

DISTOPÍA EN LA PIEL

JOSÉ MANUEL CHICO
Grado en Estudios Franceses

En *Besos robados* (1968), Truffaut nos dejaría una de las escenas que con mayor vivacidad y delicadeza se evoque a la figura de Antoine Doinel. Éste, frente al espejo, repite de manera ininterrumpida su nombre. El espectador, mientras tanto, permanece a la espera e intuye, como si sospechase desde el inicio una verdad inexorable, que el espejo se fragmentará de un momento a otro. Paradójica memoria la que nos enlaza con Doinel: el recuerdo inmediato que asociamos al personaje no es otro que el momento de su huida. Cuando Doinel se nombra a sí mismo no hará sino referencia a la evanescencia de su propia identidad. Al emplear la palabra como único medio capaz de prolongar la existencia de una imagen, el personaje percibe que el nombre desaparece al mismo tiempo de ser pronunciado.

Aunque esta primera constatación podría palpase no sólo en el conjunto de la filmografía de Truffaut, sino también en cualquiera de los personajes de la *Nouvelle vague*, es en *El amante del amor* (1977), donde más paradigmáticamente podemos observar la problemática que aquí queremos abordar: el omnipresente juego dialéctico que se da entre la desaparición y el cuerpo —desde la acepción más material del término— en la obra del cineasta parisino, nos invita a pensar en una visión distópica asociada a la piel humana. Dicho de otro modo: la indisociable —y a la vez destructible— unión entre la pasión y la muerte configurarán la naturaleza y la historia de los personajes. Una muerte que, además, se presenta al comienzo y al final de la narración, estructurando el discurso bajo una forma circular.

A pesar de haber sido un filme relegado a un segundo plano dentro de la filmografía de Truffaut, nosotros creemos, por el contrario, que en ella se hallan insertos algunos de los rasgos y pilares fundamentales de la obra del autor; tales como la pasión, la fragosidad de los caminos sobre los que se deslizan los personajes o, simbolizado magistralmente, el refugio literario; además de la caracterización que Truffaut otorga al personaje, arquetípica

del imaginario del director y que, inevitablemente, nos induce a pensar en Doinel, especialmente en el más maduro, aquel de *El amor en fuga* (1979).

No es arbitrario el hecho de que la película se abra con el entierro del personaje principal. En un mismo plano observamos la sucesión de un gran número de piernas femeninas que arrojan arena sobre su féretro. Éstas habrían sido algunas de las innumerables amantes que formaron parte de la vida del protagonista, Bertrand Morane, hombre seductor y obsesionado por la consecución de un ideal: el amor. Un amor que apunta hacia dos direcciones: aquel que le lleva al seguimiento tortuoso y perseverante de las mujeres, y el que le une con la escritura, estancia que, siendo compartida con el mismo Truffaut, se erigirá como el único lugar plácido desde el que observar el mundo circundante y la realidad interior. Si la primera acepción quedaría ligada a la dimensión más distópica del filme, cuya ruta no culmina sino en la muerte, la segunda, aun sin llegar a ser una utopía, concede el único espacio de salvación ante el carácter huidizo y lacerante de la existencia.

Desde los primeros momentos vemos cómo Bertrand, tensando al máximo su obsesión, idea planes desorbitados con el fin de lograr una cita con una mujer a la que observó de manera casual. Viaja, teje y desteje trayectos, avanza y retrocede motivado por la pasión desmesurada, o queda seducido ante la dulzura de una voz que se encuentra al otro lado del teléfono. Es de este modo como Bertrand va configurando un mapa sentimental, cuyo itinerario se dibujará a través de los dictados del delirio pasional. Si el destino irrevocable al que conduce la pasión desenfrenada se encuentra ya impreso en nuestra propia piel, una vez desatada su mecánica, la tarea de imponer límites al sentimiento desacerbado deviene imposible: «la compañía de las mujeres me es indispensable, y si no su compañía, por lo menos el verlas. Para mí no hay nada más hermoso que contemplar a una mujer caminando», confiesa. Las mujeres, «portadoras de misterios insondables», acabarán simbolizando una instancia sublime cuyo acceso ofrece el placer más elevado, pero que a la vez puede ocasionar la destrucción. Son, en definitiva, un absoluto: «hay quien busca la ternura desinteresada de alguien que ha elegido a otro ser de por vida y ya no mira a nadie más. Yo no me encuentro en este caso, miro a todo el mundo».

Bertrand, hijo de la modernidad y del romanticismo, se halla dentro de la problemática ya abordada por los románticos del siglo XIX: partiendo de la dicotomía entre razón y pasión, brecha que perdurará desde entonces, autores decimonónicos se plantearán cuáles son los límites de una y otra, estableciendo distintos puntos de llegada para cada de ellas. José Luis Molinuevo, en su ensayo dedicado a la dialéctica del romanticismo, observa cuidadosamente este asunto a propósito de *Las afinidades electivas* de Goethe, y

que bien podríamos trasladar al personaje truffautiano:

¿Hasta dónde puede llegar la pasión radicada en la naturaleza, ya sea de la razón o del sentimiento? Pues del mismo modo que en la Ilustración hay gnoseologías del límite (hasta dónde podemos conocer con seguridad) del conocimiento, también hay gnoseologías del límite del sentimiento en el romanticismo: ¿hasta dónde podemos sentir sin autodestruirnos? El error y la pasión amenazan la vida consciente y sentimental, pero sin ellos no podemos vivir. (Molinuevo, 2009: 43)

Si el camino que define más arquetípicamente a la tradición racionalista ha sido el de la línea recta, el del romanticismo se dibujará a menudo bajo coordenadas dispares y heteróclitas. La pasión se presentará como un motivo distópico en el momento en el que el sujeto transite de un papel activo a uno pasivo en la construcción de su propia geografía. Despajado de autonomía, el individuo desemboca de manera irrevocable en la desaparición, al margen de las decisiones que tome. Como también le ocurriría al protagonista del espléndido filme *Tirad sobre el pianista* (1960), personaje permanentemente señalado por el punto de mira de la muerte. El regreso a la infancia -motivación que adquiere un carácter fundamental en la obra de Truffaut-, o el reencuentro con nuestro yo más recóndito, no siempre nos depararán frente a la imagen anhelada. En ocasiones, más bien al contrario: el viaje, que configurará nuestra geografía sentimental, lejos de conducirnos a un lugar luminoso, se presentará como una encrucijada que nos revelará la oscuridad inherente a nuestra materia. De ahí la enorme dificultad por parte de los seres románticos a la hora de confeccionar un mapa permanente: «y es que “también en tierra firme hay naufragios”. Ese naufragio ya no es un accidente, algo puntual, sino de la condición humana, de la vida misma como naufragio» (Molinuevo, 2009: 45). Será en ese naufragio sentimental por el que transiten otros seres ficcionales de Truffaut, como Pierre Lachenay, protagonista de *La piel suave* (1964), o Bernard Coudray, de *La mujer de al lado* (1981), filmes que, según Carles Balagué, constituirán junto a *El amante del amor* una trilogía temáticamente emparentada¹.

Es en este contexto en el que podemos enmarcar la caracterización más profunda de los personajes de Truffaut: personajes solitarios que, marcados desde el inicio por una contracción originaria e irresoluble, nunca acabarán por conquistar una estancia concreta y propia. Este territorio pasional por el que se desplazan es, sin embargo, el único espacio en el que se puede habitar; porque son el cuerpo y la imagen, en definitiva, los limítrofes que perfilan la frontera entre la sensibilidad y la nada. La vastedad del mar sobre la que reposaba la mirada del pequeño Doinel al final de *Los cuatrocientos golpes* (1959) indica la apertura hacia el espacio de la infinitud, allí donde todo

¹ Me remito al estudio de Luis García Gil sobre el cine de Truffaut editado en las Ediciones de Cátedra (García Gil, 2009: 130)

cuerpo finito deja de sentir y, en definitiva, de vivir. Lo curioso es que, tanto Bertrand como todos los antihéroes de Truffaut, siempre dirigen la mirada hacia esa otra parte de la frontera, aquella que, al menos de manera física, no les pertenece. De ahí su condición de seres fronterizos, de extranjeros. Esta dicotomía que resulta de la oposición entre aquello que los personajes son de hecho y el objeto de su mirada, se evidencia cuando una de las amantes de Bertrand le declara: «tú crees que amas el amor pero no es verdad, amas la idea del amor».

La distopía ligada a la naturaleza emocional del personaje se acentúa con otro elemento clave: la extranjería. Es el desarraigo de Bertrand con respecto a la realidad circundante lo que origina el anhelo de lo sublime, esto es: el deseo de adentrarse más allá de las fronteras de su propio cuerpo. No sería ocioso traer con nosotros la obra de Camus para esclarecer el fenómeno de la extranjería en los personajes de Truffaut, revelado de manera paradigmática en un pasaje de *Amor a la vida*, relato de juventud perteneciente a *El revés y el derecho* (1937):

Si el lenguaje de esos países era acorde con lo que resonaba profundamente en mí, no lo era porque respondiera a mis preguntas, sino porque las hacía inútiles. No eran acciones de gracia las que podían subirme a los labios, sino esa Nada que sólo puede nacer ante paisajes aplastados por el sol. No hay amor a la vida sin desesperación de vivir. (Camus: Alianza Editorial: 61).

Ambos autores, Camus y Truffaut, comparten desde nuestro punto de vista dos elementos esenciales a la hora de caracterizar a sus personajes: en primer lugar, su capacidad para enfocarlos a través de una mirada sensible. Tan sólo el gesto de leerlos o contemplarlos, sin necesidad de mediaciones conceptuales o de tamices abstractos preestablecidos, basta para poner en funcionamiento una relación de simpatía emocional que enlaza al personaje con el espectador, puesto que ambos son única y fundamentalmente seres de carne y hueso. Por otra parte, la condición de encontrarse siempre a medio camino —entre el sí y no, como bien titularía Camus—, de habitar en los espacios limítrofes, les otorgará una identidad proteica, característica del yo moderno.

Advertimos que la imagen, como el cuerpo, circunscribe el espacio acotado donde se registrará la marcha progresiva de nuestra aniquilación. Bajo la certeza de que no podemos transitar más allá de sus límites, se cumple en Bertrand aquella máxima de Pascal en la que admitía que el problema del hombre moderno es su incapacidad para saber permanecer en reposo en su propia habitación. Hay, sin embargo, una postura que nos permite franquear la frontera del *aquí* y del *allí* sin trascender los límites corporales. Hablamos de literatura, esa otra forma de amor. Truffaut toma como modelo la dedicación con que Balzac se dirigía al ejercicio literario: una consagración que le

mantenía sujeto unas quince horas diarias y que, con ayuda de café, vencía al sueño y al agotamiento. No podemos entender el carácter y las acciones de los personajes sin observarlos a través de su amor por la lectura y la escritura. El cuerpo de Bertrand desaparecerá cuando éste sea arrollado por un coche mientras perseguía el rastro de una mujer. Sólo nos quedará de él un libro, una obra de carácter autobiográfico que el personaje fue construyendo al unísono de la narración del filme. La escritura se presentará como la única instancia que nos permite cruzar momentáneamente hacia esa parte de la frontera sin perecer. Una estancia de reposo que, aun siendo fruto de la dimensión sensible del individuo, mantiene una relación de armonía con nuestra fisionomía. Esto es: un gesto, una actitud vital, que se aproximaría a la definición descrita por Álex Chico: «La escritura, a veces, no es más que la construcción de una habitación propia desde la que observar el resto de habitaciones. Un lugar cuya motivación principal es conectarse con otras geografías, leídas o escritas». (Chico, 2014: 12)

Pocos directores como Truffaut habrán logrado crear un efecto catártico tan fuertemente arraigado al ámbito emocional de los personajes, donde los lazos de empatía con respecto al espectador se sustentarán en la más aguda semejanza carnal. No por amor, sino por espanto –nos vendría a recordar Borges-, el director parisino habrá dejado en herencia una verdadera educación sentimental para la historia del cine.

BIBLIOGRAFÍA

- Camus, Albert (2010), *Obras completas*, Vol. I, (José María Guelbenzu ed.), Madrid, Alianza Editorial.
- Chico, Álex (2014), «Geografía escrita. Una introducción», *Quimera. Revista de literatura*, 365.
- García Gil, Luis (2009), *François Truffaut*, Madrid, Ed. Cátedra.
- Molinuevo, José Luis (2009), *Magnífica miseria. Dialéctica del romanticismo*, Murcia, Cendeac.