

François Truffaut, un tsunami en busca de la infancia perdida

Javier González de Dios

**Repaso a la figura y obra de François Truffaut,
haciendo especial hincapié en *Los cuatrocientos golpes* (1959),
El pequeño salvaje (1969) y *La piel dura* (1976).**

La *Nouvelle Vague* irrumpió a finales de la década de los 50 y supuso una renovación del lenguaje cinematográfico sobre la que se han escrito ríos de tinta. Esa ola sacudió las costas del séptimo arte galo y mundial, donde la figura de François Truffaut fue clave en su tránsito de crítico insobornable a director aclamado, un hombre que prefirió el cine (y la lectura) a la propia vida y un director que tuvo en las mujeres y en la infancia sus dos mayores puntos de interés.

El cine de Truffaut fue muy biográfico, donde su desafortunada infancia y adolescencia le marcó de por vida. La confusión entre su vida y la ficción que imaginó fue tal que creó un *alter ego* cinematográfico, Antoine Doinel, personaje encarnado por Jean-Pierre L  aud durante dos décadas.

Y se ha llegado a decir que toda su obra es una búsqueda de la infancia perdida donde cabe considerar tres películas esenciales para entender esa búsqueda: *Los cuatrocientos golpes* (1959), *El pequeño salvaje* (1969) y *La piel dura* (1976), películas que rindieron homenaje explícito a la infancia y la educación desde ángulos distintos pero complementarios. Tres películas a las que habría que añadir el cortometraje *Les mistons* (*Los mocosos*) (1957).

Niños para el recuerdo desde la óptica de Truffaut para adentrarnos en la problemática educativa en la infancia, especialmente de los menores abandonados de una u otra forma por la familia y la sociedad que los acoge. Y sencillamente porque, según sus palabras, «*la infancia es el mundo que mejor conozco*».

“La *Nouvelle Vague* irrumpió a finales de la década de los 50 y supuso una renovación del lenguaje cinematográfico sobre el que se han escrito ríos de tinta

**Una nueva ola en las playas
del cine francés**

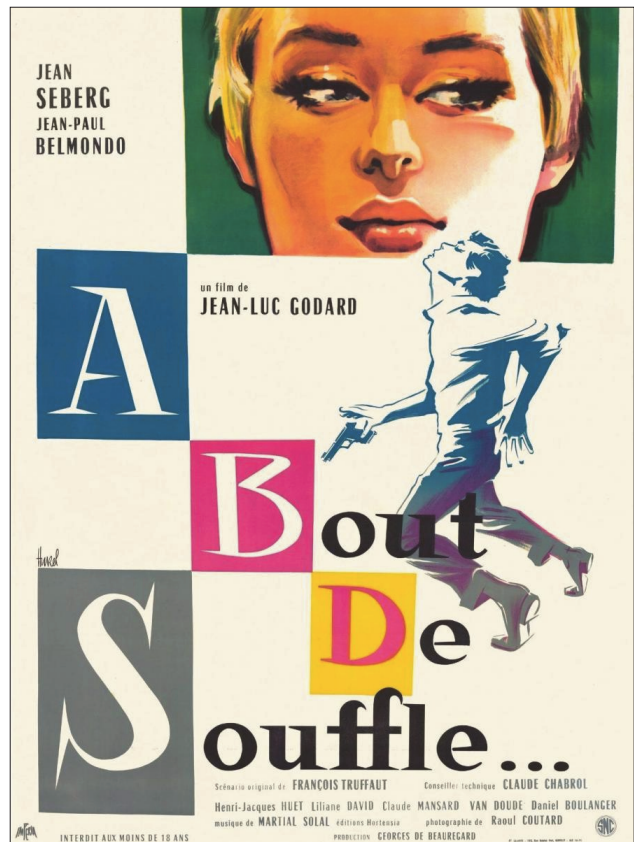
Libertad de expresión y libertad técnica en el campo de la producción fílmica fueron los dos postulados que movieron a la *Nouvelle Vague*, nombre con el que se designó a un grupo de cineastas franceses surgidos a finales de la década de 1950 a partir de la revista especializada *Cahiers du Cinéma*. Muchos de ellos siguieron el mismo camino: primero críticos y escritores, luego guionistas y, finalmente, el salto a la dirección. Este movimiento cambi   por completo la forma de hacer cine que existía hasta ese momento, llegando a ser uno de los movimientos cinematográficos más influyentes en la historia del séptimo arte. Los integrantes de esta revolución artística denunciaban el deterioro que percibían en el cine convencional de entonces y entendían que el cine debía ser más consciente de su propia naturaleza, y no un medio superfluo que no tuviera nada que decir al espectador.

Este grupo surgió en contraposición con el *Cinéma de Qualité* y como rechazo al academicismo en boga, aquel cine con diálogos literarios a partir de novelas de prestigio, rodado en estudio con fotografía relamida y repartos estelares. Y la *Nouvelle Vague* declaró que su mayor influencia artística provenía del Neorrealismo italiano y del cine negro que se estaba popularizando en Estados Unidos durante la década de los 40 y 50 (de Howard Hawks, John Ford, Alfred Hitchcock o Samuel Fuller), así como del cine realista y visual de Jean Renoir, Robert Bresson, Jacques Tati y Max Ophüls. Muchos entendían que el cine se había visto desgastado con la llegada del cine sonoro y pretendían traer de vuelta ese espíritu artístico que fue impulsado en los comienzos del séptimo arte por directores como D.W. Griffith o Sergei M. Eisenstein.

Las características diferenciales de la *Nouvelle Vague* fueron, entre otras: rodaje en localizaciones reales y con luz natural, actores casi desconocidos o no profesionales, diálogos improvisados y coloquiales, producciones de bajo presupuesto, sonido directo, cámara en mano, uso de elipsis, uso del plano secuencia, así como una búsqueda artística de la verdad humana y exponerla con la mayor sinceridad posible. Y entre las temáticas principales se incluían con frecuencia personajes sin rumbo en la vida o las complejidades dentro de las relaciones de pareja, teniendo presente lo que se conocía como la teoría de autor (donde la cámara de los realizadores tenía que ser como un bolígrafo en sus manos, con el que debían escribir todas sus visiones y experiencias vitales de una forma cinematográfica).

La *Nouvelle Vague* supuso una renovación del lenguaje cinematográfico que llenó ríos de tinta, por lo que sería temerario extenderse en este tema sobre el que se han escrito numerosos libros como *La Nouvelle Vague* de Claude Chabrol (1999), *En torno a la Nouvelle Vague: rupturas y horizontes de la modernidad* de Carlos F. Heredero (2002), *La Nouvelle Vague: sus protagonistas* de Jean-Luc Godard (2004), *La Nouvelle Vague, la modernidad cinematográfica* de Javier Memba (2009), *La Nouvelle Vague: Portrait d'une jeunesse* de Antoine de Baecque (2009), *La Nouvelle Vague, una escuela artística* de Michel Marie (2012) o *Nouvelle Vague, la ola que no cesa* de Fernando Usón Forniés (2021), entre otros.

Cabe decir que la *Nouvelle Vague* nunca llegó a formar una escuela, ya que cada uno defendía postulados y perseguía metas distintas, pero les unió el ser jóvenes y compartir su rechazo al cine que se hacía en Francia. Y allí encontramos a cineastas que se habían formado viendo cine en la Cinemateca Francesa, fundada en 1935 por Henri Langlois, y/o que ejercían la crítica en la revista *Cahiers du*



Al final de la escapada (1959) de Jean-Luc Godard.

Cinéma, creada en 1951 por André Bazin. El fuego lo abrió *El bello Sergio* (Claude Chabrol, 1958), y luego tres películas emblemáticas del año 1959: *Hiroshima Mon Amour* de Alain Resnais, *Al final de la escapada* de Jean-Luc Godard y *Los cuatrocientos golpes* de François Truffaut. Fue tal la fiebre provocada por la *Nouvelle Vague* que ese año 24 directores hicieron su primera película y en 1960, la cifra ascendió a 43 más. Y a partir de ahí toda una serie de películas y directores inolvidables: *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais, 1961), *Una mujer es una mujer* (Jean-Luc Godard, 1961), *Jules y Jim* (François Truffaut, 1961), *Cleo de 5 a 7* (Agnès Varda, 1962), *Vivir su vida* (Jean-Luc Godard, 1962), *La rodilla de Clara* (Éric Rohmer, 1962), *El fuego fatuo* (Louis Malle, 1963), *El desprecio* (Jean-Luc Godard, 1963), *Banda aparte* (Jean-Luc Godard, 1964), *Pierrot el loco* (Jean-Luc Godard, 1965), *La felicidad* (Agnès Varda, 1965), *La coleccionista* (Éric Rohmer, 1967), *Mi noche con Maud* (Eric Rohmer, 1969), *L'Amour Fou* (Jacques Rivette, 1969), *El amor después del mediodía* (Éric Rohmer, 1972) o *La mamá y la puta* (Jean Eustache, 1973), entre otras. Allí donde se prodigaron los correspondientes actores y actrices, pero que tuvieron en Jean-Paul Belmondo, Anna Karina y Jean-Pierre Léaud a sus máximos representantes.



François Truffaut, fotografiado por Pierre Zucca en 1968.

François Truffaut, viaje de la crítica a la dirección

Dentro de los directores de la *Nouvelle Vague*, François Truffaut (1932-1984) se constituye en una de las figuras clave del cine galo y mundial, aquel que pasó de crítico insobornable a director aclamado en un ola cinematográfica que fue un tsunami, un hombre que prefirió el cine (y la lectura) a la propia vida y un director que tuvo en las mujeres y en la infancia sus dos mayores puntos de interés.

Su infancia no afortunada en aquel París de entreguerras, le marcó de por vida. Hijo de madre soltera y padre desconocido (de cuya existencia supo a los 35 años), con el desamor como triste memoria de infancia y una juventud marcada por la rebeldía, los reformatorios y la prisión militar. Su padrastro lo ingresa en un centro para menores delincuentes; luego, una decisión irreflexiva le lleva a alistarse tres años como voluntario en el ejército y lo destinan a Alemania; allí comprende su error y deserta, lo que le lleva de nuevo a la cárcel. Intenta suicidarse, contrae la sífilis, alterna la celda con un hospital mental.

Es por ello, que Truffaut, desde muy joven, encontró en el cine y en la lectura el mejor refugio frente a un mundo que le era hostil, y además en una Europa ya sumida alrededor de la Segunda Guerra Mundial.

La gran pantalla era el universo de ilusiones y sentimientos que, a diferencia de la propia existencia, se podía controlar a placer. El joven Truffaut se convierte en un auténtico adicto al cine y cuenta que llegó a visionar más de 3.000 películas entre 1946 y 1956, lo que le lleva a fundar un cineclub que llevaba el pretencioso pero revelador nombre de *Le Circle Cinémanie*.

Y parejo al cine cultiva otra gran afición: la lectura. Y como lector empedernido trasciende que en sus películas abunden la letra impresa en sus formas más diversas.

Es en el circuito de los cineclubs donde conoce a André Bazin, uno de los críticos y teóricos más influyentes del séptimo arte, quien se sintió conmovido ante su entusiasmo y desamparo. Era solo 13 años mayor que él, pero se convirtió en la figura paterna y mentor que tanto echaba en falta y añoraba Truffaut.

Y fue Bazin quien le busca trabajo inicialmente en el ejercicio de la crítica cinematográfica en las revistas *Arts* y *Cahiers du Cinéma*. En sus primeros artículos, Truffaut no dejó títtere sobre cabeza y sus detractores le apodaron «*el sepulturero del cine francés*», aunque sus partidarios le vitoreaban.

Fue un crítico temido que pasó de expresar opiniones a liderar la *Nouvelle Vague*.

Y todo ese bagaje quedó patente en las veinticinco películas que dirigió (incluidos sus tres primeros cortometrajes), desde 1955 hasta su súbito fallecimiento por un tumor cerebral en 1984. Su cine se alimentó de muchos referentes, pero había especialmente dos directores que admiraba: Jean Renoir, «el cineasta más grande del mundo», y Alfred Hitchcock, a quien dedicó uno de los mejores libros de cine que se hayan escrito jamás, *El cine según Hitchcock*. Entre sus películas destacan títulos clásicos como *Los cuatrocientos golpes* (1959), su ópera prima, inspirada en la juventud rebelde de su creador y con la que ganó el premio al Mejor Director en el Festival de Cannes, un éxito sorprendente porque los responsables de Cannes habían vetado a Truffaut dos años antes, hartos de sus críticas aceradas contra el certamen; y también otras películas clásicas como *Jules y Jim* (1962), *Fahrenheit 451* (1966) o *La noche americana* (1973). Fueron abundantes en su filmografía las adaptaciones literarias, comenzando por la citada *Fahrenheit 451*, su primer rodaje en inglés, pero también *Tirad sobre el pianista* (1960), *La novia vestía de negro* (1967), *La sirena del Mississippi* (1969) o *El amante del amor* (1977).

Fue Truffaut un trabajador infatigable, que era capaz de tener varias películas a la vez en la cabeza. Y prefirió a los personajes sobre la trama, a las imágenes (contó en nueve de sus películas con el gran director de fotografía español Néstor Almendros) sobre los diálogos, el virtuosismo técnico o los mensajes de tipo intelectual. Y, a diferencia de sus colegas, gozó de una libertad privilegiada porque disponía de su propia productora, *Les Films du Carrosse*; además, su boda con Madeleine, hija de Ignace Morgenstern, influyente productor y distribuidor de la época, jugó un papel esencial en su salto a la dirección.

Cabe señalar que Truffaut fue un director de mujeres, con una sensibilidad especial para crear personajes femeninos memorables y obtener lo mejor de sus actrices. Algo que respondía a una necesidad psicológica derivada de la dualidad admiración-rechazo que mantuvo con su madre, por quien nunca se sintió querido. Fue, además, un hombre enamorado, que tuvo romances con muchas de las protagonistas de sus películas: Jeanne Moreau, Catherine Deneuve (y su hermana, Françoise Dorléac), Leslie Caron, Jacqueline Bisset y Fanny Ardant.

Pero junto a la mujer, el otro gran tema de su cine fue la infancia. Y es que su cine fue muy biográfico, pues pocas infancias tan desdichadas como la suya. La confusión entre su vida y la ficción que imaginó fue tal que creó un *alter ego* cinematográfico, Antoine Doinel, personaje encarnado por Jean-Pierre L  aud.

Cabe señalar que Truffaut fue un director de mujeres, con una sensibilidad especial para crear personajes femeninos memorables y obtener lo mejor de sus actrices

Y así que en un momento en que las playas del cine francés eran sacudidas por una nueva ola cinematográfica, Truffaut fue un tsunami sobre el que se dijo que «*toda su obra es una búsqueda de la infancia perdida*». Y estos pensamientos suyos resumen su esencia: «*La infancia es el mundo que mejor conozco*», «*Me siento mejor con un niño que con un adulto*», «*Yo, como la mayoría de las mujeres, soy sensible a las desdichas de los niños*».

Y es así como este director, al igual que la corriente que representa, ha llenado muchas páginas impresas, tanto en libros (como las biografías de Anne Gillain, Luis García Gil, Paul Duncan y Robert Ingram o Antoine de Baecque y Serge Toubiana), así como numerosos artículos.

La infancia en el cine de François Truffaut

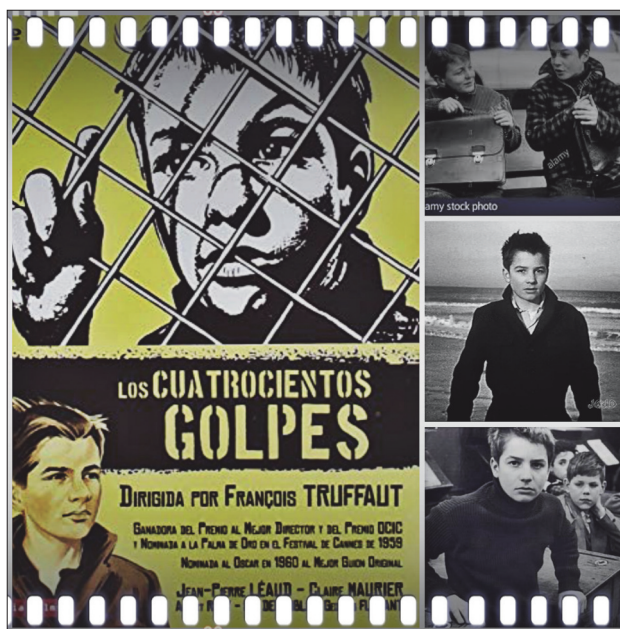
De todos los temas que atraviesan la filmografía de Truffaut (la muerte, la literatura, el cine, la pareja...), hay dos que reinan por encima de todos, como ya se ha mencionado: la mujer y la infancia. Y, como si fuera una premonición, su corto del año 1957, *Les mistons* (*Los mocosos*), fue premonitorio para anticipar el mapa de sus obsesiones. En un sincero metraje de 17 minutos, nos cuenta la historia de un grupo de cinco chavales («mocosos») en el despertar de su atracción sexual y que persiguen a una hermosa joven (interpretada por Bernardette Lafont). Y en esta pequeña obra ya nos marca su director cinco aspectos cardinales que le acompañarán siempre: la fascinación por la mujer, la insuficiencia para con la mujer, el fetiche, la fatalidad de la pareja, y esa infancia demasiado presente. Se podría decir que en la búsqueda de «ella» termin   apareciendo «  l», su *alter ego* cinematográfico: Antoine Doinel, interpretado por el actor Jean-Pierre L  aud durante diversas épocas de su vida, como veremos a continuación.

Tras este conmovedor cortometraje, cabe considerar tres películas esenciales para entender la búsqueda de esa infancia perdida en la cinematografía de Truffaut, y que revisaremos a continuación: *Los cuatrocientos golpes* (1959), *El pequeño salvaje* (1969) y *La piel dura* (1976), películas que rindieron homenaje explícito a esta etapa de la vida desde ángulos muy distintos pero complementarios.

Los cuatrocientos golpes (1959)

Cuando Truffaut se decidió a filmar un primer largometraje a la edad de 27 años, tuvo que recurrir —ante la falta de una idea original— a extraer episodios de su propia vida y la de Robert Lachenay (amigo de la infancia y también crítico cinematográfico) e imbricarlos y compactarlos en la existencia de un solo ser, un joven tan falto de cariño y oportunidades como lo fue él en su propia infancia. Y fue en ese mítico año 1959 para la *Nouvelle Vague* cuando estrenó *Los cuatrocientos golpes*. Y con ella revolucionó la escena y enseñó al mundo que, para hacer cine, no hacía falta ninguna escuela: se podía aprender a rodar películas desde una butaca, siendo espectador y crítico primero, como él.

Los cuatrocientos golpes es un título que hace referencia a una expresión francesa cuya traducción podría ser «hacer las mil y una», refiriéndose a todas las trasgresiones del personaje en la película, aunque también juega con la enorme cantidad de golpes que la vida propina al protagonista. Porque la película nos presenta a Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), un adolescente de 13 años, con problemas familiares y escolares. Y cuya vida transcurre entre una familia que no le acoge con cariño, con sus aventuras y desventuras escolares y el vagar por las calles de París con sus amigos. Tras el robo de una máquina de escribir, acaba internado en un centro de menores, mientras sufre los golpes que le da la vida a tan corta edad. Y encontramos escenas destacables en cada parte nuclear del guion: la escena inicial de la escuela (esas escuelas de antaño con tan peculiares maestros), los días de novillos por las calles de París (los niños escapando progresivamente de la fila del profesor de gimnasia tiene un sabor especial), su interés por la lectura y el cine (con un homenaje a Balzac incluido), las escenas en el centro de menores (con el impactante primer plano de Antoine durante cuatro minutos ante las preguntas de la psicóloga). Y, sobre todo, la larga carrera final del protagonista, cuando se escapa del reformatorio, llega hasta el mar y nos mira de frente... en un final lleno de interrogantes.



Porque, ya se ha referido, *Los cuatrocientos golpes* es una historia en gran parte autobiográfica, y presenta la primera aparición del personaje de Antoine Doinel, *alter ego* de Truffaut y que interpretará a lo largo de 20 años el mismo actor, Jean-Pierre Léaud. Esas películas fueron *El amor a los veinte años* (1962), *Besos robados* (1968), *Domicilio conyugal* (1970) y *El amor en fuga* (1978). En ellas Antoine Doinel evolucionó de la infancia a la madurez, y con ello el personaje (el propio Truffaut transfigurado) nos transmite sus inseguridades, sus alegrías y miedos, sus amores... Cabe decir que Jean-Pierre Léaud también participó en otros filmes de Truffaut en papeles diferentes al de Antoine Doinel, como en *Las dos inglesas y el amor* (1971) y *La noche americana* (1973).

Esta película está dedicada a André Bazin, fundador de *Cahiers du Cinéma* y padre artístico-espiritual de Truffaut y quien le salva de esa infancia y adolescencia perdida. Y también existe un agradecimiento a Jeanne Moreau, actriz musa de la *Nouvelle Vague*, por su ayuda a la realización de la película. Porque se dice que toda la obra de Truffaut es una búsqueda de la infancia perdida y lo que más le interesaba en la vida es la infelicidad de los niños. Por lo que *Los cuatrocientos golpes* es un ejemplo del cine como terapia a los fantasmas de nuestras infancias, infancias que a veces son en color, pero otras en blanco y negro. Y en nuestro recuerdo sobrevuelan los pensamientos del adolescente Antoine Doinel; «Oí que mi madre me había tenido de soltera... Y me enteré de que había querido abortar. Si nací fue gracias a mi abuela», «Miento de vez en cuando, supongo. A veces digo la verdad y no me creen, así que prefiero mentir».

***El pequeño salvaje* (1969)**

Truffaut se entregó por entero al mundo del cine, no solo como crítico y director, sino también ocasionalmente como protagonista de películas. Esto último ocurrió con *El pequeño salvaje*, su particular homenaje a Rousseau. Porque esta película documental se inspira en la historia real de Víctor de Aveyron, niño de unos 12 años que, en 1790, fue encontrado en los bosques de Francia, donde aparentemente había pasado toda su niñez viviendo en soledad y entre animales. Los relatos del Dr. Jean Itard sirven de base para esta película que versa sobre la importancia que tiene el proceso de socialización en el ser humano y que muestra el contraste entre la libertad y felicidad del ser humano en estado natural y la hipocresía y corrupción de la civilización (al mejor estilo roussoniano).

El médico-pedagogo Jean Itard luchó para insertar a Víctor de Aveyron en la sociedad francesa de comienzos del siglo XIX, consiguió ser su mentor y defender que el «salvaje» Víctor podría llegar a ser civilizado e independiente como el resto de los «civilizados», abriendo la caja de pandora sobre cómo educarlo. Los escritos de Itard sobre el caso fueron utilizados por Truffaut para hacer la película, de forma que el director se reservó el papel protagonista encarnando al propio Itard, en un *tour de force* interpretativo con el niño salvaje (magnífica interpretación de Jean-Pierre Cargol). Dolor, poesía, tristeza, nostalgia y belleza en un pedazo de cine inmortal que se grabará a fuego en nuestra memoria, contando con la magnífica fotografía en blanco y negro de nuestro Néstor Almendros y la música de Vivaldi.



“El médico-pedagogo Jean Itard luchó para insertar a Víctor de Aveyron en la sociedad francesa de comienzos del siglo XIX, consiguió ser su mentor y defender que el «salvaje» Víctor podría llegar a ser civilizado...”

Pese al hermetismo de este filme, consigue acabar conmoviendo al espectador de una manera mucho más eficaz que el barroquismo ornamental y sentimental de *La habitación verde* (1978), película del propio Truffaut con influencia de esta obra, pues nos cuenta la relación entre su protagonista con un niño con una discapacidad en el habla: en *El pequeño salvaje* el muchacho es enviado a una escuela para niños sordomudos en París. En contra de todos, Itard creyó que el niño, a quien llamó Víctor, podría aprender, pues su retraso se había limitado por el aislamiento y tan solo necesitaba que se le enseñaran las destrezas que los niños normalmente adquirirían a través de la vida diaria. Itard llevó a Víctor a su casa y, durante los siguientes cinco años, gradualmente lo «domesticó»: se dice que los métodos que Itard utilizó (fundamentados en los principios de imitación, condicionamiento y modificación del comportamiento) le posicionaron a la vanguardia de su época y lo llevaron a inventar muchos mecanismos de enseñanza que aún se utilizan. De hecho, Itard depuró las técnicas que había usado con Víctor, convirtiéndose en un pionero de la educación especial, con especial énfasis en el problema pedagógico que plantea la educación y la enseñanza de sordomudos y ciegos.

Sin embargo, Víctor nunca aprendió a hablar, aparte de algunos sonidos vocálicos y consonánticos. En una escena final, y contando con la numerosa voz en *off* de la película, podemos oír la siguiente reflexión del Dr. Itard: «Cuanto me hubiese gustado que me entendiera. Poder expresarle hasta qué punto el dolor del mordisco me llenaba de satisfacción. ¿Podía alegrarme? Tenía la prueba de que el sentimiento de lo justo y de lo injusto ya no era extraño al corazón de Víctor. Al darle, o más bien al provocarle, ese sentimiento acababa de elevar al hombre salvaje a la altura del hombre moral por su mejor característica y más noble atributo».

La piel dura (1976)

Dentro de la importancia de los niños en el cine de Truffaut, la educación en la infancia es una de las líneas abiertas a lo largo de su carrera. Un ejemplo paradigmático es su película *La piel dura*, en donde aborda este tema con una serie de historias corales que recorren la hipotética infancia de unos niños en Thiers, una pequeña población de provincias, durante el curso escolar de 1976. Infancia que planea alrededor del colegio, el omnipresente colegio, incluso más patente que la propia familia. Padres, maestros y, sobre todo, niños y más niños, son los verdaderos protagonistas de esta pequeña joya. Ingenio, imaginación, vulnerabilidad y fuerza en la infancia vuelven a quedar reflejados en esta deliciosa historia que aúna drama, comedia y fantasía.

Cada niño, cada alumno, es fácilmente identificable y sus historias se entrecruzan. Historias que son también nuestras, porque muchas de sus escenas podrían ser escenas de nuestra juventud: las clases, los compañeros, los deberes, los chistes en el patio, la revisión médica escolar, los amigos, cómo colarse en el cine sin pagar, los primeros flirteos entre sus butacas, las películas que recordamos, el enamoramiento de juventud, el primer amor... y el primer beso. Niños alrededor de la escuela, pero que son el producto de sus familias, con dos antítesis: Julien (y su jersey a rayas blanco y azul) vive en un hogar casi abandonado con su abuela y su madre alcohólica, quienes lo maltratan, y termina convertido en ladrón y buscavidas, en un supervi-

“Cada niño, cada alumno, es fácilmente identificable y sus historias se entrecruzan. Historias que son también nuestras, porque muchas de sus escenas podrían ser escenas de nuestra juventud: las clases, los compañeros, los deberes, los chistes en el patio...”

viente; y Patrick (y su camiseta morada) vive con su padre inválido al que cuida con esmero, y busca el amor y cariño, bien el amor imposible en la madre de un amigo o el amor juvenil en Martine, una compañera de colegio.

Truffaut realiza en *La piel dura* un esfuerzo para presentar, no solamente niños, sino también a sus maestros, con dos antítesis: el maestro Richet (Jean-François Stévenin), agradable y empático con su grupo, flexible con el programa del curso y que sabe dosificar tanto la formación como la información en sus alumnos (Truffaut hace un homenaje a ese maestro que se preocupa por sus alumnos, que los conoce y aprecia, que es a veces padre y a veces amigo, y que acompaña al alumno en algunos difíciles años de su vida); y la maestra Petit (Chantal Mercier), autoritaria e inflexible, a la que preocupa más la tarea que los alumnos.

Algunas escenas pueden causar un especial impacto como espectadores: la del gato y del niño de 2 años en la ventana nos pondrá en vilo (con la previsible defenestración desde un noveno piso); la de la niña a la que castigan sus padres en el piso cuando ellos se van a comer nos provocará la sonrisa (al apreciar la solidaridad del vecindario); la de las preguntas que los alumnos hacen al profesor, que acaba de ser padre, sobre la salud del hijo y de la madre, nos parecerá entrañable (incluyendo imágenes que son todo un alegato a favor de la lactancia materna); la escena final de argumentación del profesor ante su clase en defensa de los derechos de la infancia (y en contra de los malos tratos por los adultos) nos emocionará.

Pero el mensaje principal de la película surge de boca del profesor Richet y en tres ocasiones, en tres escenas que se convierten en metáfora:



1.- Al principio de la película, durante la primera lección que da el maestro a sus jóvenes alumnos: *«Quería deciros que si elegí el oficio de maestro fue porque guardo un mal recuerdo de mi juventud y porque no me gusta la forma en que se trata a los niños. La vida no es fácil, es dura, y es importante que aprendáis a endureceros para que podáis enfrentaros a ella. Ojo, endureceros no es ser insensibles. Por una especie de extraño equilibrio, aquéllos que tuvieron una infancia difícil están generalmente mejor dotados para enfrentarse a la vida adulta que aquellos otros que disfrutaron de protección o de un exceso de cariño: es una especie de ley de compensación... Porque la vida está hecha de ese modo: no podemos vivir sin querer y ser queridos».*

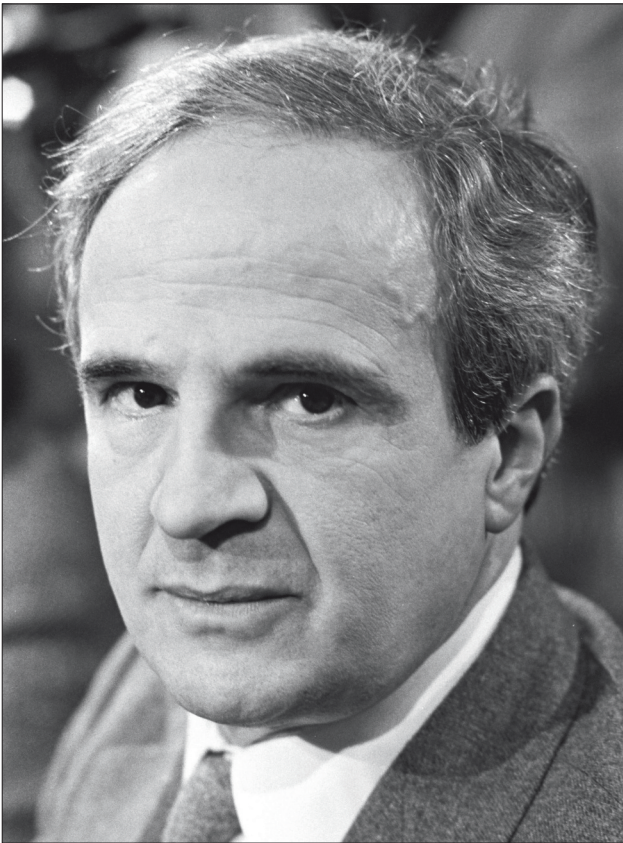
2.- A mitad de la película, tras esa inverosímil defenestración del niño de la que sale ileso, se produce una conversación entre el profesor y su esposa: *«No es verdad del todo que los niños estén en peligro constantemente. Un adulto hubiera muerto por el impacto, pero un niño no. Los niños son como una roca. Tropezan por la vida sin quedar lastimados. Ellos se encuentran en estado de gracia y eso les permite tener la piel dura. Son mucho más resistentes que nosotros».*

3.- Al final de la película, en el monólogo de fin de curso: *«El caso de Julien es tan terrible que no podemos evitar el comparar nuestras vidas con la suya. Mi infancia no fue tan trágica, pero créanme estaba ansioso por crecer. Me daba cuenta que los adultos tenían todos los derechos. Son dueños de sí mismos, pueden vivir sus vidas como quieran. Un adulto que no es feliz puede comenzar su vida en otra parte, desde cero. Pero un niño que no es feliz está condenado a la impotencia. Sabe que es infeliz, pero no puede expresar esa infelicidad con palabras y, lo que es peor, algo dentro de él le impide poder dudar de sus padres o de los que lo hacen sufrir. Si un niño no es amado y sufre, él cree que es culpable y ¡eso es lo terrible! De todas las injusticias de la humanidad, la injusticia hacia los niños es la peor, la más despreciable. La vida no siempre es justa y nunca lo será».*

Como en sus dos películas previas comentadas, Truffaut reclama también aquí para sus niños (los de sus películas, o quizás para sí mismo), atención, respeto y, sobre todo, cariño. Una falta de cariño que nos ha estado confesando continuamente a lo largo de su filmografía. Y, aunque el propio Truffaut se reserva una pequeña aparición al principio de la película (como padre de Martine), es aquí la figura (y la voz) del profesor Richet su alter ego y quien habla por él.



François Truffaut con los niños-actores de *La piel dura* (1976).



François Truffaut en la década de los ochenta.

Pese a la importancia en la vida real de los niños, estos han desempeñado en el cine un papel marginal: pues, aunque existen muchas películas en las que aparecen niños, hay pocas películas sobre la vida de estos. *La piel dura* es una de estas excepciones, pues toda la película ronda alrededor de los niños. Y como la infancia ya trae automáticamente consigo la poesía, esta convierte a *La piel dura* en un poema en imágenes. Un poema que nos dirige un mensaje: los adultos, al haber perdido la inocencia y espontaneidad de los primeros años de vida, a medida que endurecen su corazón, hace blanda su piel; por el contrario, los niños tienen el corazón blando y la piel dura. De ahí la fuerza del mensaje que el profesor Richet dirige a sus alumnos y esa es la importancia del maestro, la importancia de la educación, la aventura de educar.

Y a partir de esta seleccionada trilogía de Truffaut, ya revisada de Cine y Pediatría, vemos como el director se sirve del cine como medio para adentrarnos en la problemática educativa en la infancia, especialmente de los menores abandonados de una u otra forma. Educación en situaciones diferentes, pero con tres protagonistas similares: la sociedad, los educadores... y los niños. Niños de Truffaut para el recuerdo.

Ese François Truffaut que fue un tsunami en busca de la infancia perdida en aquellas playas del cine francés de la segunda mitad del siglo XX.

Autoría

Javier González de Dios es Jefe de Servicio de Pediatría del Hospital General Universitario de Alicante. Profesor del Departamento de Pediatría de la Universidad Miguel Hernández (UMH). Autor del proyecto y de la colección de libros *Cine y Pediatría: una oportunidad para la docencia y la humanización en nuestra práctica clínica*.

Twitter: @jgdd

Referencias

Abuin, A. (22 de octubre de 2014). *Truffaut, el director que mejor habló del amor*. Espinof. Recuperado de <https://www.espinof.com/directores-y-guionistas/truffaut-el-director-que-mejor-hablo-del-amor>

Berlutti, A. (10 de agosto de 2016). *François Truffaut, el dolor y la belleza*. Blog Aglaia Berlutti. Recuperado de <https://aglaia-berlutti.medium.com/françois-truffaut-el-dolor-y-la-belleza-33aede36ae57>

González, J.C. (5 de octubre de 2002). *Truffaut era el cine*. Tiempo de cine. Recuperado de <https://www.tiempodecine.co/web/truffaut-era-el-cine/>

González de Dios, J. (23 de julio de 2011). *Cine y Pediatría (80). La infancia en el cine de Truffaut (I): "La cuatrocientos golpes"*. Blog Pediatría basada en pruebas. Recuperado de <http://www.pediatribasadaenpruebas.com/2011/07/cine-y-pediatria-80-la-infancia-en-el.html>

González de Dios, J. (30 de julio de 2011). *Cine y Pediatría (81). La infancia en el cine de Truffaut (II): "La piel dura"*. Blog Pediatría basada en pruebas. Recuperado de <http://www.pediatribasadaenpruebas.com/2011/07/cine-y-pediatria-81-la-infancia-en-el.html>

González de Dios, J. (6 de agosto de 2011). *Cine y Pediatría (82). La infancia en el cine de Truffaut (III): "El pequeño salvaje"*. Blog Pediatría basada en pruebas. Recuperado de <http://www.pediatribasadaenpruebas.com/2011/08/cine-y-pediatria-82-la-infancia-en-el.html>

Hernández, M.A. *François Truffaut, el autodidacta filmico*. Historia hoy. Recuperado de <https://www.historia.hoy.com.ar/francois-truffaut-el-autodidacta-filmico-n1582>

Mira, N. (16 de abril de 2016). *François Truffaut o el poder crítico de un cineasta enamorado*. Diario ABC. Recuperado de https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-francois-truffaut-o-poder-critico-cineasta-enamorado-201604121210_noticia.html

Pando, J. (2009). *François Truffaut: el cine de las emociones*. Dendra Médica: Revista de Humanidades, 1, 80-87.