discusión entre Truffaut y Godard, que es vista aquí someramente, aparece un aspecto determinante. Mientras Godard desde su primera película *Sin aliento* (1960), procuró poner en cuestión la capacidad de representación que el cine había adquirido como síntoma de una concepción expositiva, frontal, totalitaria y burguesa del arte, que en el cine alcanza proporciones incalculables, Truffaut no cuestiona el medio desde afuera, sino desde adentro, "en esto se manifiesta la estrategia de Truffaut: trabaja no al margen, sino en pleno corazón del sistema y hacerlo explotar bajo los golpes cuidadosamente organizados y puestos en escena de sus propias campañas de prensa"[118]. Esa nueva relación con la historia que se expresa en los dos polos aparentemente opuestos de Godard y Truffaut configura con ellos un universo en el cual los extremos Vida-Cine o Historia-Arte adquieren matices

---

[116] Benjamín, Walter, Op. Cit. p. 16.

[117] Benjamín, Walter, Op Cit. p 17.

[118] De Baeque, Toubiana, Op. Cit. p. 167.

particulares. En Truffaut, su propuesta aparentemente autónoma del arte que lo acercaría como dicen sus críticos al individualismo y a la conciencia pequeño burguesa, reconoce, al incluir su propia vida, su propia historia, la relación ineludible entre arte y vida. Aunque no lo haga de una manera exhibicionista, la obra de Truffaut, en efecto, habla de una época cuyo sentido resulta paradójico, incompleto, inabarcable; de una herencia cultural, de un tiempo y de una concepción del arte y de la historia, que cómo hemos visto, está relacionado de manera importante con la idea de Infancia.

En otro nivel, la anterior secuencia ofrece adicionalmente otro de los golpes que recibe Antoine en su búsqueda de integración. La injusticia que se comprende ya como el leitmotiv de la narración entera, radica precisamente en este caso en que el maestro parte de un prejuicio absoluto y frente a este prejuicio, no existe posibilidad alguna de ver. El intento por conseguir algún tipo de visibilidad que lleva a cabo Antoine y que pasa por el acercamiento a la tradición literaria burguesa, de la cual Truffaut hace parte, ese doble acercamiento a la lengua materna y a la madre, también está destinado a fracasar. Y su fracaso implica, en consecuencia, una doble frustración. El camino literario que lo hubiera debido acercar a la madre y prolongar ese abrazo cariñoso y protector se frustra. Su madre le ha encomendado hacer una buena composición en lengua francesa, al errar, le falla a la Lengua y a su Madre, finalmente a su lengua materna, lo único que tiene entonces es el cine, a su amigo y el sueño de llegar al mar, como veremos más adelante. Resulta así una nueva paradoja. Cuando el camino para ser visto se cierra por completo, aparece entonces como salida el cine, el cine, como el camino para verse por fuera. Este hecho aparecerá de manera explicita en las secuencias siguientes.

Este mecanismo de negación y de frustración es el resultado explícito de la concepción de justicia que tiene lugar en la película y que una vez puesto en tensión por la insolencia de René se manifiesta: “La ley soy yo”, dice el maestro.

La Escuela con esto completa su ciclo. No habrá más apariciones del ámbito escolar en la película, pero ya todo está dicho. Bajo el relato escolar palpita la injusticia, y la justicia excluye.

Desde el punto formal es interesante subrayar que la explosión del profesor empieza con un paneo de casi ciento ochenta grados. Este tipo de planos pone en contacto las partes de la escena en el *continuum* de la realidad. Aunque Antoine y la Escuela-Maestro se encuentren en planos diferentes, comparten la realidad. Y esa, es precisamente la trágica paradoja que impulsa aún con mayor fuerza a consolidar la *Infancia* como vacilación.

c. La Infancia conspira

> Después de su estruendoso fracaso, Antoine decide huir definitivamente de su casa. En una conmovedora conversación, Antoine reconoce que su único deseo después de todo es conocer el mar. René enumera los mares que conoce y se da cuenta de que le falta por conocer el mar del norte. René le ofrece su casa, allí roban un poco de dinero y van al cine.
>
> A la salida se detienen frente a una foto de Harriet Anderson, la actriz de la película *Un verano con Mónica* (1953), la arrancan y salen corriendo.
>
> En seguida roban un reloj en un baño de damas.
>
> En seguida vemos una representación en un teatrino. Las caras de los niños que se divierten y participan muy atentos de los acontecimientos. El lobo que se esconde y atrapa a caperucita. Un niño se lleva las manos a la cabeza. Caperucita ataca y vence al lobo.
>
> Al fondo de la sala, Antoine y René conversan. "Tenemos que decidir qué hacer?", dice René. "Seguro hay algo en la oficina de mi papá", responde Antoine. "Entonces no debemos desanimarnos", opina René. "No podremos hacerlo nunca, están todas numeradas". "Pues la revendemos, la llevamos al Monte de la piedad". "¿En serio?". "Mi mamá ha vendido toda la casa en el Monte de la Piedad".
>
> Los pequeños gritan emocionados indicando el lugar donde se ha escondido el lobo que finalmente es vencido. Sobre la cara de dos niños que miran fascinados el espectáculo mientras uno se recuesta sobre la cabeza del otro, funde a negro.

Una vez en la calle, con las naves quemadas, lo que queda a los niños es el cine, lo que desde un cierto punto de vista podríamos llamar sus fechorías, están relacionadas con el cine. Y en este caso, no se trata de cualquier película. El acto de robar la foto de la actriz de la película de Bergman, *Un verano con Mónika* (1953), puede resultar significativo en dos sentidos, uno en la concepción del cine que esta cita implica y en su relación directa con la idea de *Infancia* que investigamos. En ésta, Mónika y Harry, dos jóvenes trabajadores que deben soportar las injusticias de sus patrones, se enamoran y deciden abandonar Estocolmo en la lancha del padre de Harry. Se lanzan, pues a la

aventura. Hacen el amor, nadan desnudos. Todo es una fiesta, hasta el momento en que empiezan a terminarse los víveres y ese extraño fermento de la convivencia apasionada y el capricho, empiezan a convertir el ambiente en una densa y difícil situación. Pronto el hambre, el deseo de no volver a la ciudad y esa irresponsabilidad que ha marcado toda su vida los lleva a robar comida. Mónika, que descubre que está embarazada, es atrapada. Al volver a Estocolmo se establecen como una pareja, el nuevo estado de señores parece quedarles poco ajustado, tanto económicamente como emocionalmente y la pareja se derrumba. Padres de una pequeña, Monika y Henry terminan separándose a causa de la infidelidad de ella. En general, en la cinta de Bergman lo que se discute sobre todo es el problema de la libertad. La vida social que implica obligaciones, pagar el arriendo, criar a los hijos, hacerse un camino, entra en contradicción con el deseo natural del verano, con el cuerpo desnudo y libre que entra en el agua, con la carrera que lleva a los jóvenes a soñar con que la vida es como un verano. La inclusión de esta película tiene grandes resonancias en la obra de Truffaut. En *Un verano con Mónika* (1953), además de la contradicción entre el deseo y el deber, hay varios niños. Primero que todo los dos protagonistas que más que adultos, son casi adolescentes que tratan de inventarse su propia vida, los niños del edificio donde viven, con los que juega Henry y a los que Bergman dedica varias secuencias y por último la hija de la pareja, una hija indeseada, con un padre amoroso y una madre más preocupada por su belleza que por su hija. ¿Podría haber una descripción más cercana a la lectura que Truffaut hace de su *Infancia* y su familia? Por otra parte, Bergman, podría ser considerado un antecesor de Truffaut en varios aspectos. Inicialmente su relación con el cine que es considerado como parte de su vida.

> *"A la mañana siguiente, dice Bergman, me retire al amplio ropero de nuestro cuarto, coloqué el cinematógrafo sobre un cajón, encendí la lámpara y dirigí la luz hacia la pared blanca. Después lo cargué con la película. En la película apareció la imagen de una pradera. En la*

pradera dormitaba una mujer vestida con lo que parecía un traje regional. Al mover la manivela –esto no se puede explicar, no puedo poner en palabras mi excitación; puedo en cualquier momento, rememorar el olor del metal caliente, el olor a polvo y alcanfor en el ropero, la manivela en mano, el tembloroso rectángulo de la pared. Yo movía la manivela y la joven se despertaba, se sentaba, se levantaba lentamente, estiraba los brazos, daba una vuelta y desaparecía por la derecha. Si seguía dando la manivela, la chica volvía a estar en la pradera y luego repetía exactamente los mismos movimientos. Se movía (…). A veces echo en falta intensamente a todos y a todo. Comprendo lo que Fellini quiere decir cuando sostiene que para él hacer cine es una manera de vivir (…). A veces hay una especial felicidad en ser director de cine. Una expresión no ensayada nace en un instante y la cámara la registra. Eso ocurrió hoy. Sin ensayarlo ni prepararlo, Alexander[119] *se queda pálido, una expresión de puro dolor se dibuja en su rostro. La cámara registra el instante. El dolor, el inasible, pasó unos segundos por su rostro y única volvió, tampoco había estado allí antes, pero la película captó el instante preciso. Entonces me parece que todos esos días y meses de minuciosa planificación han valido la pena. Tal vez yo viva para esos cortos instantes. Como un cazador de perlas"*[120].

La concepción compartida sobre el cine que expresan estos cineastas, tiene implicaciones importantes en Truffaut. Esta referencia a Bergman, no sólo habla del reconocimiento de esa tradición que vincula al cine como parte de la vida, sino que también, implica poner en juego un nuevo nivel de narración en el relato. La cita como una nueva densidad significativa implica aquí un paréntesis iluminador sobre el problema que nos preocupa en *Los 400 golpes* (1959), es decir la *Infancia* y las tensiones que definen ese concepto. Aunque como lo dijimos anteriormente en *Un verano con Mónica* (1953) Bergman no se refiere explícitamente al tema de la *Infancia*, en el relato fílmico sí aparece la idea, que hemos visto relacionada con la *Infancia* de la oposición entre norma y libertad, deseo y ley, y finalmente, individuo y sociedad. Cuando Mónika y

---

[119] Esta autobiografía fue escrita durante el rodaje de su última película para cine *Fanny y Alexander* (1982).

[120] Bergman, Irgman, La linterna mágica, (1987), Tusquets, Barcelona, 2001, p 76.

Henry fracasan al intentar establecerse como familia, lo que aparece es la imposibilidad de amalgamar el deseo libertario que atraviesa el cuerpo del verano con la institución conservadora de la familia. Es posible establecer un paralelo entre este estado de cosas y el que tiene lugar en la obra de Truffaut que nos motiva. Al robarse la foto de Harriet Anderson, es ése el relato que se está poniendo en movimiento en la nueva densidad significativa que la cita abre. Y con él, como si se tratara de las capas de una cebolla aparece el mismo centro. No uno distinto al que hemos venido encontrando, sino el mismo, como si se tratara de una caja china o una matrioshka en la cual la misma figura se repite en distintas dimensiones, hablándonos de la obra como de un mundo coherente y uniforme.

Por otra parte, en esta secuencia tiene lugar el derrumbamiento de los últimos bastiones del mundo moral que los pequeños no integran en su visión. El robo continuado, de la foto, del reloj despertador del baño de las damas y la planeación del gran golpe, así nos lo indican. Desalojados ya de la esperanza de encontrar una forma de ingresar al mundo vedado, los niños se lanzan en una dirección opuesta, la del crimen.

Resulta interesante ver que es durante la representación de un espectáculo infantil de títeres que los niños que están dejando la *Infancia* planeen el robo. El nuevo guiñó que realiza aquí el director resulta profundamente atractivo. Por una parte está la idea de que es en la representación donde hay libertad y por otra parte aparece el último rescoldo de pureza en esta idea de infancia. Los muchachos ya juegan a ser adultos, pero no en el sentido indicado por la norma, sino precisamente en el sentido que la contraría. De la infancia, o por lo menos de esta *Infancia* resulta imposible para ellos salir más que como un delincuente.

La construcción de la escena es una muestra del talento del director para exponer, en el sentido de Benjamin, la vida como una ilusión. El uso de las

aparentes imágenes documentales del público infantil frente a la obra de títeres, nos plantea la pregunta acerca del límite entre lo documental y la ficción. Aunque es evidente que estas imágenes se consiguieron a partir de una puesta en escena, es decir, de la puesta en escena de la puesta en escena para ser registrada, la verdad que se consigue en ellas es de una contundencia tal, que pareciera que en ellas desaparece por completo la presencia de la cámara y en su lugar ocurre el fenómeno del testigo oculto que tanto devela sobre la naturaleza humana. Documentales o no, la verdad conmovedora que aparece en esas caras de los niños que dan marco a la decisión de lanzarse decididamente por el camino de la delincuencia (nuevamente un paralelo con Oliver Twist) tiene la característica de implicar un momento contundente de la narración que en su potencia nos implica también a mí mismos. Esto tiene lugar de manera especial durante el último plano en el cual dos de los niños que hemos visto emocionados indicándole al cazador dónde se ha escondido el lobo que lleva en su buche a la abuela de caperucita, se relajan un instante sin que lo que ocurre frente a sus ojos deje de atraparlos completamente, y en ese instante único, uno de ellos apoya su cabeza sobre el hombro del compañero que la recibe sin que el contacto lo saque de su contemplación. Es más, pareciera que precisamente ese contacto entre los dos niños, el cariño que allí se expresa, la compasión, en fin, fuera parte de lo que los atrapa. En ese plano se establece nuevamente una relación entre la vida y la obra como un todo orgánico, completo e indivisible que también, resuena en el centro del asunto que mueve al personaje principal y su acolito: la *Infancia* y sus contradicciones.

5. La caída de Antoine

Se ha remarcado el rol del niño en el neorrealismo, particularmente en De Sicca (después en Francia en François Truffaut): en el mundo adulto, el niño está afectado por una cierta impotencia motriz, que lo hace más propicio para que vea y escuche.[121]

Gilles Deleuze.

a. Tentativa fuera del lenguaje : el silencio.

En un primer plano vemos a Antoine que toma una pesada máquina de escribir de una oficina y sale corriendo. En la calle, se reúne con su amigo René y corren con ella.

Al cruzar una esquina, casi aplastado por el peso de la enorme máquina, Antoine y René se lanzan sobre un grupo de palomas reunidas que huyen de su cercanía alzando vuelo. Las alas desplegadas, los cuerpos voladores de las aves y el aire arremolinado por el batir cubren la imagen de los niños que se acercan hacia la cámara sonriendo divertidos. Las palomas vuelan.

Continuando con su escapada los niños se sumergen en el metro y turnándose la carga de la máquina llegan hasta una prendería donde le piden a un hombre que les ayude a entregarla en prenda. El hombre intenta robarlos. Los pequeños recuperan la máquina y desesperados por no saber qué hacer con ella deciden devolverla. Antoine maldice a su amigo que se defiende recordándole que fue idea de él. Antoine piensa que no hay más remedio que calarse el sombrero hasta los ojos para que el portero piense que se trata de un señor cualquiera si llega a descubrirlos. Después de un breve intento por que sea su amigo quien devuelve la maquina, es Antoine finalmente quien se decide a devolverla a la oficina de su padre.

---

[121] Deleuze, Gilles, L'image-temps, ed. Minuit, Paris, 1985, p. 10.

> Con el sombrero casi cubriéndole los ojos, es descubierto por el portero que procede de inmediato a llamar al padre de Antoine, el señor Doinel.
>
> Afuera, frente a una vitrina de brasieres, René espera a su amigo que aparece arrastrado por su padre quien lo lleva en vilo de la hombrera. "Despídete de tu amigo, será la última vez que lo veas en mucho tiempo", le anuncia el padre. Una pequeña mano sale de abrigo y se dirige hacia la René quien la recibe. Hay un intento de sonrisa entre los dos.
>
> El padre lo arrastra frente a la vitrinas navideñas donde los ángeles que cuelgan parecen observarlos desde su impávida presencia alada.

Alguna vez oí decir que la máquina de escribir tiene el mismo principio mecánico que la ametralladora. La obturación que permite que los tipos se devuelvan a su cama y se dispongan a esperar un nuevo llamado del dedo que los convoca para convertirse en letras, un espacio más delante de la hoja en blanco, es la misma que permite al percutor devolverse a su posición de disparo después del avance del proveedor. Esta curiosa paradoja adquiere mayor sentido aquí, dadas las implicaciones que hemos visto en relación con la escritura.

Después de haber sido propuesta como un refugio, la escritura aparece aquí, a través de la máquina como un peligro. El peligro de la escritura, en este fragmento, consiste precisamente en que ya no se escribe, en que el terciopelo bienhechor de las frases unidas a más frases, se ha silenciado. De ella, sólo queda el esqueleto mudo, pesado e inútil, la maquinaria, el sistema tecnológico. Puro soporte.

Que sea precisamente una máquina de escribir y no una escultura, un mueble cualquiera, un reloj o unas ropas de cama el objeto que los niños tratan de vender habla no sólo y nuevamente de la pasión de Truffaut por la lengua escrita, sino también (y particularmente a mí) del sentido que ésta adquiere en la configuración de la idea de *Infancia* que modelamos a partir de esta película

y que tiene tremendas implicaciones en la concepción del lenguaje, de la escritura y del peligro.

"Toda manifestación de la vida espiritual humana puede ser entendida en tanto que un tipo de lenguaje"[122], dice Benjamin en la primera línea de su ensayo sobre el lenguaje. Para el filósofo alemán al preguntarse por las lenguas naturales, alemán, francés, castellano, estamos preguntándonos por el ser lingüístico, y para comprenderlo, es necesario entender de qué ser espiritual se trata, pues: "la lengua no es expresión en absoluto de todo aquello que presuntamente podemos expresar *mediante* ella, sino que ella es la expresión inmediata de todo cuanto en ella *se* nos comunica. Y dicho *se* es un ser espiritual"[123]. Es decir que en el lenguaje se comunica un ser espiritual que no usa al lenguaje como medio, sino que él mismo lo refleja, en sí, de manera inmediata.

> *"Todo lenguaje se comunica en sí mismo, dado que él es, en el sentido más puro, el «medio» mismo de la comunicación. Lo medial, que es la inmediatez de toda comunicación es espiritual, es pues problema fundamental de toda teoría del lenguaje; y si se considera mágica a esta peculiar inmediatez, el problema primigenio del lenguaje es su magia"*[124].

Y es en la posibilidad de dar nombres a las cosas que se manifiesta el ser espiritual del ser humano, manifestación que tiene lugar en el lenguaje. El problema primigenio del lenguaje, el carácter inmediato de esta manifestación se explica en el desarrollo posterior que hace Benjamin en la oposición Nombre - palabra y que para el caso que nos ocupa tiene particular relevancia. Según Bruno Tackels, en la teoría del lenguaje de Benjamin, "existe, en el mundo de lo

---

[122] Benjamin, Walter, Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre, (1916?) en: Obras completas, Libro II, Vol 1, Abada eds., Madrid, 2007, p. 144.

[123] Benjamin, Walter, Op. Cit. p 145.

[124] Benjamin, Walter, Op. Cit. p. 147.

dado, una pluralidad de lenguajes que aunque conservan su especificidad, reposan en un cimiento común. En ese sentido, todo lo que es en el mundo tiende, de una manera o de otra al ejercicio del lenguaje".[125] Esta nominalidad, como la llama Tackels tiene su origen en la revisión que hace Benjamin del Génesis, en la segunda versión de la Creación donde al hombre que no es creado a partir de la palabra de Dios, sino del barro, "se le concede el *don* del lenguaje". Ese don, se convierte o está relacionado complejamente con el conocimiento. "Dios hizo las cosas como cognoscibles en sus nombres. Y el hombre por su parte les da nombre en virtud del conocimiento"[126]. El problema del lenguaje como creación, centro de la distinción entre Nombre y palabra se esboza así:

> El ser espiritual del hombre es *"el lenguaje que tuvo lugar en la Creación. Ésta tuvo lugar en la palabra y el ser lingüístico de Dios es la palabra. Todo humano lenguaje es tan sólo reflejo, el de la palabra en el nombre. Pero el nombre no alcanza la palabra, del mismo modo que el conocimiento no alcanza la creación".*
>
> La relación que resulta por medio de la palabra entre el mundo silencioso de las cosas y el hombre, se caracteriza porque *"el nombre que el hombre da a la cosa se basa en cómo ella se comunica al hombre. Así pues, en el nombre, la palabra divina ya no sigue creando; concibe parcialmente, pero sólo al lenguaje. De manera que esta concepción se dirige al lenguaje de las cosas, a partir de las cuales la palabra divina resplandece en la magia muda de la naturaleza".*

Idea que conduce al concepto de traducción y claramente al de hermenéutica. Para Benjamin, todas la lenguas naturales, son pues entonces una de las traducciones posibles que el hombre hace del lenguaje mudo de las cosas, pero en éstas, a diferencia de lo que ocurría en el lenguaje paradisíaco, el único resultado posible es el conocimiento, no la creación.

---

[125] Tackels, Bruno, Petite introduction à Walter Benjamin, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 26.

[126] Benjamin, Walter, Op. Cit. p. 153.

> *"Y es que el nombre sale de sí mismo a través del conocimiento: el pecado original es en efecto el nacimiento de la palabra humana, en la que el nombre ya no vive ileso; la cual salió del lenguaje de los nombres, es decir, del lenguaje conocedor, o incluso, dicho de otro modo, de la magia inmanente propia, para volverse expresamente mágica, desde afuera. Y es que la palabra ha de comunicar algo (además de sí misma). Eso es realmente el pecado original del espíritu lingüístico"*[127].

La caída se concibe como el punto de partida del lenguaje humano que vivimos, el mismo que Antoine Doinel intenta asir por la vía del plagio de los clásicos amados y que ahora, como hemos visto, procura eliminar por la vía del robo de la máquina de escribir. El carácter moral del robo que comete el niño, se emparenta con el conocimiento del bien y el mal que define la expulsión del paraíso con la consecuente disolución del lenguaje paradisíaco.

> *"El conocimiento al que induce la serpiente, el saber de lo bueno y de lo malo, carece de nombre. No es nada en el sentido más profundo (…). En el fondo se da una identidad entre la palabra que conoce el bien y el mal, de acuerdo con la promesa de la serpiente, y la palabra que comunica exteriormente. El conocimiento de las cosas se basa en el nombre, pero el conocimiento del bien y del mal se convierte en cháchara, en el sentido profundo que Kierkegaard le da a esta palabra"*[128].

Con este doble sentido, la caída de Antoine en el lenguaje mudo de la naturaleza a través de la máquina silenciosa y en el delito mediante el robo, se reconoce la evidencia del mundo moral. En su caída, también la serpiente le comunica un vacío. Y también en su caso, este vacío se va a llenar de las palabras sin sentido, de silencio. Se trata aquí de la palabra juzgadora, la que conoce el bien y el mal de forma inmediata, de manera igualmente mágica que el nombre conoce la esencia de la cosa, esta palabra conoce el bien y el mal, y su conocimiento no es gratuito, trae consigo la culpa:

> *"Esta palabra juzgadora expulsa del paraíso a los primeros hombres; ellos mismos la habían provocado según la ley eterna en virtud de la cual*

---

[127] Benjamin, Walter, Op. Cit. p. 158.

[128] Benjamin, Walter, Op. Cit. p. 157.

la palabra juzgadora castiga (y espera) el despertar de uno mismo como culpa única, a saber, la más profunda culpa"[129].

Esta culpa que surge como fuente del pecado primero, que sirve como base del lenguaje que Doinel busca inútilmente como refugio, (inútilmente en tanto el lenguaje de las palabras es juicio una vez se aleja del lenguaje de los Nombres), es la que persigue a Antoine durante su aventura. La culpa del ser. Esa que viene gratis, de hecho. La que está en la base del aprendizaje de ser lo que somos como adultos. Esa culpa está claramente relacionada con la inocencia. Ese Nombre que llevaba en sí al mundo, al ser abandonado y caer en las palabras que apenas rodean exteriormente a las cosas, significándolas, juzgándolas, en tanto su acercamiento es exterior, pertenece al mismo espacio de la *infancia*. La ley, en tanto expresión del bien y el mal, se opone a ésta. La corrige, la persigue. La condena de la *Infancia* y de la ley sería, según esta idea, la de pertenecerse y repelerse de manera permanente. Ese cuerpo sobre el cual se inscribe la ley, el cuerpo de la *infancia*, habla de una inocencia, que una vez caídos en el lenguaje de las palabras, es necesario llamar con Lyotard[130], criminal. Su crimen consiste en ser la encarnación, en ser el lenguaje, del bien y el mal. "El cuerpo tuvo su tiempo anterior a la ley, donde no tiene que responder, al no ser dirigido"[131]. El lenguaje de los Nombres, abandonado por la caída, abre adicionalmente un nuevo momento, el del mutismo, el del silencio triste de la naturaleza que habla muda. Una vez en este lugar de las palabras, la naturaleza que "como es muda, entristece"[132], se emparenta nuevamente con ese acto de inútil despojamiento que intentan Antoine y René, pareja que hasta

---

[129] Benjamin, Walter, Op. Cit. p. 158

[130] Ver: Lyotard, Jean François, Lecturas de infancia, Eudeba, Buenos Aires, p 48.

[131] Lyotard, Jean François, Lecturas de infancia, p 51.

[132] Benjamin, Walter, Op. Cit. p. 160.

acá funcionan como esa unidad funcional dramática que podríamos llamar la *Infancia*, en que consiste el robo y frustrado intento de venta de la máquina de escribir. En este acontecimiento hay un silencio predominante que sólo se rompe por las eventuales maldiciones proferidas por Antoine, este silencio, hermano del silencio de la máquina, abre en efecto el paso a tristeza. Pocas imágenes son tan impactantes en su silenciosa belleza como la que tiene lugar en esta secuencia cuando los niños atraviesan la calle a través de la nube de palomas. Un enjambre de seres sin palabras que los cubre, como si les recordara ese lenguaje del cual todos los cuerpos proceden, lenguaje silencioso de la materia, que en esta imagen, adquiere proporciones especiales por el hecho de que los dos cuerpos silenciosos y silenciados, llevan una máquina que también ha enmudecido. La inutilidad de todo el acontecimiento, sólo puede entenderse como la evidencia del retorno que implica la caída. Retorno al silencio de las cosas, al abandono del lenguaje, incluso (o sobre todo) de aquel lenguaje de las palabras humanas que sólo juzgan y significan y revolotean inútiles alrededor del ser sin conseguirlo más que en su exterioridad, en su juicio. Caída por el crimen, por el paso más allá de la ley que implica vivir sumergidos en el lenguaje, siendo parte de él. Esa máquina de escribir, enmudecida de hecho por la jerga burocrática a la que seguramente sirven sus mecanismos, cae en las manos de Antoine que ya no confía en el poder de la palabra, que ha descubierto el engaño del lenguaje humano, que ha mordido la manzana y ha visto, a través de su descenso, la inútil energía que dispersa la lengua humana cuando intenta dar cuenta de la verdad. Esa certeza se convierte en esta acción, en un trámite, un regodeo por el bajo mundo de las calles, donde ni siquiera el engaño es inesperado, donde ya la inocencia se ha vencido, pero en su lugar no aparece todavía nada, sólo el silencio, el peso mudo del aparato que los niños tratan de llevar hasta que éste los lleva a la desesperación. Sin poder deshacerse de él, como si esa máquina, esa lengua muda, esa naturaleza triste, se trataran en efecto de una condena, los niños

deciden devolverla, ¿por qué?, ¿por qué no lanzarla a río?, ¿por qué mantenerla en medio de la veneración que conlleva su conservación? Silencio. Sólo hay silencio. Ángeles muertos en las vitrinas y un remedo de adultez que le da el caricaturesco sombrero con que Antoine es atrapado.

Los niños caídos encarnan ya la culpa. Al realizar ese acto sin palabras, la venta de la máquina de escribir, del inútil artefacto, Antoine y René presienten y parecieran llamar la atención sobre el peligro que conlleva su estúpida acción. Pero la moral no está en ellos que son la *Infancia*. La moral siempre está fuera de los actos, es el resultado de una mirada que ocurre fuera del acto, antes como educación, después como castigo. Por eso, el peligro que corren, la escritura del peligro que asumen, termina siendo, en parte, resultado del silencio. En el mundo mudo de las cosas y los cuerpos infantiles un atentado contra ese mismo silencio, aunque no se cometa, aunque su intento no pase de ser una ridícula parodia del crimen, es peligroso. Ese es el peligro que encarna la tentativa de Doinel, que va mucho más allá de la lectura freudiana de la muerte simbólica del padre que tendría lugar en el robo a su oficina, que es la afrenta que el hurto implica. El peligro en este caso viene de la puerta de un ascensor que se abre casualmente. Un peligro que de todas formas ha estado latente durante todo el trámite del robo y tentativa de venta de la máquina pero que sólo cuando tiene lugar el abandono y la caída en la parodia que implica el disfraz, salta al cuello, implacable y definitivo. Se trata, así de un peligro que proviene de la deformación, del intento vacío, de la caída. Del propósito de la escritura silenciosa, de la no escritura. El carácter sacrílego del acto que también puede verse en dos aspectos, la traición al padre, por una parte, y la traición a la lengua, por la otra, son así castigados. Esa escritura desata los peligros. Ángeles muertos en los escaparates, prostitutas silenciosas, máquinas de escribir que no escriben ni son mercancía. Pareciera tratarse de objetos de un mundo inerte, alejado de la energía social que los significa. Ni la

religión, ni el sexo, ni la escritura ni el mercado rondan los pasos de Doinel para entregarle sentido a sus actos. La caída de Doinel ha implicado para él el abandono de los Nombres, es decir, el abandono del sentido. Es de allí de donde surge esa presencia del silencio, esa nueva corporeidad callada, esa ausencia de palabras. Doinel ha caído en el silencio.

> Después de un breve regaño lo introduce a la comisaría y pregunta por el comisario.
>
> A través de un fundido encadenado, el padre le manifiesta al comisario que lo han ensayado todo, menos golpearlo. El comisario piensa que hay casos en los que esos métodos también dan sus frutos. Pero el padre confiesa que no sabrían hacerlo su madre ni él y teme haberle dado mucha libertad. "Demasiada tal vez", replica el comisario. "No tampoco es tanto, pero es que en casa trabajamos duro, su madre y yo, usted debe entender". "Claro, yo soy padre de familia también y hay que reconocer que a veces no todo nos sale bien". "Pero si por lo menos hubiera confiado en nosotros", se queja el padre, "todo lo que se le dice es en vano, ahora mismo pareciera que escucha, ¿pero usted cree que entiende algo…? ¡Mírelo! Así fue que lo encontré", remarca y le pone el sombrero a Antoine que mira hacia el techo. "Coronel", llama el comisario y cuando el hombre entra le murmura, casi como si se tratara de un secreto: "Reséñalo, vagabundería y robo". "De acuerdo patrón" responde el hombre, "vamos", dice dirigiéndose a Antoine que es conducido fuera de la oficina del comisario, quien aprovechando la salida trata de concluir. "Y bien, entonces ¿qué decide?" "De todas maneras no lo podríamos recibir de nuevo en casa porque se escaparía. Pero si usted pudiera meterlo en alguna parte donde estuviera vigilado, en el campo por ejemplo, y que además trabajara en algo porque en la escuela es un nulo". "Podríamos ensayar con el centro de observación. Ahora funciona bien, hay talleres trabajan el hierro y la madera…". "Sí eso es, le haría bien". "Pero a condición de que haya lugar, eso está claro", condiciona el comisario. Y para eso tendrán ustedes que hacer una petición directamente, para que sea la Educación quien lo asuma como su responsabilidad".
>
> En otra oficina el nuevo funcionario levanta el expediente de Antoine, lo hace con distracción. Le pregunta si alguien lo vio entrar en el inmueble, el niño responde que no y el hombre escribe: "Declara haber penetrado subrepticiamente en el inmueble".
>
> Mientras el padre de Antoine desciende a la calle poniéndose la bufanda seguimos oyendo la declaración de Antoine anotada por el funcionario:

…"y haber hurtado una máquina de escribir". Antoine firma y es conducido por un policía hacia su celda, donde es encerrado junto a un hombre joven que lo mira con desconfianza y le pregunta qué ha hecho: "Me escapé de casa", responde Antoine y la cámara se aleja.

Por disolvencia vemos a los policías jugando parques, leyendo el periódico, en fin pasando el tiempo. En el mismo plano y mediante un paneo, la cámara nos muestra al hombre joven dormido en el camastro y a Antoine en el suelo. Sobre la cara de Antoine oímos una voz que anuncia que las queridas han llegado. Antoine abre los ojos.

Un policía conduce a tres mujeres hacia la misma celda, una de ellas comenta que ha visto en el cine una comisaría como esta pero mucho más limpia, la otra responde que ha visto una mucho más divertida, mientras tanto, el mismo policía saca a Antoine de la celda y lo conduce a una mucho menor, donde queda encerrado y solo.

Desde la celda, en una subjetiva, vemos la mirada de Antoine pasearse por la comisaría, el joven delincuente, las prostitutas, los policías que retoman sus pasatiempos.

Y Antoine que se congela. El sonido de un motor de carro pone en movimiento de nuevo la escena. Los policías abren la celda de las prostitutas y del joven y los conducen afuera. Otro hace lo mismo con Antoine.

En la calle, es introducido a un carro celda y a través de los barrotes de la ventana del automóvil Antoine mira la ciudad de noche hasta que gracias a los reflejos de las luces que se cuelan vemos una lágrima escurriendo por la mejilla del niño.

"En toda tristeza está presente ya la propensión a caer en la carencia del lenguaje, y esto por su parte (de la naturaleza) es mucho más que la incapacidad o la desgana"[133]

Walter Benjamin.

[133] Benjamin, Walter, Op. Cit. p. 160

Antoine es el único que no habla durante esta secuencia. Y sin embrago es él el más implicado en lo que en ella ocurre. Pero su implicación está en el exterior de las cosas, en la culpa. El silencio en que se sume después del vuelo de los ángeles de las vitrinas, es el silencio de la culpa. De hecho, cuando es interrogado por su delito confiesa haberse ido de su casa. En efecto, su gran pecado, como en el Génesis, es abandonar la confianza en el padre, hecho del cual se queja el padre, y haber abandonado el hogar para probar la suerte del peligro. Al quedar por fuera de la *Infancia* Antoine no ha caído en el lenguaje, ni en el voluptuoso engaño de las palabras. Su contacto con el crimen, a diferencia de otros relatos similares como Pinocho, no está mediado por la provocación engañosa del mundo oculto y tentador al que conducen las palabras llenas de destellos encantadores pero mentirosos de la zorra y el cuervo. No, para Antoine es más bien el silencio lo que marca el camino hacia esa vacilación, es indefinición que en este fragmento adquiere dos características. La primera Antoine no habla. La segunda su reclusión, tiene un elemento adicional humillante. No basta con haberlo encerrado. Además de hacerlo lo aíslan. ¿Pero no podría decirse que el acto de los guardias es un gesto de protección para conservar la inocencia del muchacho? ¿O tal vez será, mejor, un acto, mediante el cual se subraya el estado intermedio que a sus ojos representa Antoine? El estado de *Infancia* en el cual el deseo erótico descarado que aparece en las prostitutas, debe ser desechado.

En efecto, una de las preocupaciones más marcadas de la obra de Truffaut es las relaciones de pareja, desde su segundo largo metraje, el intrigante *Disparen sobre el pianista* (1960), hasta *Vivement dimanche! (1983)* se pueden contar *Jules et Jim* (1962), *La Peau douce* (1964), *La mariée était en noir* (1967), y para hacer corta la lista *L'homme qui aimait les femmes* (1977). Podría decirse que el tema de las relaciones de pareja ocupa el primer lugar en los intereses de

director. La infancia, siempre como eco y recodo de su camino, hace resonancia a lo que en esta secuencia aparece.

En efecto, la caída de Antoine no sólo implica el silencio de la naturaleza, la caída en el lenguaje de las palabras, sino que también y como resultado de su trasgresión ha caído en un lugar paradójico: la prisión. Y allí, su primer contacto es nuevamente con el silencio. El hombre joven que lo interroga y a quién confiesa que su crimen ha sido escaparse de la casa, no le habla, tampoco lo hacen las prostitutas. Ellas mucho menos. Ellas que encarnan ese estado de posible y controlada conmoción del mundo adulto masculino: la trasgresión mercantil de la monogamia, que encarnan esa libertad límite, basuriega, en la que el cuerpo al rendirse por completo a la mercancía, traspasa los límites de la moral, ellas, que al hacerlo, recuperan en una parte, tal vez falsa y triste, como lo es el silencio de las cosas, la irresponsabilidad alegre de la *Infancia* perdida, ellas, es claro, tampoco le hablan al niño, ¿qué podrían decirle?

El estado intermedio de la *Infancia* de Antoine, de la *infancia*, limita cualquier acceso, impone una vacilación que en este caso se concretiza en la jaula solitaria donde debe esperar el traslado.

De igual manera, ocurre con Bertrand Morane, el protagonista de *L'homme qui aimait les femmes* (1977), un personaje emparentado con Don Juan, prototipo del que él mismo pretende alejarse. Morane, al igual que Doinel en la prisión, está fascinado por la posibilidad de la conquista, dicho de otra manera, de la creación del nuevo ser que resulta del contacto con el otro y del cual somos felizmente parte. Este acto creador o de retorno al origen, al nombre propio (Morane colecciona los nombres de las mujeres que ha amado), es un acto de retorno a la vacilación de la *Infancia* en tanto, a partir del contacto suscitado no se crea ninguna relación, de allí, no surgen más que palabras, la biografía del Morane, que funciona como hilo conductor de la narración.

Diseñada durante un intermedio en la filmación de *Encuentros cercanos del tercer tipo* (1977), film al que Spielberg, su joven director llama a Truffaut para representar el rol de un sabio francés especialista en ovnis. "Tenía necesidad de un hombre que tuviera el alma de un niño, diría Spielberg, alguien bondadoso, cálido capaz de admitir lo extraordinario, lo irracional"[134], *L'homme qui aimait les femmes* (1977), adquiere algo de ese carácter que Spielberg encuentra en Truffaut actor. La disposición a creer en lo irracional remite nuevamente a ese espacio donde la *Infancia* se vincula con lo oscuro, lo anterior a la ley, lo innombrable, y en el caso particular del tema erótico, está ligado a algo que mencionan sus biógrafos:

> *"Claude Chabrol no duda en decir que el gran tema tanto en la vida como en la obra de Truffaut es: 'la armonización de las relaciones', esa búsqueda permanente, a veces desesperada del justo equilibrio de la felicidad. François era un hombre absolutamente encantador, y en el sentido literal del término encantaba…"*[135].

El amor como encantamiento, como retorno imposible y siempre aplazado apenas conquistado al mundo arrebatado de la infancia. ¿Pero cuál es el camino?, valdría preguntarse. "Es la complicación lo que me interesa, el desvío. Un tipo que hace todo de manera indirecta"[136], dice Truffaut sobre su película. Y en efecto, ese retorno, en tanto épico, sólo puede hacerse mediante desvíos. Ningún camino directo conduce a Ulises hasta Ítaca, al tálamo incólume, al final.

> *Porque como dice Cavafis: "Ten siempre a Ítaca en tu pensamiento./ Tu llegada es tu destino. / Más no apresures nunca el viaje. / Mejor que*

---

[134] De Baeque, Toubiana, Op. Cit p. 639.

[135] De Baeque, Toubiana, Op. Cit p. 648.

[136] Truffaut, François, en: Gillian, Op. Cit. p. 354.

> *dure muchos años / y atracar, viejo ya, en la isla, / enriquecido de cuanto gastaste en el camino / sin aguardar a que Itaca te enriquezca"*[137].

Si no hay valor en el destino, tampoco hay vía directa posible, el único valor que queda es el desvío, aquello que prolonga todavía más allá el destino, la conquista. Por eso Morane inventa tantas tretas para llegar al par de piernas que lo han obnubilado con su ritmo.

> *"Para Bertrand, las piernas de las mujeres son compases que cubren de zancadas en todos los sentidos el globo terráqueo dándole su equilibrio y su armonía"*[138] *"Truffaut tenía la intención de hacer un retrato de un caballero, de un hombre que pone el amor de las mujeres por encima de toda su existencia, sin duda para escapar y exaltar al mismo tiempo un primer amor desgraciado hacia su madre",* se trata de esos hombres para quienes *"seducir es una pasión, una idea fija, una ocupación seria de todos los instantes"*[139].

Esta pasión por el encantamiento tiene un importante carácter de acercamiento, de posesión, que precisamente está marcado en *Los 400 golpes* (1959) como una imposibilidad para Antoine. En tanto niño, esa armonización está vedada. En tanto niño, podríamos decir, Antoine, se encuentra en la herida abierta y recién recibida con la que Morane tratará de vivir y cuya cura encuentra alivio —siempre momentáneo— en la conquista incesante de mujeres. La relación entre el amor erótico que aparece en la secuencia representado por las prostitutas y la *Infancia* protegida por la ley en el encierro de Antoine, tiene también una correspondencia en *El hombre que amaba a las mujeres*, incluso en las ideas que Truffaut tuvo sobre su realización:

> *"Tuvo lugar un encuentro en Montpellier con ese niño que se parecía enormemente al Denner (el actor protagonista). Eso me estimuló para improvisar cortas escenas de infancia. Uno tiene con las mujeres la relación que ha tenido con su madre. Me gustaba la idea de ir más allá*

---

[137] Cavafis, Constantin, Poesía completa, Alianza Tres, Madrid 1982, p.50.

[138] De Baeque, Toubiana, Op. Cit p. 652.

[139] De Baeque, Toubiana, Op. Cit p. 647.

> *de la idea de que Bertrand había padecido por una madre detestable. Él también había sentido la seducción, eso es lo que busca recrear en las mujeres que encuentra"*[140].

El niño seducido y apartado de su seductora. Como en *Los 400 golpes* (1959) no se encuentra el alivio del mundo de las palabras, ni el de cuerpo seductor. Al parecer existe una tremenda similitud biográfica entre el personaje y el autor:

> *"Esta similitud biográfica entre el personaje y el cineasta es particularmente evidente en los flash backs del film que reconstruyen los recuerdos de la Infancia o de la adolescencia, siempre ligados a la figura de la madre. 'Mi madre tenía la costumbre de pasearse semidesnuda frente a mí, escribe Bertrand Morane en su diario. No para provocarme, es evidente, sino sobre todo, supongo, para confirmarse ella misma que yo no existía. Todo en su comportamiento hacía mí siendo niño parecía decir: hubiera preferido romperme las piernas el días que parí a este pequeño bruto"*[141].

Más allá de la comprobación del carácter biográfico este episodio, es importante resaltar que el aspecto erótico, más que un tema sobre el cual vuelven las películas del francés, se trata de una preocupación auténtica que se desarrolla y madura a través de las obras. En efecto, ese carácter de desvío que aparece en *L'homme qui aimat les femmes (1977)* pareciera empezar en aspectos anteriores de su obra, y aunque no lo menciona, posiblemente, en esta secuencia de la *Infancia* encerrada frente a las prostitutas haya un primer destello que posteriormente y a lo largo de su vida y obra va tomando forma hasta convertirse en dicha cinta.

---

[140] Truffaut, François, en: Gillian, Op. Cit. p. 356.

[141] De Baeque, Toubiana, Op. Cit p. 650.

***

b. La vida es la pantalla : el cine

Uno puede controlar todo lo que quiera en una película, pero siempre hay un elemento importante que se escapa por completo; de otra parte, uno se preocupa enormemente por cosas que terminan no ofreciendo ningún problema[142].

François Truffaut.

Al llegar a la cárcel Antoine es obligado a quitarse los cordones, el cinturón, vaciar los bolsillos.

Vemos partes de edificios a través de rejas. Vemos puertas enrejadas que se cierran y finalmente a Antoine tirado sobre un colchón mirando el techo. Después de rechazar la comida que le ofrecen a través del ventanuco, Antoine lía un cigarrillo con restos de tabaco que encuentra en sus bolsillos.

Es el momento de las fotos de la reseña. De frente, de perfil.

La madre le pide al juez que por favor le haga tener miedo al niño. El juez responde que no es de su incumbencia y le pregunta por los numerosos fines de semana que el pequeño pasaba solo. "Es que mi marido dirige un club de automovilismo y eso nos obliga a dejarlo solo alguna veces, porque además al niño no le gusta el deporte y prefiere quedarse horas y hora en el cine". "¿Y su marido qué opina de todo esto, al fin y al cabo también es asunto suyo, se trata de su hijo?", indaga el juez. "Pues", duda Gilberte, "no, no precisamente, él se casó conmigo cuando el pequeño acababa de nacer". "Un gesto muy noble de su parte", opina el juez. "Quizá no debí decírselo", vacila Gilberte. "Pero claro que sí, al contrario. A mi modo de ver sería conveniente poner al muchacho en un centro de observación". "¿Podría ser en el mar, señor juez?". "Pero señora, no estamos hablando de una colonia de vacaciones", se queja el juez a punto de perder la paciencia y continua después de haber respirado: "haré lo que pueda de acuerdo a la disponibilidad de cupos. El muchacho estará allá tres meses, el tiempo suficiente para preparar el caso y tomar una decisión". Se pone de pie y acompañando a Gilberte hasta la puerta termina: "Créame, este cambio le será beneficioso". "Adiós, señor juez", "Adiós señora".

---

[142] Truffaut, François, en: Gillian, Op. Cit. p. 361.

> *"El cine de mañana será rodado por aventureros, (…), dice Truffaut. El cine del futuro me parece más personal incluso que una novela; individual y autobiográfico como una confesión o un diario íntimo. Los jóvenes cineastas se expresaran en primera persona y nos contarán lo que les ha ocurrido, será la historia de su primer amor, o de uno más reciente, su toma de conciencia frente a la política, un relato de viaje, una enfermedad, su servicio militar, su matrimonio, sus últimas vacaciones y eso gustará necesariamente porque será verdadero y nuevo*[143]*".*

La delgada membrana que separa la vida de la pantalla entendida como lo hace Truffaut, se adelgaza aún más al unir algunos fragmentos de estas secuencias con el testimonio del director y sus cercanos.

> *"Después de la salida de Los 400 golpes (1959), mis padres se divorciaron. Se sintieron amenazados por el film. Ni siquiera pienso que lo hayan visto. Sus amigos les advirtieron que no lo hicieran. Había un tremendo parecido físico entre mi padre el hombre que hacía su papel en la película. Pasaba lo mismo con el apartamento que conseguimos para filmar. Era el mismo barrio donde yo crecí. Mis papás sintieron el film como una gran injusticia, sobre todo porque obtuvo el gran premio de Cannes. Evidentemente esto me convirtió en el objeto de una fuerte atención. Hasta hora me doy cuenta cuánto la situación pudo haber sido difícil"*[144]*.*

Esta reacción se suscita en la coincidencia de numerosos motivos en los que los padres de François verán una caricatura profana de la *Infancia* de su hijo.

> *"Para ellos, dicen De Baeque y Toubina sobre los padres de François, a pesar de una pasión excesiva por el cine, el joven (que no ha terminado su bachillerato y ha decidido trabajar para mantenerse por su cuenta) sigue su camino sin mayores tropiezos. Pero eso está lejos de ser verdad, como lo testimonia el episodio que sigue a mediados de septiembre: una máquina de escribir desaparece misteriosamente de la oficina de Rolad Truffaut (…). Es François quien la ha robado"*[145]*,* para pagar las deudas contraídas por el proyecto fracasado de cine club en que se empeña

---

[143] De Baeque, Toubiana, Op. Cit p. 219.

[144] Gillian, Op. Cit. p. 33.

[145] De Baeque, Toubiana, Op. Cit p. 85.

tercamente con su amigo René. El asunto no quedará allí: *"Ocho días después, dice Truffaut, mi padre que había descubierto el anuncio del «círculo cinematográfico» en L'écran française me cogió y me entregó a la policía. A la verdadera, no la de menores. Pasé dos noches allí, como en mi película. Después me encerraron en Villejuif. En esa época Villejuif era mitad asilo de locos, mitad casa de readaptación. Los delincuentes que se salvaban eran conducidos por los guardas de los locos. Había una gran cantidad de jóvenes que habían cometido toda clase de delitos; pequeños aprendices que habían robado plomo en la fábrica, ladrones de bicicletas y sobre todo de llantas de carros, muchos vaguitos; en esos años la delincuencia juvenil estaba en su punto máximo. Fue André Bazin quien me salvó. Yo le escribí y él se encargó de hacerme salir. Estuvo hablando con la sicóloga y consiguió que me emanciparan. Mis padres renunciaron con bastante facilidad a sus derechos sobre mí."*[146].

En efecto, las similitudes llegan hasta los lugares más íntimos de la fábula que nos presenta Truffaut, la fábula de su propia vida familiar:

"Él se confía a Roland (su padre), dicen De Baeque y Toubiana, de manera muy íntima escribiéndole el 2 de abril de 1949 (diez años antes de la aparición de Los 400 golpes (1959) : 'Querido padre, si es a ti a quien expongo mis penas es porque contrario a lo que crees, es en ti en quien confío. La revelación de mi filiación no me ha alejado de ti, como tal vez tú lo pensaras. Si me ha alejado de mamá, me ha acercado a ti'"[147].

"La herida profunda de los esposos Truffaut se expresa sin desvíos: 'François abandonado a su suerte', 'El padre de Truffaut visita las comisarias', 'El niño mal amado, 'Los padres, no malvados sino incapaces de interesarse en su hijo', 'Su madre no ha perdido la cabeza por nada distinto a su propio cuerpo', 'Un héroe nacido de una madre ligera y de un padre desconocido' 'Su madre una putica desgraciada'… Roland Truffaut acompaña estas citas (tomadas de los artículos de prensa sobre la película) con sus propios comentarios. (…). 'Te han faltado escrúpulos y dinero", 'Sin duda nos quieres hacer creer que somos nosotros los que hemos convertido es eso', 'Amor de camping, tal vez, y tú,

---

[146] Truffaut, François, en: Gillian, Op. Cit. p. 25.

[147] De Baeque, Toubiana, Op. Cit p. 94.

> *especie de desgraciado, cuánto me ha costado tu cinecito', 'Y el Idhec*[148] *que te ofrecí, idiota y que rechazaste' (…)"*[149].

A ésta François responde:

> *"Creo que es 'deseable' una explicación entre nosotros, pero sólo cuando hayas visto la película. (…). De las cosas que me han pasado no he filmado más que lo que le puede haber ocurrido a otras familias (…). No, yo no fui un niño maltratado, sino un niño completamente intratado y que se sintió sobrando desde que ustedes me recibieron (después de haber vivido con su abuela) hasta el día de mi emancipación. (…). El film, infinitamente menos violento que esta carta, seguramente los va a herir y es mentira que me dé igual. Pensé constantemente en ustedes mientras lo hacía y algunas escenas fueron improvisadas para evitar ser injusto, para convencerlos de mi buena fe y para mostrarles, parcialmente, lo que yo creo que fue la verdad"*[150].

Como puede verse el dolor causado es enorme. La película o los ecos que la película despliega en la vida de los padres de Truffaut permiten entender que para el director una de las cuestiones de principios es la verdad. Esta verdad, que no es precisamente moral dada su parcialidad, se reconoce en la expresión que le da forma. La verdad, para esta concepción de realismo que pretendo oír y hacer oír en esta película, tiene que ver más con la experiencia y su intensidad, que con aspectos universales de los enunciados. Es decir, en efecto, en *Los 400 golpes* (1959), se trata más de una experiencia de *Infancia* que de la verdad sobre la Infancia, los padres, la escuela, la moral. En este sentido, al reducir las pretensiones éticas sobre la individualidad, aparece un profundo aspecto formal. Es precisamente en las maneras, en las formas en que esa experiencia se exponga que surgirá una verdad, pero nuevamente, no se tratará de una verdad universal, sino de la que puede resultar de la experiencia de

---

[148] Institute des Hautes Etudes Cinématographiques, Instituto de Altos Estudios de Cinematografía, localizado en París. Este fue creado en 1943 por Marcel L'Herbier.

[149] De Baeque, Toubiana, Op. Cit p. 283.

[150] De Baeque, Toubiana, Op. Cit p. 281 - 282.

confrontarse con la forma. Y en esto, también hay una implicación que ya hemos mencionado, pero que resulta pertinente repetir: aparece en la relación un aspecto profundamente libertario y liberador. No sólo soportado, subrayado, evidenciado por el tratamiento formal, esto es planos secuencia, profundidad de campo, es decir, posibilidades de escogencia visual por parte del espectador, sino desde un punto de vista ideológico (por no decir estético) pues, al configurar la posibilidad de verdad no en el enunciado universal, sino en la posibilidad de la experiencia cierta, (por una parte la experiencia que nutre y obliga a Truffaut a su obra y por otra parte la experiencia mía al vivir la(s) *infancia(s)* que viven en la película), se está señalando hacia la historia del instante, el aquí y el ahora, el momento mismo de la elección. No se referencia a la Historia de la Infancia, ni a la Verdad sobre la vida del cineasta, ni sobre la *Infancia* en Francia en los años 50's.

> *"Es lo que me ha dado el impulso (la influencia de Rossellini), dice Truffaut sobre su película, para hacer un film donde realmente pasan tan pocas cosas. ¡Hay pocos muy acontecimientos en Los 400 golpes! Tal vez el robo de la máquina de escribir y la secuencia donde Antoine dice que su madre está muerta cuando no lo está… El resto, son secuencias al borde del documental…"*[151].

Es decir, que su aproximación a la *Infancia*, no es a través de la fábula, de la representación de alguna Idea, de algún Mito sobre ella que se actualizara en la serie de acontecimientos que la narración nos expusiera. Al contrario, al encontrarse al borde del documental, la película asume una disposición narrativa frente al tiempo. El documental que pretende registrar la verdad, lo real, permite indicar en *Los 400 golpes* (1959) hacia un tiempo particular. La película, a través de sus dispositivos, formales, narrativos, intertextuales, indica hacia la experiencia presente que su visualización encarna. Experiencia que tiene el doble artificio de surgir de un punto de vista personal, un aquí y un

---

[151] Truffaut, François, en: Gillian, Op. Cit. p.104.

ahora (documentales), e implicar, al evidenciar ese aquí y ahora, una nueva actualización temporal en este presente. Y no sobra recordar que es en ésta, en la experiencia presente, donde surge la verdad de la voz, de las ideas, de las relaciones que la cinta me permite oír.

> A continuación vemos un primer plano de campanas repicando y sobre ella el título: "Centro de observación de menores delincuentes".
>
> En un plano general vemos la entrada de una casa de campo de la que sale un grupo de jóvenes uniformados de negro marchando marcialmente.
>
> Por la misma puerta un hombre mayor sale del edificio, se acerca a un pequeño de cinco años que juega con una pelota y lo conduce junto con dos niñas de su misma edad hacia una jaula donde los deja encerrados. Al fondo suena la voz del entrenador que da la voz de correr.
>
> Vemos al grupo que se había formado salir corriendo en desbanda gritando. Es la hora del juego.
>
> Mientras los demás siguen jugando al fondo un muchacho de la edad de Antoine le pregunta porqué ha caído. Antoine suspira y prefiere devolverle la pregunta. "Tuve un resbalón", confiesa el menor. "Pues yo me robé una máquina de escribir", confiesa Antoine. "¿Una máquina de escribir?", pregunta extrañado el acompañante. "No es nada inteligente mi viejo. Era previsible que te atraparan, todas están numeradas. Mira, ves a aquel, ése robaba llantas de carro".
>
> Mientras otro de los internos acaricia el trasero de un caríatide, le cuenta a su compañero que siempre que lloraba, su padre tomaba su violín e imitaba su llanto en el violín. "¡Y todo para humillarme, ¿me entiendes?", continua. "Pero un día no pude más y me agarré a los golpes con él".
>
> Por la puerta, arrastrado por dos oficiales, un joven desgarbado y sucio entra en el Centro. Oímos las voces de los niños preguntándose quién será ese. "Se largó hace una semana", responde una voz. El joven camina mirando el piso mientras los policías lo arrastran. Cuando pasan por fin frente a la cámara que se gira sobre su eje para seguirlos, vemos que un grupo de muchachos entre los que se encuentra Antoine camina tras ellos. Sus comentarios son brutalmente interrumpidos por el grito de un hombre: "¡Qué hacen! Vamos, formación, dos en fondo. Y rápido, vamos, uno dos, uno dos, izquierda, izquierda, izquierda izquierda izquierda". El grupo de jóvenes marcha hacia la cámara y se pierde de cuadro en medio del cual enmarcado por los setos de árboles, avanza el joven atrapado.

Como si continuara la marcha el hombre conduce la columna de jóvenes. Frente a nuestra mirada pasa Antoine que mira casi hacia la cámara.

Entendemos qué llamó la atención de Antoine: a través de las rejas, los pequeños menores, miran a través de las rejas de la jaula donde fueron encerrados.

La columna termina de ser guiada hacia el comedor.

A través de la ventana del comedor donde una afable mujer le sirve un plato de sopa a un hombre, vemos que el profesor detiene a los muchachos, y con un pito les indica que pueden entrar a tomar sus puestos. La cámara sigue la dirección del movimiento de la carrera de los jóvenes y los recibe entrando a través de la puerta. Varias decenas de jóvenes se plantan frente a su puestos. Entre ellos Antoine que ha tomado el pedazo de pan, lo ha pellizcado y se lo ha llevado a la boca. El profesor, al entrar al comedor pide: "Muéstreme el pan", y revisa fila por fila hasta que descubre a Doinel que ha pellizcado el pan y le ordena: "Toma tus cosas y ven para acá. Doinel lo sigue hasta la pared. Deja su plato sobre la repisa. El hombre toca el pito una vez más y los niños se sientan.

Después de mirarlo unos instantes con profundo desprecio el hombre le enseña sus dos muñecas y le pregunta: "¿La derecha o la izquierda?". Doinel mira las dos manos y pide: "la izquierda señor". El hombre se quita el reloj, lo deja sobre la repisa y sin dejar pasar un instante más le da una sonora bofetada con la mano izquierda. Humillado, Antoine se vuelve hacia la pared y mira su plato de comida. Fuera de campo el profesor les advierte "Y no quiero oírlos". Antoine toma su plato y mirando hacia el frente pellizca de nuevo el pan.

"Ser estéticamente (en el sentido de la primera crítica Kantiana) es ser ahí, aquí y ahora, expuesto en el espacio-tiempo y al espacio tiempo de algo que toca antes de todo concepto e incluso de toda representación. Evidentemente no conocemos ese antes, porque está allí antes de que lo esté uno mismo. Es como el nacimiento y la infancia, que están allí antes de lo que esté uno. El allí en cuestión se llama cuerpo. No soy quien nazco, quien soy alumbrado, (enfanté). Yo mismo naceré después, con el lenguaje, al salir de la Infancia (enfance), precisamente. Mis asuntos, habrán sido tratados, decididos, antes de que yo pueda responder por ellos. Esto de una vez para siempre, y esa infancia, ese cuerpo, ese inconsciente se quedarán ahí durante toda mi vida. Cuando me viene la ley, con el yo y el lenguaje, ya es demasiado tarde. Las cosas habrán tomado cierto giro. Y el giro de la ley no llegará a borrar el primer giro.

> *Ese primer toque. La estética concierne a ese toque primero que me tocó cuando yo no estaba"*[152].

Son las instituciones las que golpean el cuerpo de Doinel, en la escuela el profesor, en el Centro el encargado. No los padres, ellos, al contrario, afirman no ser capaces de hacerlo. En términos de Lyotard, su cuerpo es tocado por la institución que siempre es la representación de alguna ley. Sus padres ya habrán puesto su parte en ese alumbramiento. Y ese *allí*, el anterior al Yo y al lenguaje es precisamente lo que persigue la violencia represiva de las acciones institucionales sobre Antoine. En esta escena en particular la aparición del cuerpo indominado, indisciplinado, es lo que acarrea el aconductamiento. Al no ser capaz de contener sus impulsos básicos, alimentarse, morder un trozo de pan, hecho que refleja la existencia de un cuerpo que está más allá de todo aconductamiento, se está poniendo en peligro la disciplina y se está señalando la imposibilidad de dominación completa. Hay algo en Antoine (como en el niño que se escapa) que se escurre, que se filtra, que no alcanza a ser reducido por la prisión, la doctrina, la observación y cuando su evidencia aflora, entonces aparece el golpe, la marca directa sobre el cuerpo, la inscripción también en términos de Lyotard, que sirve para que la ley deje huella sobre ese *allí* que se le escapa.

> *"El ejecutor de la ley sabe que el cuerpo niño no sabe nada y no puede saber nada, en el sentido de conocer, de la ley si ella no le es tallada hasta la sangre. Lo que puede saber, no lo puede sino en el sentido en que sapere es saborear, ser pasible estéticamente, ser tocado"*[153].

En esta secuencia también tiene lugar un acontecimiento de enorme importancia. Las pequeñas niñas son encerradas. La mirada de Antoine las descubre mirando a través de las rejas. La ambigüedad que produce esta

---

[152] Lyotard, Jean François, Lecturas de Infancia, Op. Cit. pp 44 – 45.

[153] Lyotard, Jean François, Lecturas de Infancia, Op. Cit. pp 46.

imagen, no se soluciona con la explicación de Truffaut: "Efectivamente eso no está bien explicado. Ellas no son encerradas. Cuando los muchachos salen, guardan a las niñas. Ellas son más bien guardadas que encerradas. Es claro que no son delincuentes. Esas imágenes han producido siempre inquietud"[154]. El intento tranquilizador de Truffaut sobre su obra no basta para acallar el impacto que estas imágenes tienen y las resonancias que encuentro con las ideas de *Infancia* que implican.

Se trata de tres niñas menores, silenciosas, no dicen una palabra, se limitan a ser encerradas después de que su juego es interrumpido y posteriormente a mirar a Antoine, precisamente antes de que éste reciba el castigo por la incontinencia expresa que aparece en su pellizco al pan. Su inclusión en la superficie de la película, intenta recordarnos de forma explícita la existencia de ese cuerpo previo al lenguaje y la ley. Y paradójicamente, ese cuerpo es protegido de los muchachos. Surgen varias preguntas, una de ellas es ¿en qué lugar se encuentra Antoine? ¿En la jaula con esos cuerpos anteriores?, o ¿en medio de los jóvenes que son un peligro potencial? Creo que la inquietud que produce la mirada que cruzan los niños con Antoine, tiene que ver con el señalamiento a ese espacio indefinible en que el personaje se sitúa. No está más allá ni más acá del lenguaje y la ley. Está justo en la vacilación y entre otras cosas eso es lo que hace que esta película, que no es narrativa y que se aleja del patetismo, resulte tan conmovedora, actual y permanente. Es el carácter indefinible del personaje infantil, de ese cuerpo que no abandona, pero que ya está lanzado y cuyo único contacto con eso que abandona, esto es la infancia, es una mirada, mirada deleznable, fugaz y sobre la que ni siquiera tenemos la certeza que nos daría su aparición en un plano continuo que vinculara los dos polos: las niñas – Antoine. No, se trata de una mirada que

---

[154] Truffaut, François, en: Gillian, Op. Cit. p.103.

resulta del montaje de los planos de Antoine que mira y del contracampo de las niñas que miran a los muchachos. Es la forma la que se impone aquí a la materia. El gesto de Truffaut, evidenciado por esta opción formal, no sólo nos introduce al interior del personaje con la subjetiva que resulta del procedimiento de montaje, sino también indica de nuevo la indefinición como concepto fundamental de la *infancia*.

c. ¿Hacía donde corre Antoine?

Antoine ha hablado con sicóloga y ha recibido la visita de su madre que no ha resultado ser para nada reconfortante. Al contrario, la violencia del desprecio de la mujer por el niño, es remarcable.

Vemos una rosa de los vientos. La cámara desciende y vemos que bajo el acompañamiento del silbato que marca el paso acompasado de la marcha, un grupo de jóvenes es conducido, pasando por delante de un árbol de navidad.

En el campo de fútbol todos corren tras la pelota. Antoine demuestra un gran entusiasmo persiguiendo la pelota y tratando de conducirla hasta el arco contrario.

Después de un pase, el balón está a los pies de Antoine que trata de llevarlo hacia la izquierda de cámara, pero la pierde en el encuentro con uno de sus contrincantes que la lanza en dirección opuesta. Antoine corre como un galgo tratando de alcanzarla, en cabeza el grupo que se desplaza hacia el balón.

En un plano enfrentado (rompimiento de eje visual) Antoine y el grupo que corren tras la pelota resulta corriendo hacia la derecha de cámara, donde el que la alcanza la patea fuera de la cancha. Antoine que continua con el impulso de su carrera, toma la pelota para cobrar el saque de banda. Una vez lo hace y se da cuenta de que la atención de los jugadores, incluidos los cuidadores, se concentra de nuevo en el balón, Antoine se lanza por debajo de la malla que encierra el campo de fútbol. Apenas termina de pasar por debajo cuando uno de los instructores da un pito y se lanza tras él quedando un poco retrasado por el esfuerzo que implica para su gran cuerpo pasar por debajo de la malla. La cámara en seguida

nos muestra a Antoine corriendo al lado del río y a su perseguidor en el mismo encuadre. La distancia que los separa no es enorme, tampoco lo es la vitalidad con que el niño se desplaza.

Vemos al hombre corriendo sobre un puente. Apenas pasa y sale de cuadro, la cámara desciende y nos muestra que en el supuesto cauce del río que se encuentra seco, Doinel se ha escondido y lanzándose en dirección contraria emprende una nueva carrera. Ha perdido a su perseguidor.

Doinel corre al lado de una carretera y la cámara lo acompaña. El cuerpo del niño se mantiene en movimiento y en el centro del encuadre. Pasa frente a señales de tránsito, tras el sonido de sus pasos acompasados suenan pájaros. La pared que contenía la mirada del campo que se abre tras él se termina y aparece un breve fragmento de campo, en ella, en un instante podemos vislumbrar a una vaca pastando. Doinel sigue corriendo, su ritmo es incesante, tras él el campo continua. Ha dejado atrás al animal impávido y ahora pasa frente a un sembrado de frutales deshojados por el invierno, al fondo el sonido del canto de los pájaros y el golpe rítmico y continuo de su pasos avanzando. Su respiración. Los pájaros. Un canal de riego. Otro potrero. La monotonía del campo se confunde con la uniformidad del ritmo de su carrera. El agotamiento lo obliga a respirar por la boca. El potrero se termina repentinamente en una construcción. Antoine sigue corriendo sin detenerse. Pasa al lado de la construcción y tras ella podemos ver un tendido de ropa, otro animal que pasta. El canto de los pájaros, la fatiga por la carrera, pareciera que Antoine ya no puede más.

Pero si puede. La cámara ya no acompañándolo en su carrera, sino esperándolo en la pendiente por la que desciende nos deja ver que su desplazamiento pareciera inagotable. El niño corre esta vez hacia la cámara que apenas está a punto de entrar en cuadro empieza a girar hacia la izquierda y nos muestra un canal. El mar. Dos barcos que se dirigen uno hacia otro. El sonido de los pasos de Doinel en su carrera nos indican que continua corriendo. Entre tanto vemos el mar y la inmensidad del gris que cubre la pantalla, la cámara no cesa de girar, se aleja del mar y vuelve al camino donde de nuevo, después de la inmensidad, el cuerpo diminuto y vestido de negro del niño que se ha escapado. Se apoya un instante sobre la rama de un árbol seco y continua perdiéndose de vista.

Desde la playa la cámara lo retoma descendiendo por las escaleras que lo conducirán a ella misma. Los muros de contención que parecen el espinazo de una ballena rodean la escalera. Al fondo casas enormes con vista al mar. Antoine termina de bajar hasta la playa, su carrera se reduce, los pasos y en consecuencia el sonido de los mismos es menor, como si se tratara de una escala comprimida, como si tal vez sus piernas

no pudieran ya más. Sin dejar de correr por la arena húmeda de la playa, mira hacia un lado y hacia el otro y continua avanzando y la cámara lo acompaña nuevamente hasta que sus pasos dejan huellas cada vez más claras que hacen evidente la humedad. A su alrededor aparecen pequeños charcos. Su carrera no se detiene. Su respiración desaparece. A los lejos el muro de contención ya parece un espejismo. Sobre la música incidental de la película suena el sonido de la primera ola. Su carrera continua cruzando sobre otro camino de huellas. Primero uno y después otro. hasta que por fin vemos el mar. Las olas leves que lamen la arena oscura y los pies de Antoine que se acerca corriendo hasta el agua. Una ola alarga su estela de agua sobre la arena y alcanza los pies de Antoine. Apenas se moja los pies, parece que reconociera esa materia por primera vez actuando sobre su cuerpo y levanta los pies, tal vez tratando de comprender lo que ocurre. La inercia de su carrera lo hace continuar corriendo todavía unos cuantos pasos más hasta que se detiene y se devuelve hacia lo seco donde se encuentra la cámara. De repente su mirada se posa en ella. Es la primera vez que ocurre. Un acercamiento hacia su rostro nos permite introducirnos tal vez aún más en la ambigüedad de esa expresión en la que conviven el desconcierto y el abandono, la rabia y la impotencia, y sobre todo lo sublime.

Sobre esa imagen congelada vemos la palabra

FIN.

> *"Aquí lo que me interesaba (en la secuencia de Antoine corriendo hacia el mar) era el paisaje del campo de Normandía que se modificaba detrás del niño corriendo hacia el Sena, su desembocadura, el mar"*[155].

Esta carrera, que ha sido muy comentada desde el punto de vista técnico, es uno de los más bellos ejemplos que ilustran las ideas cinematográficas de Truffaut. Se podría pensar, que al lado de cinematografistas como Jean Luc Godard, decidido a romper explícitamente con las formas representativas del cine y de la narración que implican la fábula y la frontalidad, Truffaut sea un

[155] Truffaut, François, en: Gillian, Op. Cit. p.95.

poco conservador. Sus películas se hacen mayoritariamente a partir de la ficción, al contrario de Godard, para quien la fábula es no sólo una mentira sino un ocultamiento, y para quien la práctica del distanciamiento del espectador es parte la opción política que le queda al arte, distanciamiento que consigue mediante la inclusión de su voz personal y de toda suerte de citas que convierten el discurso cinematográfico en un momento de numerosas densidades. Truffaut, que no termina por definirse como moralista ni como historiador, no se preocupa por los aspectos explícitamente políticos del arte.

Sin embargo, en esta bella secuencia es posible entender hasta qué punto su concepción del cine es una concepción política y no en el simple sentido de que todo acto humano es un acto político, sino mucho más allá, en el sentido que define a Truffaut como un cinematografista.

Para hacerlo es pertinente preguntarse hacia dónde corre Antoine. El niño, abandonado por su madre, por el lenguaje, caído en el balbuceante mundo de las palabras que apenas dan cuenta de la exterioridad de las cosas, un niño sin padre, corre hacia el mar. Se trata, de una carrera conmovedora precisamente por lo poco que se puede decir de ella. En efecto, su importancia, está más allá del hecho mismo que representa, porque no representa nada, cualquier intento de hacer que esta carrera signifique será una traición y una desviación inútiles. No es más que una carrera. Un cuerpo de niño que corre por una carretera. Oímos sus pies, sentimos su respiración, el paisaje se mueve detrás de su cuerpo, desciende unas escaleras y finalmente llega al mar que le moja los pies. ¿Qué más hay? Nada más. La película no nos engaña. Su forma, nos obliga a mirar lo que nos presenta y a entender que en ello, no hay más que eso que allí aparece. No es un símbolo de nada. Esta carrera es una carrera. Y sin embargo ¿por qué continua siendo tan conmovedora? Su potencia se encuentra precisamente en que su indicación cae en el vacío. Nada por fuera de ella misma viene en su auxilio para darle sentido. Concientes del poder de esta

secuencia y de su peso para la narración del film los censores rusos y españoles impusieron sobre ella un comentario.

> *"No sé qué decía exactamente ese comentario, pero en los dos países debía ser más o menos la misma cosa, que el niño será recuperado por las asociaciones o qué sé yo. ¿¡Con que objeto luchar contra la ambigüedad y poner en cambio una nota optimista o social!?"*[156] se pregunta Truffaut.

El vacío conmovedor con que nos confronta la secuencia que finaliza en la mirada que el niño nos dirige, es en efecto poco tranquilizadora. Tampoco es tranquilizadora la existencia contemporánea. El valor político de Truffaut radica precisamente es darle lugar al vacío, a la ausencia dentro de la narración. "La modernidad no es un período histórico sino un modo de dar forma a una secuencia de momentos a fin de que ésta acepte un índice elevado de contingencia"[157], dice Lyotard. Es decir, es una forma de narrar, de representar, que se caracteriza por instalarnos "en la cuestión de la ausencia", la modernidad no nos permite los signos, ni el sentido:

> *"El signo es (…) algo que reemplaza una cosa por otra. Ahora bien, la modernidad de este fin de siglo consiste en eso, no hay nada que reemplazar, ningún lugar-teniente es legítimo, o todos lo son; el reemplazamiento, y por consecuencia el sentido, es sólo un sustituto para el desplazamiento"*[158].

Así, al no tener Nombres, como dice Benjamin, ni poder referir el sentido de los actos y los acontecimientos a un gran relato anterior (superior, posterior) a nosotros, estamos liberados al aquí y al ahora. A lo sublime, a la carrera hacia el mar: "Lo sublime es tal vez el modo de la sensibilidad artística que

---

[156] Truffaut, François, en: Gillian, Op. Cit. p.107.

[157] Lyotard, Jean François, Lo inhumano, p 74.

[158] Lyotard, Jean François, "El diente, la palma" en: Dispositivos Pulsionales, Galilée, Paris, p. 96.

caracteriza la modernidad"[159]. En esta idea que Lyotard desarrolla de Kant, resulta profundamente importante recordar que lo sublime, tal como lo vemos en esta última secuencia, es el resultado de una frustración. Ésta tiene lugar en el hecho de que la imaginación es incapaz de presentar, dar cuenta, nombrar, lo que se presencia. Aparece entonces un vacío, pasos resonando contra la grava de la carretera, una mirada hacia el mar, en fin, una pregunta que es imposible responder. Este vacío, esta no representación, la evidencia de lo mismo que surge en su lugar, son pues parte de la apuesta estética que puede verse en esta película, elementos, todos que la hacen profundamente moderna y que vinculan esta idea de modernidad con la oposición irresoluble que ha implicado para este texto la idea de *Infancia*.

Infancia que se puede leer entonces, como el surtidor de discurso que aparece exactamente en la ausencia de discurso frente a la que nos pone el arte en la modernidad enfrentándonos al sentimiento de los sublime. Al no tener resguardo en las grandes categorías, Antoine huye a la nada, a esa idea de *Infancia* que sobrepasa la época de la vida y que se sitúa en un espacio epistemológico similar, como hemos visto, al que ocupa el arte. El emparentamiento entre el arte y la *Infancia* se desarrolla en esta bella secuencia, como un elemento fundamental de comprensión de la obra de Truffaut, y sobre todo, del cine. En tanto paradoja, como lo entienden Morin, Bazin, Kracauer y Ranciére entre otros, el cine se puede configurar, después de esta mirada, como un espacio de *Infancia* en el sentido en que lo hemos construido. La paradoja irresoluta, como opción escritural, es el camino que se abre a partir de la reflexión suscitada por esta película. De esta manera, la llamada Edad ingrata, esa edad de la que no se tiene memoria, que no agradece, es decir que se establece fuera de los parámetros del intercambio

[159] Lyotard, Jean François, Lo inhumano, p 99.

social establecido, donde la gratitud es parte de una transacción, adquiere una nueva dimensión. Se trata de una edad en la que no se agradece, porque el agradecimiento implica el reconocimiento de una serie de reglas que no se reconocen, de las cuales se pretende huir.

Entonces ¿hacia dónde huye Antoine?, Antoine, huye hacia el vacío que abre la paradoja que nunca se resuelve, esa que se plantea entre la Ley y el Deseo, el Cuerpo y la Lengua, el Cielo y la Tierra, la Ficción y la Realidad, la Narración y la Presentación, la Historia y el Acontecimiento, entre otras; paradoja que ilumina y se encarna en la construcción del concepto de *Infancia* a partir de *Los 400 golpes* (1959) de François Truffaut, y abre un amplio camino de exploración que reconozca la posibilidad de la escritura paradójica como forma de producir conocimiento, en otras posibles construcciones de este concepto.

6. Bibliografía

Adorno, Theodor W., Teoría estética (1979), Taurus, Madrid, 1980.

Agamben, Giorgio, Enfance et histoire (1978), Payot, Parid, 2002.

Balzac, Honoré de, Azucena en el Valle, Espasa Calpe. Madrid. 1977.

Barthes, Roland, El Grado cero de la escritura, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 1973.

Barthes, Roland, *Las láminas de la enciclopedia* en: El grado cero de la escritura, (1972), S. XXI, Buenos Aires, 1973.

Bazin, André, ¿Qué es el cine?, Eds. Rialp, México, 1966

Benjamín, Walter, L'oevre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, (1977) Allia 2006, Paris.

--- Dirección única, (1955) Alfaguara, Madrid, 1987.

--- El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán, Península, Barcelona 1988.

--- Escritos: la literatura infantil, los niños y los jóvenes, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989.

--- Haschish, Taurus, Madrid, 1974.

---*Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre*, (1916) en: Obras completas, Libro II, Vol 1, Abada eds., Madrid.

Bergman, Irgman, La linterna mágica, (1987), Tusquets, Barcelona, 2001.

Bonnaffons, Elisabeth, François Truffaut, la figure inachevée, L'age de l'homme, suiza, 1981.

Buck-Morss, Susan, Dialéctica de la mirada-Walter benjamín y el proyecto de los pasajes, (1989) La balsa de la medusa, Madrid.

Callois, Roger, Acercamientos a los imaginario, (1974), FCE, México 1989.

Cavafis, Constantin, Poesía completa, Alianza Tres, Madrid 1982

Chomsky, Noan, Estructuras sintácticas, Buenos Aires, Siglo XXI, 1999.

De Baeque, Antoine, Histoire d'un revue-À l'assaut du cinéma, cahiers du cinéma, Paris, 1991

De Baeque, Antoine; Toubiana, Serge, François Truffaut, Folio, Gallimard, 1996.

De Balzac, Honoré, Azucena en el valle, Calpe, Madrid, 1921.

Delleuze, Gilles, L'image-temps, ed. Minuit, Paris, 1985.

--- L'image mouvement, ed. Minuit, Paris, 1985.

Dickens, Charles, Oliverio Twist, en: Obra completas, Aguilar, Madrid, 1973, T. I.

Eisenstein Sergei, La forma del cine, Buenos Aires, Ediciones Losange, 1958

--- El sentido del cine, Icaic, 1958.

--- Hacia una teoría del montaje, Paidós, 2001.

Freud, Sigmund, Compendio del Psicoanálisis, Tecnos, Madrid, 1985.

Gillian, Anne, Le cinema selón François Truffaut, Flammarion, Paris, 1988

Ingram, Robert, François Truffaut auteur de films 1932 - 1984, Taschen, Italia, 2004

Insdorf, Annette, François Truffaut, Boston Twayne, 1978

Kafka, Franz, Obras completas, V 1, Planeta, Buenos Aires, 1971.

Kant, Emmanuel, Crítica del juicio, Losada, Buenos Aires, 2005

Kracauer, Sigfried, Teoría del cine: la redención de la realidad física, Ediciones Paidós, Buenos Aires, 1989

Lyotard, Jean François, Lo inhumano, (1988) Manantial, Buenos Aires, 1998.

--- Au juste, Christian Bourgeois ed, Paris, 1979.

---Discours, figure, Klincksieck, Paris, 1990.

--- "El diente, la palma" en: Dispositivos Pulsionales, Galilée, Paris.

---La condición postmoderna, Cátedra, Madrid, 2004.

---La posmodernidad (explicada a los niños), (1983), Gedisa, Barcelona, 2003.

---Lo inhumano

---Lecturas de infancia, Eudeba, Buenos Aires.

---Moralidades Posmodernas, Tecnos, Madrid, 1998.

---Peregrinaciones, Cátedra, Madrid, 1992.

---¿Por qué filosofar?, Paidos, Madrid, 1989.

Menke, Christoph, La soberanía del arte, La balsa de la medusa, Madrid, 1997.

Michel Foucault, Vigilar y Castigar, "El nacimiento de la prisión", Ed. Siglo XXI, 1976.

---La arqueología del saber, Ed. S XXI, 2002

Morin, Edgar, El cine o el hombre imaginario, Paidos, Buenos Aires, 2001.

Rancière, Jaques, La fábula cinematográfica, Paidos, Barcelona 2005.

Romanegra, Joaquin, et. al. (eds), Textos y manifiestos del cine, Cátedra, 1998.

Tackels, Bruno, Petite introduction à Walter Benjamin, L'Harmattan, Paris, 2001

Truffaut, François, Correspondence, Hatier, Rennes, 1988.

---, el placer de la mirada, Paidós, Barcelona, 1999.

--- et Marcel Moussy, Les quatre cents coups, (Récit d'après le film de François Truffaut)Gallimard Jeneusse, (1959), Paris, 1999.

Varios, La política de los autores - entrevistas, Paidos, 2003, Madrid.

FILMOGRAFIA

Bergman, Irgman, *Un verano con Mónika,* (1953)

--- *Fanny y Alexander* (1982)

Godard, Jean Luc, *Sin aliento* (1960)

--- *El desprecio* (1963)

Rivette, Jacques, *Paris nous appartien* (1960)

Rosellini, Roberto, *Alemania año cero* (1948).

--- *Europa 51* (1951)

Truffaut, François, *Los 400 golpes (1959).*

Ficha técnica:

Reparto:

Antoine Doinel	Jean-Piere Leaud
René Bigey	Patrick Auffay
Gilberte Doinel	Claire Maurier
Julien Doinel	Albert Remy
M. Bigey	George Flamant
Mme Bigey	Ivonne Claudie
P'tite Feuille	Guy Decomble

Scénario: François Truffaut

Adaptation: Marcel Moussy et François Truffaut

Dialogue de: Marcel Moussy
Misse en scène: Franóis Truffaut
Images: Henri Decae
Musique: Jean Constantin
Production: Les films de Carrosse et SEDIF
También de Truffaut:
--- *Tirez sur le pianiste* (1960).

--- *Jules et Jim*, (1962)

--- *La peau duce* (1964)

--- *Fahrenheit 451* (1966)

---*La mariée était en noir* (1967)

---*Besiers volés* (1968)

---*La siréne du Mississippi* (1969)

---*L'enfant sauvage* (1969)

---*Domicile conyugal* (1970)

---*Les deux Anglaises et le Continent* (1971)

---*Une belle fille comme moi* (1972)

--- *La nuit américaine* (1973)

---*L'histoire d'Adèle H.* (1975)

---*L'argente de poche* (1976)

--- *L'homme qui aimait les femmes* (1977)

---*La chambre verte (*1978)

---*L'amour en fuit* (1979)

---*Le derniere métro* (1980)

---*La famme d'à côté* (1981)

---*Vivement dimanche!* (1983)

Vigó, Jean, À propos de Nice (1930)

--- Taris, roi de l'eau (1931)

--- Zéro de conduite (1933)

--- L'Atalante (1934)