

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Una carta escrita a mano

Autor/es:
Nuño, Ana

Citar como:
Nuño, A. (2001). Una carta escrita a mano. La madriguera. (36):60-61.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41940>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Una carta escrita a mano

por Ana Nuño

La chambre verte

François Truffaut

Francia, 1978

Serge Daney ("Ciné-Journal", *Libération*, 30 septiembre 1981) lo vio con meridiana claridad: Truffaut era dos Truffauts, el doctor Jekyll y el señor Hyde. Por un lado, el autor de sagas familiares, en las que siempre se parte del abandono u orfandad de un niño para postular el reencuentro o descubrimiento de una comunidad familiar, no necesariamente la biológica, casi siempre una comunidad soñada, utópica. La cultura en lugar de la biología, la biología sublimada por la cultura: el niño, ese salvaje que ignora que lo es, el mito primordial de Rousseau y de todos los pensadores utópicos del origen (los otros, los utopistas teleológicos, son, con toda propiedad, apocalípticos), reintegrado en un orden superior y socializado, superior puesto que socializado. Y éste, a su vez, concebido como la única naturaleza verdaderamente habitable por el niño-hombre: la gran familia de la humanidad. Este Truffaut, encarnado en el "relato familiar" de Antoine Doinel, hacía suspirar, afirma Daney, a todas las madres francesas. ¿Acaso no era el yerno ideal?

El otro Truffaut, sombrío, hipocondríaco, saturnino, voraz lector, solitario empedernido, obsesionado con la muerte, alza su vuelo de lechuza filosófica en *La chambre verte*. A primera vista, esta cinta es una adaptación muy libre del relato "The Altar of the Dead" (1894), de Henry James, salpicada de incrustaciones y rememoraciones traídas de esa parte del corpus jamesiano que el autor de *Las alas de la paloma* ordenó, para la primera edición de sus *Obras completas* (1907-1923), bajo el rubro "Ghosts Stories", que más que por "Historias de fantasmas" convendría traducir por "Historias de aparecidos": "The Beast in the Jungle", "Owen Wingrave", "The Private Life" ... En realidad, es una confesión oblicua, que toma al James más misterioso, no el de las rutilantes novelas sino el de los relatos levemente irónicos y estremecidos por el aleteo de la muerte, como privilegiado confidente para, a través suyo, dirigirnos una carta escrita a mano: "Esta película es una carta escrita a mano. Cuando escribes una carta a mano, la letra nunca es perfecta, la escritura tiembla un poco. Pero esa carta será tu propia carta, llevará tu escritura."

Desde finales de 1970 Truffaut albergaba el proyecto de hacer una película sobre un hombre que se niega a olvidar a sus muertos y que piensa que con ellos puede y debe mantener el mismo tipo de relaciones que con los vivos. En ese momento el cineasta descubre a Henry James. Lector compulsivo y obsesivo, lee todas sus novelas, colecciona las ediciones de la obra de James en francés y en inglés, visita los lugares donde vivió el escritor. Y pide a una amiga, Aimée Alexandre, que le traduzca el relato "The Altar of the Dead", a la sazón aún inédito en francés. Cuando en 1974 aparece en el mercado la primera traducción, de Diane de Margerie, Truffaut contrata a su amigo Jean Gruault (*Jules et Jim*, *l'Enfant sauvage*, *Les Deux anglaises et le continent*, *L'Histoire d'Adèle H.*), guionista y dramaturgo, para la adaptación del relato de James. Truffaut retoma a James y descubre o redescubre otros textos, que incorporará a su cinta: los diarios de James, donde el escritor hace acto de devoción por su novia, muerta en plena juventud; la *Recherche* de Proust, releída y anotada por enésima vez, y Tanizaki, a quien descubre en ese momento. Mientras Truffaut filma *L'Homme qui aimait les femmes*, a finales de 1976, Gruault trabaja en la versión definitiva del guión, que entrega a mediados de 1977, y propone una decena de títulos ("La novia desaparecida", "La figura inacabada", "La montaña de fuego", "Los otros", "Ellos", ...), pero ninguno satisface al director. Nathalie Baye en el papel de Cécilie Mandel es sencillamente perfecta. Truffaut fue el descubridor de esta magnífica actriz en *La Nuit américaine*. El rodaje comenzó el 11 de octubre de 1977 y se hizo muy rápidamente, en 38 días, ya que el presupuesto de la película era mínimo: tres millones de francos. Filmada enteramente en Honfleur, en la costa normanda, la fotografía del genial Néstor Almendros logra a la perfección una atmósfera inquietante de tonos apagados y semipenumbras. Es clásica la secuencia inicial de créditos, con el rostro inexpresivo y cadavérico de Julien Davenne sobreimpuesto a secuencias de archivo del frente en la Gran Guerra, en blanco y negro viradas con azul a una tonalidad tierra mate. Durante la filmación, en todas las escenas, incluso en las tomas en exteriores, Truffaut quiso que se escucharan fragmentos del *Concert flamand* de Maurice Jaubert, un compositor francés muerto en el frente en 1940.

Vale la pena detenerse en los aportes de Truffaut al relato de James. Éste puede resumirse, muy someramente, de la si-

guiente manera: Un hombre que ha perdido hace muchos años a su joven esposa vive obsesionado con la idea de que los muertos desaparecen en la región del olvido. Para evitar que tal cosa suceda y rescatarlos para la memoria, instaura un ritual del que hace partícipe a una mujer, igualmente incapaz de olvidar al único hombre que amó. Entre ambos surge un afecto que él desconoce, y cuya revelación acaba con su vida. Al relato de James, de endeble contextualización histórica, Truffaut le asigna un marco preciso: la hecatombe de la Primera Guerra Mundial. En ella Julien Davenne, interpretado por el mismo Truffaut después de haberlo rechazado Charles Denner, ha dolorosamente perdido a la mayoría de sus amigos, después de asistir impotente a la súbita enfermedad y muerte de su joven esposa. La adjunción de un contexto tan precisamente marcado no es un hecho ocioso o baladí. Lo que de este modo logra el cineasta es darle a su tanatófilo *alter ego*, además de una motivación psicológica añadida, algo que sin duda le era a la vez extremadamente doloroso y caro: una filiación con su propia historia personal. No es este el lugar para detallar la compleja relación de Truffaut con su padre ausente. Queda claro que Truffaut quiso apropiarse la trama del relato de *James* e integrarla al tejido del mayor trauma de su infancia: la desaparición del padre. Dejemos a los psicoanalistas el regodeo en el escamoteo de la figura del padre y su sustitución por la de la novia y esposa inaccesible y ausente, es decir, por un sucedáneo de la madre. Relato edípico, pues, con ribetes muy negros de crespón de pompas fúnebres.

Pero hay más detalles reveladores en las variantes truffautianas, el menor de los cuales no es que el personaje del relato se convierta, en la cinta, en un periodista. Inteligencia sutil de Truffaut: un adorador de los muertos que hace profesión de la rotativa, efímera actualidad, si bien el diario de la pequeña ciudad de provincias en el Este de Francia donde trabaja, *Le Globe*, es un moribundo, que se apaga a medida que van muriendo sus ancianos suscriptores. En cualquier caso, la figura antitética del periodista, ese ser sumergido en el río del presente por el que se deja arrastrar, obligado a deslastrarse cada día del anterior, es la del melancólico, quien quiere detener el curso de un río en el que aspira secretamente a hundirse y desaparecer. Y el melancólico es, para Truffaut, el nombre secreto del escritor y el artista, quienes extraen su materia prima de la memoria y la muerte. En los retratos que tapi-

zan los muros de la capilla donde Davenne instala el rito y los cirios que han de conjurar el olvido, Truffaut rinde homenaje a los seres queridos, muertos o vivos, que componen su panteón íntimo: Marcel Proust, Oscar Wilde, Henry James, Guillaume Apollinaire, Maurice Jaubert, Serguei Prokofiev, Jacques Audoubert, Jean Cocteau, Raymond Queneau, Jeanne Moreau y su hermana, Louise de Vilmorin, Aimée Alexandre, Oskar Werner, Oskar Lewenstein.

La chambre verte recibió, en el momento de su estreno, excelentes críticas y la sanción del público: apenas 30.000 espectadores. El estreno en Nueva York, donde a la sazón Truffaut era un autor de culto, se saldó también con un fracaso comercial. Según Antoine de Baecque y Serge Toubiana, autores de una monumental biografía del cineasta (Gallimard, NRF,



1996), Truffaut se sintió muy afectado por el desinterés del público: "No quiero que me admiren, la admiración no me interesa. Pero sí que el público se funda verdaderamente en la película durante hora y media. Pienso que un tema como este puede llegar a mucha gente. Todo el mundo tiene sus muertos." El público, y no sólo en Francia, quería "fundirse" en las cintas del Dr. Jekyll, luminosas y aéreas, pero no estaba dispuesto a tolerar su lado oscuro, la intimidad tenebrosa del solitario que también fue el autor de *La vie en fuite*. Queda hoy el placer intenso que sólo procuran las obras que son el develamiento difícil y arriesgado de un misterio.