

Memorias del pasado: Traducciones del presente*

Mauricio Sánchez Menchero (Universidad Nacional Autónoma de México)

Recibido: 21/01/10

Aceptado: 31/01/10

RESUMEN: El análisis historiográfico de una película exige revisar tanto su génesis como su desarrollo a lo largo de la realización. Un camino adecuado es partir de la correspondencia, las entrevistas, los guiones manuscritos y las transcripciones corregidas del director: todo un conjunto de documentos que evita críticas e interpretaciones descontextualizadas. En este caso se trata de la película *Los cuatrocientos golpes* (1959) de François Truffaut, cuyo análisis se basa en la etapa de preproducción a través de diferentes versiones escritas para el guión final. Esta cinta, plena de referencias autobiográficas, permite acercarse al proceso de elaboración artística del cineasta francés.

Palabras clave: Manuscritos / autobiografía / infancia / libros / películas

Past memories: Present translations

SUMMARY: The historiographic analysis of a film calls for an examination both of its genesis and its evolution throughout the production. One way to achieve this is based on the correspondence, interviews, screenplay manuscripts and corrected transcripts of the director. A sum of documents that precludes out of context comments or interpretations. In this case, we are dealing with the film *The Four Hundred Blows* (1959), by François Truffaut, through an analysis based on the preproduction stage through several written versions of the screenplay. The film, full of autobiographical references, allows us to approach the French director's process of artistic creation.

Keywords: Manuscript / autobiography / childhood / books / films

Il arrive un moment, dans la vie intérieure des familles, où les enfants deviennent, soit volontairement, soit involontairement, les juges de leurs parents.

LA RECHERCHE DE L'ABSOLU (1834)
H. BALZAC

I

François Truffaut dejó escrito para su filme *Los cuatrocientos golpes* (1959) varias decenas de hojas con apuntes que servirían como idea central para el guión: “Antoine, al faltar a la escuela, descubre a su madre en los brazos de otro hombre. Como esa noche no se dice nada en su casa al respecto, se imagina una plena complicidad... Esta decepción es un motor suficientemente potente como para provocar la fuga en primer lugar”.¹

Hasta aquí nada nuevo. Pero cuando la historia narrada alude de manera estética a la vida de su director, la película adquiere un valor agregado. La sensibilidad particular del futuro realizador lo impulsó a reproducir sus años mozos. Nacido en París un 6 de febrero de 1932, Truffaut fue el producto de un embarazo no deseado por su joven madre, una secretaria de apenas 18 años de edad. La ausencia del padre obligó a que el pequeño quedara bajo el cobijo de su abuela materna.

Así, durante ocho años, François crecerá entre libros de la *grand-mère* y se construye el hábito de la lectura como un refugio (Petit 2009: 81).

Pero por causa de la muerte de su abuela, el joven François tiene que abandonar esta habitación propia. Ya de regreso con su madre, utiliza el apellido Truffaut que le otorga su padrastro Roland. Sin embargo, en su sensibilidad y en su memoria guarda la imagen de una progenitora que le pide vivir sin hacer ruido y volverse invisible. En unos apuntes manuscritos para la película, Truffaut dejó anotado sobre *La mère d'Antoine*: “Si [su hijo] no hace nada, no dice nada, ella permanece tranquila en su rincón leyendo... lo que no le perdona es que se manifieste como niño: risas intempestivas, hacer preguntas, hacer ruido, etc... toser” (CF/FT 603 B341 F5). El refugio silencioso que le queda entonces a Truffaut / Antoine es la lectura, especialmente de Balzac. De esta manera, los libros adquieren dimensiones de un espacio transicional, donde el joven François construye “mediaciones, representaciones, figuraciones simbólicas para salir del caos” (Petit 2009: 114). Será más adelante, al lado de las páginas escritas, cuando Truffaut descubra un nuevo refugio gracias a las imágenes cinematográficas:

1 Cinemathèque Française, Collection François Truffaut. Les Quatre cents coups (en adelante CF/FT). CF/TF 002 B1 F1 sf6. Agradezco a mi colega Haydeé García las transcripciones y copias del material.

Mis primeras doscientas películas las vi en “estado clandestino”, gracias a los ‘novillos’ que hacía en la escuela o entrando al cine sin pagar —por la salida de emergencia o por la ventana de servicios— o incluso aprovechándome de la ausencia de mis padres, con la necesidad entonces de volver a estar en mi cama, fingiendo que dormía, en el momento en que ellos regresaban (Truffaut 1976: 12).

Durante la presencia nazi en París, Truffaut prefirió evadirse de la escuela e irse “de pinta”. En una ocasión, cuando el profesor lo regañaba debido a sus faltas, se le ocurrió excusarse diciendo que su padre había sido detenido por los alemanes: “Esto fue en 1943, [pero en realidad era] mi tío [quien] había sido detenido la semana anterior. Siempre hay algún elemento de verdad en las mentiras de los niños. Pero mi padre entró a la escuela a buscarme...” (Insdorf 1997: 175-176). Más tarde, su padrastro le daría una buena reprimenda.

Las dificultades con sus padres no desaparecieron, por lo cual el joven Truffaut terminó por abandonar su casa y su escuela, para dedicarse a hacer robos menores y a crear un cineclub (1947). Sin embargo, su padrastro lo rastreó hasta que lo encontró para entregarlo a la policía, y lo encerró en el Centro de Observación para menores delincuentes en Villejuif: un sitio donde se les ponían esposas incluso para ir a la ducha o a los servicios higiénicos.

Por fortuna para el futuro realizador, el crítico de cine André Bazin, al que Jacques Rivette calificaba como santo laico, lo salvó de la prisión militar y lo albergó. Bazin sabía de él por un artículo suyo donde comparaba dos versiones de la película *La règle du jeu* de Jean Renoir. La salida de Truffaut de dicha institución, entonces, se llevó a cabo cuando los Bazin —André junto a su esposa— asumieron el papel de tutores del joven infractor. Ambos cuidarán de François y le ayudarán a reparar las ausencias y, más tarde, lo animarán a escribir reseñas de cine, lo que, a fin de cuentas, lo formaría y lo convertiría en director de cine.

II

Desde luego, la memoria de los años mozos se resguarda mejor que cualquier otra etapa de la vida:

Nuestra experiencia común pertenece a ese período en la vida de la que uno nunca se olvida, la adolescencia y los años de formación. Todo lo relacionado con ese período es parte de la memoria química, creo que es así como los biólogos la llaman. En otras palabras, cuando somos más o menos seniles, los únicos recuerdos siempre frescos y vivos aparecen ante nuestros ojos como una película editada en un *loop* (Baecque y Toubiana 2000: 391).

¿Qué se puede hacer cuando dichos recuerdos necesitan de representaciones que ayuden a reparar o a

sublimar a quienes han vivido dramas debido a las cotidianas y múltiples separaciones que son la norma en toda vida? En la creación artística y científica, un camino es recontar el pasado, pues cuando “[...] uno está poblado por numerosas pequeñas historias es más fácil tender puentes entre episodios, pensar en la propia historia dentro de un conjunto y en el propio lugar dentro de espacios ampliados” (Petit 2009: 125). Esto lo supo intuir Truffaut. En un artículo de 1957, un par de años antes de *Los cuatrocientos golpes*, escribía: “La película del mañana la intuyo más personal incluso que una novela individual o autobiográfica. Como una confesión o como un diario íntimo. Los jóvenes cineastas se expresarán en primera persona y nos contarán cuanto les ha pasado: podrá ser la historia de su primer amor [...] y eso gustará porque será algo verdadero y nuevo [...]” (Truffaut 1976: 31).

En el caso de Truffaut, ¿cómo retrató su infancia y juventud? ¿Cómo reencontró todas las emociones fuertes de su niñez para contarlas visualmente? ¿Cuáles fueron sus estrategias para recontarse sus propias historias y liberarse de sus fantasmas, logrando al mismo tiempo producir arte para el público? Un camino seguro para responder estas interrogantes proviene de la consulta de los documentos personales de Truffaut, ahora resguardados en el moderno edificio de la Cinéma-thèque Française. De lo que se

trata es de llevar a cabo una *crítica genética* que logre la “descripción, interpretación y valoración de las fases creativas” (Martínez de Souza 2004: 244), en nuestro caso la película de un autor, desde la fase creativa, representada por las primeras ideas y esbozos, hasta los guiones literarios y técnicos.

Por ejemplo, en una pequeña hoja manuscrita de François Truffaut aparecen anotados 24 títulos posibles para su primer largometraje de *Les Quatre Cents Coups*. Una decena de estos hacían referencia a los protagonistas de su película autobiográfica mediante términos como *petits* o *enfants*, sustantivos que serán acompañados por adjetivos como vagabundos (*vagabonds*), cretinos (*cretins*) o amigos (*copains*) que terminan yéndose “de pinta” en lugar de asistir a la escuela (*L’aventure buissonnière*). Al final son niños ciudadanos que pasan aventuras en las calles de París como Truffaut también dejó esbozado en un par de títulos alusivos (*Les enfants de Paris* o *Les vagabonds de Paris*).

Pero, ¿cómo fue que el realizador francés eligió el título definitivo de *Los cuatrocientos golpes*? No lo sabemos sino por aproximación. Truffaut hizo una depuración mediante taches con tinta azul o subrayados en tinta roja de su primera lista. Al final solo enmarcó con pluma negra el de *Les Quatre Cents Coups*. Un refrán que en una traducción literal al español

como *Los cuatrocientos golpes* no guarda el sentido ni la fuerza que en lengua francesa. En todo caso, tendría, nos parece, una equivalencia literaria con *Las babas del diablo*, aquel cuento que escribiera Julio Cortázar en 1959 —el mismo año en que se estrenó la película de Truffaut— y que versaba sobre un acto de abuso infantil captado accidentalmente a través de una fotografía.

Para la escritura del guión de *Los cuatrocientos golpes*, el realizador francés elaboró unas primeras ideas que hacen eco a lo aprendido con Rossellini: “Roberto me enseñó que un buen guión debe tener solo doce páginas, que se debe filmar a los niños con más respeto que cualquier otra cosa, que la cámara no tiene mayor importancia y que se debe ser capaz de decir, antes de cada sesión: ‘Hago una película o muero’” (Auzel y Beaufils-Fievez 2004: 29). En este sentido, Truffaut va a seguir los pasos de su maestro italiano al morir en plena creación de proyectos cinematográficos y en la elaboración de ideas para guión en apenas una treintena de páginas, como en el caso de *Los cuatrocientos golpes*: un *scénaristique* que en su versión final terminaría por alcanzar la centena. Pero no estaría tan cerca de su mentor en relación con

la utilidad del guión como meros apuntes de ideas para que los actores improvisaran frente a las cámaras.

Tampoco va a seguir a Rossellini en la elección del actor infantil; sí en cuanto al respeto y dirección de este, como en la película *Alemania año cero*. Truffaut cuenta que al momento de elegir a su protagonista infantil, Jean-Pierre Léaud, se cuidó de que fuera una iniciativa de los propios padres y no su propia búsqueda. Y al momento del *casting* solo tenía como referencia su dirección: 12, avenue George V - Paris 8em. Así, ambas personas, director y pequeño actor —quien dio muestras de talento histriónico y buena memoria—,² corrieron con suerte. Desde luego, el parecido físico dará pie para construir un álter ego. Pero la empatía y amistad les haría trabajar en cinco películas a lo largo de una veintena de años, siempre bajo la filmación del mismo personaje, Antoine Doinel, hasta antes de que este llegue a su madurez. A decir de Truffaut, habría sido imposible seguir realizando películas con este personaje perdido en su infancia, siempre en fuga y escapando de la edad adulta como un *Peter Pan* francés. Esta situación la supo captar bien el compositor Jean Constantin, que la representó con los atinados pizzicatos que ambientan a manera de juegos y

2 Un guiño de Truffaut a la atinada actuación de los niños aparece en *El último metro* (1980). Se trata de la escena en que el pequeño Jacquôt —un niño de nombre Franck Pasquier— hace su prueba como actor de teatro de manera aprobatoria.

de travesuras infantiles la banda sonora de *Los cuatrocientos golpes*.

III

Como se apuntaba en el epígrafe inicial de Balzac, “Llega un momento en la vida interior de las familias en que los niños se convierten, de forma voluntaria o involuntariamente, en los jueces de sus padres”. En el caso de Truffaut, el juicio a sus padres se sublimó por medio de las páginas de los libros o a las imágenes de las películas. En plena adolescencia y a pesar de haber sido lastimado, pudo sobre llevar su existencia gracias a los relatos.

Una de estas representaciones que ayudaron a “exorcizar” su pasado al joven Truffaut fue la cinta de *Le Roman d'un tricheur* (1936), de Sacha Guitry. Como el mismo director explica, fue justo a sus trece años cuando contempló una decena de veces *Le Roman d'un tricheur* en el cine Champollion del Barrio Latino:

Yo la había visto una decena de veces y me sabía de memoria el comentario como una partitura musical. [...] Podía verla hasta tres o cuatro veces seguidas un mismo día. El cine fue generalmente un refugio, pero cuando esa guarida estaba habitada por Chaplin o por Sacha, me sentía protegido. La comparación entre Chaplin y Sacha no sorprenderá si se recuerda que *Le Roman d'un tricheur* es una historia de sobrevivencia, una elegía al individualismo, como los filmes de Chaplin (Guitry 1990: 17).

En el caso de la película de Guitry, la historia se inicia con el robo de ocho monedas que hace un adolescente a sus padres. Como castigo, es privado de comer el plato del día: unos hongos recolectados en el bosque. El joven corre con suerte, porque los once miembros de su familia mueren envenenados después de la comida. No obstante, pierde toda la herencia debido a la avaricia de su tío. A partir de ese momento, comienza una trayectoria que lo lleva a practicar varias formas de ganarse la vida. Solo al final la fortuna le sonríe porque un día recupera honestamente todo lo que había perdido.

La marca que dejó Guitry en Truffaut es patente. No solo le ayudó a conducir los sinsabores de su adolescencia, sino que lo educaron cinematográficamente. No son de extrañar los encuadres cerrados, las cortinillas, las tomas de París, las referencias bibliográficas como Balzac y los relatos en primera persona a través de cartas o diarios. Incluso hasta la música y las canciones que hacen referencia a la aburrición que pueden malpasar los niños.

La influencia de Guitry, entonces, es palpable en la realización de *Los cuatrocientos golpes*. Truffaut señalaba, por ejemplo, que “[...] el haber sufrido por ser hijo único me hacía sentir que estaba cerca del mundo de los niños, por lo que lo hice casi como un documental [...]” (Bergman 2008: xix). En este sentido, no resulta extraña la

parte final, donde aparece un letrado anunciando el Centre d'Observation de Mineurs Délinquants, C. O. M: el sitio al cual es enviado el joven Antoine y que Truffaut describe con detalles y pormenores que solo pueden ser transcritos por alguien que ha tenido la experiencia de haber sido un interno. Por ejemplo, a través de la cámara, se registra una especie de jaula protectora donde son colocadas unas niñas que momentos antes jugaban en un parque frente al Centro de Observación. Dicha acción, se entiende, es realizada como medida precautoria para evitar cualquier contacto con los jóvenes delincuentes.

Además, Truffaut va a contrastar visualmente la vida de los escolares en París con la de los internos. Es el caso del grupo de alumnos que, al seguir a su profesor de actividades deportivas por las calles de París, va desapareciendo a escondidas en diversos puntos del barrio, mientras que en el Centro de Observación resulta más difícil darse a la fuga, aunque no imposible, por la estricta vigilancia.

La gramática documental que elige Truffaut es, pues, una transposición de su propia experiencia vertida en ideas para su película. Por ejemplo, escribe en forma manuscrita

lo que podría ser un "monólogo interior de un niño" que finalmente no aparece en *Los cuatrocientos golpes*: "No me va a matar ... en 10 años, será un recuerdo divertido ... e injusto ... si me hace mucho mal estaré herido ... y él se arrepentirá ... Lo perdoné..." (CF/FT 603-B341 F3). La supresión del soliloquio pudo deberse a la intervención del escritor Marcel Moussy, coguionista de la película, y que ayudó a ordenar las ideas autobiográficas de Truffaut y a mantener el estilo documentalista.

Lo que sí permaneció en la película fue la conversación que mantiene Antoine con la psicóloga en el Centro de Observación. Truffaut advirtió a Jean-Pierre Léaud que se trataba de la escena más importante de la película. Así, mediante preguntas y líneas argumentales generales se preparó el diálogo. Y ante cámaras, el joven actor habló con gran naturalidad y a manera de un largo monólogo sobre su vida.³ A la pregunta "¿por qué no quieres a tu madre?", la respuesta se convirtió en la clave de la película, pero también de la vida del mismo Truffaut:

En primer lugar porque me crió una ama. Y después, porque para estar ella más libre me envió a casa de la abuela. Y como mi abuela ya era vieja y no podía cuidarme, regresé a casa

3 A decir de Truffaut, su joven actor "tenía una vida tan complicada como la del personaje del filme, con lo cual le era más fácil comprender todo lo que se esperaba de él" (Gispert 1998: 40).

de mis padres cuando ya había cumplido ocho años. Y me di cuenta de que mi madre no me quería ni un poco. Estaba siempre regañándome por cualquier cosa, lo más insignificante... Además, también supe... cuando ellos... cuando discutían entre ellos por cosas... supe... que... que mi madre me había tenido cuando estaba... cuando todavía era soltera. Y además, cuando mi abuela... se peleó un día supe entonces... que ella quería abortar, y también que fue mi abuela... quien se empeñó...

Al lado de la imagen lastimosa de su madre, Truffaut no podía olvidar la ausencia de su padre y la presencia de su padrastro que podía ser muy severo.⁴ No era casual que durante la escena de la clase de inglés, el profesor hiciera repetir a los alumnos la frase “where is the father?”. Tampoco resulta azarosa la escena en la que Antoine y René se van “de pinta” y se ponen a dialogar sobre el significado de la palabra “bastardo” (*batard*):

— René: Mi *viejo*, son todos los que no tienen padres... Todos los reyes fueron bastardos igual que [algunos] papas: pero esto no impidió que hicie-

ran algo en la vida: además, parece que son más inteligentes que los otros...

— Ah, ¿sí?, responde interesado Antoine.

— René: Es algo muy simple, tú no tienes más que fijarte en el libro de familia [de tus padres]...⁵

Diez años después de la filmación, Truffaut contrató a un detective privado para localizar infructuosamente a su padre biológico (Azuel y Beaufile-Fievez 2004: 27). Por suerte para él, encontró a su familia verdadera en personas del cine como Bazin, quien fallecería justo durante la filmación de *Los cuatrocientos golpes* y a quien Truffaut dedica la película.

IV

No son pocas las películas que relatan las dificultades que viven los niños, por ejemplo, por las guerras y sus consecuencias. Algunos ejemplos de la época son *Alemania año cero* (1948) de Roberto Rossellini, *Ladrones de bicicletas* (1948) de Vittorio de Sica o *La infancia de Iván* (1962) de Andrei Tarkovski. En tiempos recientes, la filmo-

4 En la descripción que hace del padre de Antoine, Truffaut dejó anotado entre otras características que “se podía mostrar muy severo” y que “al contrario que su mujer, él nunca leía” (CF/FT 002-B1 F.1. sf 3).

En clave balzaciana se podría decir que “Las heridas del amor propio se vuelven incurables como cuando el ácido de plata penetra las cosas” (“Les blessures d’amour propre deviennent incurables quand l’oxyde d’argent y pénètre”. *Illusions perdues*, 1843).

5 Entre corchetes aparecen algunos añadidos entre dos versiones de la misma escena. Comparar CF/FT 002-B1 F.1 sf 6 y CF/FT 603-B341 F.1.

grafía mundial se ha dirigido a retratar los conflictos que viven los infantes a manos de pederastas o traficantes de infantes. No obstante, la singularidad de *Los cuatrocientos golpes* reside en que fue resultado de las propias experiencias de su director,⁶ experiencias que no tuvo tiempo de olvidar porque a sus 26 años y con la fuerza de la juventud las recuperó con todo su ímpetu en su primer largometraje.⁷ Esta situación fue distinta en el caso de Alan Resnais, que realizó su primer largometraje hasta sus 37 años.

En abril de 1958, Truffaut escribió a su amigo de infancia, Robert Lachenay, que fue la inspiración para el personaje de René Bigey en *Los cuatrocientos golpes*. En el escrito le pide recuperar las cartas intercambiadas entre ambos en París y cuando él fue internado en Villejuif, para tener ideas, reconstruir pasajes y utilizarlos en la película. Así, por ejemplo, le recuerda la aventura que vivió cuando se refugió y se quedó dormido en el Metro junto con su compañero

Ducornet. En la cinta, la anécdota fue transformada, pues cuando Antoine decide no volver a su casa y buscar refugio nocturno lo hace en los talleres de una imprenta (Jacob y De Givray 1990: 120).

Los recuerdos transportados a la pantalla necesitan adaptarse pero no por eso pierden su carácter de verosimilitud. Entrevistado sobre su película *Jules y Jim* (1962), Truffaut hacía referencia al libro del mismo título en el cual se había basado para escribir su guión. Se trataba de la primera novela de tintes autobiográficos de Henri-Pierre Roché, escrita a los 74 años de edad y en donde refería escenas de su juventud. En su tiempo, para el autor pudieron haber sido momentos muy dramáticos alrededor de una mujer adelantada a su época. “Todo esto —afirmaba Truffaut— debe de haber sido doloroso de vivir [por Roché]. Sin embargo, 50 años después, terminó por agradarle y no creo que se estuviese mintiendo a sí mismo. Es la distancia en el tiempo.

6 En todo caso, otras películas de Truffaut también hacen mención del mundo infantil y sus conflictos con los adultos. Por ejemplo, en *L'enfant sauvage*, durante la escena en la que los doctores —uno de los cuales interpreta el propio Truffaut— inspeccionan al niño salvaje reconocen una serie de heridas provocadas por animales y una en el cuello que intuyen fue provocada por sus propios padres. O en el caso de *L'argent de poche* se denuncia el caso de un niño que es golpeado y maltratado en su casa.

7 En una carta a Marcel Moussy (coadaptador y coescenarista de *Los cuatrocientos golpes*) le comentaba: “[...] todo va bien... Mi esposa espera un bebé el 6 de febrero del próximo año, la fecha exacta de mi cumpleaños 27; algo más sobre el mismo día, yo tendré —toco madera— el máster de mi película...” (Jacob y De Givray 1990: 122).

La película necesitó la misma distancia... Tenía que ser filmada como un álbum de fotos antiguas".⁸

No obstante, la cuestión sobre la veracidad de los autorretratos, ya sea escritos por el protagonista o registrados por un entrevistador, ha sido debatida por psicoanalistas, lingüistas e historiadores. Tampoco hay que olvidar que a veces "recordamos" lo que nos gustaría que hubiera ocurrido y, aún más a menudo, olvidamos lo que deseáramos que no hubiera sucedido. En ocasiones sucede que los recuerdos son constantes e inmutables debido a la tendencia de contar y recontar las mismas anécdotas (Burke 2009: 269-281).⁹

En 1970 Truffaut vio editados en un libro los guiones de la saga de su personaje Antoine Doinel, siempre interpretado por Jean-Pierre Léaud: *Antoine y Colette* (1962), *Baisers volés* (1968) y *Domicile conjugal* (1970). No está incluido el de *L'amour en fuite*, realizado en 1979. Y cuando en una presentación del volumen se le preguntó si se trataba de una obra novelística, Truffaut respondió negativamente y aclaró que se trataba de un material de utilidad sobre todo

para que los jóvenes directores estudiaran guionismo. De lo que se trataba era de ver las transformaciones que sufría un guión desde las primeras ideas hasta la realización y edición.

Desde luego, el material conservado en los archivos Truffaut de la Cinémathèque, además de servir a futuros guionistas o realizadores, brindan una fuente de información a los historiadores para dar cuenta de la evolución de las ideas mediadas en una producción colectiva. Por más que se trate de una obra de *auteur*, el cine finalmente responde a los contextos socioeconómicos y culturales de cada país. Truffaut lo expresaba cuando en las entrevistas decía: "Bresson no podría existir en los Estados Unidos". En su caso, pudo iniciar y proseguir realizando su "cine de autor" en Francia gracias al apoyo financiero familiar. De igual forma produjeron Alain Resnais y Claude Chabrol, porque se trataba de producciones modestas que accedían al circuito comercial.

Ya desde su primer cortometraje — *Les mistons* (1957)— Truffaut recibiría el apoyo de su suegro, Ignace Morgenstern, un distribuidor húngaro de filmes en Francia. Sin embargo, un

8 <<http://www.youtube.com/watch?v=axangp41lsU&NR=1>>. [Consultado en diciembre del 2009].

9 En este último caso hay que tener presente, por ejemplo, las entrevistas con el cinefotógrafo mexicano Gabriel Figueroa, cuyos relatos autobiográficos parecen un guión aprendido de memoria y con pocas variantes, como puede compararse en libros como el de Alberto Isaac, *Conversaciones con Gabriel Figueroa*, 1993; y de Elena Poniatowska. *La mirada que limpia. Todo México III*, 1996.

año más tarde, el joven realizador lograría establecer su propia sociedad de producción, *Les films du Carrosse*, gracias a una subvención estatal de la UFIC avalada por la empresa de Morgenstern.¹⁰ Para *Los cuatrocientos golpes* se invirtieron cuarenta millones de francos, que se recuperaron con creces debido a los más de cien millones que entraron en taquilla (Gispert 1998: 36). En el *staff* de la película aparecen registrados 21 técnicos y 10 actores, quienes trabajaron entre el 10 de noviembre de 1958 y el 5 de enero de 1959, en diversas locaciones en París y en Calvados (CF/FT 002-B1 F.5).¹¹

V

En julio de 1984, Truffaut se encontraba enfermo y convaleciente. No obstante, tenía la idea de escribir su autobiografía en su máquina portátil. Pero estas memorias quedarían en un mero deseo porque Truffaut moriría en octubre de ese mismo año. Aun así, su amigo Claude de Givray había intentado ayudarlo mediante grabaciones, pero solo pudo hacerlo durante dos tardes. La última grabación fue hecha en junio de 1984, justo cuando aparece el siguiente diálogo:

—La excusa presentada [por Antoine] en la escuela después de haberse ido de “pinta” (“mi madre ha muerto”) —que proviene de Alphonse Daudet y que usted pone en *Los cuatrocientos golpes*—, no fue utilizada por usted como excusa en la vida real, ¿verdad?

—Sí, lo hice —respondió Truffaut—. Hice uso de esta. Fue en 1943...

Y en ese momento la cinta se interrumpió (Baeque y Toubiana 2000: 391).

Para Chesterton la verdadera clave de la historia de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hide* de Robert Louis Stevenson no estaba en el descubrimiento de que un hombre sea dos hombres, sino de que los dos personajes no son más que uno solo. El quid de la fábula no está en que un hombre pueda desprenderse de su conciencia, sino en que no puede. Tampoco Truffaut puede separarse de su *alter ego*, Antoine Doinel. Pero a diferencia de la poción que bebe el Dr. Jekyll, el realizador utilizó la cámara acaso para transformarse y separarse de su infancia recontada en la pantalla. Se puede pensar que el triunfo fue del niño François, pero fue de Truffaut. Descubrió cómo realizar su obra, y a pesar

10 La oficina estaba ubicada en el departamento de Truffaut, número 27 de la *rue St. Ferdinand*, en París.

11 En dicha lista faltan los nombres de algunos asistentes y secretarías debido, quizás, a la menor responsabilidad de su trabajo y de su sueldo, pero cuyos créditos sí aparecen en la película. Lo mismo sucede en el caso de los actores con papeles incidentales.

de una infancia difícil y una juventud precoz, supo preservar la memoria y traducirla en imágenes que se conservan por siempre con su primer frescor y que el público de entonces supo reconocer y apreciar. A medio siglo de distancia, *Los cuatrocientos golpes* continúa siendo una película con fuerza, que anima a los espectadores actuales a seguir protegiendo la dignidad de los niños.

Bibliografía

- AUZEL, Dominique y Sabine BEAUFILS-FIEVEZ (2004). *François Truffaut. Le cinéophile passionné*. París: Séguier.
- BAECQUE, Antoine de y Serge Toubiana (2000). *Truffaut: a biography*. California: University of California Press.
- BERGMAN, Ronald (2008). *François Truffaut: Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- BURKE, Peter (2009). "Invitation to historians: An intellectual self-portrait, or the history of a historian". *Rethinking History*. Vol. 13, núm. 2. Junio de 2009, pp. 269-281.
- GISPERT, Esther. *François Truffaut* (1998). *Los cuatrocientos golpes*. Barcelona: Paidós.
- GUITRY, Sacha (1990). *Le cinéma et moi*. François Truffaut [Prefacio]. París: Ramsay Poche Cinéma.
- INSDORE, Annette (1997). *François Truffaut*. Nueva York: Cambridge University Press.
- JACOB, Gilles y Claude de GIVRAY (1990). *François Truffaut. Correspondance 1945-1984*. Nueva York: The Noonday Press.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José (2004). *Diccionario de bibliología y ciencias afines*. Gijón: Trea.
- PETIT, Michèle (2009). *El arte de la lectura en tiempos de crisis*. México: Océano Travesía.
- TRUFFAUT, François (1976). *Las películas de mi vida*. Bilbao: Mensajero.