

A mi familia y amigos, por su apoyo incondicional.

A Victoria, por su paciencia y dedicación



**ARQUITECTURA Y CINE. APUNTES SOBRE LA
OBRA DE
FRANÇOIS TRUFFAUT**



ARQUITECTURA Y CINE. APUNTES SOBRE LA OBRA DE FRANÇOIS TRUFFAUT

Autor:

María Amelia Pellerano Ravelo

Tutor:

Victoria Eugenia Bonet Solves

Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSA)

Máster Universitario en Arquitectura Avanzada, Paisaje, Urbanismo y Diseño

Línea de Diseño de Arquitectura Interior y Microarquitecturas

Curso Académico 2014-2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
--------------------	---

.....

CAPÍTULO 1: EL CINE FRANCÉS DE LOS AÑOS 50 Y 60: LA NOUVELLE VAGUE	14
---	-----------

CONTEXTOS HISTÓRICOS	16
----------------------------	----

NOUVELLE VAGUE	20
----------------------	----

PRECURSORES E INFLUENCIAS	21
---------------------------------	----

.....

CAPÍTULO 2: FRANÇOIS TRUFFAUT, UN CINEASTA PARADÓJICO Y CONTROVERSIAL	24
--	-----------

2.1: FRANÇOIS TRUFFAUT, VIDA Y OBRA	26
--	-----------

2.2: INFLUENCIA DE OTROS AUTORES EN LA VIDA Y OBRA DE TRUFFAUT	32
---	-----------

2.3: EL ESTILO CINEMATográfico DE FRANÇOIS TRUFFAUT	38
--	-----------

.....

CAPÍTULO 3: INTERIORES Y ARQUITECTURA EN LA OBRA DE FRANÇOIS TRUFFAUT: <i>LA NOCHE AMERICANA, LOS CUATROCIENTOS GOLPES Y BESOS ROBADOS</i>	42
---	-----------

3.1: APORTES DE LA PRODUCCIÓN CINEMATográfica DE TRUFFAUT	44
--	-----------



3.2: TÉCNICAS E INFLUENCIAS EN LA OBRA DE FRANÇOIS TRUFFAUT: <i>LA NOCHE AMERICANA</i>	52
¡QUE REINE EL CINE!	54
3.3: <i>LOS CUATROCIENTOS GOLPES</i>	68
3.4: <i>BESOS ROBADOS</i>	72
3.5: OTROS ELEMENTOS DESTACAR A NIVEL FÍLMICO	78
ANÁLISIS GRÁFICO: <i>LOS CUATROCIENTOS GOLPES</i>	86
ANÁLISIS GRÁFICO: <i>BESOS ROBADOS</i>	100
MATERIAL GRÁFICO: OTROS ELEMENTOS DESTACAR A NIVEL FÍLMICO	130
.....	
CONCLUSIÓN	144
.....	
FILMOGRAFÍA	150
.....	
BIBLIOGRAFÍA	154
.....	
REFERENCIA DE IMÁGENES	160



INTRODUCCIÓN

El cine es, hoy en día, una de las artes más importantes y reconocidas. Asimismo, es considerado uno de los productos culturales con mayor incidencia en la sociedad. La cinematografía abarca diversas disciplinas artísticas, como la música, la fotografía, la pintura y la literatura. Es un medio de comunicación donde la dirección artística cumple un papel fundamental, pues contribuye a que el contenido y el mensaje lleguen al espectador de una forma más clara y más parecida a lo que el film y su director pretendían desde el comienzo. He aquí el valor del cine como creador de historias, además del guión: los planos, el modo de posicionar la cámara, el montaje, los decorados y los personajes puestos en escena. Todos estos elementos combinados, entre otros, dan sentido al ejercicio de la cinematografía. El espectador, en principio, solo es consciente de su propia realidad, razón por la cual, cuando entra en la sala de cine, se ve influenciado por esa otra “realidad” que se proyecta. Sin embargo, lo que contempla en la pantalla no corresponde con el espacio y el tiempo en el que se encuentra el público. Aunque de la sensación de que todo lo que se ve en el film es verdadero, que los personajes, por ejemplo, se mueven por espacios y ambientes con apariencia real, todo es una absoluta “irrealidad”, tal y como lo manifiesta Áurea Ortiz en su libro *“La arquitectura en el cine. Lugares para la ficción”* donde expresa que al fin y al cabo las arquitecturas y espacios que se ven en el cine, incluso aunque sean reales (lugares construidos de verdad), son una ficción, pues se proyectan sobre una superficie bidimensional. A partir de ese momento, entran los elementos que proporcionan a la película esa apariencia de “realismo”, siendo uno de ellos el decorado (construido o virtual), que influye en la forma en la que es percibido por el espectador. Unos decorados que, además, son capaces de crear la atmósfera idónea para arropar a la historia y sus personajes. Como objeto de estudio, la relación entre la arquitectura y el cine, es interesante para analizar cómo se ha reflejado en distintos momentos de la historia del cine, qué modo contribuye eficazmente a la narración cinematográfica y a afianzar el perfil de los personajes y cómo han podido influir estas nuevas concepciones arquitectónicas en el ejercicio de la cinematografía.

Un momento de gran riqueza a nivel cinematográfico fue la ***Nouvelle Vague***. Perseguía un cambio de mentalidad en la sociedad francesa a través del cine, se buscaba revolucionar los temas morales para obtener una mayor **fluidez creativa y realismo**. Se le otorga cierta libertad a la cámara, permitiendo con esto que el espectador sea partícipe de la narrativa. La

forma de rodar buscaba relejar otra mirada, una nueva forma de ver las cosas, mediante técnicas de iluminación, técnicas de montajes y diferentes tipos de planos, incluyendo los *travellings*. El director **François Truffaut**, recibió muchas críticas por parte de su generación, no obstante, logró transmitir a los espectadores su amor por el cine, vivió para hacer cine porque a pesar de los problemas que pudiera presentarle su ejercicio profesional, es un cinéfilo que no deja de maravillarse por la “magia” del cine. Los directores que se asocian a este fenómeno buscan ofrecer un nuevo punto de vista, lo cual contribuyó a la producción de novedosos largometrajes. Uno de los autores que más se destacó en este movimiento fue el crítico de cine, actor y director François Truffaut, considerado uno de los máximos representantes de dicho movimiento. En sus films se muestra la realidad de una sociedad propensa al cambio, ofreciéndole al espectador una nueva mirada a través del cine. Gracias a André Bazin, Truffaut adquiere la posibilidad y oportunidad, de explorar esta nueva realidad, una nueva forma de hacer cine. Contribuye en su desarrollo como crítico, permitiéndole participar en innumerable cantidad de publicaciones. El artículo ***“Una cierta tendencia del cine francés” (1954)***, fue el más importante de todos, le concedió la credibilidad necesaria para convertirse posteriormente en director. Este artículo le dió el impulso necesario para pasar rápidamente de la crítica al ejercicio, permitiéndole manifestar esta “nueva tendencia” a través de una nueva **imagen cinematográfica**, que determina su sello dentro de la *Nouvelle Vague*.

Truffaut fue un autor capaz de ver el ejercicio en todas sus facetas. Su infancia lo lleva a construir un personaje cuyas vivencias se reflejan en su propia biografía. Nos lleva a entender toda una época a través de la recreación del personaje **Antoine Doinel**. Películas tales como *“Los Cuatrocientos Golpes” (1959)*, *“Antoine y Colette” (1962)*, *“Besos robados” (1968)*, *“Domicilio Conyugal” (1970)*, y *“L’amor en fuite” (1979)*, llevan esta marca personal, que encasilla a Truffaut como un director **paradójico y controversial**. Narran la historia de un niño cuya infancia ha sido ensombrecida por la falta de afecto de sus padres, razón por la cual se hace más fuerte e independiente, adquiere un nuevo sentido de la moral, que lo lleva a embarcarse en múltiples aventuras que van moldeando al personaje en sus diversas etapas. Su adolescencia y su adultez forman parte de un cuadro representativo de la época. Truffaut elige a un sujeto con el cual la sociedad sea capaz de identificarse y le da este valor añadido a su filmografía, permitiéndole desarrollar una narrativa extensa con devenires múltiples, un

retrato de la vida en sociedad sin omisiones ni censuras. En la obra de Truffaut, la narrativa adquiere cierto protagonismo dentro del espacio interior, mediante la recreación de atmósferas filmicas que corresponden a un cierto tipo de iluminación, ornamentación y recorrido. En este último se llevarán a cabo construcciones de ambientes determinados para el desarrollo del argumento y soporte que da lugar a la explicación de los personajes. A su vez desarrolla el tema de la ciudad en su máxima expresión. Expone esta realidad intrínseca en su narrativa, no solo como un panorama transitorio, si no como parte de un todo. Una realidad constante a la que los seres humanos se exponen diariamente. Aprovecha la ciudad como **escenario cinematográfico** por excelencia, lugar donde ocurren las interacciones humanas, y los mayores acontecimientos a nivel social. Desarrolla un hilo conductor que integra la vida de los personajes con su contexto inmediato.

Me he interesado por estudiar este tema debido a que presenta en gran medida un espectro de la sociedad bajo la cual se rige el ser humano. Es un tema que asociado a los decorados arquitectónicos adquiere una fuerza exponencial. La intención radica en descubrir el valor de la arquitectura dentro del cine, y como esto se refleja en los films de este director. En el trabajo, se consultan gran variedad de libros y artículos, del director de estudio y de historiadores del arte como son: Áurea Ortiz y Juan Ramírez. Se toman en cuenta los estudios y análisis contenidos en la Tesis doctoral de Juan Deltell, en la cual se puede entender claramente esta relación existente de la arquitectura y el cine. Se consultan libros y artículos de algunos arquitectos como son: Iñaki Ábalos y Jorge Gorostiza que también profundizan en el tema. Por otra parte, se amplía el tema de la dirección artística, por medio de artículos de Pedro Molina que habla de los decorados y Felix Murcia que expone puntos interesantes acerca de la dirección artística. A través de sus artículos se enriquece esta parte de la tesina. Asimismo se consultan algunas páginas de internet que se reflejan el tema de la dirección artística del trabajo por cuestiones de actualizaciones y avances tecnológicos. Una vez entendidos los aspectos relevantes asociados al movimiento de la *Nouvelle Vague* y sus principales exponentes, se estudia al director de interés, François Truffaut. Acompañado de sus principales éxitos, artículos de interés y una reseña de aquellos autores que fueron una amplia fuente de motivación e incidieron en su ejercicio profesional de manera activa. Algunos de estos son: **Alfred Hitchcock, Roberto Rossellini, Steven Spielberg, Woody Allen, Orson Welles, André Bazin, Philippe De Broca, Charles Chaplin, y Néstor Almendros,**

un director de fotografía que ganó su respeto y con el cual trabajo en múltiples ocasiones. Todo esto conforma el primer bloque del trabajo, compuesto por los datos históricos y biográficos concernientes para poder explicar el contexto histórico bajo el cual se desenvuelven las obras de este director. A continuación se elabora un segundo bloque, destinado a las obras del mismo director que fueron seleccionadas para ser estudiadas, analizadas y comparadas, buscando remarcar aquellos factores que las caracterizan, ya sea para asociarlas y resaltar elementos comunes o para desasociarlas y marcar las diferencias entre ellas. Se abarcan aspectos tales como la **dirección de fotografía cinematográfica**, para entender todo aquel proceso que es llevado a cabo a la hora de elegir una paleta cromática en particular, los materiales, y el tipo de iluminación que se utilizará a la hora de rodar. Se analizan los aportes que posee el envoltorio arquitectónico en la obra de Truffaut, y como esto se ve reflejado en su filmografía. A su vez, se estudian las técnicas empleadas en *La noche americana*, con la intención de revelar algunos secretos del cine, cambiando con esto la forma en la que el espectador entiende el ejercicio de la cinematografía.

Las películas **“Los Cuatrocientos golpes” (1959), “Besos robados” (1968) y “La noche americana” (1973)**, han sido elegidas para ser analizadas y comentadas, con la intención de presentar distintas facetas y versiones de este director. Todas persiguen el mismo propósito, que es buscar otra forma de representar la realidad. *La noche americana*, es un nuevo concepto del cine, por lo tanto es trabajada de forma peculiar y aislada de cualquier comparación. No obstante *Los Cuatrocientos golpes* y *Besos robados* entran dentro del mismo debate, ya que siguen una misma línea y tienen una narrativa compartida, sin embargo hay diferencias claras entre ambas. Una de estas diferencias está asociada al color, debido a que una de las películas se desarrolla en blanco y negro y la otra a color, un factor que genera distintos tipos de atmósferas en cada film en particular. Otras diferencias clara entre ambos films, radica en la época en que se enmarcan y la función dramática, que va asociada a la historia que el director busca contar con cada una de las películas. La intención de analizar los interiores de las obras de este director, es precisamente la de entender los aportes de su producción cinematográfica. Aquellos aspectos relevantes que destacan su filmografía entre otros directores, que surgen bajo las mismas condiciones y son enmarcados en dentro del mismo movimiento. Los interiores de las películas *Los Cuatrocientos golpes* y *Besos robados*, presentan un especial interés a la hora de

ser situados en una época en particular.

Truffaut resalta el tema de la ciudad, escenario ideal para generar una integración entre la arquitectura y el contexto urbano. Luego está el cómo la utiliza el usuario, que es un tema que ha sido explorado en múltiples películas por este director. La ciudad funciona como medio de tránsito para los personajes, ideal para contar historias y reflejar a una sociedad en concreto. La película *Los Cuatrocientos golpes*, busca contar la historia de un niño, de la manera más real y humana posible. Un rodaje puro y transparente que busca resaltar los movimientos de los personajes. La cámara los sigue, haciendo al espectador testigo de sus huidas y sus planes, por esta razón, el director lleva a cabo estos planos dinámicos en los que se ve el movimiento de la ciudad, una historia contada desde la óptica de un niño. Este es un film que critica abiertamente todas las articulaciones de la sociedad, en particular, las instituciones familiares, educativas y de justicia. Exponiendo esta realidad de manera cruda y sincera a través de la mirada de Antoine Doinel, un niño que no es apoyado por sus padres, y decide vivir por su cuenta, experimentando y aprendiendo de la ciudad. Se hace una profunda reflexión acerca de los valores morales y sociales, exponiendo la necesidad individual de sobrevivir, de tener expectativas y añoranzas. Todas estas cualidades se cohesionan de manera tal, que el film pareciera contarse solo. Esta libertad compositiva no solo le abre las puertas a este director, sino que define un porvenir de cineastas, inspirados por esta misma desligadura de los “parámetros preestablecidos”. Su obra, incentiva a generaciones posteriores a romper el molde y crear uno propio, todo esto a través de una nueva perspectiva, un cambio en la mirada.

El director busca denotar esta estrecha relación entre los interiores presentados y los personajes que son asociados a estos espacios, ya sean **interiores domésticos o laborales**, y los decorados y los objetos que contienen. Se busca enmarcar cualidades de los personajes a través del envoltorio arquitectónico, esto se logra a través de la dirección de fotografía, en la que se hacen contrastes por medio del **color, la geometría, y los planos** en los que se enmarcan todos estos factores, contribuyendo a enfatizar aún más la función dramática que se busca resaltar en cada escena en particular. Un ejemplo de esto es la película *Los Cuatrocientos golpes*, que es rodada en blanco y negro, esto proporciona al film una atmósfera de sobriedad y tristeza, sin dejar de mostrar los detalles relevantes que ayuden a contar la historia. En este caso la ausencia de color hace que otros elementos logren destacarse, ya sea por su forma o la jerarquía que se muestra

ante determinados planos, estableciendo este balance mediante una **escala de grises**. En el film *Besos robados*, se resalta todo lo contrario, la presencia del color es evidente, y se destaca de diversas maneras en cada uno de los decorados que se presentan, bombardeando al espectador de distracciones visuales. A su vez permite entender otras cualidades del espacio que en películas como *Los Cuatrocientos golpes* pasaban desapercibidas. Todo este panorama es logrado a través de la elección de una paleta cromática que contribuye a generar una homogeneidad completa en los interiores mostrados.

La película *Besos robados*, continúa construyendo y reinventando al personaje Doinel, su incesante búsqueda del amor que le fue negado en su infancia, y su forma de buscarse la vida pasando por distintos oficios, que van mostrando otras facetas del mismo y de los demás personajes que le acompañan en el elenco. Se resaltan interiores que presentan gran relación con el estilo particular de principio de los años 60, debido al color que caracteriza los interiores, la geometría que presenta el envoltorio arquitectónico y la conformación del **mobiliario** dentro del espacio. Este período fue una explosión de información a nivel publicitario, una situación que se ve reflejada en el film *Besos robados*, que logra un equilibrio perfecto entre lo clásico y la vanguardia. Expone de manera sobria y elegante a los personajes dentro de los espacios, sin rayar en lo excéntrico, sugiriendo nostalgia y alegría a la vez, que genera un ambiente bastante llevadero. Truffaut muestra al espectador el París que se ve reflejado en las postales, el ambiente ideal para el surgimiento del amor, pero lejos de querer mostrarnos un amor complicado y rebuscado, lo presenta de manera cruda. Este film se convierte en un reflejo de una época, en la que se descubre el deseo de vivir y de amar, nada es correcto o incorrecto del todo, son vivencias que conforman a los seres humanos. Estos films de Truffaut exponen claramente temas que antes eran considerados *tabú*, o poco aceptados por las sociedades, sin embargo, la *Nouvelle Vague* rompe con esas barreras que había entre el cine y la realidad, permitiéndoles fusionarse de manera paradójica, actitud que genera cierto interés por parte de los críticos. Este toque de realismo provoca que el espectador se sienta parte de la narrativa, le ayuda a identificarse con las situaciones que se exponen.

Por otra parte, la película *La noche americana*, rompe con todos los esquemas preestablecidos por el cine tradicional, le permite al espectador echar un vistazo a todo el proceso que ha de llevarse a cabo para la producción de un rodaje. A su vez emplea la técnica de hacer **“cine dentro del cine”**. Una vez más

el atrevido director relata parte de su biografía a través de sus films, estableciendo un hilo conductor en la narrativa general de su filmografía, detalles que sin duda alguna caracterizan sus obras, estableciendo su sello personal como director. En esta película, se concentra de manera particular en el **decorado arquitectónico**, estableciendo una comparación evidente entre el decorado “real” e “irreal” que compone toda esta compleja estructura del mundo cinematográfico. Se establecen juegos de percepción en los que el director juega con la geometría y morfología de los objetos que se muestran, por medio del **posicionamiento de la cámara**. El decorado arquitectónico pasa a ser un límite visual, que enmarca aquello que se quiere mostrar y desestima lo que carece de importancia, permitiendo a la dirección técnica crear un balance perfecto a la hora de recrear una **atmósfera filmica** en particular. Se utilizan planos que contribuyan a contar una historia con el mayor dinamismo posible.

La narrativa es parte fundamental en las obras de Truffaut, por lo tanto, el desarrollo de los personajes en escena tiene un valor inmensurable, por esto tiende a destacar sus gestos y acciones dentro de un determinado espacio, ya sea **interior o exterior**. Este objetivo sugiere la implementación de técnicas que permitan, que la intención dramática quede plasmada en cada plano que se realiza. El juego de planos permite que la historia sea contada desde diversas perspectivas, convirtiendo al espectador en cómplice de aquello que acontece, siendo el único capaz de seguir con la cámara cada rincón del **plató** donde se lleva a cabo el rodaje. Recorriendo espacios, objetos, ventanas, pasillos, y elementos inimaginables en la vida real, he aquí la magia del cine, la capacidad de llevar al espectador a donde nunca ha estado. Para entender mejor los interiores analizados de las obras de este director se ha elaborado un análisis gráfico de los espacios mencionados en el trabajo, estos han sido estimaciones hechas a través de las películas de manera conceptual, para explicar mejor el flujo de los personajes puestos en escena, y la posición de la cámara al momento de rodar las escenas que han sido analizadas.

La arquitectura y la ciudad van creciendo de manera simultánea, a través del tiempo surgen nuevas referencias iconográficas, que retratan la historia de las ciudades. Truffaut, reconoce el potencial de la arquitectura dentro de la ciudad, y la incluye en su obra con un carácter protagónico, haciendo énfasis en la relación de los personajes en escena con el ente arquitectónico, desde la llegada de los mismos a un determinado espacio, hasta la salida. Busca representar esta **transición** de eventualidades que ocurren entre una acción y la otra. Cada fotograma pretende establecer una

relación directa de los personajes con el cambio que experimentan las ciudades. La ciudad es mutable, y lo mismo sucede con los personajes, que van evolucionando para adaptarse a los ambientes que se intentan reproducir. La obra de Truffaut abarca cada aspecto de la narrativa en relación con el contexto arquitectónico. Cuestiona cada detalle de la composición, va desde lo micro a lo macro, prestando especial atención al **espacio arquitectónico**. Cada interior mostrado presenta cierta caracterización que lleva al espectador a identificarse con la historia. Esta construcción de los personajes es directamente proporcional a su forma de vivir, a la moral que proyectan, y a su forma de reaccionar ante los impulsos de la sociedad. Se ven reflejados factores como el **poder adquisitivo, el nivel educacional, y los cambios de tendencia**. A través de sus películas se logra hacer un recorrido por todos los cambios que experimenta la sociedad. Se presentan interiores un tanto ornamentales y rebuscados, y otros más vanguardistas y estilizados. Es importante tener en cuenta que estos films, a pesar de estar relacionados entre sí, se desarrollan en diferentes años, razón por la cual experimentan toda una época de cambios y actualizaciones. En los años 60 hay un bombardeo constante de publicidad, factor que llevan a las sociedades a un consumismo extremo. Aparece la televisión, nuevos medios de comunicación, las condiciones sociales cambian, y por consecuencia también la sociedad. Surgen nuevas necesidades por parte del consumidor y esto se ve reflejado en la temática de la obra de este director.

Para expresar todas estas cualidades de la obra del director se desarrollará una **documentación gráfica** de cada una de las películas, que ayude a entender mejor el envoltorio arquitectónico. Estos gráficos elaborados por la autora suponen estimaciones de los espacios representados en las películas. En cada uno de estos interiores graficados se busca representar mediante flechas los recorridos que hacen los personajes en distintas escenas que han sido rodadas, a su vez, se indican las distintas posiciones de cámara que se han utilizado para lograr determinados ángulos que contribuyen con la función dramática que persigue el director. Por medio de estos análisis es posible resaltar la importancia del decorado en el cine, ya que dotan a los films de “realismo”, aquel que solo el **espacio arquitectónico** puede brindarle al cine. Este cambia la forma en la que percibimos a los personajes y, por lo tanto, enriquecen de esta manera a la narrativa y la forma en la que el espectador percibe los ambientes que se proyectan en pantalla.

**EL CINE FRANCÉS DE LOS AÑOS 50 Y 60:
LA NOUVELLE VAGUE**

CONTEXTO HISTÓRICO

En el año 1958, Francia se ve envuelta en conspiraciones y amenazas de guerra debido a un golpe de estado en Argelia por parte de los militares franceses que supuso la finalización de la Cuarta República francesa y dió inicio a la siguiente, en la que gobernó **Charles De Gaulle**. Este conflicto genera una crisis en el sector político internacional, por lo que millones de jóvenes fueron enviados a combatir. Surge una alteración en el lugar que ocupaba Francia en el orden internacional, que en este momento se encontraba en decadencia, por lo que sus sectores de influjo deben reorientarse. Francia se divide en dos bandos: en la derecha nos encontramos con el poder político, y en la izquierda con la “debilidad” que presentó la anterior República. Todos estos hechos se llevan a cabo tratando de mantener el orden internacional, no obstante, **Henry Alleg** rompe con esta reserva cuando publica en este mismo año un libro muy controversial titulado “*La Question*”, que genera gran polémica y debates que no eran aceptables para las autoridades francesas. Lo hace además, en un momento en el que el país se encontraba en una situación muy delicada. En esta obra el autor cuenta cómo se desarrollaba la guerra de independencia de Argelia y aquellas torturas por las que pasaban sus participantes, lo cual cuestionó a Francia en el ámbito de los derechos humanos, siendo acusada por este autor de maltratos a sus propios ciudadanos, por lo que se ordenó su inmediata censura y prohibición¹. A raíz de ello se desatan innumerables

1 VIANSSON-PONTÉ Pierre (1970), *Histoire de la République Gaullienne*. París: Fayard, vol. I, pp. 167-206.



La Nouvelle Vague en Cannes-1959

1. Directores de la Nouvelle Vague

disputas, se llevan a cabo distintas conspiraciones en Argelia y en París (Gaullistas, Militares, *Pieds-Noirs*) con diferentes formas de proceder, pero todas con la misma finalidad: el derrocamiento de la Cuarta República francesa. Según plantea Freddy Buache en su obra “*El cine francés de los años 60*” (1987), el movimiento de la **Nouvelle Vague** surge en Francia a finales de los años 50 a raíz de todos estos acontecimientos políticos y sociales. Esta situación se ve reflejada en el cine francés, que funciona como un espejo de las actitudes de la sociedad².

En 1959, nace el **Ministerio de Asuntos Culturales** a iniciativa de André Malraux, que genera un crecimiento tanto económico como cultural. A partir de ese momento, todas las decisiones en política cinematográfica pasan a depender del *Centre National de Cinematographie*. Esta nueva metodología ocasiona una revolución en el cine francés, genera inquietudes culturales y sociales que propician el surgimiento de la *Nouvelle Vague*. De igual forma, se incrementan el número de hogares que disponen de aparatos de televisión, lo cual provoca un impacto negativo en la venta de taquillas. El público que asiste a las salas de cine disminuye de una manera impresionante, muchos desaparecen y se reducen el número de asientos por sala, sin embargo, esta situación poco afectó a la producción cinematográfica³. **Pierre Billard** en su obra “*L'Âge classique du cinéma Français I: Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*”, afirma que: *en contraste con otros*

2 BUACHE Freddy (1987), *Le cinéma Français des années 60*. París :Haitier, pp. 9-33.

3 El número de entradas vendidas desciende más del 50 por ciento en los diez años siguientes. FRODON Jean-Michel (1995), *L'Âge moderne du cinéma Français, de la Nouvelle Vague à nos jours*. París: Flammarion, p. 135.



2. Escena de “*Les cousins*” (1959) de Claude Chabrol



3. Escena de "Jules et Jim" (1962) de François Truffaut

países, Francia siempre ha visualizado al cine como una cuestión que implica a las clases políticas, a los medios de comunicación y a la intelectualidad del país⁴. Por esta razón, se desarrolla una política de protección, que se convirtió en **ley de ayuda temporal de la cinematografía**. Esta nueva condición favorece que muchos cineastas pudieran dirigir sus proyectos, contribuyendo al crecimiento cinematográfico de estos años por venir⁵.

En ese momento el foco del estado se centra principalmente en las cuestiones políticas, de moral, la sociedad y sus costumbres, que sufren una evolución a lo largo de los años 60. Dicho cambio se inicia en el mundo de la intelectualidad y la cultura, incluyendo la cinematografía, que en este momento se encuentra bajo la supervisión del Ministerio de Asuntos Sociales, provocando múltiples censuras en el material que se expone. Esto dificulta aún más la clasificación en cuanto a las restricciones de edades a las que se les permite el acceso a las salas de cine. Se desaprobaron películas tales como "Les Amants" (1959) de Louis Malle, "Les Cousins" (1959) de Claude Chabrol, "Les Liaisons Dangereuses" (1960) de Roger Vadim, o "Jules et Jim" (1962) de François Truffaut, todas ellas relacionadas de cierta forma a la *Nouvelle Vague*. A lo largo de los años 60, va evolucionando un cine de contenidos

políticos que se incrementa a partir de los acontecimientos de mayo del 68. Esto lo podemos ver reflejado en películas tales como: "Le petit Soldat" (1960) de Jean-Luc Godard, "Tu ne tueras point" (1963) de Claude Autant-Lara, "Muriel" (1963) de Alain Resnais y "La Belle vie" (1964) de Roberto Enrico, muestras de una aproximación a la política que se vivía en aquel momento. Se presenta un cambio de actitud por parte de algunos cineastas, que promueven connotaciones políticas, tal como la firma del manifiesto de los 121 en contra de la lucha colonial que incorpora a cineastas tales como Jacques Doniol-Valcroz, Pierre Kast, Alain Resnais, Claude Sautet y François Truffaut.

El nuevo gobierno de Charles De Gaulle supone una nueva situación política, por lo que se pretende crear un resurgimiento en Francia. El cambio en la política estatal y el aumento de precio de las taquillas son circunstancias que permiten la supervivencia del cine francés, debido a esta renovación del método de producción del cine asociado a la *Nouvelle Vague*. Sin embargo, determinados cineastas tales como Jean-Pierre Melville, con la realización de "Le Silence de la Mer" (1949) obvian totalmente el sistema, lo cual motiva a otros autores a hacer lo mismo, con un cierto nivel de amateurismo. Esto genera debates alrededor del movimiento, ya que, aunque los temas en su mayoría se centran en cuestiones políticas, aparecen nuevos cineastas que están siendo amparados por el *boom* de sus inicios. Estos pretenden transmitir un nuevo pensamiento, una evolución en el sistema, lo que trae consigo una

4 BILLARD Pierre (1995), *L'Âge classique du cinéma Français I: Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*. París: Flammarion p. 179.

5 NODAL Tereza (2004). *La Nouvelle Vague* vista desde un siglo nuevo, Biblioteca digital. < http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2004/Nouvelle_Vague_2.htm > [Consulta: 16 de Diciembre 2014].

difusión del movimiento en la prensa que alarma a los miembros del **Cahiers du cinéma**⁶, teniendo en cuenta que estos en sus primeros años de existencia no utilizan el término de la *Nouvelle Vague* para referirse a sí mismos, debido a la carga política en que dicho movimiento representaba. Esta revista fue conformada por André Bazin, Éric Rohmer, François Truffaut, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chebrol, y Jacques Doniol Valcroze, todos estos siendo fundamentados en las bases teóricas de André Bazin. Jacques Rivette publica un artículo con un punto de vista un tanto más moralista que se titula “*De l’abjection*” (1961). Todos estos artículos buscaban la evolución del cine, no se centran en criticar el cine que se lleva a cabo en la *Nouvelle Vague*, sino más bien aquel de producción norteamericana. François Truffaut también publica un artículo titulado “*Une certaine tendance du cinema Français*”, en el que critica la trayectoria de Qualité del cine galo⁷. Con relación al tema, el director francés expresa que:

*Se llega a ser crítico por azar, tras haber fracasado en la literatura, en la enseñanza, en la publicidad o en la soldadura autógena. Si el ejercicio de la crítica resulta admisible es bajo condición de enfocarlo como un trabajo provisional, una fase transitoria [...] Lo ideal sería escribir tan sólo sobre cineastas que nos gustan [...] Cuando nos encontramos ante un creador digno de tal nombre no podemos hacer otra cosa que dar vueltas en torno a su film como una mariposa en torno a una luz. Y sin embargo, creo que debemos adoptar una actitud respetuosa y humilde con respecto a aquellas obras que están por encima de nosotros, paliando nuestra insuficiencia con numerosas visiones sucesivas; debemos considerar la exigencia como un valor seguro. Conviene denunciar la vulgaridad, necedad y bajeza de inspiración de todos los films poco sinceros. El crítico debería ser, en general, el intermediario entre el autor y el público, explicando al segundo las intenciones del primero, dando a conocer al primero las reacciones del segundo, ayudando a uno y a otro a ver más claro. Para esto, es preciso poder remontarse hasta las intenciones y adivinar al hombre tras el film, al artista tras el debutante, lo cual no siempre es tarea fácil*⁸.

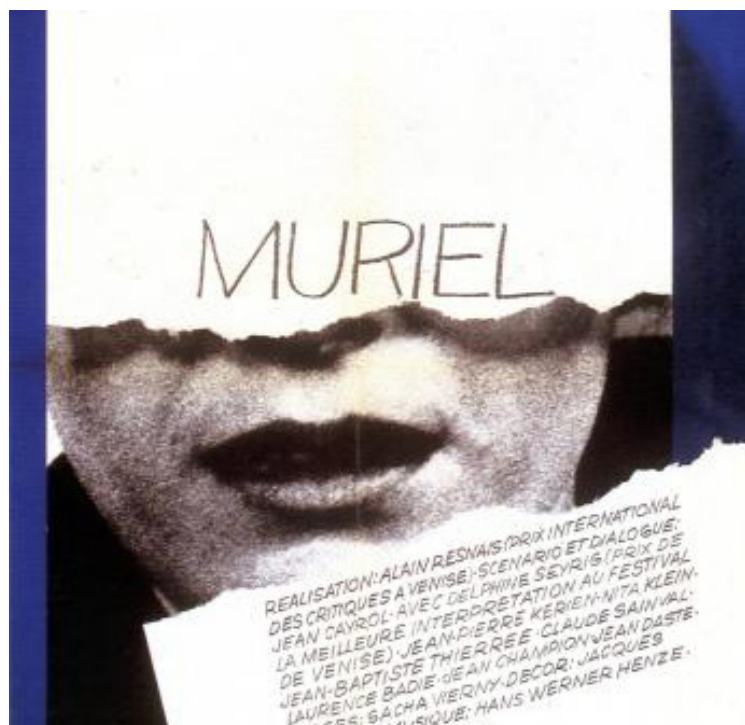
6 El término se refiere a una revista de cine francesa, fundada por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca. Esta contribuyó al desarrollo de la Revue du cinéma junto al club *Objectif 49* compuesto por: Bresson, Cocteau, Alexandre Astruc, etc., y el *Ciné-Club du Quartier Latin*. Su objetivo consistía en revindicar la figura del autor como entidad creadora del film.

7 TRUFFAUT François (1954), “*Une certaine tendance du cinema Français*”, *Cahiers du cinema*, vol. 31, p. 15-30.

8 TRUFFAUT François (1957), “*Arts*”, vol. 621, pp. 1-10.



4. “*Le petit soldat*” (1960) de Jean-Luc Godard



5. “*Muriel*” (1963) de Alain Resnais



6. Escena de "Et Dieu crea la femme" (1956) de Roger Vadim



7. Escena de "Bob le flambeur" (1956) de Jean-Pierre Melville

Un año después de que fue fundada esta revista, aparece un grupo que se denominaba *Positif*, que se convierte en la oposición de los *Cahiers*. Los miembros de ambos grupos presentaban cierta fascinación por el cine norteamericano, y están a la espera de que surja una transformación del estilo cinematográfico. Estos grupos comienzan a tener problemas, los *Positif* establecen críticas negativas hacia los *Cahiers* acusándolos de hacer un "cine burgués". Según estos los *Cahiers* no representan las realidades sociales, sino un cierto elitismo, utilizan temas tales como el cambio en las costumbres y la famosa sociedad de consumo, frente al supuesto compromiso político que estos decían tener. Esta contraposición de ideas se expone en un número especial de esta revista nombrado "*Feu sur le cinéma français*"⁹. Algunos de los miembros que se destacan dentro de este movimiento son, **Jacques Rivette**, uno de los fundadores del *Cahier du cinéma*, llevó a cabo el largometraje "*Paris nos appartient*" (1960). No tuvo muy buena acogida a nivel comercial. Luego este director realiza el film "*La Religieuse*" (1966), que es una adaptación de Denis Diderot, la cual provoca cierto revuelo ya que había sido una obra prohibida en el mismo año. **Éric Rohmer** realiza un largometraje llamado "*Le signe du lion*" (1959), obra que presenta una gran importancia en dicho movimiento, debido a las técnicas que este autor emplea, sin embargo fue un fracaso, por lo que el director se lanza con "*La boulangère de Monceau*" (1962), "*La carrière de Suzanna*" (1963), y por último "*La Collectionuse*" (1966) la cual se vuelve un éxito. André Bazin, instruye a **François Truffaut**, en su film "*Los Cuatrocientos Golpes*" (1959), en los cuales podemos ver al mismo protagonista, Antoine Doniel que también tiene una participación en: "*Baisiers Voles*" (1968), "*Domicile Conjugal*" (1970), "*L'amour*

⁹ BENAYOUR R. (1962), "Le roi est un", *Positif*, vol. 46, p.1-14.

en fuite" (1979). Otras obras que adquieren importancia son: "*Tirez sur le pianiste*" (1960) y "*Jules et Jim*" (1962), sin embargo la película "*Peau douce*" (1964), no fue bien acogida en el *Festival de Cannes*¹⁰. **Claude Chabrol**, dirigió el primer largometraje de la *Nouvelle Vague* como movimiento, algunos de sus films son: "*Le beau Serge*" (1958), otro fue "*Les cousins*" (1959), y otros no tan exitosos tales como: "*À doublé tour*" (1959), "*Les bonnes femmes*" (1960), "*Les goldelureaux*" (1961), "*L' Oeil du malin*" (1962), "*Ophélie*" (1963), "*Landru*" (1963). Jean-Luc Godard, cuenta con un gran número de películas, su primer éxito fue "*À bout de souffle*" (1960). Otras obras importantes de Godard son: "*Une femme est une femme*" (1961), "*Vivre sa vie*" (1962) "*Les carabiniers*" (1963), "*Petit soldat*" (1963), la cual fue censurada debido a la situación con Argelia (hasta que la misma concluyera), "*Le Mepris*" (1963), "*Bande a part*" (1964), "*Alphaville*" (1965) y "*Pierrot le fou*" (1965); **Jaques Doniol-Valcroze**, ocupó el lugar de Bazin tras su muerte, no posee un papel tan protagónico como el resto de los cineastas, con todo, ha dirigido algunos films meritorios tales como: "*L' eau à la boche*" (1960), "*Le coeur battant*" (1961), "*La bel âge*" (1960) su obra cumbre, junto a **Pierre Kast**, el cual no está del todo definido dentro del movimiento, pero algunas de sus obras más conocidas son: "*La norte-saison des amours*" (1961) y "*Drole de jeu*" (1968).

Otros autores tales como **Agnés Varda** dirigen su mirada hacia la fotografía, como complemento del cine, lo demuestra en obras como "*La pointe courte*" (1956), "*Le bonheur*" (1965), "*Les*

¹⁰ Es un festival de cine categoría "A", celebrado en la ciudad francesa de Cannes acreditado por la FIAPF, junto con los festivales de Berlín, San Sebastián, Mar del Plata, Karlovy Vary o Venecia entre otros. Festival de Cannes, Sitio Oficial (<http://www.festival-cannes.com/en.html>)



8. Escena de "Le trou" (1960) de Jacques Becker



9. Escena de "Pickpocket" (1959)ht de Andre Bresson

creatures" (1966). Una gran influencia para esta fue su esposo Jacques Demy con cuyos films nos recuerdan a los cuentos infantiles. Entre sus films más importantes están: "Lola" (1961), "La baie des anges" (1963), "Les parapluies de Cherbourg" (1964) y "Les demoiselles de Rochefort" (1967). Otros cineastas que no son incluidos en la *Nouvelle Vague*, debido a que siguen una línea menos constante, son **Jacques Rozier y Jean-Daniel Pollet**. Rozier siendo apadrinado por Truffaut y Godard en su película "Adieu Philippine" (1963), y posteriormente estrena "Du Côte du d'oruët" (1973). Pollet, también apadrinado en sus inicios con obras tales como: "Purvu qu'on ait l'ivresse" (1958).

NOUVELLE VAGUE

Dentro de la historia del cine no se tiene totalmente determinado el lugar que debe ocupar este movimiento, debido a la variedad en el contenido de las obras que se exponían. Por esta misma razón, no se ha podido definir del todo el tipo de autores que pueden llevar este sello. Se terminaron asociando con el mismo, aquellos que se salieron un poco de la **Qualité** (Generación posterior que luego objetaría a la *Nouvelle Vague*) y el estilo usual de hacer cine. Se secundan autores como Roger Vadim que, junto a otros directores, exponen una nueva percepción del cine. En 1960, André Labarthe asocia bajo el nombre de *Nouvelle Vague* a los directores que trabajan tanto material de documentales como de ficción. El fenómeno provoca cierta polémica, es mal visto por autores como George Sadoul y Raymond Borde, los cuales generan críticas negativas alrededor de esta tendencia. A lo largo del año 1965, historiadores como Carlos Fernández Cuenca y Pierre Lephoron, destacan algunos personajes que cambian el devenir

del cine, tales como Vadim, Astruc, Malle y Camus, los cuales en un principio fueron críticos y luego se convirtieron en cineastas. También deben mencionarse otros creadores pertenecientes a la *Nouvelle Vague* a lo largo de los años 60, 80, y 90, tales como, René Predal, y Giandomenico Curi, Guy Hennebelle y Alfonso Sánchez, junto con los precursores de la renovación moderna Pierre Kast, Marcel Martin, José Aibar y Ángel Luis Hueso, José María Chaparrós, Colin Crisp, Jean Douchet, Antoine de Baecque, Jean-Pierre Jeancolas y Michel Marie¹¹.

Se viven momentos de tensión política en Francia con el gobierno de Charles De Gaulle que pretende influir en la sociedad, busca el "renacer de Francia". Este movimiento pretende englobar diferentes puntos de vista en cuanto a las ideas que buscan expresar, las intenciones, la variación en el método de producción y la sustancia del cine francés hasta el momento. Esta mezcla de patrones se debe principalmente a la mezcla de influencias que tuvo el fenómeno. La rebelión de la *Nouvelle Vague* se va extendiendo, y en torno a esta surgen múltiples discusiones de índole política, lo que genera una cuna de desarrollo para los cineastas y todo un mundo de posibilidades, un cambio de mentalidad. Dicho fenómeno, como tal, sería un término que podría describir a un cine alternativo, fuera de lo "convencional" o "tradicional", que permite a los autores desatar su creatividad, llevar a cabo producciones independientes, y experimentar dentro del campo cinematográfico. El público del fenómeno nunca fue mayoritario; sin embargo, logró colonizar gran parte de la visión cultural del cine hasta el momento, gracias a la gran propagación

¹¹ AYBAR José, et. al. (1984), *Nouvelle Vague: Cien hombres para una nueva ola*, Els. Quaderns de la Mostra, vol. 3, Fundació Municipal de Cinema, València.

que tuvo dentro de los medios, aumentando con esto la *cinefilia*¹². Los factores que contribuyeron a la decadencia del mismo fueron: el fracaso en la cartelera y el surgimiento de nuevos temas que ponían en riesgo la “mentalidad de la juventud”, que muchos autores catalogaron como “amoral”¹³. La *Nouvelle Vague* tuvo gran impacto en el cine europeo, este marca con su sello al devenir del cine francés de los 40 años posteriores. Esto se puede ver en el trabajo de algunos directores tanto en las películas que realizaron en sus inicios y las más actuales, ejemplos claros de esto son: Èric Rohmer con “*Signe du lion*” (1959) y “*L’anglaise et le Duc*” (2001); Alan Resnais con “*Hiroshima, mon amour*” (1959) y “*On connaît la chanson*” (1997); Chabrol con “*Le beau Serge*” (1958) y “*Merci pour le chocolat*” (2000), que lograron un impacto entre los críticos a pesar de los años transcurridos entre un film y el otro.

PRECURSORES E INFLUENCIAS

Jean-Pierre Melville, Alexandre Astruc y Roger Vadim, son los cineastas que de una manera u otra han iniciado esta conmoción en el cine francés, sin ser directamente incluidos dentro de la *Nouvelle Vague*, fueron reconocidos como *padres del cine moderno*¹⁴. **Melville**, se da a conocer por la película “*La mer*” (1949), que él mismo produce, iniciando la revolución económica que tanto distingue al movimiento. Otras películas del mismo autor que captaron la atención fueron: “*Bob le flambeur*” (1956) y “*Deux hommes dans Manhattan*” (1959). **Astruc**, revela todo un nuevo cimiento de crítica del cine, mediante su artículo “*Naissance d’une Nouvelle avant-garde*”, en el cual desmiente la existencia de un *séptimo arte*¹⁵, publicado en *Cahiers du cinéma* en 1948¹⁶. Sus obras más destacables son: “*Le rideau cramoisi*” (1953), “*Les mauvaises rencontres*” (1955) y “*Une vie*” (1958). **Vadim**, es considerado el precursor de la *Nouvelle Vague*, incluso siendo muy clásico en su forma de proyectar, algunos de sus films adquieren cierto protagonismo, siendo uno de los más importantes: “*Et dieu crea la femme*” (1956). Otros directores, aunque no pertenecieron a este revuelo, sirvieron como fuente de inspiración para aquellos que seguían esta línea fueron Robert Bresson con “*Pickpocket*” (1959); Jean Renoir, con su obra bibliográfica “*Ma vie*”, y Jacques Becker con su obra “*Le Trou*” (1960); Luc Moullete declara la obra de Truffaut

12 Esta surge a partir de los debates públicos expuestos en revistas especializadas tales como: Cahiers du cinéma, Positif, Image et son o Téléciné, etc. Esto incrementa la élite de los llamados cinéfilos, lo cual fue concluyente para la Nouvelle Vague a nivel publicitario.

13 LABARTHE, André et. al. (1998), *Enquête sur le cinéma français. Nouvelle mythologie et anti-morale*, Radio-Cinema-Television vol. 445.

14 CURTELIN Jean et. al (1960), *Nouvelle Vague: Marée montante?*, SERDOC, Lyon, p.95- 96.

15 El *séptimo arte* se refiere a la clasificación de las artes llevada a cabo en el período helenístico, en la cual la poesía fue determinada como la más importante y de la misma provienen todas las demás.

16 ASTRUC Alexandre (1948), “Naissance d’une Nouvelle avant-garde: La caméra-stylo”, *L’Ecran Français*, Vol. 144.



10. Escena de “*Le beau Serge*” (1958) de Claude Chabrol



11. Escena de “*Los Cuatrocientos Golpes*” (1959) de François Truffaut



12. Jacques Rivette y Jane Birkin



13. Escena de "Lola" (1961) de Jacques Demy



14. Escena de "Signe du lion" (1962) de Éric Rohmer

como *Beckeriana* en *Cahiers du cinéma*¹⁷.

Por último, están otros tres cineastas que no llegan a formar parte dicho movimiento, pero tuvieron cierta relación con el mismo. En primer lugar, **Jean Cocteau**, padre del **Cine-Club Objectif 49** en 1959, al cual pertenece Rohmer y otros miembros del *Cahiers du cinéma*. En este año se celebra un *Festival du film Maudit*, al cual invitan a muchos representantes del "cine moderno", entre ellos Truffaut, que le ayuda a la realización de su último film "*Le testament d'orphée*" (1960). Otro autor que tuvo gran influencia en el movimiento fue **Jean Rouch**, considerado el precursor del *cinéma-verité*¹⁸. Posee una inusual forma de rodar debido al tipo de equipo que utiliza en la realización de sus documentales étnicos, siendo uno de los más importantes "*Chronique d'un été*" (1961), en colaboración con Edgar Morin. **George Franjou**, fue el cofundador junto a Henri Langlois de la *Cinematheque Française*¹⁹, donde se educaron muchos de los protagonistas de la *Nouvelle*

17 DOUCHET Jean et. al. (1998), "Tout a change en Bretagne", *Cahiers du cinéma*, número especial fuera de serie dedicado a la Nouvelle Vague, p. 18.

18 Estilo de cine documental, ideado por Jean Rouch, inspirado en la teoría de Dziga Vertov (*documentalista soviético fundador del noticiario cine-verdad o Kino – Pravda*), influenciado por las películas de Robert Flaherty. Unifica factores tales como la improvisación con el uso de la cámara para dar a conocer la verdad o resaltar temas ocultos detrás de cruda realidad. *Chronique d'un été* (Crónica de un verano. BRAULT Michel.), MORIN Edgar, ROUCH Jean et. al, 1960.

19 Este es uno de los mayores archivos de películas, situado en París, donde se pueden encontrar documentos y objetos de películas relacionadas con el cine a nivel mundial. La Cinemateca ofrece proyecciones diarias de películas internacionales. ROUD, Richard, "A Passion for Films: Henri Langlois and the Cinémathèque Française", London: Secker and Warburg, 1983.

Vague. Esto les permitiría a todos estos jóvenes liberarse y tener un papel activo dentro del cine. Algunos films importantes de este director son: "*Hotel des invalides*" (1951), "*Les yeux sans visage*" (1960).

A partir del 1959, tiene sus inicios el fenómeno de la *Nouvelle Vague*, ya que en este año se realizan los primeros largometrajes de directores tales como Éric Rohmer que tiene otros triunfos como "*Le beau Serge*" (1958) y "*Les cousins*" (1959), también esta Alain Resnais con "*Hiroshima, mon amour*" (1959). Este movimiento se caracteriza por un cambio en el método de producción cinematográfica. Un ejemplo de esto es el director François Truffaut, que establece su propia compañía gracias al padre de su esposa, Ignace Morgenster, dueño de la productora SEDIF²⁰, y de la distribuidora *Marcea-Cocinos*. Gracias a esto la película *Los Cuatrocientos golpes* es cofinanciada junto con *Films du Carosse*, que es la empresa creada por él mismo. Surge un interés por los avances técnicos y la manera en que estos pueden revolucionar el cine, sin embargo, tal y como afirma Alain Bergala en su artículo "*Techniques de la Nouvelle Vague*", publicado en la revista *Cahiers du cinéma*, donde explica que: *Lograr un cambio de mentalidad por parte de la sociedad va mucho más allá de los avances técnicos y esto debe ser considerado lo más importante. Aboga por que no se comercialice demasiado el tema y que los directores pertenecientes a esta nueva influencia se abran caminos*

20 Abreviación para: *Le Syndicat des eaux d'Île-de-France*.

en el mundo del cine debido al cambio de filosofía que propone²¹.

Finalmente podríamos decir que este conflicto con Argelia da lugar a nuevas situaciones y realidades en el contexto político y económico del país, lo que afecta directamente a la sociedad francesa. Esto a su vez atrae la mirada de los cineastas, que buscan aprovechar estas realidades, haciéndolas parte de su narrativa, cambiando con esto el devenir del cine francés. Este grupo de autores toman iniciativa de comenzar una “nueva ola”, es decir, una nueva forma de hacer cine, tomando a la sociedad como punto de partida y tratando de representarla en sus films, como una forma de retratar la Francia de aquella época. Estos autores aportan novedad a nivel temático y narrativo, entienden que sobre el director recae el

peso de una obra, el cual debe tener control total de los detalles, para los *Cahiers* “el director lo era todo”. El movimiento engloba las siguientes características: la simplicidad a nivel técnico, el bajo presupuesto, una mayor libertad en la narrativa, rodajes con mayor presencia de escenarios naturales, factores tales como la luz, el sonido y la música, que deben ir acorde a la trama, y el director como autor total de la obra. El término de la *Nouvelle Vague* se relaciona directamente con el director francés François Truffaut, debido a que en uno de sus artículos, establece las bases teóricas de las corrientes históricas más importantes de la historia del cine. Esto sirve a su vez como motor de arranque para lo que sería luego una nueva corriente. Su film *Los Cuatrocientos Golpes*, es un auténtico manifiesto, en que pone en práctica aquello que postula en sus artículos.

21 BERGALA Alain (1998), “Techniques de la Nouvelle Vague”, *Cahiers du cinéma*, Au Siège de la Rédaction, París, p. 1-8.



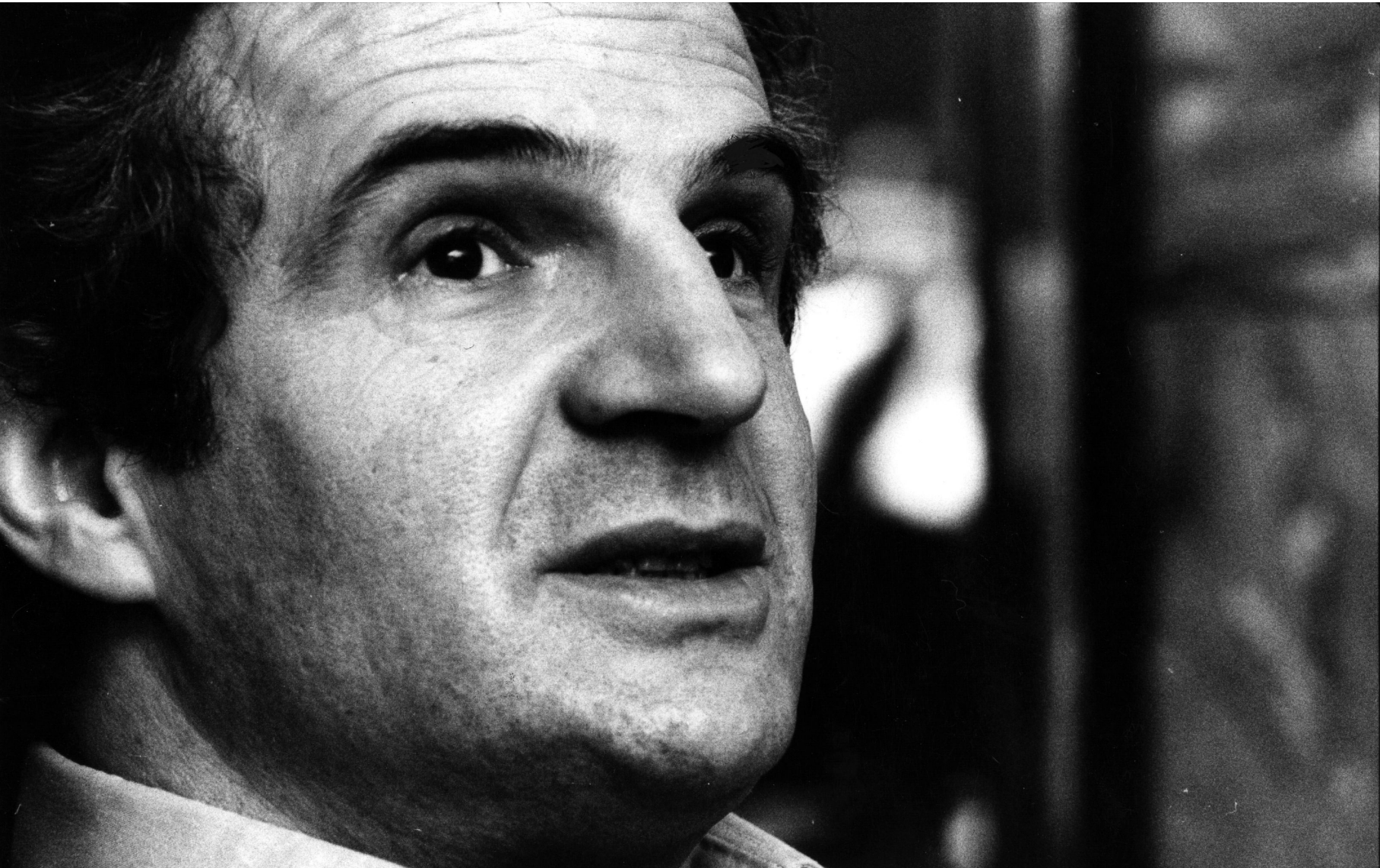
15. Escena de “Hiroshima, mon amour” (1959) de Alain Resnais

FRANÇOIS TRUFFAUT
UN CINEASTA PARADÓJICO Y CONTROVERSIAL

2.1 François Truffaut: Vida y Obra

Mi vida hasta la fecha ha sido banal, nací el 6 de febrero de 1932, hoy es 6 de marzo de 1949, tengo diecisiete años un mes y seis días, he comido casi todos los días y he podido dormir casi todas las noches, he trabajado ya demasiado. No he tenido satisfacciones ni alegrías. [...] Amo el arte y particularmente el cine, considero al trabajo como una mera necesidad y a aquellos que no aman su trabajo como quienes no saben vivir, detesto las aventuras y trato de evitarlas. Tres películas por día, tres libros por semana y la música de los grandes me bastarán hasta el día de mi muerte a la que temo. [...] Mis padres lo son por azar y los considero como a extraños. No creo en la amistad ni en la paz. [...] Si miro por demasiado tiempo al cielo la tierra me parece un lugar horrible.”

(TRUFFAUT François, 1949)





2. François Truffaut

François Truffaut se destaca como director, actor y crítico de cine, siendo una pieza clave dentro de la conformación del movimiento de la *Nouvelle Vague*; sin embargo, su estilo se desarrolla de manera muy particular, razón por la cual se destacó a lo largo de su profesión. Para entender el trabajo de este autor es importante conocer los hechos que marcaron su vida personal, ya que esta pasa a ser parte de su obra posterior como director de cine. Nunca conoció a su padre, no obstante, su madre, Jeanine de Montferrand (secretaria en el periódico *L'illustration*) se casó con Roland Truffaut (arquitecto o decorador), quien reconoció a su hijo y le dio su apellido. Años más tarde, este se separa de su madre, y François pasa a ser criado por su abuela, que lo motiva a interesarse por la lectura, despertando su amor por el cine. Luego de que esta muere, vuelven a ocuparse de él su madre y padrastro. Este conjunto de sucesos que suceden a lo largo de la vida de este director, nos da a entender cómo el mismo se identifica con situaciones que se exponen en la película *Los Cuatrocientos Golpes*. La vida del propio director se asemeja mucho a la de **Antoine Doinel**²². El protagonista es un personaje que vive en su propio mundo, en búsqueda de su independencia, robando para "sobrevivir", que se va de su casa buscando hacerse adulto y afrontar sus responsabilidades.

*Aspectos de la infancia y la adolescencia de Truffaut aparecen en sus películas no como meros detalles narrativos, sino como detonantes de estructura y temas cuyo significado trasciende a lo personal*²³.

22 Personaje representado por el actor Jean-Pierre L aud en la película "Cuatrocientos golpes", "Besos robados", "Antoine Colette", "Domicilio conyugal" y "L' amour en fuite".
23 HOLMES Diana e INGRAM Robert (1998), *Francois Truffaut*, Barcelona: Taschen, p.11.



3. Truffaut rodando

Algunos de los escritores que motivaron a este director fueron Honoré Balzac, Marcel Proust, Jean Cocteau y Paul L autaud, estos autores le sirvieron a Truffaut para expandir sus conocimientos literarios. Sin embargo, como director entiende que *La vida auténtica, era la pantalla*, razón por la cual, algunos de los films que más lo motivaron fueron: "*Le Corbeau*" (1943) de Henri-Georges Clouzot, "*Les enfants du paradis*" (1945) de Marcel Carne, "*Douce*" (1943) de Claude Autant-Lara y "*Des Anges du p ch *" (1943) de Robert Bresson. Las películas de Truffaut hablan claramente de los sucesos que este vive en su niñez y su adolescencia, y el como estos perfilan su mirada como futuro director y lo llevan a llenar sus días con una nueva versión de la moral, vista desde otro  ngulo. Tiende a compartir su vida con el espectador. Tal y como dice: *La vida me resulta muy dura, creo que hay que tener una moral muy simple, muy rudimentaria. Hay que decir "s , sí", y luego hacer lo que a uno le apetece*²⁴. Esta filosofía que sigue este director, lo lleva a convertirse, indudablemente, en uno de los autores más paradójicos y contradictorios de la *Nouvelle Vague*.

*Para mí la principal pregunta es en qué emplear el tiempo. Hay que saber concederse el empleo del tiempo que a uno más le guste, por eso he elegido yo el cine.*²⁵

Desde una corta edad, tres películas que marcan e influyen el estilo del director francés Truffaut son: "*Las reglas del juego* (*La regle du jeu*, 1939) de **Jean Renoir**, que no tuvo gran acogida en el público en general. Otra película contradictoria que le

24 NEYRAT Cyril (2008), *Francois Truffaut, colección grandes directores*, España: Edición particular para El país, p.10.

25 Ibid., p.3.

genera interés es *“Les dames du Bois de Boulogne”* (1945) de **Robert Bresson**, y para concluir la película *“Ciudadano Kane”* (Citizen Kane, 1941) de **Orson Welles**. Esta última impacta profundamente a Truffaut, por lo que expresa: *de repente, con trece años, me di cuenta de que una película podía ser escrita como un libro*. Este pensamiento del director hace alusión al interés por la lectura que presenta desde muy joven, que fue creciendo progresivamente hasta llevarlo a plasmar su visión literaria en los artículos y películas que llevaría a cabo. Lo lleva a plantearse a sí mismo la idea de fusionar estos conocimientos aprendidos y explorarlos dentro del campo de la cinematografía. Por otro lado, el cine americano también representó una continua fuente de motivación para el director francés, actores tales como **Humphrey Bogart y Cary Grant**, denotaban una clara elegancia en su narración²⁶. Su interés por este tipo de cine hace que se aleje en cierta medida del cine francés tradicional, razón por la cual en 1948 funda junto a **Robert Lachenay**, su propio *cine-club*, llamado **Cercle Cinémame**. No obstante, surge una competencia, que es el *cine-club Travail et culture*, dirigido por el autor **André Bazin**, con quien nuestro director termina congeniando y llegan a ser grandes amigos. Se convierte en una continua fuente de inspiración para Truffaut, que en ese momento conoce a directores tales como Alain Resnais, Chis Marker, Alexandre Astruc. Posteriormente, debido a algunas situaciones sentimentales, Truffaut se alista en el ejército por tres años. Allí conocerá al escritor Jean Genet, cuya amistad termina por un malentendido entre ambos. Incluso el

joven director francés le escribe a su amigo Lachenay expresándole que: *Bazin y Genet han hecho por mí en tres semanas lo que mis padres nunca hicieron en quince años*. Bazin saca a Truffaut del ejército, lo lleva a vivir con él y su esposa. Le ofrece un empleo en el *cine-club Travail et culture*. Esta interacción cultural lo lleva a asistir a otro club de cine llamado *cine-club Objectif 49*, en el cual hace amistad con **Jean Cocteau**. Junto a él contribuye a organizar un *Festival de cine Biarritz*, cuya misión era la de apoyar el nuevo cine. Esta acción genera controversia, debido a que va en contra de los parámetros que sigue el *Festival de Cannes*²⁷, ya que los estándares de este último eran considerados por muchos cineastas como “academicistas o clásicos”.

En 1951, Bazin crea junto a Joseph- Marie Lo Duca el *Cahiers du cinéma*, revista donde Truffaut escribe un artículo en el cual establece su admiración por el cine americano y menciona uno de sus temas predilectos: *el de rodar en la calle para captar la vida y filmar con mayor agilidad*. El director francés mantiene una participación activa y contradictoria como crítico y cineasta, tratando de alejarse del ojo político, ya que no presenta un mayor interés en el tema, más bien todo lo contrario, expresa: *Yo no me comprometo jamás porque mi espíritu de contradicción es muy fuerte*²⁸. Participa en la expresión “política de los autores”²⁹,

27 Festival de alta categoría celebrado en la ciudad de Cannes en Francia. Los críticos y cineastas piden al gobierno fondos para llevar a cabo una premiación en la que los films pudieran competir sin ningún interés ni represión política.

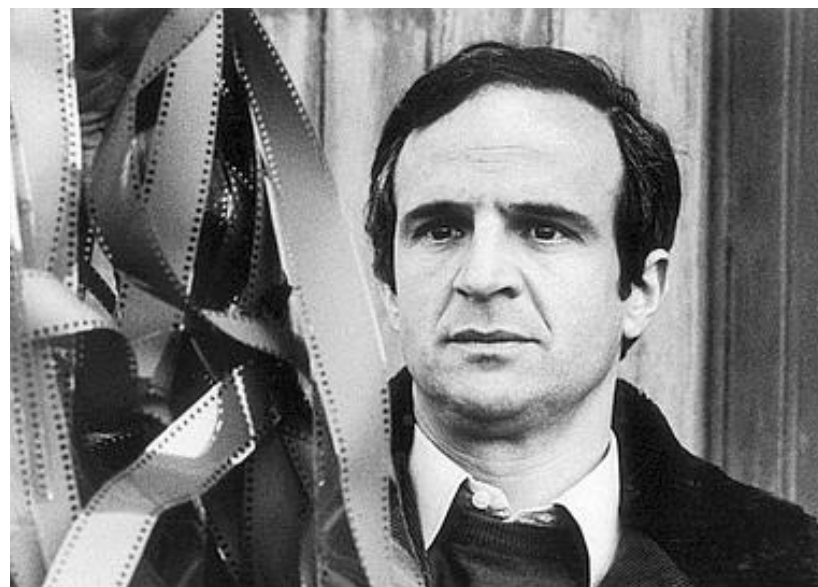
28 NEYRAT Cyril, op. cit. Nota 24, p. 14.

29 Término acuñado por la revista de críticos Cahiers du cinéma en los años 50, este ser-

26 TRUFFAUT François (1955), “Ali Baba et la Politique des auteurs”, *Cahiers du cinema*, Vol. 44, Febrero de 1955, pp. 45-47.



4. Objectif 49



5. François Truffaut



6. Antoine Doinel (Jean-Pierre Leaud)

siendo considerado su inventor. Asegura que las producciones de Hollywood tienen *una visión del mundo*. Sin embargo, entra en debate con la creencia de que una película es como la mayonesa³⁰, de que dicha creación es una suma de factores tales como: los guionistas, decorados y actores. Difiere cuando opina que es un arte individual, en primera persona, cuyo único autor es el director. En un film se revela y se lleva a cabo la visión de su autor, este lleva el hilo conductor. Truffaut establece que cualquier película debe ser un autorretrato como sus *“huellas digitales”*³¹. Todo este revuelo desatado por este director es secundado por los *Cahiers du cinéma*, poniendo en práctica los principios de *“cine de autor”*. En 1958, el director Truffaut logra llevar a cabo *“Les Mistons”* (1958), cortometraje financiado por el padre de su esposa Madeleine Morgenster. La producción de este film se lleva a cabo con un presupuesto mínimo, que cubre lo básico: 8 metros de *travelling*, una cámara de 35 mm, algunos reflectores, transporte, etc. Este director recibió bastante apoyo de la revista *Cahiers du cinéma*, y Bazin expresa que es la película más interesante presentada en el *Festival de Tours*. Debido a las carencias del material filmado, se necesitó de algunos valores añadidos, por lo que el joven director francés se las ingenió, para lograr transmitir una atmósfera de sinceridad y suavidad, haciendo contraste con el escenario de

viría para causar revuelo y atención en el proceso de producción cinematográfica. Cada película se consideraría como una obra de arte única y como un arte de expresión personal, así como en los libros y la pintura.

30 TRUFFAUT François, op. cit. Nota 26, pp. 45-47.

31 NEYRAT Cyril, op. cit. Nota 24, p. 16.

posguerra que se desarrolla al margen de la historia.

En 1954, el director **Roberto Rossellini** construye de la nada la película *“La paura”* (1954), un film muy simple en principios, pero con un buen resultado. Este obtuvo muy malas críticas, a diferencia de Truffaut, que mostró una actitud positiva hacia ella. Por este motivo pide a Rossellini ser su ayudante de dirección, pues sentía admiración por su estilo a la hora de dirigir. De hecho, así lo confirma cuando expresa que: *el director italiano es uno de los hombres más inteligentes que ha conocido*. En el período comprendido entre los años de 1953 y 1959, el director Truffaut publicó un total de 170 artículos, los cuales en su mayoría fueron críticas de cine, o entrevistas con directores. Una de estas es considerada una obra maestra del género, un **libro de entrevistas con Alfred Hitchcock**. Truffaut siempre fue gran amante del cine americano, mantuvo siempre una buena relación con Estados Unidos y Nueva York. Mostraba una gran admiración por el director inglés Alfred Hitchcock, por lo que deseaba con gran anhelo hacer un libro de entrevistas, en el cual pretendía: *modificar la idea que los americanos tienen de Hitchcock*. Su deseo era que los americanos entendieran y percibieran a este director tal y como él lo percibía, y que lo admiraran como él lo admiraba³². En 1963, Truffaut dirige *“La piel suave”* la cual describe como *indecente, absolutamente impúdica, bastante triste, pero muy simple*. La

32 TRUFFAUT François (1962), “Carta del 2 de junio de 1962”, archivos *Les films du Carrosse*, pp. 1-3.



7. François Truffaut rodando

escribiré en poco tiempo y, espero, la amortizaré en poco tiempo. Esta película recibió muy buenas críticas, es considerada como una de las mejores películas de este director, teniendo en cuenta su influencia *"hitchcockniana"*. Sin embargo, la obra fue un fracaso comercial. Otra película que presenta influencia del director inglés Hitchcock, es *"Fahrenheit 451"* (1966), surge a partir de la novela de Ray Bradbury, adaptada al cine en 1966 por Truffaut. Fue su primera película realizada a color. A su vez, el director francés comenta que esta película es una *apología de la astucia*, lo confirma cuando dice: *¡Ah!, ¿Qué los libros están prohibidos? ¡Pues muy bien, nos lo aprenderemos de memoria!, esa es "la máxima astucia"*³³. No obstante, el film *"La novia vestía de negro"*, también tuvo cierta reminiscencia de la obra de Hitchcock, lo cual va fortaleciendo de cierta forma su estilo como director, y lo hace diferente frente al resto de los directores franceses.

Las secuencia de películas que hacen alusión al "yo interno" de Truffaut, **Antoine Doinel** es: *Los Cuatrocientos golpes* (1959), *Antoine y Colette* (1962), *Besos robados* (1968), *Domicilio Conyugal* (1970) y *El amor en fuga* (1978). Todas ellas forman parte intrínseca de la narrativa que ayuda a contar la historia del personaje a medida que va creciendo. Truffaut utiliza de manera continua la técnica de *verificación a través de la realidad*, lo cual demuestra la veracidad de sus recuerdos. Lo confirma cuando expresa: *yo soy nostálgico, mirando siempre al pasado. Trabajo con mi pasado o con el de los*

demás. No conecto con lo moderno. Me muevo por sensaciones, por experiencias vividas. En 1969, hace una segunda adaptación, para el cine, de una novela de Irish, *"La sirena del Mississipi"*, una película muy incomprendida por los críticos, que expone una gran crudeza a nivel sexual. Truffaut comenta: *He intentado introducir, en una misma secuencia, un "cliché" y una emoción a la vez; los espectadores que se han quedado con los "cliches", la sinceridad no la han captado. [...] Que a medio camino entre lo serio y el pastiche se pueda extraer una emoción concreta, es, para la mentalidad francesa, algo inconcebible.* De esta forma, este autor sigue jugando con la crudeza hollywoodense, que habla de historias que se pueden recoger de la vida cotidiana, profundizando en las emociones, sin dejar a un lado la particularidad y originalidad que tiene cada experiencia, la tragedia que viene consigo y la ironía de las situaciones presentadas en pantalla, lo cual representa en la obra del autor **"la belleza lírica"**.

Truffaut se introduce de manera paulatina en los **United Artists**³⁴, trabajando en varios guiones al mismo tiempo, lo cual lo lleva a enlazarse en varios proyectos. Esto da lugar al surgimiento del film *"El pequeño salvaje"* (1970), película que le otorga a este director francés algunos puntos dentro del mundo de los críticos. Después del fracaso de *La Sirena del Mississipi*, este sigue tejiendo el tema de la infancia maltratada que tanto cautivó en *Los Cuatrocientos*

³⁴ Es el principal apoyo estadounidense para las películas francesas de los años 50, siendo su primer director Philippe Broca.

³³ NEYRAT Cyril, op. cit. Nota 24, p. 44.

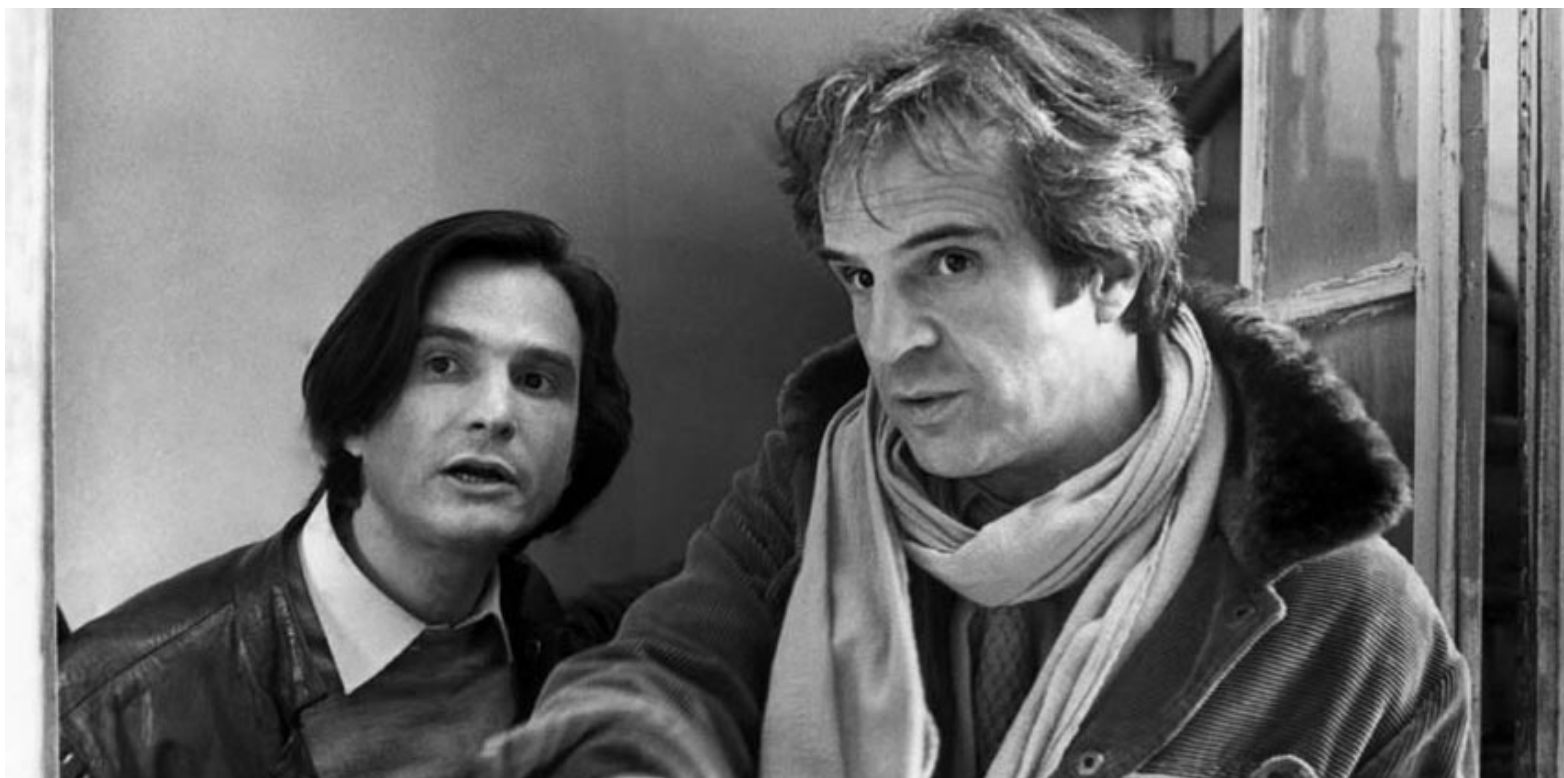
golpes. El pequeño salvaje, tiene una buena acogida tanto en Francia como en el extranjero, sin embargo, el tema es muy debatido, quizás por el hecho de que el director vuelve a centrarse en el tradicionalismo, con cierto enfoque racionalista. Sus deseos personales como director, son los de unificar de manera acertada la literatura y el cine, ya que el éxito de una película radica en la historia que se cuenta, es decir que, si la misma no está bien fundamentada o entrelazada con su guion, la historia en sí carecerá de veracidad y lógica. Un ejemplo de esto es el film *“Domicilio conyugal”* (1970), que termina siendo etiquetada como una *“película mayonesa”*, es decir una mezcla de ingredientes. Posteriormente este director se lanza a un proyecto, producto de un libro de Henri-Pierre Roche llamado *“Dos inglesas y un amor”*, que Truffaut adapta al cine en 1971.

A principio del año 1970, el director François Truffaut se convirtió en uno de los directores de “cine arte” con mayor reconocimiento a nivel internacional. Una de las razones de esta trayectoria se debe a la cantidad de viajes que él mismo realizaba, y los cineastas que él mismo entrevistaba. A su vez se convirtió en un pensador importante que aparecía tanto en la radio como en la televisión.

Siempre alejándose de los posicionamientos políticos, él mismo expresaba que: *la vida no es ni nazi, ni gaullista, es anarquista*³⁵. La filmografía de Truffaut nos conduce por un vaivén de emociones, presentando una gran variedad en las historias que cuenta, esto se comprueba cuando el mismo director comenta: *Cuando termino de rodar una película triste, solo tengo un deseo: rodar una alegre*. En 1983, le diagnostican un tumor cerebral, y con solo unos meses de vida, el autor se dedica a poner sus trabajos en orden. Muere el 21 de octubre tras una larga agonía, y es enterrado en el cementerio de Montmartre, donde miles de personas asisten a su funeral. Jean-Louis Richard le dedica unas palabras: *Es quizás el único hombre realmente humilde que jamás he conocido*³⁶. El cine era todo para este director, su mayor deseo era hacer esta articulación entre el cine y la vida.

35 NESTOR O. (2013), “François Truffaut (1932-1984)”, *Cinematismo*, 18 de Abril 2013. < <http://www.cinematismo.com/biografias/francois-truffaut-1932-1984/> [Consulta: 8 de Enero de 2015].

36 LE BERRE Carole (1985), “François Truffaut: Au travail”, *Cahiers du cinéma*, París, p. 91.



8. François Truffaut y Jean-Pierre Léaud

2.2 Influencia de otros autores en la vida y obra de Truffaut





10. François Truffaut y Steven Spielberg

Innumerable cantidad de autores, tanto compañeros de trabajo, y directores internacionales han sido fuente de inspiración y aprendizaje constante para este director. Su trabajo es un producto de experiencias propias, y prestadas y una constante búsqueda de captar la “magia” que hay en la cotidianidad, de encontrar belleza en los detalles. A lo largo de su vida Truffaut conoce a directores, críticos, y escritores que lo motivan a llevar a cabo distintos tipos de proyectos que van conformando estos cimientos que lo llevan a la cúspide. Su gran fascinación por el cine americano, lo lleva a conocer a **Steven Spielberg**, experiencia que comenzó en Febrero de 1976, cuando el director llama a Truffaut y le ofrece un papel para la película “*Encuentros en la tercera fase*” (1977). Este sentía gran fascinación por el trabajo de Spielberg, y entendía que podía aprender mucho sobre las técnicas de este director participando en el rodaje. Al mismo tiempo, éste se encontraba haciendo el montaje de la película “*Piel dura*” (1976). Este fue un año complicado, debido a que tuvo mucha demanda tanto como director y como actor. Truffaut hace un comentario en el que expresa su admiración hacia el trabajo del director americano: *Me he acostumbrado a la idea de que nunca habrá una película titulada Encuentros de tercera fase, sino que usted hace creer que está rodando una película y logra reunir a mucha gente alrededor de su cámara para acreditar esta inmensa broma. Estoy contento de formar parte de ella y estoy dispuesto a unirme*

a usted de vez en cuando donde quiera que sea del mundo para que “parezca” que hago una película con usted. A su vez tuvo la oportunidad de observar como trabajaba el director de efectos especiales **Douglas Trumbull** y se percató de que la película estaría dividida en tres partes principales: lo que pasaba en la tierra, lo que pasaba sobre las cabezas, y lo que pasaba en el cielo. Una técnica bien implementada en la película “*Los pájaros*” (1963), de Alfred Hitchcock, en la que Trumbull se las ingenia para que se produzca una sobreimpresión de magníficas imágenes de nubes agitadas y burbujeantes³⁷. La película de *Encuentros en la tercera fase*, fue una película pensada para cambiar la forma en la que se ve la vida. Luego de ser vista y asimilada, nunca podremos mirar hacia el cielo y no sentir cierta curiosidad o expectación acerca de la vida en el universo, posibilidades que solo en el mundo del cine se vuelven infinitas, hacen de lo cotidiano algo extraordinario³⁸.

Woody Allen, es un director que le generaba cierta intriga, en sus films se ve reflejada cierta tristeza, y a la vez alegría, es un autor que toma el riesgo de mostrarse tal y como es, lo demuestra cuando decide llevar a cabo la película “*Annie Hall*” (1977), con la que se divorcia un poco del convencionalismo de Hollywood y se acerca un poco más a los patrones europeos. En ella presenta personajes normales con vidas y sentimientos verdaderos, se aleja de la grandilocuencia, y busca la sencillez y belleza de la “realidad”, buscando su propio arte, su propia filosofía del cine y de la vida³⁹. Por otra parte, **Néstor Almendros**, considerado uno de los directores de fotografía más importantes del mundo, se gana el respeto del director francés, cuando establece lo que serían las bases de la dirección artística en su libro “*Días de una cámara*” (1983). En él se formulan las preguntas que todo director de fotografía debe hacerse: ¿Cómo impedir que la fealdad entre a la pantalla?, ¿Cómo limpiar una imagen para incrementar su fuerza emotiva?, ¿Cómo filmar con plausibilidad historias ambientadas antes del siglo XX?, ¿Cómo unir los elementos naturales y artificiales, fechados e intemporales, en el mismo escenario?, ¿Cómo dar homogeneidad a un material inconexo?, ¿Cómo luchar con el sol o someterlo a su gusto?, ¿Cómo interpretar los deseos de un director de cine que sabe lo que no quiere pero que no sabe explicar lo que quiere?. Esta serie de preguntas se convierten en las claves para dotar a la pantalla de las sensaciones exactas que se quieren transmitir a la hora de rodar un film que requiera de

37 TRUFFAUT François (1999), *El placer de la mirada*, Barcelona: Paidós, pp. 49-54.

38 TRUFFAUT François (1984), Prefacio del libro de CRAWLEY Tony “*L’Aventure Spielberg*”, París: Pygmalion, p.15.

39 TRUFFAUT François (1977), “Woody Allen, el pesimista alegre”, *Pariscope*, Septiembre de 1977.



11. François Truffaut en la película "Encuentros cercano del tercer tipo" (1977) de Steven Spielberg

cierta ambientación o atmósfera en específico⁴⁰.

Otro autor que se gana, tanto la amistad de Truffaut como su total admiración, es **André Bazin**, un crítico del cine que se atreve a estudiar el valor de la imagen y su naturaleza. Este comenta: *Buscaremos en vano en la mayor parte de las crónicas de cine una opinión sobre el decorado o la calidad de la fotografía, valoraciones sobre la utilización del sonido, precisiones sobre la distribución del guión en escenas, en una palabra, sobre lo que constituye la esencia misma del cine* [...]. A su vez, habla de la famosa "Luz de acuario", de Hollywood y el neorrealismo. Nos sumerge en este mundo del dramatismo y teatralidad que enriquece hasta la fotografía de una película, dotándola de un cierto realismo que mantiene una homogeneidad en las obras. Tras la muerte del mismo, la televisión cambió su rumbo, hubo una generalización del color que hizo que lo simple reinara sobre lo que antes era visto como riqueza visual, lo cual hacía la mirada del cine menos "seductora"⁴¹. Bazin escribe innumerables artículos sobre **Orson Welles**, en los que demuestra la importancia cinematográfica que tuvo la película "El ciudadano Kane" (1941), y la influencia que presentaría en las dos generaciones siguientes con relación a la profesión del cine. Otros ejemplos de films en los que se mantiene esta homogeneidad de la que habla **Bazin** son: "La regla del juego" (La Règle du jeu, 1939) de Jean Renoir,

40 TRUFFAUT François (1983), Prefacio del libro de Néstor Almendros "Días de una cámara", Barcelona: Seix Barral, p.13.

41 TRUFFAUT François (1999), op. cit. Nota 37, p. 61.

"El nacimiento de una nación" (Birth of a nation, 1915) de D. W. Griffith, y "Esposas frívolas" (Foolish wives, 1921) de Erich Von Stroheim. En la obra *Ciudadano Kane*, Bazin habla acerca del uso de los techos, expresando que: *La persistencia del plano tomado de abajo a arriba en Ciudadano Kane hace que en seguida dejemos de tener una concepción clara de la técnica mientras continuamos experimentando su influencia. Es, pues, mucho más verosímil que el procedimiento corresponda a una intención estética precisa: Imponernos a una cierta visión del drama; visión que podríamos calificar de infernal puesto que la mirada de abajo hacia arriba parece que venga de la tierra, mientras que los techos, al impedir cualquier escapatoria del decorado, completan la fatalidad de esa maldición*⁴². Lo que este autor intenta comunicar es la importancia de la introducción de los planos que se le hacen a los techos en las películas, contribuyendo a generar nuevas intenciones dramáticas. Cuando se incluyen este tipo de visuales se definen claramente los límites del decorado y esto provoca sensaciones en el espectador, que se hace su propia idea de las dimensiones del espacio mostrado.

Otro autor que causó gran impacto tanto en la vida personal como en la obra de Truffaut fue **Roberto Rossellini**, que al igual que **Bazin**, era considerado por François uno de los hombres más inteligentes que jamás hubiera conocido. Contribuir con el trabajo de Rossellini en lo más mínimo, maravillaba al director, ya que le dio a conocer su secreto: *Un guión no debe tener*

42 ibid., p. 127.



12. François Truffaut y Roberto Rossellini



13. François Truffaut y Hitchcock

más de doce páginas, y que el trabajar con niños es un trabajo que debe ser respetado, ya que son aportadores por excelencia de sensaciones únicas dignas de ser transmitidas a través de la pantalla grande⁴³. Por otra parte, el director francés aprende de Bresson que una película no se trata ni de lo que se esconde, ni de lo que muestra, sino un punto intermedio entre ambos; trata acerca de la manera en que se cuenta, lo demuestra en películas como “El diablo, probablemente” (*Le diable probablement*, 1971), donde se desarrolla una dinámica que trata de unificar la belleza y la oscuridad, tratando de que se aprecie esta “oscuridad” desde un punto de vista artístico y creativo⁴⁴. Truffaut entiende que el autor **Philippe de Broca**, es un autor cuyos films serían mejor apreciados vistos desde el ojo crítico de los americanos. Sería importante mencionar algunas películas de su filmografía, que para François han sido impactantes, “*Les jeux de l’amour*” (1960), “*L’amant de cinq heures*” (1961), “*El hombre de Río*” (*L’homme de Rio*, 1964), “*Le roi de coeur*” (1967), “*El diablo por la cola*” (*Le diable par la queue*, 1968), “*Escapada a la italiana*” (*La poudre d’escampette*, 1970), “*Mi querida comisario*” (*Tendre Poulet*, 1977) y “*La cuise de Jupiter*” (1982)⁴⁵.

Charles Chaplin, fue una gran influencia para nuestro director, el cual comienza a interesarse por su obra desde el momento en el que acompañaba a **Bazin** a su taller y este le mostraba sus cortometrajes y largometrajes. Entre sus obra más conocidas “*El chico*” (*The kid*, 1920), “*El circo*” (*The circus*, 1927), “*Luces de la ciudad*” (*City lights*, 1930), “*Mosieur Verdoux y Candilejas*” (*Limelight*, 1952) y “*El gran dictador*” (*The great dictator*, 1940) con la cual se catapulta como director y es reconocido a nivel mundial. Chaplin comenta: *Sin embargo, yo no he tenido que leer libros para saber que el gran tema de la vida es la vida y el sufrimiento. Instintivamente, todas mis payasadas se apoyan en esto. Mi método para organizar la trama de una comedia era sencillo: consistía en sumergir mis personajes en dificultades y hacerles salir de ellas.* Es sin duda uno de estos autores que podrían hacer reír y llorar a la vez, se basa en sus propias experiencias de vida para transmitirla a la pantalla, e incluso muchas veces al igual que **Tati**, suele hacer rodajes en interiores, en los que ridiculiza de cierta forma la visión de la arquitectura cuando no cumple con la función de ser habitable y hacerle la vida más cómoda al ser humano; todo esto trata de comunicarlo de forma humorista. Un ejemplo de esto son algunos de sus cortometrajes, como por ejemplo: “*One A.M.*” (1916).

43 *ibid.*, p.116.

44 TRUFFAUT François (1977), “Para bresson: alta fidelidad por mucho tiempo”, *Pariscope*, Junio de 1977.

45 TRUFFAUT François (1983), “Un amigo, dos Broca!”, *Le martin*, 28 de Febrero de 1983.

Sin duda alguna, uno de los autores más influyentes en la obra de Truffaut fue **Hitchcock**, films tales como: *“Alarma en el expreso”* (*The Lady Vanishes*, 1938), *“Encadenados”* (1946) y *“La ventana indiscreta”* (*Rear Window*, 1954), poseen el potencial como para catapultar la mirada del director francés. Otras obras que no se pueden dejar de mencionar son: *“Los treinta y nueve escales”* (*The Thirty-nine Steps*, 1935), *“Rebeca”* (*Rebecca*, 1940), *“Sospechas”* (*Suspicion*, 1941), *“La sombra de una duda”* (*The Shadow of a Doubt*, 1942), *“Extraños en un tren”* (*Stranger on a Train*, 1951), *“El hombre que sabía demasiado”* (*The Man who knew too much*, 1956), *“Vértigo”* (*Vertigo*, 1958), *“Con la muerte en los talones”* (*North by Northwest*, 1959), *“Psicosis”* (*Psycho*, 1961), *“Los pájaros”* (*The birds*, 1963), *“Marnie, la ladrona”* (*Marnie*, 1954). Este conjunto de películas hicieron a este director uno de los más famosos de los años 20. Hitchcock, a diferencia de otros directores tales como **Chaplin, Ernst Lubitsch y John Ford**, se aleja de la idea de transmitir un mensaje a la humanidad, sin embargo, le asigna un valor especial a sus personajes a través de una construcción de situaciones que nos hace sumergirnos en la trama y nos lleva a encariñarnos con los personajes. Mediante sus films, éste pretende mantenernos en estado de alerta e inseguridad. El empleo de esta técnica lo lleva a dejar su huella en el cine, pues utiliza esta sensación de intriga como **significado simbólico**⁴⁶.

Dentro de la literatura, se interesó por algunos autores a los cuales posteriormente les propuso utilizar el guión para rodar los films, algunos de estos son: **David Goodis**, autor de *“Tirez sur le pianiste”*, que Truffaut lleva a la pantalla grande en 1980. Goodis fue reconocido por pertenecer al género policíaco de *series negras*⁴⁷. En estas se puede percibir cierto carácter oscuro y tenebrista, y se expone constantemente la persecución y búsqueda de la verdad. Estas cualidades, le parecen interesantes al director Truffaut, que entiende que estos poseen gran fuerza a la hora de rodar, debido a que intensifican la calidad sensorial y otorgan una cierta valorización de los personajes, que puede ser trabajada para transmitir, aquello que se buscaba en las *“Novelas negras”*. También se interesó en rodar la película *“La novia vestía de negro”* (1968), basada en la obra de **William Irish** *“The Bride Wore Black”*. Esta sigue la misma onda de Goodis, lo que etiquetó al autor Irish como un *“escritor de misterio”*⁴⁸. Lo mismo sucede

46 TRUFFAUT François, op.cit. Nota 37, pp. 91-95.

47 Este término surge aproximadamente en los años 50, hace referencia al término novelas negras, empleado para asociar aquellas novelas policíacas, en las cuales resolver el misterio no es el objetivo directo. Se presta especial atención más bien en la trama, y la división que naturalmente se hace entre buenos y malos, la cual no aparece del todo definida.

48 TRUFFAUT François (1980) Prefacio del libro de William Irish *“La Toile d’araignée”*, Editions Belfond, p.12.

con el autor **Henri-Pierre Roché**, y su novela *Jules y Jim*, otra novela que Truffaut adapta para el cine en 1962. Lo que lleva al director a interesarse por la novela es la presencia de estas dos J, la forma en la que sonaba el título, una forma de captar la atención del espectador, incluso antes de que se familiarice con la obra. Él director mismo afirma que: *hacer una película subversiva de una delicadeza absoluta, que no agreda al público, al contrario, que lo cubra con ternura, obligándole a aceptar en la pantalla situaciones que hubiera condenado en la vida*. Truffaut lo consideraba a Roché un escritor muy elegante, incluso más que **Jean Cocteau**, que en un principio era el autor que más admiraba, debido a la precisión de sus frases, lo limpios que eran sus versos. Truffaut comenta: *Una de las novelas modernas más bonitas que conozco es Jules y Jim, de Henri-Pierre Roché, que nos muestra cómo, a lo largo de toda una vida, dos amigos y su compañera común se quieren con ternura y casi sin tropiezos, gracias a una moral estética y nueva reconsiderada continuamente. La película “The naked Dawn” me ha hecho pensar por primera vez que es posible llevar a cabo un Jules y Jim cinematográfico*⁴⁹. Esta sería quizás la única película de la *Nouvelle Vague* que contiene un comentario en *off* que fue extraído tal cual del libro.

Por otro lado, independientemente de que un director sea bueno o malo, por lo general al momento de elegir al elenco se ve obligado a elegir a una *“estrella”*, es decir algún actor o actriz con cierto reconocimiento, para lograr vender el film al público, alguien que sea admirado, con el cual nos podamos identificar o no. Truffaut es un director que aprecia este tipo de participaciones, quizás por el mismo hecho de que ha sido actor en algunas de sus películas: *desde que actúo en mis películas, ha crecido mi amistad, mi admiración y mi respeto por quienes se exponen completamente a una empresa que les proporciona al mismo tiempo lo que podría llamar “El placer de la responsabilidad limitada”*. Su **Antoine Doinel** es interpretado por **Jean-Pierre Léaud**, al cual podemos ver en muchas de sus películas, tales como *Los Cuatrocientos golpes, Antoine y Colette, Besos robados, Domicio conyugal, Las dos inglesas y el amor, La noche americana, L’amour en fuite*. Es un actor con el que se le suele asociar mucho, no solo por su parecido físico con el director, sino también con la historia personal del mismo. Representa a un chico solitario, y un poco desvergonzado tal y como lo describe el director, perfecto para el papel, y más si tomamos en consideración que su interpretación la fue labrando a medida en que iba creciendo, porque el rol lo obtuvo siendo solo un niño, sin embargo a medida que va creciendo, madura como actor, razón por la cual Truffaut lo convierte en uno de sus

49 Op. Cit. Nota 7, pp. 152-157.



14. François Truffaut y Néstor Almendros

actores predilectos, contando con su participación en diferentes películas⁵⁰.

Isabelle Adjani, es sin duda una de las actrices que más le llamó la atención a este director, tuvo la oportunidad de trabajar con ella en el film *“Diario íntimo de Adela H”* (1975), expresa que: *Es la única actriz que me ha hecho llorar delante de una pantalla de televisión y, por este motivo, enseguida quise rodar una película con ella, con toda urgencia, porque pensaba que, al filmarla podría robarle cosas preciosas como, por ejemplo, todo lo que le sucede a un cuerpo y a un rostro en plena transformación*⁵¹. Truffaut también admiraba mucho el trabajo de **Charles Aznavour**, su fragilidad, su humildad, que le brindaba una cierta calidez a las escenas, por lo cual el director francés le da una participación en el film *Tirez sur le pianiste*. Por otra parte, están **Bernadette Lafont y Julie Christie**, dos actrices que el director disfrutaba ver en pantalla, sus gestos y ademanes, hacían que no pasaran desapercibidas ante la cámara. Trabaja con ellas en temas como, *Les Mistons* (1958), *Fahrenheit 451* (1966). Ambas actrices se muestran muy desenvueltas frente a las cámaras y capaces de hacer todo lo que se proponen, lo mismo sucede con actrices como Jeanne Moreau que participa en la película *Jules y Jim* (1962) y **Françoise Dorleac**,

50 TRUFFAUT François (1971), *Prefacio de las Aventuras d’ Antoine Doinel*, París, Éditions Mercure de France, Febrero de 1971, p.15.

51 TRUFFAUT François (1975), “No conozco a Isabel Adjani”, *L’ Express*, 3 de Marzo de 1975.

en la *Piel suave* (1964)⁵². No obstante, si pudiéramos decir que todo director tiene una musa, la de este sería la actriz **Catherine Deneuve**, trabajó con ella en *La sirena del Mississippi* (1969), una actriz con un gran atractivo, romántica y frágil, que con tan solo una mirada podía transmitirnos esa sensación de “doble vida”⁵³. *En las historias de amor las mujeres son mucho más precisas que los hombres; éstos son muy confusos, no saben demasiado lo que quieren. Por el contrario, cuando la mujer encuentra a un hombre sabe, normalmente, lo que quiere de él; sabe lo que quiere dar y recibir mientras que, en general, para un hombre el amor es una emoción fuerte pero vaga, y no sabe exactamente lo que quiere dar o recibir ya que está demasiado preocupado por los problemas sociales*⁵⁴. Con este comentario, el autor explica el porqué considera a las actrices claves en un film, son portadoras de mensajes, tanto gestuales como emocionales. Aportan esta calidez y múltiple significación a la obra. Entre otros que vale la pena mencionar a **Charles Trenett, Michel Simon, Boby Lapointe, Gene Kelly, Lillian Gish, y Claudine Huzé**, a los cuales Truffaut destaca por su buen trabajo como actores.

52 TRUFFAUT François (1966), “Julie Christie, un muchacho en minifalda”, *Arts-Loisirs*, No. 53, 28 de Septiembre de 1966.

53 TRUFFAUT François (1969), “Trabajando con Catherine Deneuve”, *Unifrance Film Magazine*, 1969.

54 CASTAGNA Gustavo J. (2011), “Truffaut, el hombre que amaba el cine”, *Todo show*, 23 de Febrero. <<http://todoshow.infonews.com/2014/10/21/todoshow-168242-truffaut-el-hombre-que-amaba-el-cine.php>, [Consulta: 7 de Enero 2015].

2.3 El estilo cinematográfico de François Truffaut

.....





16. Escenas de la película "Fahrenheit 451" (1966).

Bajo la influencia de la guerra y la posguerra, el cine francés toma un rumbo diferente del americano; todo esto sucede bajo la influencia de **Jacques Prévert**, y mediante una escuela llamada "**Realismo poético**". En esta escuela surgen nuevos guionistas y temas de los que todos los escritores querían empaparse, algunos de estos son, Jean Aurenche y Pierre Bost, Jacques Sigurd, Henri Jeanson, Robert Scipion, Roland Laudenbach, entre otros. A su vez surge un movimiento llamado "La equivalencia", este entiende que a partir del momento en el que se lee una novela adaptada, es posible darse cuenta de que hay algunas escenas que pueden rodarse y otras que no. Se establecen algunos puntos clave: la fidelidad al espíritu de las obras que adaptan y el talento que utilizan. Esto lejos de ser una limitación, les abre las puertas de los guionistas, y los invita a explorar y adaptar con conciencia, lleva a estos autores a buscar la comprensión del público, tal y como podemos ver en films como: "La carrose d'Or" (1952) de Jean Renoir, "París, bajos fondos" (1951) de Jacques Becker y "Les dames du bois de Boulogne y Orfeo" (1949) de

Robert Bresson⁵⁵.

Tras la muerte de Bazin en 1958, Truffaut se ve obligado a brindarles apoyo a su esposa e hijos, ya que estos siempre fueron su fortaleza cuando estaba necesitado. En este momento se encontraba rodando *Los Cuatrocientos Golpes*, obra que culmina en 1959. Este pesar que Truffaut siente tras la muerte del que fue como un padre para él, se percibe en la atmósfera fílmica de *Los Cuatrocientos Golpes*. Esta película se la dedica a su "padre" Bazin. Desde su estreno, este film tuvo gran acogida en el público, incluso fue elegido para el *Festival de Cannes*. No obstante, el director francés expresa que: *aunque hayamos ganado la batalla, guerra no hay terminado aún*. A la corta edad de 28 años el autor conmociona el cine francés y lo hace suyo, ganando el premio a la mejor dirección, por lo que esta película se convierte en su mayor éxito. *Los Cuatrocientos golpes* resulta ser un fenómeno debido a la temática social que expone, que hace referencia al abandono de los niños en el hogar. De esta manera, esta película se convierte en la cara del movimiento de la *Nouvelle Vague*, situando a Truffaut en un buen lugar en el mundo del cine a nivel internacional. Hubo algunas respuestas negativas ante el evento por parte de los contrincantes de la revista *Positif*, que emitían juicios negativos en contra del movimiento relativamente joven en Francia. Se emiten calumnias contra Truffaut, pues se sospecha que el "*Rastignac de la Nouvelle Vague*" (la forma en que le llamaban), está dispuesto a todo con tal de satisfacer su ambición: *casarse con la hija de su peor enemigo para encontrar financiación*.

En el año 1962, la *Nouvelle Vague* toma un rumbo inesperado, razón por la cual los directores comienzan a forjar sus propios ideales acerca del cine. Este cambio genera una falta de cohesión en la tendencia. Muchos críticos se convierten en directores pensando que serían capaces de modificar el devenir del desarrollo de la historia cinematográfica. Asimismo, Truffaut adquiere una mezcla de pensamientos de diversos autores, que combinados dan fuerza a su trabajo como director. De Renoir toma: *los acercamientos con pequeñas notas contradictorias*. De Hitchcock aprende: *a sacrificar a los personajes en beneficio de las situaciones*. Rossellini, por otra parte, *le muestra el camino de la vitalidad y la velocidad*. Esta combinación de

55 TRUFFAUT François (1954), "Una cierta tendencia del cine francés", *Cahiers du cinema*, No. 31, Enero de 1954.



17. Escenas de la película "Les Mistons" (1958).

elementos logran enriquecer algunos de los films del director, *Los Cuatrocientos golpes* (1959), *Jules y Jim* (1962), y *La piel Suave* (1964) son películas que reflejan este cambio que se genera en la tendencia cinematográfica. De la misma forma, esta modalidad se ve reflejada en el cortometraje "Une histoire d'eau" (1961), que realiza junto a Godard, que presenta remanencias en esta evolución del movimiento de la *Nouvelle Vague*. Luego se enfoca en desarrollar el film *Antoine y Colette* (1962), película en la que se ponen en manifiesto recuerdos de su propia pubertad y las aventuras que lleva a cabo cuando se encuentra en el Centro de observación de menores en 1948.

Las ideas creativas de Truffaut, provienen tanto de sus experiencias personales como las de los demás, no desaprovecha nada, siempre está atento a los detalles que pueden servirle de inspiración. La estructura completa de su filmica se puede verificar en la línea que sigue, en su trayectoria como director de cine. Su filmografía puede dividirse en varias categorías, están las películas en las que habla de la infancia, la adolescencia y la adultez, por medio del crecimiento personal e individual del personaje **Antoine Doinel**, que utiliza como protagonista para contar la historia a lo largo de diferentes films que tienen relación entre sí. Esta categoría está conformada por: *Los Cuatrocientos golpes* (1959), *Antoine y Colette* (1962), *Besos robados* (1968), *Domicilio conyugal* (1970), *L' amour en fuite* (1979). Otra línea sería la que corresponde a las películas de **género**, tales como, *Tirad sobre el pianista* (1960), *Fahrenheit 451* (1966), *La novia vestía de negro* (1967) y *Vivamente el domingo* (1983), en las cuales se puede ver cierta reminiscencia de las películas de misterio estadounidenses. Por otra parte tenemos las películas románticas inspiradas en Hollywood como en *La piel suave* (1964), *La sirena del Mississippi* (1969), *La mujer de al lado* (1981); También está el renglón de las películas con



18. Truffaut rodando "Vivamente el domingo" (1983).

carácter histórico, que buscan conectar con momentos de la historia en específico como podemos ver en *Jules y Jim* (1962), *El pequeño salvaje* (1969), *Las dos inglesas y el amor* (1971), *Diario íntimo de Adela H.* (1975), *La chambre verte* (1978) y *El último metro* (1980).

Si hay relaciones entre mis films, fue en contra de mi intención. Yo hago todo lo posible para crear filmes distintos entre sí. Tengo miedo de contar siempre lo mismo. Pero sé perfectamente que en el fondo siempre surge lo mismo. Pues probablemente uno trabaja a lo largo de toda su vida con muy pocos elementos, muy pocas ocurrencias.

Las películas de Truffaut buscan ser reales, y nos presentaba situaciones tan crudas como lo es la realidad del film *Los Cuatrocientos golpes*. En ella se revela la vida de un niño, con inquietudes, deseos y sueños, nos habla acerca de su soledad. Se llevan a cabo escenas que buscan indagar en las emociones humanas por medio de estos complejos personajes puestos en escena. En el Festival de Cannes, se reconoce el realismo Rosselliano de la obra, la crudeza que utiliza el autor, con ese toque de elegancia, y a su vez un destello de melancolía. Emplea en los espacios interiores elementos que se quedan en la memoria, el bucéfalo disecado en el apartamento de Réne, en homenaje al refugio anarquista de *Les Enfants terribles* (1950). Tras *Los Cuatrocientos Golpes*, el público se encuentra a la espera de la próxima obra maestra del joven director. Los críticos se sienten intrigados por saber qué puntos sociales tratara y cuál será el ambiente que se desarrollará en sus films. Este vuelve a recurrir a los aspectos del cine hollywoodense y un resultado de ello es la película *Tirez sur le pianiste* (1960), un film en el que trabaja con Charles Aznavour.

Algunos de los directores que Truffaut analizaba, estudiaba y admiraba, eran Hitchcock, Jean Renoir, Roberto Rosellini, Ernst Lubitsch, Howard Hawks. En cuanto a la literatura, era devoto de Honoré de Balzac, Marcel Proust, Jean Genet, David Goodis, William Irish, Cornell Woolrich y Charles William. Otros autores que influyen a este director francés son: Jean Cocteau y Sacha Guitry, que eran a la vez directores y escritores. Truffaut se identifica con ambas aficiones, la escritura es algo que lo motivó posteriormente a ser crítico cinematográfico, territorio en el cual destacó. Incluso uno de los artículos más destacables del director es *“Una cierta tendencia del cine francés”*, que fue altamente influenciado por el término **caméra-stylo**⁵⁶ (cámara-estilográfica), acuñado por el autor Alexandre Astruc, que proviene del concepto del **auteur** (cineasta como autor). Esta visión plantea que de la misma forma en la que el escritor escribe con una pluma, el director lo hace con una cámara, una nueva forma de contar historias. Esto contribuye a que Truffaut, junto a otros críticos logran establecer una nueva forma de llevar a cabo el cine que se desarrollaría en los años siguientes.

Otra de las obras del autor que presenta un contenido autobiográfico es *La chambre verte* (1978), donde hace énfasis en la muerte, y el pasado. El director expresa que: *No es ni deprimente, ni morbosa, ni triste [...] Es la idea de que la fuerza del recuerdo, de la fidelidad y de las ideas fijas es más fuerte que la actualidad. No desprenderse de las cosas ni de las gentes de las que ya no se habla, seguir viviendo con ellos, si se les quiere. Me niego a olvidar.* Sin embargo, este film fue un fracaso, por lo que François se vió en la necesidad de recurrir a Antoine Doinel una vez más para *L' amour en fuite* (1979). La trama de la película se lleva a cabo de manera descuidada, sobre todo teniendo en cuenta que en su mayoría se compone de *flash-backs*⁵⁷ bastante complejos, para contribuir al desarrollo del carácter de este personaje. De manera simultánea, surge una revolución de la economía del cine francés, razón por la cual, al director le conviene hacer a un lado las coproducciones extranjeras y reintegrarse al sistema. El director Truffaut establece una relación cercana con **Gerard Lebovici**, quien tras muerte de

56 Surge a partir del manifiesto de Alexandre Astruc, *“El nacimiento de una nueva vanguardia: La caméra-Stylo”*. En el que el autor pretendía era demostrar que el cine tenía todos los medios para crear con plena libertad, tal y como si fuera un lienzo y la cámara un lápiz y se pudiera escribir con ella, lo cual era totalmente desconocido hasta entonces, el hecho de considerar que un director tuviera la mismas posibilidades de autor creativo como la tenían por ejemplo los pintores y novelistas, total libertad de expresión a través del cine. ASTRUC Alexandre (1948), *“Nacimiento de una nueva vanguardia: la caméra-stylo”*, L'Écran Français, Marzo de 1948.

57 Hace referencia a la analepsis, técnica utilizada tanto en el cine y la televisión como en la literatura, que modifica la secuencia cronológica de la historia, conectando distintos momentos y trasladando la acción al pasado. Suele utilizarse para desarrollar con detalle el carácter de un personaje.

Renoir logra situarse como el nuevo “patrón” del cine francés.

Entre una cosa y otra, surge *“El último metro”* (1980), que se convierte en uno de los mayores éxitos del director francés, debido a que logra llegar a un público bastante amplio. Este trabaja con la misma filosofía que siempre lo ha caracterizado, prefiere ser independiente en vez de seguir la corriente, por lo que rechaza todas las ofertas corporativistas. El film resulto ser muy costoso y rebuscado, por lo que su próximo proyecto *“La mujer de al lado”* (1981), busca más bien la simplicidad y economía. Un film que trata acerca de un romance que surge entre dos personas que a pesar de estar casadas no se oponen a vivir el romance. En esta línea Truffaut sigue indagando en el cine romántico, reflejando su visión de una convivencia negativa, a pesar del recorte en el presupuesto la película resulto ser un éxito. En 1982, el director comienza a trabajar en su próximo y último trabajo, la película *Vivamente el domingo* (1983), una adaptación de la novela estadounidense *“La larga noche del sábado”* de Charles Williams. Esta al igual que *Tirad sobre el pianista* (1960), fue rodada en blanco y negro, buscando resaltar la intención dramática sobre todas las cosas. Este film pertenece a la línea de películas policíacas, que mantiene al espectador en suspenso y al mismo tiempo busca esa atmósfera que proporciona la comedia romántica. A través de este film se logran combinar una serie de elementos que hacen que lo que parecía ser una película de misterio, termine suponiendo una profunda reflexión por parte del espectador. Este director continúa trabajando en algunos proyectos independientes que no pudo concluir debido a que le diagnostican un tumor cerebral, por el que luego fallece en Septiembre de 1984. Truffaut deja un legado difícil de borrar, a lo largo de su trayectoria, tiene épocas de rotundo éxito comercial y otras un poco bajas, sin embargo es un autor que no deja de asombrar y de maravillar con su trabajo. Definitivamente, un director paradójico y controversial que logra en conjunto con otros exponentes, romper con los esquemas prestablecidos de hacer cine, ofreciendo una nueva mirada a través de su obra.

**INTERIORES Y ARQUITECTURA EN LA OBRA
DE FRANÇOIS TRUFFAUT: *LA NOCHE AMERICANA,
LOS CUATROCIENTOS GOLPES Y BESOS ROBADOS***

3.1 Aportes de la producción cinematográfica de Truffaut.

.....





2. Imagen congelada sacada de la película “Besos Robados” Min. 2:30



3. Imagen de la película “Antoine y Colette” (primera casa de Antoine).

Las películas “*Los Cuatrocientos Golpes*” (1959), “*Antoine y Colette*” (1962), “*Besos robados*” (1968), “*Domicilio Conyugal*” (1970), y “*L’amor en fuite*” (1979), conforman una secuencia de películas que forman parte del impulso que lo lleva posteriormente a ser reconocido como director a nivel internacional. Este director presenta retazos de su vida a través del personaje Antoine Doinel, poniendo en manifiesto algunos de sus sueños, deseos y miedos. A su vez simboliza a la sociedad a través de los personajes que lo rodean de una forma u otra. Muestra interés por desarrollar interiores que reflejen la personalidad de sus protagonistas, sin dejar de poner en evidencia la vida en la ciudad y la forma en la que estos personajes interactúan con la misma. Hace tomas desde el exterior hacia el interior y viceversa, buscando reproducir algunas escenas de manera repetitiva, tales como aquellas en las que se utilizan elementos del decorado para enmarcar escenas. Esto lo logra a través de las **ventanas**, desde donde se enfocan los rostros y a veces se desarrolla parte de la narrativa. **Los balcones**, le sirven para establecer conversaciones de un lado al otro, teniendo en cuenta los ángulos que permitan mantener este diálogo continuo con la urbe. Esto proporciona herramientas útiles a la hora de generar grandes visuales, que muestren aspectos tales como: el tráfico, las calles y edificaciones que forman parte del entorno inmediato. Estos elementos, hacen que sus films adquieran cierta veracidad, mostrando hasta qué punto pudieran ser reales los personajes creados (vecinos, trabajadores del barrio, visitantes, inquilinos cercanos, etc.). El director les otorga participaciones mínimas a estas “figuras pasajeras” que interactúan con el protagonista y los personajes secundarios, esto ayuda a conducir la narrativa y contribuye a reafirmar la naturaleza de los propios personajes puestos en escena. En la película *Antoine y Colette* el autor busca los mismos atractivos que en *Los Cuatrocientos*

golpes, pues pone en evidencia elementos de la ciudad de París, que para él es familiar. Una ciudad llena de autobuses, cafeterías, cines y edificios característicos, como una especie de documental, que incluye algunas retrospectivas de la obra que le antecede, estableciendo un diálogo coherente entre ambas, entretejiendo una estructura comunicativa de vivencias propias.

En estas se presenta de manera ampliada el recorrido de los personajes llegando a su destino, este tipo de encuadres ayudan a contextualizar los films, ya que nos muestra un poco más de lo que usualmente se presenta en pantalla, y le da un mayor sentido de realidad a la obra. La ciudad es un escenario en el cual se puede percibir la vida, el movimiento de los coches, los autobuses, el flujo de personas, los comercios, etc. El autor nos da un recorrido por la ciudad de París, mediante vistas aéreas, desde ventanas, desde arriba de un automóvil, etc., lo cual genera diferentes ángulos de la misma actividad, de manera tal que se puedan captar todas las posibilidades que ofrece el contexto inmediato, sacándole partido a todo aquello que la ciudad es capaz de ofrecer. Tal y como lo plantea Shield en su obra “*Cinema and the City in History and Theory*” (2008):

*El cine es una forma de cultura peculiarmente espacial porque opera y es mejor entendido en términos de la organización del espacio: tanto **el espacio en las películas** — el espacio de la toma; el espacio del planteamiento narrativo; la relación geográfica de las diversas escenas en secuencia; el mapeo de un ambiente vivido en el cine; y **las películas en el espacio** — la formación de espacios urbanos por el cine como práctica cultural; la organización de su industria en los niveles de producción, distribución y*



4. Imagen de la película "Antoine y Colette" (imagen completa)

*exhibición; la función del cine en la globalización*⁵⁸.

El cine es portador de la historia de las ciudades y su evolución a través del tiempo, sirve para retratar las realidades de cada momento en particular de la historia, se queda en la memoria. Nos ayuda entender los procesos de las mismas y sus avances tecnológicos. A través de esta imagen-movimiento que nos permite tener esa sensación de estar en una gran ciudad, de ser parte de la misma, funcionando como un organismo vivo que respira y se nutre de las situaciones cotidianas. Estos análisis llevan a hacer una clasificación de la ciudad dentro del cine en tres grandes categorías que son: **La ciudad como escenario**, que encuentra sentido y belleza en los elementos que la componen, las grandes cantidades de personas que la recorren, las maquinarias, los edificios, etc. **La ciudad cambiante y evolutiva**, donde se puede visualizar la sociedad, sus jerarquías y la moral bajo la que se rigen. **La ciudad como espacio moral**, donde se reflejan las contradicciones entre la sociedad, el núcleo familiar,

los factores económicos y el peso tanto político como moral, los cual representa una participación activa en las mismas. El cine nos ayuda a entender, analizar y captar a las grandes ciudades, enmarcándolas en una época y brindándole este valor añadido a las historias que se cuentan.

Un componente clave de la ciudad es el llamado *Flâneur*, concepto que surge en el París del siglo XIX, a partir de la poesía de Charles Baudelaire. En su libro de poemas "*El spleen de París*" (1869), Baudelaire expresa *lo afortunado* que se siente cuando se pasea entre las gentes, afirma que: *no a todo el mundo le es dado tomar un baño de multitudes: gozar de la muchedumbre es un arte*⁵⁹. Otro escritor que habla acerca de este concepto es Honoré Balzac, que describe *la flânerie* como *gastronomía para los ojos*⁶⁰. Se refiere al habitante-espectador, que camina por las calles y las descubre, siendo estos portadores de historias que se apoyan en la medida en que se funden con la ciudad, derivan del concepto de ciudad "racional", concepto que ha sido enfocado desde el punto de vista comercial y estético de la ciudad, que propone que lo nuevo y extraño se cohesionen con el espectador de tal forma que se queden en la memoria y en la historia del cine. Tal y como lo expresa Clarke en su colaboración para el libro "*The Cinematic City*" (1997): *Para el flâneur, los placeres de la ciudad surgían de una proximidad estética con los otros que estaba completamente separado de cualquier proximidad social*⁶¹. La ciudad como tal, fue representada en la pintura impresionista del siglo XIX, producto del deseo de Napoleón III de convertir a París en la metrópolis más grande de Europa, motivo por el cual la ciudad de París se convirtió en uno de los elementos pictóricos más recurridos por los artistas de la época. Algunos de estos cuadros son muy reconocidos hoy en día, tales como "*Calle de París, día de lluvia*" de Gustavo Caillebotte (1977, París, Museo d' Orsay)⁶², También está "*Montmartre, nocturno*" de Camille Pissarro (1987, Londres, Galería Nacional), lo cual reveló un rotundo interés en la ciudad moderna, relacionándola con el uso del ferrocarril, destacándose la Gare Saint-Lazare que tenía en si todos los atributos asociados a este tipo de ciudad, esto se puede ver en la obra de Claude Monet "*Le gare Saint Lazare*" (1877 en París, Museo d' Orsay). Éric Rohmer publica un artículo en la revista Cahiers du cinéma, donde afirma que: *Todavía más*

59 WALTER Benjamin (1972), Iluminaciones II: Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo. Madrid: Taurus, p. 50.

60 CUVARDIC Dorde (2012), El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo. París: Publibook, pp.83-84.

61 CLARKE et al. (1997), The Cinematic City. Londres: Routledge, p.15.

62 Online Art Magazine, TheArtWolf.com, <<http://www.theartwolf.com/articles/cityscapes-paisajes-urbanos.htm>> [Consulta: Diciembre 14 del 2014].

58 SHIEL Mark (2001), Cinema and the City in History and Theory. Oxford: Blackwell Publishers, p.45.



5. Toma de la ciudad desde una ventana

que la pintura, el cine nos ayuda a descubrir el vínculo profundo que existe entre una forma visible y el sentimiento que su visión comunica⁶³.

Algunas de las **localizaciones** dentro de la ciudad de Francia que podemos identificar dentro del film *Los Cuatrocientos Golpes* de Truffaut son: la ciudad francesa Honfleur (muy próxima al puente de Normandía), y otras zonas de París tales como la avenida Frochot, el barrio de Montmartre, el barrio de Pigalle, la calle Fontaine, y algunos iconos de la ciudad como son el Palacio de Chaillot, Sacré Coeur y la Torre Eiffel en Champ de Mars. Dentro de *Besos Robados* podemos identificar localizaciones dentro de la ciudad de París tales como: la calle de Steinkerque, la avenida Junot, la avenida Trudaine, la avenida de Breteuil, la avenida de Laumière, la Caserne Dupleix, en una escuela militar ubicada en la avenida de Lowendal, el Barrio de Montmartre y en la Plaza de Clichy. En la película *La noche americana*, asimismo, se presentan algunas localizaciones como son: el Aeropuerto Internacional de Niza-costa azul en Francia, Los Alpes Marítimos (ubicado en la región de Provenza-Alpes-Costa Azul), el hotel Windsor Nice ubicado en la calle Dalpozzo en los Alpes Marítimos, y por último los Studios de la Victorine ubicados también en la calle Edoard Grinda de los Alpes marítimos en Francia.

En momentos específicos, el espectador pasa a ser parte de la duda, no se sabe si se está dentro de una película u otra, esto se debe a que algunos de sus films remiten a otras obras del

autor, por lo que se descubren nuevas cualidades de los mismos personajes, una nueva forma de entender la vida, la amistad, el amor, la muerte y, sobre todo, la manera peculiar en la que viven. Truffaut muchas veces incluye en sus films datos particulares de su biografía, ya sea mediante sueños, objetos, y expresiones o frases en particular. Busca constantemente la forma de acercarse a la escritura, ya sea por medio de libros que revelen parte de su crecimiento personal como director, o por medio de cartas, redacciones, etc. Con esto, busca provocar un cambio en la visión con la intención de transformar la realidad. En *Los Cuatrocientos golpes* se muestran las dos caras de la moneda, por una parte, la tristeza de una infancia desoladora, en la que el protagonista se ve envuelto en una serie de situaciones que lo ayudan a crecer, las cuales a su vez siguen una línea humorista que se puede ver plasmada en muchos de sus largometrajes. Al final, se destaca una toma de la playa, donde se concluye el viaje interno que ha recorrido Antoine, huyendo hacia un futuro incierto o poco seguro. No obstante, se visualizan pinceladas de firmeza y determinación por seguir adelante, en este camino de obstáculos y premios que es la vida. Todos estos viajes son dibujados por la cámara a través de **travellings**, que contribuyen a que la audiencia sea partícipe de las aventuras del pequeño. Utiliza los **juegos de luz y sombra** para destacar las singularidades y excentricidades de algunos de los personajes, contribuyen a generar sensaciones de calidez, tristeza, romanticismo, o incluso muchas de las veces para crear desenlaces cómicos, lo cual cambia la forma en la que percibimos el color en la pantalla grande. Dependiendo de la materialidades de sus decorados, cuando los interiores son expuestos a cierta

63 ROHMER Eric (1977), "L'Organisation de l'espace dans le « Faust » de Murnau", Cahiers du cinéma, París, p. 143



6. Filmando "Antoine y Colette"

cantidad de iluminación, pueden generar diversos tipos de sombras, o destacar elementos que antes pasaban desapercibidos. Estos tipos de análisis tiene la capacidad de llevar al autor a crear a través de lo existente, o de ocultar aquello que carece de importancia en la narrativa. *Los Cuatrocientos golpes* y *Antoine y Colette* son películas producidas en blanco y negro, lo cual remite por defecto al pasado, a temas más sombríos, por lo que el factor iluminación y los elementos a través de los cuales se enmarcan a los personajes pasan a un primer plano. Se establece una conversación directa con los exteriores, ya que el protagonista busca la forma de escaparse de los encierros, vive en una constante búsqueda por descubrir el mundo, lo cual lo lleva a conocer la calle y las amenazas que esta supone. En *Besos robados* pasa algo parecido, se sigue remarcando este deseo de independencia, la incesante búsqueda de afecto que le fue negada en su niñez, que lo lleva a adoptar a las familias de las chicas que corteja. Esto se ve reflejado en escenas en las que se presentan interiores acogedores,



7. "Calle de París, día de lluvia" de Gustavo Caillebotte (1977, París, Museo d' Orsay)

tal y como lo es la casa de la familia de Colette, los mismos son espaciosos pero sin llegar a ser ostentosos, organizados y cálidos, lo cual denota este balance de la estructura del seno familiar que el personaje tanto añora. El autor expresa que Antoine es el punto neurálgico de sus obras, sobre lo que gira todo lo demás: *Es una especie de figura marginal aunque no se da cuenta de ello [...] No puede decirle a los demás lo que tienen que hacer, no vale para el deporte. En Antoine solo existen limitaciones y muy positivas [...] Es lo opuesto a un personaje excepcional, es un antihéroe, pero lo que le distingue del resto de la gente es que nunca le vemos en un estado de ánimo normal. O bien está profundamente decepcionado, completamente desesperado [...] O bien eufórico y apasionado con un gran entusiasmo*⁶⁴.

El director utiliza el color en sus obras con la intención de provocar situaciones que puedan generar contrastes, tal y como lo hace en *Besos robados*, en la toma en la que Antoine le roba un beso a Christine; lo mismo sucede en *Domicilio Conyugal*, pero al contrario. En ambos fotogramas la blusa de la actriz es color rojo, estableciendo de manera casi subliminal una relación entre ambas escenas, como una sensación de *déjà vu*. A su vez se establece una semejanza entre los estampados de las cortinas que se presentan en los films, casi siempre rebuscadas y con mucho colorido. Se resalta una marcada obsesión en la búsqueda del "Rojo absoluto" que presenta de manera repetitiva en su obra *Domicilio conyugal*. Esta intención se persigue a través de la ocupación de Antoine como florista, su firme intento de darles este color rojo vivo a las rosas blancas, como una metáfora

64 GILLAIN Anne (1988), *Le cinéma selon François Truffaut*. Flammarion, pp. 383-384.



8. "Le gare Saint Lazare" (1877 en París, Museo d' Orsay)



9. "Montmartre, nocturno" de Camille Pissarro (1897, Londres, Galería Nacional)

de esto que añora el personaje y no acaba de encontrar del todo. Esto se refleja en sus relaciones, donde se mantiene buscando vivencias y aventuras, tal y como sucede en sus anteriores films, condición que no se revela del todo, el autor lo deja al azar, para que nos identifiquemos con múltiples causas y devenires, "un futuro incierto". De tanto tratar de cambiar las rosas, termina destrozándolas, está desesperada búsqueda que lo llevaría tarde o temprano al fracaso. En el rodaje, se utiliza el recurso de cambiar constantemente de planos, en los que existe la posibilidad de expandir el ángulo de visión, aumentando o disminuyendo la profundidad, gestos que el director toma prestados de la obra de Renoir, haciendo alusión a obras como "Le crime de Monsieur Lange" (1936), donde se muestran ventanas desde las cuales se visualiza la ciudad, las vidas compartidas de los inquilinos cercanos, la representación en sí de la sociedad sobre la cual se desarrolla la trama. En sus films, nos podemos encontrar con un mobiliario acorde al tipo de género que vaya a utilizarlos, como por ejemplo el tocador de la madre de Antoine en *Los Cuatrocientos golpes*, que juega un papel importante en el decorado arquitectónico, ya que serán más simples o más complejos de acuerdo con el **estatus social de los personajes**. André Bazin comenta respecto:

Ahora bien, yo creo verdaderamente que se ha de rechazar toda jerarquía de los géneros y considerar que todo lo que es "cultural" es sencillamente lo que nos gusta, nos distrae, nos interesa, nos ayuda a vivir. Todas las películas nacen libres e iguales⁶⁵.



10. "Le crime de monsieur lange" (1936)

65 TRUFFAUT François, op. cit. Nota 37, p. 40.



11. Imagen congelada min. 2: 02 seg. *"Los cuatrocientos golpes"*



12. Torre Eiffel, *"Besos Robados"*



13. Imagen congelada min. 65: 50 seg. *"Los cuatrocientos golpes"*



14. Torre Eiffel



15 Torre Eiffel en contrapicado.

3.2 TÉCNICAS E INFLUENCIAS EN LA OBRA DE FRANÇOIS TRUFFAUT: *LA NOCHE AMERICANA*

.....





17. Escena de “La noche americana” (1973)

“La noche americana” (1973)

Dirección: François Truffaut.

Ayudantes de dirección: Suzanne Schiffman y Jean-François Stévenin.

Dirección artística: Damien Lanfranchi.

Fotografía: Pierre-William Glenn y Walter Bal.

Producción ejecutiva: Marcel Berbert.

Producción: Claude Miller, Roland Thénot.

Montaje: Yann Dedet y Martine Barraqué.

Guión: François Truffaut con Jean-Louis Richard y Suzanne Schiffman.

Música: Georges Delerue.

Intérpretes: Jacqueline Bisset, Valentina Cortese, Alexandra Stewart, Jean-Pierre Léaud, Jean-Pierre Aumont, François Truffaut, Jean Champion, Nathalie Baye, Bernard Menez.

Esta es una película que revela algunos de los secretos del cine, por medio del rodaje de “Pamela”, en la cual el director François Truffaut interpreta al director Ferrand. Un director que entrega su vida al oficio del cine y busca maravillar al público con su trabajo. El film muestra todo aquello que acontece en los camerinos y expone la vida del equipo técnico, de manera tal que el espectador se siente parte de la trama y recorre junto a la cámara cada rincón del set.

Esta es una de las películas más importantes de la filmografía de Truffaut, un éxito rotundo que lo ayuda a situarse nivel internacional. Desde su rodaje en “*Dos inglesas y un amor*”



18. Escena de “La noche americana” (1973)

(1971), el director presenta interés por los **decorados** de la película americana “*La loca de Chaillot*” (1969) de **Bryan Forbes**, que lo motiva a seguir algunas pautas, saliéndose del esquema básico del cine francés tradicional. Esta actitud que molesta mucho a Godard, que le reclama el cambio de filosofía, y lo llama “mentiroso”. Sin embargo, el autor hace caso omiso a las acusaciones, considerando que es fiel a sus convicciones, y no considera que haya nada de malo a variar un poco su estilo, siempre y cuando no se vea forzado. Su lema era: *nunca intentar hacer reír o llorar al espectador con algo que no le haya hecho llorar o reír a él mismo*⁶⁶. Lo que se entiende por esta afirmación de Truffaut, es que las películas deberían de retratar a las personas y sus vidas, situaciones que se presentan en la vida cotidiana, y el usar diferentes técnicas para lograr diferentes resultados puede ser favorable a la hora de rodar, sea cual sea la fuente de inspiración. Suzanne Schiffman expresa: *Siempre tuve la impresión, y él mismo lo confirmaba, de que Truffaut habla tanto de sí mismo en sus adaptaciones como en sus guiones originales*⁶⁷.

*Entre los temas principales de su obra se pueden destacar la infancia, la fascinación masculina por las mujeres, la construcción de la masculinidad, la obsesión por la muerte, el intento de comprender el amor, la relación del individuo con la autoridad, los vínculos entre ficción y realidad*⁶⁸.

La noche americana surge a partir del nombre de una técnica

66 NEYRAT CYRIL, op. cit. Nota 24, p. 64.

67 TRUFFAUT François, op. cit. Nota 55, “p. 54.

68 HOLMES Diana e IGRAM Robert, op. cit. Nota 23, p. 27.

utilizada para las escenas nocturnas rodadas en la luz del día con un filtro especial que se pone delante del objetivo, recurso que da lugar a la creación de una nueva realidad, a través del **artificio de la cinematografía**. La película tuvo buena acogida, tanto en el mundo de los críticos, como en el público en general. En 1973 ganó el *premio BAFTA* a mejor película, y el Óscar a mejor película de habla no inglesa, en los círculos de críticos de Nueva York ganó mejor película, director y actriz. Asimismo, en 1974 obtuvo tres nominaciones a los Óscar para la mejor actriz de reparto, director y guión original⁶⁹. El director francés buscaba reflejar en su filmica una mezcla entre alegría y tristeza, hacer que el espectador se riera a carcajadas o que reflexionara sobre algún asunto, por lo que siempre elegía temas musicales que lo ayudaran a conducir el film para lograr que variara de un estado de ánimo al otro. Tal y como expresa Anne Gillain en su libro *“François Truffaut, Le secret perdu”* (1991): *Un verdadero director no juega con el espectador, sino que confabula con él*⁷⁰. A diferencia de muchos directores

69 NESTOR O. (2013), “François Truffaut (1932-1984)”, *Cinematismo*, 18 de Abril 2013. < <http://www.cinematismo.com/biografias/francois-truffaut-1932-1984/> [Consulta: 8 de Enero de 2015].

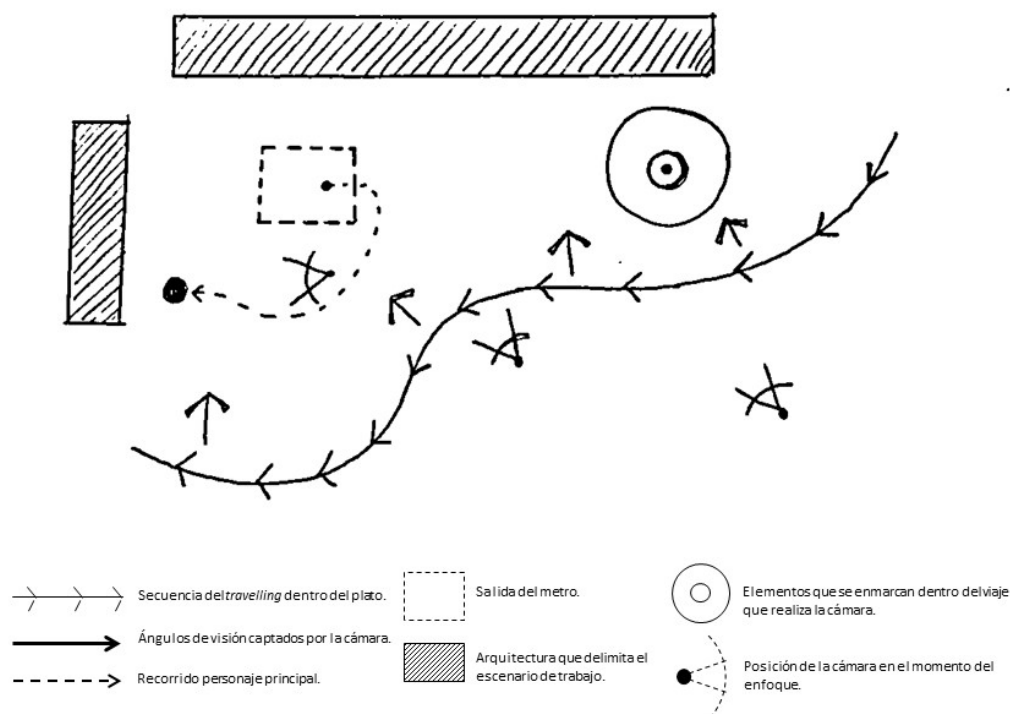
70 GILLAIN Anne (1991), François Truffaut, *Le secret perdu*. Cambridge University Press: Hatier, p. 2.

estudiados ampliamente en el cine, Truffaut aprende sobre la marcha, incitado por las miles de películas que vio desde muy pequeño. A la hora de trabajar en sus proyectos, este director no se encasilla en ninguna tendencia en específico, no tiene miedo de inventar sus propios procedimientos e improvisar.

¡Que reine el cine!

Esta es una de las frases que utiliza Truffaut en su film *La noche americana* y describe su concepto del cine y la vida. Todas sus fuerzas se centraban en hacer cine, este vivía a través del cine, y el cine vivía a través de él. Es una película que se realiza en torno a un rodaje, se resume claramente a partir de la siguiente frase del director: *Hago películas normales para gente normal*⁷¹. Muestra la realidad del cine, dejando al espectador echar un vistazo a la gran imaginaria que hay detrás de las cámaras, que hace posible todo este mundo que se percibe a través de la pantalla grande. En el oficio, los cineastas pueden encontrarse con algunas situaciones que se salen de las manos, un sinnúmero de acontecimientos que solo una película como esta puede llegar a revelar. Presenta escenarios donde todo puede suceder, tanto lo “real”, como lo “irreal”. Se muestran escenas en las que se presentan juegos

71 NEYRAT CYRIL, op. cit. Nota 24, p. 1.



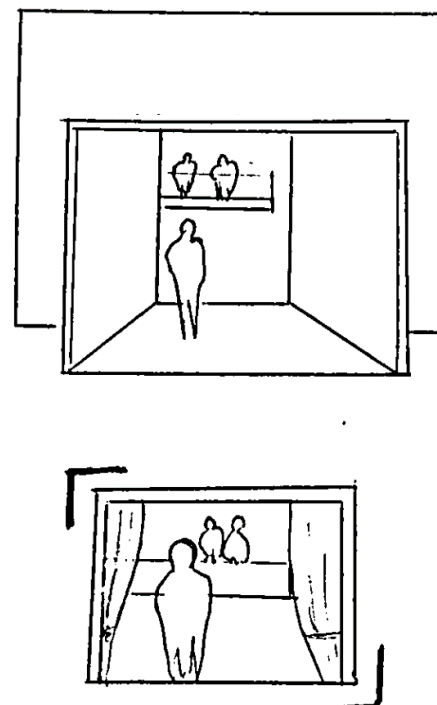
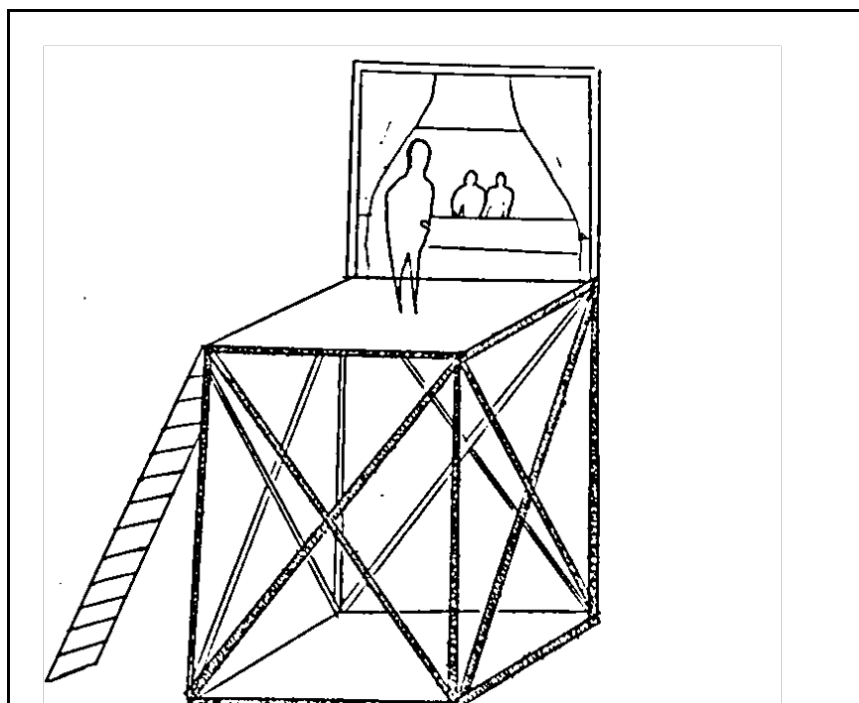
19. Gráfico elaborado por la autora; Plató diseñado para el rodaje de la mayor parte de las escenas exteriores de *“La noche Americana”* (1973).

de percepción, donde entendemos al contexto arquitectónico como si fuera continuo, cuando probablemente solo es real el fragmento que se enmarca. Esto sucede al inicio de la película, donde se presenta un escenario creado para el rodaje, en el cual se desarrolla casi en su totalidad la narrativa de la misma. La arquitectura juega un papel fundamental como parte del conjunto visual y componente delimitante dentro del campo de visión. La intención de crear un límite, compromete a la arquitectura dentro del film, ya que puede utilizarse para favorecer un cambio dramático del exterior al interior y viceversa.

La noche americana, muestra de manera precisa como se trabaja la escenografía dentro del cine, permite tener un mayor entendimiento sobre la forma en que se manejan las cámaras dentro del set, su posicionamiento, movimiento, y las técnicas que permiten jugar con la percepción del espectador, tan solo con un simple cambio de ángulo. Una escena en la que podemos observar este tipo de **construcciones escenográficas**, es aquella en la que July (Jacqueline Bisset) se encuentra en su "habitación matrimonial", que queda frente a la casa de los padres de su marido, que se comunican con su nuera a través de una ventana. La única construcción real de este escenario es la casa de los padres de Alphonse (Jean-Pierre Léaud). Se logra un primer

plano desde el marco de la ventana, la única parte "real" del decorado, diseñada para recrear esta escena en concreto, todo lo demás lo llena la imaginación del espectador. La producción cinematográfica se compone de "fragmentos" de ilusiones que nos hacen sumergirnos en un mundo de posibilidades que solo el cine puede combinar, para vender una idea en conjunto, de tal forma que la mente asocia y trata de buscar estas imágenes en la memoria, como parte de una realidad o ficción. El crítico e historiador cinematográfico Marcel Martin, expone: *Se trata aquí de la composición del contenido de la imagen, es decir, de la manera en que el realizador corta y eventualmente organiza el fragmento de realidad que presenta al objetivo y que posteriormente encontraremos idéntico en pantalla*⁷². Esta definición de Martin, analiza la esencia del decorado en la cinematografía, evaluando a profundidad aquellos factores que deben de tenerse en cuenta a la hora de enmarcar un plano que será editado posteriormente. El primer paso consiste en determinar el campo que se pretende registrar (lo que abarca plano), y luego se enfoca el objetivo (aquello que se pretende resaltar). Por último, se detiene en el cuadro, que es donde se define aquello que se registra, es decir, ese detalle del decorado al que se reduce la escena que se proyecta.

72 MARTIN Marcel (1955), *Le langage cinématographique*, París: Cerf, p.37.



20. Gráficos elaborados por la autora; Escena del decorado de la ventana, y el acercamiento correspondiente al recorte del plano que se presenta en pantalla.



21. Escenarios de "La noche americana" (1973)

Siendo este, el fragmento final ya seleccionado por la dirección técnica para ser proyectado (Ver fig.20). Es un momento de toma de decisiones por parte del equipo de trabajo, en el que se decide que se resalta y que se oculta, siempre tomando en cuenta que hay un elemento que se destaca sobre el resto, ya sea por el color, la geometría o el plano, dotándolo de fuerza visual y jerarquía sobre los demás componentes que conforman la escena.

El encuadre, al constituir una entidad cerrada que excluye por definición el ámbito que la cámara no registra, impedirá en muchos casos detectar una distorsión espacial, ofreciendo al espectador la ilusión de un espacio que reconocemos ortogonal⁷³.

En este film, se presentan algunas escenas en las que se exponen los sueños del autor, que hacen alusión a algunos recuerdos de su niñez. El director, conecta con su niño interior a través de sus sueños, en el que se ve robando los afiches de la película **Citizen Kane (1941)** del director Orson Welles que tanto admiraba, lo cual refleja ese amor por cine que presentaba desde pequeño. En esta película el autor construye una compleja estructura en la que se realiza una película dentro de otra. Una historia que no acaba de ser contada, pero se da entender como un tema autobiográfico. Otra escena en la que ocurre este paralelismo, es aquella en la que el director Ferrand (François Truffaut) muestra libros que para él fueron grandes fuentes de inspiración, tales como: Jean Renoir, Roberto Rossellini, Robert Bresson, Orson Welles y Alfred Hitchcock. Esta junto con otras técnicas, resultan hasta cierto

73 L'Atlante: Revista de estudios cinematográficos (2014), No.17, Valencia: Servei de publicacions de la Universitat de València, p. 39.



22. Escena de la película "La noche americana" (1973) de François Truffaut

punto paradójicas. Truffaut utiliza elementos prestados de este film, para otras de sus películas, tales como *L' amour en fuite* (1979) de manera tan sutil que casi no se percibe. Se puede notar en algunas escenas, que nos remiten a films predecesores del mismo director, poniendo a prueba la memoria del espectador, y al mismo tiempo lo ayuda a rellenar espacios de la narrativa. A su vez se revelan algunos trucos utilizados en el cine para exagerar la iluminación, tal y como podemos ver en la escena en la que July (Jacqueline Bisset) sostiene la vela, que lleva una perforación por dentro, que sirve para iluminar aún más el rostro de la actriz, generando una atmósfera más dramática⁷⁴. Este rodaje expone el diario vivir del equipo técnico, que está siendo grabado al mismo tiempo en que se rueda la película "**película dentro de una película**". Truffaut lo afirma cuando expresa: *También creo mucho en la improvisación. No es cierto que una película se haya acabado cuando se escribe la última línea. Las cosas cambian en el escenario. Las personas también. ¡Empezando por el director!*⁷⁵. Con esto se confirma que el cine tiene la facultad de explorar la realidad, de transformarla, de crear ilusiones que despisten al espectador. Cada vez que la cámara retrocede, se muestran los decorados de las escenas que se ruedan, donde se mezcla lo existente y lo que ha sido creado. Por momentos se podría asumir que son espacios complejos y profundos, cuando en realidad, es el producto de todo el equipo técnico que se esconde detrás. Todo

74 Estos tipos de trucos utilizados en el cine se pueden ver en la película de Hitchcock "Sospecha" (1941), en el final de esta película el personaje Cary Grant lleva el vaso de leche supuestamente envenenado a Joan Fontaine (esto es lo que el director pretendía que el espectador sospechara). Para mantener en tensión al espectador, Hitchcock oscurece la escena, y pone una luz dentro del vaso para destacarlo en el plano. Con esto se refleja en la habitación una sombra que resalta el vaso de leche que tiene el personaje, que brilla y se jerarquiza sobre el resto de los elementos en la escena.

75 TRUFFAUT François, op. cit. Nota 37, p. 16.



23. Escena de la película "La noche americana" (1973) de François Truffaut

gira en torno a lo existente, recreando retazos de irrealidades que completan el ciclo del cine. Tal y como explica Vicente Minelli (1963): *creo que el papel del decorado es capital. Emanando del tema, restituye los términos dramáticos el tiempo y el espacio en el que evolucionan los personajes [...] No se puede separar el personaje de su medio ni aislarlo arbitrariamente por medio de primeros planos. Su medio, su forma de vivir, las sillas donde se sienta, la habitación donde vive, todo esto es parte de su personalidad. Es la historia de ese hombre*⁷⁶.

La arquitectura juega un papel esencial en el mundo del cine. Lo comprobamos cuando una película, o parte de ella, se rueda en un espacio exterior. Se lleva a cabo en algún lugar ambientado junto a los personajes en escena, con el objetivo de transmitir alguna emoción o mensaje. Algunas veces este lugar pretende ser pasajero y mezclarse con el ambiente, sin llamar la atención. Sin embargo, otras veces sucede lo contrario, cuando se busca llamar la atención del espectador, y resaltar cualidades de este determinado lugar, o del desenvolvimiento de los actores dentro del mismo. Dependiendo del tipo de película, algunas veces pueden sugerir paisajes imaginarios, ya sea para recrear escenarios del pasado, presente o futuro. Todas estas complejas estructuras del tiempo son válidas en el mundo de la cinematografía. Aunque una película parezca ser tridimensional, es una superficie plana, tiene **altura y anchura**, pero **no profundidad**. A su vez, los planos y el montaje contribuyen a provocar esta sensación de tridimensionalidad en el espacio⁷⁷. La cinematografía sin embargo, posee la capacidad

76 VILA Santiago (1997), La escenografía: Cine y arquitectura, Madrid: Cátedra, S.A., p. 81.

77 ORTIZ VILLETÁ Áurea (1998), La arquitectura en el cine. Lugares para la ficción, Escuela



24. Rodando la película "La noche americana" (1973) de François Truffaut

de reconstruir mediante fragmentos bidimensionales, la ilusión de un espacio **tridimensional**, así lo afirma Jorge Gorostiza cuando expresa:

*[...] aunque es evidente que las pantallas son absolutamente planas, y carecen de tercera dimensión, el espectador puede "ver" en una película el espacio tridimensional creado por la arquitectura. Este aparente contrasentido ha servido para provocar controversias un tanto estériles, pero también para explicar porque la arquitectura y el cine están relacionados a través del espacio y como el arte de construir se puede percibir y, al mismo tiempo, se sirve del séptimo arte*⁷⁸.

Juan Antonio Ramírez, en su ensayo La arquitectura en el cine. *Hollywood la Edad de Oro* (1986), establece las características básicas de la **construcción filmica**: En primer lugar hay que tener en consideración que la arquitectura cinematográfica es **fragmentaria**, razón por la cual los sets se rodaje son reducidos a lo que es rigurosamente necesario para la filmación. Se prescinde de algunas partes del decorado tales como el techo, para tener una mejor iluminación desde arriba de la escena. En segundo lugar está la situación de que las **proporciones** de los espacios son alterados en la arquitectura cinematográfica, debido a que todo ira acorde al encuadre que se busca lograr, modificando con esto la geometría de los espacios y objetos mostrados. Esto a su vez permite cambiar un poco la relación de los personajes con el entorno, siempre y cuando esto responda con la función narrativa

Técnica Superior de Arquitectura de Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, p.8.

78 GOROSTIZA Jorge (2007), La profundidad de la pantalla: Arquitectura + cine, Santa Cruz de Tenerife: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, p.23.



25. Rodando la película "La noche americana" (1973) de François Truffaut



26. Rodando la película "La noche americana" (1973) de François Truffaut

que se desea lograr. En tercer lugar, es necesario entender que la arquitectura fílmica no siempre resulta ser ortogonal, muchas veces esto puede contribuir en un plano en específico, es decir que casi siempre esto responde a situaciones de **angulación**, que permite organizar mejor el material que se encuadra de manera tal que todo quede bien representado dentro del marco fílmico. En cuarto lugar, otra característica que afecta la percepción del espectador es la **exageración** que presenta la arquitectura cinematográfica, a veces esto se hace para lograr una mayor complejidad o simplicidad, paradójicamente para que el set parezca real, debe haber una modificación de la arquitectura real. En quinto lugar, podemos recalcar que la arquitectura cinematográfica es **elástica y móvil**, es decir que se realiza con una materialidad que permita una fácil modificación con motivo de lograr mejores angulaciones y encuadres dentro del set. Estas cualidades contribuyen a la reutilización de estos decorados por completo o al menos parte de ellos. En sexto y último lugar, está la **velocidad de la ejecución y el valor** que tienen estos decorados fuera de la filmación. Es una cuestión de ahorro en tiempo, y de buscar lograr un efecto en específico, no la durabilidad de las estructuras que se realizan⁷⁹.

He aquí el gran dilema, elaborar decorados arquitectónicos dentro del cine es muy caro, por lo que solo una parte de la "arquitectura" que aparece en el cine es real, el resto puede ser una proyección de la misma, mediante técnicas y trucos visuales. En el ejercicio de la cinematografía solo se construye aquello que se va a fotografiar,

esto nos lleva a entender que el envoltorio arquitectónico en sí, es un espacio ilusorio que nos da la idea de una continuidad espacial cuando no necesariamente hay una mayor construcción que la que podemos ver en el plano de la escena que se busca recrear. Todo aquello que sale del marco fílmico no tiene cualidades reales, no presentan una geometría acorde a la realidad. No obstante, para que parezca real este mundo, y sus personajes se vean transitando en un "lugar real", tiene que haber una modificación de la realidad. Un factor que ayuda en gran magnitud es la iluminación, la cual propicia la creación de juegos de luz y sombra que engañan al espectador. En el cine, algunos de los elementos en los que se puede percibir esta desfragmentación de la realidad son las ventanas, molduras, huecos y columnas, que casi siempre se destacan sobre los demás componentes que conforman el envoltorio arquitectónico.

La arquitectura cinematográfica está sometida a los procesos que a priori parecen contradictorios pero que, en realidad, son complementarios⁸⁰.

Uno de los directores más importantes de todos los tiempos William Cameron Menzies, expresa que: *Si usted filma, por ejemplo, un lugar romántico como una calle europea pintoresca, puede lograr una reproducción exacta de la misma menos la atmósfera, textura y color. Así pues, siempre es mejor sustituirlo por un set que sea la impresión de esa calle tal y como se ve en la mente, ligeramente romantizada, simplificada, y supertexturizada.* Con esta afirmación, el director pretende comunicar, que los lugares

80 *ibid.*, p.35.

79 RAMIREZ Juan Antonio (1986), La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro, Madrid: HERMANN BLUME, p.103-116.

“reales” pueden reproducirse tal cual se esperan ver, o tal cual el espectador los recuerda. Sin embargo, la cualidad romántica del mismo solo puede ser recreada a partir del ambiente que se sugiere, para que la sensación sea transmitida tal cual se espera. De otra forma, no será más que una simple calle, y personas que transitan por la misma. En el cine, la misión de la arquitectura es simplemente visual, cumple la función de ser vista, no habitada. Esta es la razón por la cual toda modificación y transformación es posible. El único requisito es que sea fiel a la intención dramática, cualquier elemento o técnica que contribuya con este propósito es de utilidad en el film. Es imprescindible que no se pierda la función narrativa, debe ser una lectura simple y fluida, acorde con la intención del director, aunque esto ponga en riesgo el “realismo” de aquello que la mente percibe. El encargado de que todo esto se lleve a cabo de manera satisfactoria es el director artístico. Es importante tener en cuenta que para lograr este “ambiente”, existe la probabilidad de que se necesiten llevar a cabo ciertas modificaciones de determinados espacios, decorados y accesorios, si así se requiere⁸¹. En el cine, el término “recrear” está mal utilizado, ya que este no puede reproducir un espacio tal cual es en la realidad, este “crea” y reproduce un nuevo espacio, ya que habrá diferencias entre ambos, ninguna recreación es totalmente idéntica a la que se intenta repetir. El ojo de la cámara no se asemeja al ojo humano, este dota al espacio de matices que antes no podemos ver, mediante falsas perspectivas y trucos ópticos.⁸²

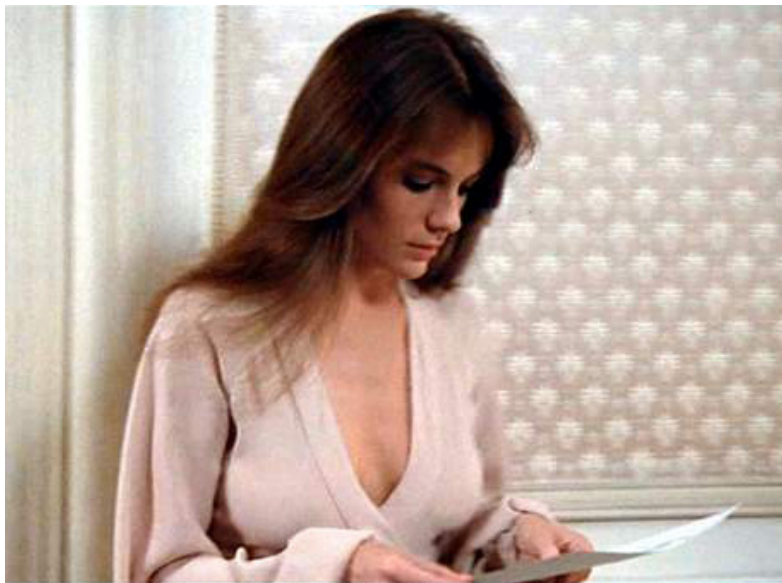
La película *“Lo que el viento se llevó”* (1939), resultado del trabajo los directores Victor Fleming, George Cukor y Sam Wood, supuso grandes cambios en cuanto a la técnica cinematográfica. Gracias a esta producción, el término dirección de fotografía logró obtener sentido, y un valor considerable dentro del mundo del cine. Esta metodología y terminología no era muy común en el cine europeo, sin embargo, paulatinamente fue implementada por diversos autores. En este momento, comienza el inmenso mundo de la ficción en el cine, la recreación de escenarios imaginarios o parcialmente recreados, lo cual representa un gran avance para el cine europeo. Se logran representar “lugares” que adquieren un mayor protagonismo sobre las puestas en escena, lo cual pone a la arquitectura en un pedestal con relación a las demás artes. La arquitectura se expone al público de una manera casi publicitaria, bombardeando de preguntas a las sociedades. Hace al espectador preguntarse cuál sería la arquitectura ideal; le hace imaginarse

81 *ibid.*, p. 112.

82 GOROSTIZA Jorge, *op. cit.* Nota 16, p. 219. La profundidad de la pantalla: Arquitectura + cine, Santa Cruz de Tenerife: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias.



27. Escena de la película *“Lo que el viento se llevó”* (1939)



28. Rodando la película "La noche americana" (1973) de François Truffaut

como sería la casa dentro de la cual quisieran vivir. Tal vez una vivienda moderna y sofisticada, o quizás un tanto más tradicional, con un tipo de mobiliario específico, y una "atmósfera" que haga referencia a un momento en concreto, en la que ya hemos vivido o quisiéramos vivir. Estas inquietudes se ven reflejadas, incluso, en el espíritu de algunas ciudades, el perfecto ejemplo es el de la ciudad de Las Vegas, en Estados Unidos, donde se hacen reinterpretaciones de diversas épocas y momentos históricos. Es un lugar que a pesar de su "irrealidad" es uno de los más visitados en todo el mundo, debido a estas recreaciones que hacen alusión a diversas épocas, sin embargo han sido situadas en un momento real, el presente⁸³.

El espacio ha sido necesario dentro del cine desde el inicio de los tiempos sirviendo como medio propiciador de la interacción. Muestra una realidad en la que es posible desplazarse, dando lugar a escenarios donde se desarrolla la vida, todo esto reside en **el espacio cinematográfico**⁸⁴. Las primeras películas en las cuales se incluyó a la arquitectura como protagonista fueron aquellas que tenían cierto contenido histórico, logrando sumergir al espectador en todo un mundo de condicionantes, en una época y en un tiempo específico. Lo importante no era tan solo contar una historia, era retratar una época y ambientarla de manera

83 Una película que hace alusión a este tipo de construcciones escenográficas es "Corazonada" (1982) del director Francis Ford Coppola, un film que se realiza en Las Vegas. Refleja gran libertad creativa a la hora de armar todo este espectáculo teatral compuesto por nueve platós. Un intento cinematográfico por resaltar distintos escenarios que permitan al espectador empaparse de distintas experiencias y emociones en un momento en específico.

84 ORTIZ VILLETÁ Áurea, op. cit. Nota 77, p. 10.

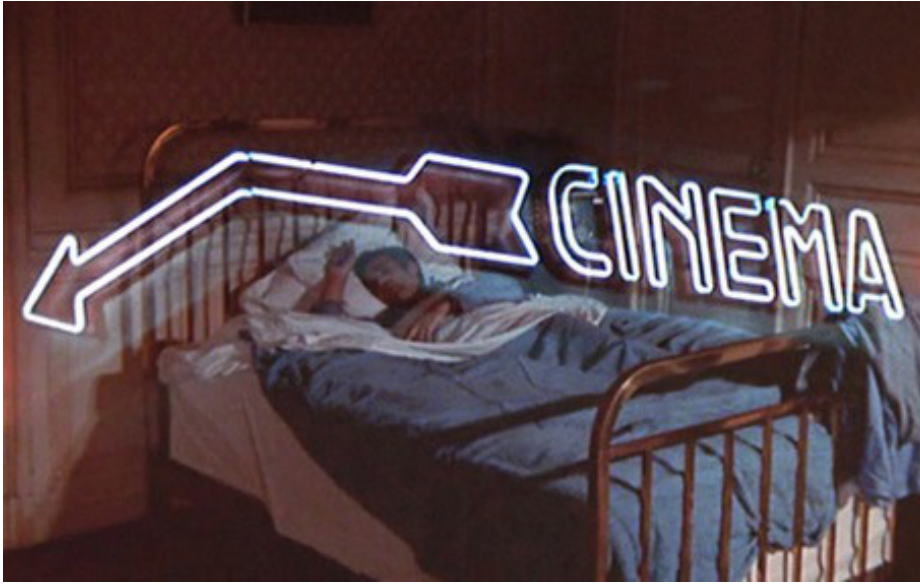


29. Escena de la película "El mago de Oz" (1939)

adecuada. En este momento se implementan técnicas de rodaje que ayudan a apreciar estas grandes construcciones, a través de los *travellings*⁸⁵. Por otra parte, el arquitecto de igual forma tiene el poder de la imaginación y creatividad, es capaz de diseñar todo un mundo ficticio, donde puedan desarrollarse actividades cotidianas o no. Un ejemplo clave sería la película "El mago de Oz" (1939), de Victor Fleming. En este film todos los escenarios son creados. Consiste en un mundo ficticio, donde solo hay lugar para personajes ficticios que le den sentido a la narrativa y a los paisajes arquitectónicos que se exponen. Sin embargo, se introduce un personaje relativamente normal "Dorothy", que crea un lazo entre estos dos mundos. Hace alusión al "mundo de sueños" y aventuras, que abre las puertas a la imaginación. En el cine, la arquitectura "no real" es proyectada para cumplir con una función que eventualmente llegara a su fin, esta breve duración es a lo que se le asocia comúnmente con el término **efímero**. Sugiere temas tales como la adaptación, ligereza, multiplicidad de lecturas y la versatilidad funcional.

En cuanto a la dirección artística cinematográfica, el director de fotografía suele ser quien está a cargo de los demás técnicos involucrados en el equipo de trabajo. Presenta una relación directa con la dirección y el diseño, participa en la elección de los movimientos de cámaras para transiciones que no sean abruptas o violentas, es decir, que ayuda a suavizar la imagen cinematográfica.

85 Se emplea en el cine para indicar que la cámara se desplaza hacia los lados. El desplazamiento se realiza frecuentemente sobre un pequeño vagón que rueda sobre unas vías, a fin de asegurar la máxima suavidad de movimiento, especialmente en suelos irregulares. El primer travelling representado en una película, fue realizado en 1914 por el director Giovanni Pastrone para la película "Cabiria".



30. Escena de la película "La noche americana" (1973) de François Truffaut

En el pasado, todo el manejo de cámaras e iluminación estaba a cargo del director; ahora bien, el nivel de exigencia se intensifica a lo largo de la historia del cine, por tanto, los detalles a tomar en cuenta son mayores y requieren de un manejo minucioso. Razón por la cual, a medida que pasa el tiempo se necesita de un grupo de técnicos que repartieran de manera equivalente el trabajo que se desarrollaba el equipo técnico. Este equipo, a su vez, interviene en la elección de la paleta cromática a utilizar en el film. **El color** en la dirección de fotografía es primordial, debido a que, junto a la iluminación, ayuda a transmitir un mensaje de particular interés. Otros directores prefieren trabajar de forma instintiva sin esquemas preestablecidos, debido a que consideran que estos parámetros limitan su creatividad⁸⁶. Algunos de los factores que condicionan a la arquitectura dentro de la cinematografía no son tangibles; sin embargo, enriquecen al film dotándolo de diversidad y calidad a nivel sensorial. Dentro de estos factores están **la iluminación**, que ayuda a recrear diferentes tipos de atmósferas, permitiéndole al espectador experimentar toda clase de sensaciones, ya sea para revivir el pasado, experimentar el presente, o reflejar el futuro. Es una herramienta útil a la hora de desarrollar ambientes dramáticos, o exagerar las cualidades de la arquitectura "real" dándole cierta sensación de "irrealidad". El autor Vilmos Zsigmond comenta: *en mi opinión, la iluminación es el elemento más importante de una película. Sin una buena iluminación, no creo que pueda existir una buena dirección de*

86 GOODRIDGE Mike y GRIERSON (2012), El arte del cine: Dirección de fotografía cinematográfica, Barcelona: Blume, p. 8.



31. Escena de la película "La noche americana" (1973) de François Truffaut

*fotografía*⁸⁷.

*El arte de la cinematografía consiste en captar la atención de los espectadores y crear una realidad paralela. A través de la estética se consigue que el espectador se sienta participe. Visionar una película sigue siendo un ejercicio activo y políticamente comprometido*⁸⁸.

El color, define en gran magnitud el realismo de la imagen que se proyecta, ayuda a definir las emociones reflejadas por los personajes, y contribuye a generar distintos tipos de ambientes. El diseñador de producción, es aquel que define como será utilizada esta herramienta audiovisual, elige la paleta cromática conveniente a la hora de generar cierto tipo de emociones y forma parte integral del hilo conductor de la narrativa, ya sea para complementarla o crear algunos contrastes. **La paleta de color** utilizada en un determinado film debe ser aprobada tanto por el director técnico, como el director de arte, estos deben fusionar de manera homogénea los aspectos técnicos y artísticos, ya que estos influyen directamente con el estado de ánimo que se quiera producir en el espectador. Una vez definidos los colores, es importante reconocer aquellos factores que puedan alterar la forma en la que son percibidos. Cuando se hace una saturación del color se define cómo de oscura o clara se proyectará la imagen final en la pantalla, teniendo en cuenta el tipo de cámara utilizada y la nitidez que presenten estos colores. Es importante tener en

87 *ibid.*, p. 14.

88 *ibid.*, p. 124.



32. Escena de la película "La noche americana" (1973) de François Truffaut

cuenta que una cosa es lo que se ve en la composición "real" con el color elegido, y otra muy diferente es la forma en la que la cámara capta el color que luego será reproducido. En cuanto al decorado, es bueno entender qué tipo de colores favorecen a la hora de generar un ambiente determinado, si serán colores fríos y apagados o colores cálidos y vibrantes. Los **colores fríos** expresan distanciamiento, y ausencia de sentimientos al contrario de los **colores cálidos** que expresan sentimientos fuertes, tales como el acercamiento, pasión, ira. A su vez hay colores como el blanco y el negro, que en el decorado sugieren mayor amplitud espacial y lujo, mientras que otros como el gris presentan más bien neutralidad y calma. Los colores brillantes suponen una mayor fuerza y vitalidad, en especial el rojo, naranja, amarillo, azul, verde y violeta.

Algunos de estos colores vibrantes son utilizados por Truffaut en los espacios interiores de la película *Besos robados*, se enfatizan algunas paredes y elementos en concreto para generar una concentración de atención por parte del espectador, jerarquizando los componentes que se presentan en el plano. Sin embargo, la percepción del color para cada persona es distinta, razón por la cual, algunos expertos se han dedicado a estudiarlo en todas sus dimensiones, para así poder concretar algunas pautas generales.

La luz es el elemento que crea el **espectro del color**, es decir que se complementan uno con el otro, sin la iluminación el color

no se proyecta en todo su potencial, y por el contrario podría contaminar la imagen con matices no deseados. La iluminación, completa la calidad apreciativa que posee el color, brindando el beneficio buscado a través de la cinematografía. A la hora de elegirse la paleta cromática, se debe tener en cuenta el brillo o la oscuridad que puedan producir algunos colores a la hora de ser combinados, debido a que pueden restarle o sumarle a la imagen cinematográfica de acuerdo a las emociones y ambientes que se busquen recrear. Por otra parte, los films realizados en blanco y negro sugieren otro tipo de atmósferas, ya que a diferencia de una película realizada a color, se resaltan otros valores que antes carecían de sentido. El observador busca identificar las escalas de grises, para determinar aquellos elementos más claros o más oscuros, es decir, la presencia de una mayor claridad u oscuridad.⁸⁹ Esto sucede en el film *Los Cuatrocientos golpes*, donde esta apreciación se hace evidente, a pesar de que hay una ausencia total del color, el espectador puede percibir algunas escalas de grises tenues que le generan una sensación de mayor "frialidad" o "calidez" de acuerdo al registro de colores que oscilan entre el negro y el blanco. Si esta paleta monocromática es bien utilizada puede generar múltiples sensaciones, al igual que sucede en los films rodados a color. Permite al director jugar con

89 Sergio (2007), "Material de enseñanza de la asignatura de dirección de arte, para cine, tv. Y publicidad", La dirección de arte.

<<http://materiaarte.blogspot.com.es/p/color-textura-arquitectura.html>> [consulta: 9 de Febrero 2015].



33. Rodando la película "La noche americana" (1973) de François Truffaut

la iluminación de los volúmenes que se proyectan, contribuye a generar ambientes dramáticos y teatrales a un bajo costo. Otro factor influyente es el **sonido**, que puede generar distintos estados de ánimo en el espectador. Esta herramienta, en conjunto con los demás aspectos antes mencionados, ayuda a aumentar el realismo de un film, y junto con la narrativa, permite conseguir una mayor homogeneidad y continuidad a nivel audiovisual. Mediante algunos experimentos se demuestra que el sonido en el cine va íntimamente ligado a la imagen, debido a que provoca impulsos en el espectador y concede la oportunidad de incluir el factor sorpresa en la secuencia.

El cine sonoro no era simplemente el mudo con sonido incorporado, sino una nueva forma de expresión que tenía que reconciliar lo real (la grabación precisa de palabras y sonidos) con lo irreal (la imagen bidimensional), mientras que el cine mudo había sido una unidad armoniosa, completa por sí misma⁹⁰.

Cuando se desarrollan temas que aborden a la arquitectura dentro del cine en tiempo presente, habrá sin duda alguna cierta modificación de la realidad, buscando crear escenarios que generen sensaciones diferentes e inesperadas. Dentro del departamento técnico, la dirección de fotografía es una

90 MARTÍNEZ Enrique (2004), "El cine sonoro", La historia del cine, Premios Planeta, 1982. <<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/cinesonoro.htm>> [Consulta: 9 de Febrero del 2015].



34. Rodando la película "La noche americana" (1973) de François Truffaut

herramienta esencial a la hora de unificar la parte creativa con los tecnicismos empleados a la hora de rodar. De esta forma pasan a un primer plano las cuestiones artísticas, que al fin y al cabo son aquellas enriquecedoras cuando se busca obtener un resultado innovador⁹¹. En la **arquitectura**, los decorados llevados a cabo por lo general deben cumplir con una función efímera, es por esto que los materiales y texturas utilizadas serán de poca durabilidad. Estas estructuras escenográficas tratan de imitar a la arquitectura o al menos una gran parte de ella. Una vez montadas, se les comienza a dar el "realismo" necesario para que tenga la calidad necesaria para ser presentada en la pantalla grande. El medio que le otorga sentido a un film es el decorado, este dota a la obra de aquellas cualidades que se buscan resaltar, para despertar sensaciones en el espectador. El decorado, se entiende como un todo en conjunto con los personajes en escena y sus proporciones con relación a la geometría determinada que presentan los espacios en los que se desenvuelven. Estos gestos contribuyen con la intención de crear ilusión en el cine. Consiste en proyectar situaciones que solo están en la cabeza del director. El cine es una especie de laboratorio que contribuye a la exploración de todo tipo de formas y riesgos a nivel arquitectónico, nada está del todo mal, todo es nuevo, diferente y atrevido.

Estamos, pues, ante un tipo de arquitectura cinematográfica efímera, aunque paradójicamente estable, marcada por

91 GOODRIDGE Mike y GRIERSON, op. cit. Nota 86, p. 9.

*un carácter temporal que se dilata. No se construye para desaparecer de manera inmediata, sino todo lo contrario, para permanecer y volver a adoptar otra utilidad*⁹².

Un director que se ha arriesgado y ha tomado la ciudad y la arquitectura como tema de sus films ha sido el director francés **Jacques Tati**. Un director que recibió gran apoyo de la revista Cahiers du cinéma y posteriormente por los integrantes de la Nouvelle Vague, gracias a esto Tati se convierte en uno de los pioneros más destacables del cine europeo moderno⁹³. En sus films se refleja la sociedad actual, exagerando algunas situaciones, con la finalidad de interesar y entretener al espectador en todo el desarrollo de la obra. Algunos ejemplos de esto son sus films: *“Mon Oncle”* (Mi tío, 1958), *“Playtime”* (1967) y *“Tráfico”* (Trafic, 1970). En la primera Tati hace una especie de sátira acerca de “la arquitectura moderna” y su funcionalidad. Presenta situaciones ridículas, fuera de cualquier idea de lógica u orden. La casa que se presenta en la película *Mon Oncle*, pareciera tener vida propia, se sale totalmente de los patrones de la arquitectura racionalista. En su obra trabaja temas que incorporen espacios interiores laberínticos y confusos, casi irreales, en los que se refleja la vida cotidiana de una manera humorista, tratando de establecer una crítica social sobre las apariencias y el exceso de ornamentación. Razón por la cual este director profundiza sobre la importancia que adquieren estos factores superfluos, reinando sobre lo simple y tradicional, que muchas veces es lo único necesario. Los personajes de sus largometrajes, interpretan todo lo que acontece a su alrededor de una forma diferente a la que tiene el espectador, que se lleva otra percepción. Es, con todo un punto de vista afortunado, que permite ver el optimismo como actitud vital, a pesar del humor negro y la tragedia expuestos en los films de este director⁹⁴. La teatralidad radica en el “ridículo” espacio arquitectónico que lejos de “simplificar la vida” la complica más. Se expone de manera clara, la falta de sentido que supone el afán e imposición de la estética sobre todo lo demás, para luego perder de vista al ser humano. Este director utiliza la ciudad como instrumento de meditación y reflexión, para entender mejor a su usuario. Nos demuestra con su filmografía, que la evolución del cine va de la mano con los cambios que presentan las sociedades, así como sus formas de entretenimiento. Razón por la cual, la ciudad en su forma básica y primitiva se convierte en el **“paisaje cinematográfico por excelencia”**. Uno de los films



35. Escena de la película *“Mon oncle”* (1958), de Jacques Tati



36. Rodando la película *“La noche americana”* (1973) de François Truffaut



37. Rodando la película *“La noche americana”* (1973) de François Truffaut

92 L'Atalante: Revista de estudios cinematográficos, op. cit. Nota 73, p.10.

93 CUELLAR Carlos A. (2003), 50 años con Monsieur Hulot: Jacques Tati o la vigencia de un cineasta moderno, Valencia: Universitat de Valencia, p.123. Para ver más información sobre la obra de Tati, consultar: CUELLAR Carlos A. (1999), Jacques Tati. España: Cátedra.

94 ibid., p.124.

más interesantes es “*Día de fiesta*” (*Jour de Fête*, 1947), en este se expone el mal uso de la arquitectura por parte del ser humano. A su vez incluye el punto de vista infantil acerca de las situaciones que se exponen en la vida cotidiana.

La estructura de la obra de este autor ha sido definida por algunos especialistas en los siguientes aspectos: supone una **desespecialización cómica del personaje principal**, y “democracia del gag”⁹⁵, es decir que esta esencia cómica de todo el film no se destina al protagonista en concreto, sino que es repartida entre todos los personajes para resaltar así aún más la importancia del personaje principal. A su vez hay un predominio del **gag audiovisual**, es decir una forma de cohesionar y dar sentido al sonido, que corresponda a la imagen mostrada. Asimismo está el gag de reiteración, que consiste en hacer una alusión al gag anterior con intención de hacer un efecto cómico. Otro aspecto expuesto en la obra de Tati es la sobreutilización del plano general y los planos fijos en relación a los demás, sin dejar a un lado los planos-secuencia, que le ayudan a generar una mayor profundidad de campo. En cuanto a su paleta cromática, este basa su obra en colores neutros con el fin de destacar elementos con colores que difieran del conjunto del decorado. Otro factor que se toma en cuenta en su filmografía es el **montaje sonoro**, el sonido pasa a un primer plano, donde los ruidos adquieren un valor narrativo casi equivalente a la voz humana. Factor que ayuda en gran medida a describir los espacios por los que los personajes transitan. Lo mismo pasa en las escenas desarrolladas en el exterior, donde elementos como el tráfico, los coches, el peatón, los autobuses, las grandes edificaciones, se convierten en una poesía audiovisual guiada por la comicidad de las situaciones⁹⁶.

A la hora de analizar una película, es importante tener en cuenta que habrá una traducción de una **estructura imaginaria** que corresponde a un **discurso simbólico**. Por lo que es necesario analizar este discurso desde su dimensión artística, que responde a la construcción de un pensamiento abstracto. La significación artística se produce claramente dentro de una estructura de significación propia y un proceso social evolutivo que condiciona este lenguaje. El trabajo artístico en sí, se encuentra sujeto a la capacidad comunicativa, es decir que es un medio visual que pretende tener un sentido, y producir determinadas sensaciones en el espectador. Este conjunto de conceptos buscan ser articulados para conformar un **lenguaje artístico** que pueda ser

95 El gag audiovisual, es un término utilizado en la comedia del cine para referirse al humor transmitido a través de imágenes, donde generalmente no se utilizan las palabras. Uno de los exponentes que más ha utilizado este recurso a lo largo de la historia cinematográfica

es el director y actor Charles Chaplin.

96 CUELLAR Carlos A., op. cit. Nota 93, p. 125.

entendido como tal⁹⁷. El espacio arquitectónico es descrito a través de los personajes puestos en escena, estos circulan a través del mobiliario, de los objetos y ayudan al espectador que los sigue con la cámara a entender completamente el espacio que se proyecta, dándole sentido a la narrativa. Se considera **campo** a la fracción de espacio imaginario contenida dentro del cuadro fílmico, por lo tanto aquello que esta **fuera de campo** se llena de significación debido a que es lo que se sugiere. Es parte intrínseca del discurso, este o no presente⁹⁸.

La imagen cinematográfica esta perseguida por lo que no se encuentra en ella. Contrariamente a la idea transmitida, la imagen fílmica no es la huella y el depósito definitivo de una realidad única: afectada de una carencia, trabaja (es el relato quien la hace trabajar), surcada por lo que no se encuentra en ella⁹⁹.

Algunos de estos aspectos del cine se ven reflejados en La noche americana de François Truffaut, el espectador se convierte en un voyeur dentro del propio rodaje. En este film, el director permite ver todos los procesos, y problemas que conlleva el ejercicio de la cinematografía. Incluso parte de la narrativa la conforman las vidas de estos personajes (el equipo técnico y los actores del rodaje), que tienen vidas amorosas, problemas personales, romances entre ellos mismos, etc. Un sinnúmero de situaciones que Truffaut aprovecha y expone dentro de este “cine dentro del cine”. El autor busca mostrarle tanto al espectador como a los críticos, la complejidad real de la cinematografía, el sacrificio que supone tanto para el director, como para los actores y el equipo técnico. En 1973, fecha en la que se estrenó el film, aun no existía el DVD (Disco Versátil Dígital), tal como los conocemos hoy en día, que permite ver todo aquello que sucede detrás de las cámaras, y exponen la manera en que se llevó a cabo el rodaje. Con La noche americana, el espectador puede acercarse a este mundo de secretos y técnicas empleadas a la hora de llevar a cabo el ejercicio del cine. En el rodaje de “Pamela”, la supuesta película que se rueda dentro del film, suceden diferentes altercados que llevan al director a tomar decisiones rápidas. Una de estas situaciones es la muerte del actor que hacía el papel del padre de Alphonse (Jean-Pierre Aumont), por lo cual la escena final, en la que su hijo debía dispararle, tuvo que realizarse en “la nieve”, para disimular el hecho de que la escena era realizada con un doble. Esta situación

97 VILA Santiago, op. cit. Nota 76, pp. 12-19.

98 ibid, pp. 26-32.

99 Frase de Pascal Bonitzer, extraída del libro “L’espace du cinéma (Hors-champ, hors d’œuvre, hors-jeu)” de Louis Seguin. SEGUIN Louis (1999), L’espace du cinéma (Hors-champ, hors d’œuvre, hors-jeu), Ombres: Toulouse, p.48.



38. Instrucciones de Truffaut en "La noche americana" (1973)

climática no era real, por lo que se recreó con espuma, de manera tal que pareciera que en aquel lugar nevaba. En ese año los críticos y muchos cinéfilos le preguntaban constantemente al director francés el porqué había decidido revelar estos secretos del cine, que hasta el momento habían sido tan bien guardados. A lo que el mismo responde:

Me han preguntado cien veces este año ¿no tiene miedo de haber arruinado el misterio de un oficio que usted quiere tanto?, y cada vez les he respondido que un aviador puede explicar todo lo que sabe sobre pilotar un avión, pero nunca conseguirá desmitificar la maravilla de volar¹⁰⁰.

Por otra parte, es interesante analizar el hecho de que Truffaut hace de papel de director en la película "Pamela". Viéndose reflejado en su ejercicio como cineasta, como una metáfora en la que se hace a sí mismo preguntas tales como: ¿Para qué hacemos cine?, ¿cuál es la esencia misma del cine? Sus debates alrededor del film nos dan a entender, que esto ocurre por el simple hecho de que el cine es un arte que no deja de maravillarnos. Esta es la razón por la cual Truffaut saca todo el esqueleto del cine a la vista pública, lejos de querer restarle importancia, busca engrandecerlo más. Comparte su inquietud casi como un niño, mostrando lo que para él es magia

pura, que surge desde el momento en el que se tiene una idea, se desarrolla y luego se concluye. Le concede la participación e importancia a todos aquellos que hacen posible este inmenso mundo de la cinematografía, comenzando por el trabajo que hace el director, hasta en mínimo ayudante que permite que la obra se lleve a cabo. El cine es una mentira necesaria, como el efecto de la "noche americana", creado por los directores para hacer más amable la áspera realidad de sus espectadores¹⁰¹. El director busca acercarse a esta película como un fanático del cine, viendo su sueño llevarse a cabo cada vez que construye un film. Busca enlazar escenas en la que el director Ferrand (François Truffaut), se ve a sí mismo en sus sueños. Le cuenta su historia al espectador mediante estos fragmentos narrativos, exponiendo su forma de ver el cine, sin dejar de hacer cine. A través de su mirada, el espectador se ve involucrado con todo el equipo técnico, viviendo todas las aventuras y devenires del rodaje. Cada vez que se hace un plano general se resalta claramente esa mezcla entre el aparataje técnico y el decorado final que se muestra, permitiendo que la magia siga surgiendo, incluso cuando no se está rondando. El cine es esa combinación entre los elementos que se tienen a la mano y aquello que se inventa para contar la historia, esto puede ser reforzado por el director de cine Carl Dreyer que se visualiza a sí mismo como arquitecto cuando construye sus planos, afirma que: [...] *el director asume el papel de arquitecto. Él es quien, a partir de su visión interior, conjuga los distintos ritmos y tensiones de la película*. Este afirma que, incluso una habitación presentada en un film debe tener "**alma**", los objetos y elementos expuestos deben reforzar el carácter de los personajes, ayudando a contar las ideas más importantes de la película¹⁰².

Si entendemos a la escenografía, como el plano decorativo en el que evolucionan los personajes, es importante analizar cómo ha llevado a cabo esta estructura **Lubitsch**, sobre el cual Truffaut comenta que: *Si nos quedamos fuera de la puerta de una habitación cuando todo ocurre dentro, si nos quedamos en el office cuando la acción ocurre en el salón, y en el salón cuando tiene lugar en la escalera, y en el teléfono cuando sucede en la bodega, es porque Lubitsch se ha roto la cabeza para permitir a los espectadores construir por sí mismos, con él, el guión mientras ven la película proyectada¹⁰³.*

100 "La noche Americana (La nuit américaine)" (2005), La Claqueeta. <<http://www.claqueeta.es/1973-1975/la-noche-americana-la-nuit-americaine.html> [Consulta: 9 de Enero de 2015].

101 Ibid.

102 GARCIA Manuel y MARTÍ Carlos (2008), La arquitectura del cine: Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, pp. 21-26.

103 TRUFFAUT François (1976), Las películas de mi vida, Mensajero, Bilbao, p. 69.



3.3 LOS CUATROCIENTOS GOLPES



“Los Cuatrocientos Golpes” (1959)

Dirección: François Truffaut.

Ayudantes de producción: Philippe De Broca con Alain Jeannel, Francis Cognany y Robert Bober.

Producción ejecutiva: Georges Charlot.

Dirección artística y fotografía: Henri Decaë con Jean Rabier y Michèle de Possel.

Montaje: Marie-Josèphe Yoyotte con Cécile Decugis.

Guión: Marcel Moussy, François Truffaut.

Música: Jean Constantin.

Intérpretes: Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Claire Maurier (Gilberte Doinel), Albert Rémy (Julien Doinel), Patrick Auffay (René Bigey), Georges Flamant (Mr. Bigey), Yvonne Claudie (Mme Bigey), Guy Decomble (“Petite feuille”), Daniel Couturier (Bertrand Mauricet).

Este film trata narra la vida de Antoine Doinel, un niño que vive con su madre y su padrastro, sin embargo, pasa la mayor parte de su tiempo en soledad. Su madre es muy exigente con él, mientras su padrastro trata de tolerarlo. Esta situación familiar provoca que Antoine tenga un mal desenvolvimiento en la escuela, y problemas con los profesores. El pequeño se embarca en aventuras junto a su mejor amigo René, para alcanzar esta independencia que tanto añora. Recibe muchos golpes en la vida, incluyendo ser testigo de las infidelidades de su madre. Tras cometer algunos actos delictivos, es llevado a un centro de menores, que sirve a los padres para deshacerse de él. Antoine se escapa del centro, cansado del continuo maltrato que acontece en su vida, decidiendo independizarse y ganarse la vida.

El director da inicio a este film de una manera muy precisa y sutil, haciendo que el espectador se identifique con la ciudad en la cual se desarrollará la trama. Muestra, mediante un *travelling*, aquel París lleno de movimiento, de autobuses y coches. Destaca algunos **elementos arquitectónicos** particulares que recorren el perímetro en el que se desarrollan las actividades cotidianas que llevan a cabo los personajes (edificios, mobiliario urbano, etc.), incluyendo la Torre Eiffel como icono de París. Truffaut, nos lleva a recorrer la ciudad a través de la mirada de Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), un niño cuya infancia ha sido ensombrecida por la falta de afecto de sus padres y sus problemas y dificultades en la escuela, producto de todo aquello que acontecía en su núcleo familiar. Las escenas van de lo macro a lo micro, de lo contextual a lo particular. Desde las escenas rodadas en las calles de París, en las que se desenvuelven las aventuras de este niño, que sirven como

elemento esencial a nivel narrativo. Un lugar donde se refleja esta libertad infantil y confidencialidad que manifiestan los personajes. Sirviendo como medio de expresión de la sociedad de la época e interacción en el espacio público. A partir de este momento, el director busca adentrarse en los interiores de las viviendas y otros espacios con los que el personaje tiene relación (lugares que visita con frecuencia). Algunos interiores a destacar del film serían:

La escuela es un medio en el que se analiza al protagonista en un ambiente social. Se compone de aulas solo para chicos, ya que en aquel momento eran separados los géneros a la hora de ser educados, generando cierta distancia entre los chicos y las chicas. Esta circunstancia se ve reflejada en uno de los planos de detalle, en el que los chicos se pasan en clase una revista de una chica modelo, y todos la miran con admiración, interrumpiendo de esta manera la cátedra del profesor (Guy Decomble), cuyo carácter es firme y sobrio. Antoine es encontrado con la revista así que es castigado y tiene que colocarse detrás de una pizarra auxiliar que se encuentra a un lado del salón, simultáneamente la cámara retrocede y se hace un plano general en el que se puede ver casi en su totalidad el aula. Las diferentes posiciones de la cámara, ayudan al espectador a entender a qué tipo de escuela asiste el niño, y a su vez se da entender cómo funciona este espacio, que cuenta con dos pasillos, uno para permitir el flujo hacia los respectivos asientos y a la mesa del maestro, y otro para acceder a una mesa lateral que sirve de apoyo para escribir o dibujar. A René (Patrick Auffay), el mejor amigo de Doinel, se le hace un acercamiento dentro del aula, en un momento en el que se niega a entregar su práctica, como un intento de reflejar este espíritu de rebeldía que tienen en común. Por otra parte, se le hace un plano medio al profesor y a Antoine, como una forma de resaltar esta disputa que hay entre ambos: el enojo y desafío del niño al haber sido castigado sin recreo, y por otro lado, la poca paciencia por parte del profesor a la hora de exigir respeto y buen comportamiento por parte del resto de los compañeros de clase. Dentro de este espacio se logra a la perfección retratar la atmósfera que se genera en un aula de clases de niños de 12 años. Una forma de retratar sus inquietudes, sus desobediencias, lleva al espectador a conocer a los personajes, y su forma particular de ver la vida. Tal y como lo expresa el mismo director: *En relación con su importancia en la vida real, el niño desempeña un papel ínfimo en el cine*¹⁰⁴.

La casa de Antoine podría ser considerada como uno de los interiores más importantes del film, debido a que es el lugar que mejor explica la forma de ser del chico, el ambiente familiar

104 TRUFFAUT François, Op. Cit. Nota 37, p. 33.

en el que se desenvuelve. Es donde el protagonista desarrolla actividades básicas, tales como dormir, comer, asearse y estudiar. Es importante reconocer que su familia no es adinerada, por lo que viven en un espacio reducido, con el tamaño justo para cada actividad. Cuenta con un recibidor compuesto por un sofá, que es donde duerme el niño. La cocina, que a su vez se divide en área de aseo, debido al reducido espacio, cuenta con una nevera, una estufa pequeña y una mesa auxiliar un poco más amplia. Dentro de este espacio se puede observar un espejo, que tiene una función asociada a la higiene, aunque se mezcla con todo lo demás. Es utilizado por los personajes únicamente a la hora de asearse o antes de salir de casa. También está el comedor o estancia, donde se come, lee, o estudia en el caso de Antoine. En esta área, la gran mayoría de las tomas se hacen con planos medios. Se expone esta soledad a la que está expuesto el niño, en la espera de que los padres lleguen del trabajo. Hace todo solo: va preparando la mesa para la cena, recorre un poco el espacio para acomodar todo, enciende una pequeña caldera, que se encuentra en el comedor. Otra estancia en la que se hace hincapié, es la habitación de su madre (Claire Maurier) y su padrastro (Albert Rémy), cuyas dimensiones son más generosas con relación al resto de la casa. Dentro de esta última, nos encontramos con un mueble interesante, un tocador donde la madre del niño se maquilla, peina y perfuma. Este mobiliario describe a este personaje a la perfección, debido a que lo utiliza para cuidar su aspecto y a su vez, se refleja la feminidad que evoca. Una de las razones posibles de que cuide tanto su apariencia, podría ser la relación sentimental que sostiene fuera del matrimonio, la aparición de un amante en su vida es clave a la hora de describir la relación entre Antoine y su madre, debido a la admiración que le tenía, y lo que supuso ser testigo de sus infidelidades en plena calle.

Hay una secuencia en la que el niño, se sienta en este tocador, y husmea un poco entre las cosas de su madre y se mira al espejo, como si estuviese tratando de entender a su propia madre, a la cual conoce muy poco a pesar de vivir con ella. En esta escena se hace un plano medio, en el que se contemplan tres espejos en los que se refleja Antoine desde diversos ángulos. Una especie de metáfora en la que el pequeño busca la atención de la madre a través de sus objetos personales. La casa cuenta con tres ventanas reconocibles, que son la que está en el comedor, una en la habitación principal y por último una en la cocina. Cuando llegan a la casa los padres, y se reúnen en la mesa para comer, la posición del pequeño queda en el centro. Una forma de el director otorgarle este protagonismo que tiene el niño, ya que es su historia la que se cuenta. Sin embargo, la realidad muestra todo

lo contrario, más bien este es dejado a un lado por sus padres, que no le prestan ninguna atención. Al final, cuando terminan de cenar, los padres cierran la puerta que comunica el comedor con el área de cocina y recibidor, como una forma de aislar al niño y obtener cierta privacidad. A todo esto el chico saca la basura, y la cámara lo sigue a través de las escaleras. Con esto se refleja la forma en la que lejos de pasar tiempo con él, los padres le hacen ocuparse de las labores domésticas y se desentienden de él y su bienestar, incluso pareciera que le molestará su presencia. Por otra parte, en el reducido espacio donde el chico duerme, le tiene un pequeño altar a Balzac, autor al que le tenía gran admiración. Una manera de remarcar su espacio personal, el único que se le ha concedido en la casa, y de resaltar la relación directa que presenta el protagonista con el director Truffaut, mostrando el amor que presenta desde joven por la literatura, y su devoción especial por este escritor.

La casa de René le sirve como escondite a Antoine, en el momento en el que decide escapar de casa. Esta vivienda cuenta con dos niveles, el primero dispone una estancia que se encuentra en muy mal estado, se percibe a través de un plano de picado, que la muestra en su totalidad. La estancia parece ser utilizada como almacén, sin embargo es donde duerme René. Él es otro chico que tampoco recibe atención de sus padres, que viven ensimismados en sus propias actividades y no echan de menos incluir a su hijo en sus vidas. La habitación del niño cuenta con una cama y una mesa de noche. A su vez alberga un caballo disecado, considerado por el padre de René como “obra de arte”, que aprecia y cuida desmedidamente. El chico comienza a mostrarle la casa a su compañero, pasando a la habitación de al lado, donde le indica el lugar donde la madre guarda el dinero, al oírlo acercarse, se esconden esperando no ser vistos. En esta escena se hace un plano en contrapicado, en el que se ve a la madre se ve bajando del segundo nivel, que pareciera estar destinado al área de habitaciones. A continuación, se muestra una escena en la que René come con su padre. Este aprovecha cuando se va a cocina (la cual nunca es mostrada) para tomar comida y llevársela a su amigo Antoine, que se encuentra escondido en su habitación. Estos se aprovechan de la poca claridad que proporciona esta estancia para fumar y simular que “juegan como adultos”.

Estos amigos se aventuran por las calles de París, dedicándose a robar para “sobrevivir” sin sus padres, y terminan robando una máquina de escribir, que pretenden vender. En vista de su poca suerte en ello deciden devolverla, pero el protagonista es atrapado por el dueño del local, que llama a su padrastro. Este

se pone furioso y lo lleva a un **centro de jóvenes delincuentes**, donde pretende que se le “eduque”. Dentro de este espacio se hace un plano medio, en el que se muestra al padraastro de Antoine teniendo una charla con el jefe del centro. Este centro cuenta con un escritorio donde se evalúa el caso, y luego el menor es llevado a un cuarto de oficialización donde este firma y pone las huellas digitales, para ser ingresado en el centro. A continuación es llevado a una especie de calabozo, un lugar rústico, que solo cuenta con una cama. Al día siguiente es transferido a un centro de retención, a la espera de que llegue el transporte que lo llevará al destino. En esta área, el niño es encerrado en una celda con otro hombre. Luego llegan unas chicas que también serían trasladadas, por lo que Antoine es trasladado a una celda más pequeña. Desde donde se hace un plano en picado, permitiendo mediante el ángulo de la cámara, visualizar todo aquello que pasa en ese punto del espacio. Se pueden observar a los militares jugando entre ellos, el ascensor, y el movimiento que ocurre en las demás celdas. Posteriormente, llega el transporte que llevaría a todos los retenidos a su destino final. En este recorrido se hace un plano del coche que lleva a los delincuentes alejándose, luego se hace un plano medio al rostro de Antoine que por primera vez llora. Se puede percibir cierta vulnerabilidad y fragilidad en la escena, este se visualiza a si mismo solo y si ningún apoyo.

Una vez Antoine llega al centro, hay una escena en particular, en la que todos los jóvenes son llamados para almorzar en un salón,

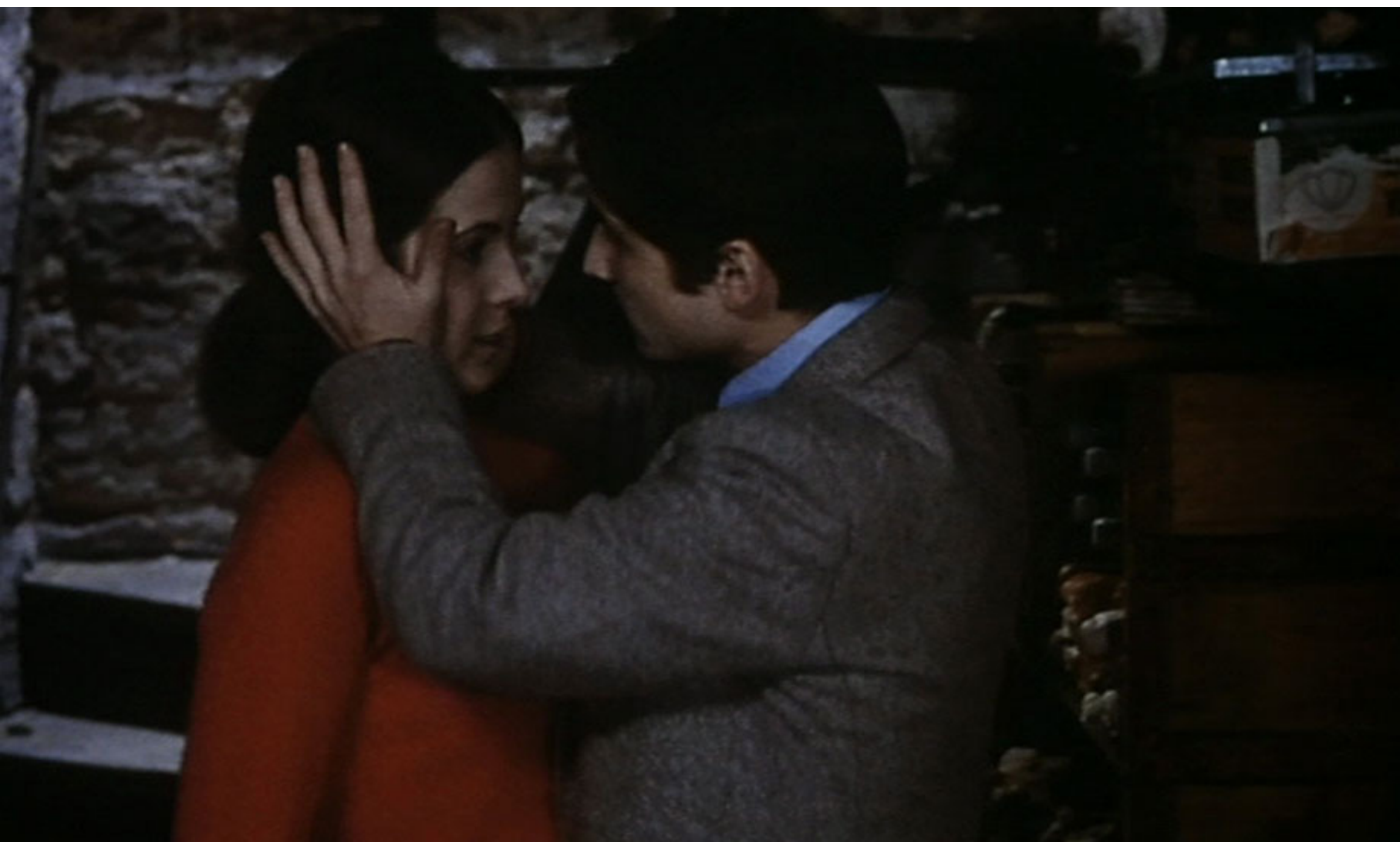
dotado con grandes mesas para los jóvenes ingresados. En este espacio, el protagonista es abofeteado por el militar a cargo, como una muestra hacia los demás compañeros de que deben respetar a las autoridades. La escena final, quizás una de las más importantes de todo el film, es aquella en la que el niño se escapa del centro, y la cámara lo sigue por medio de un *travelling*, permitiéndole al espectador seguirlo hasta el mar. Esta secuencia permite percibir la libertad que busca el personaje, y el desafío que presenta superar cualquier obstáculo que la vida le pueda poner al frente. A la hora de hablar sobre sus pretensiones con el film, Truffaut comenta que: *El destete afectivo, el despertar de la pubertad, el deseo de independencia y el sentimiento de inferioridad son los signos característicos de la adolescencia. Cualquier desconcierto lleva a la rebelión, y a esta crisis se la llama precisamente “juvenil”. El mundo es injusto; es necesario despabilarse y por eso se dan “los cuatrocientos golpes” [se hacen “las mil y una”]. Explica el director, para situar el contexto de la película, remarcando además su pretensión de esbozar una crónica de la adolescencia vista no con la habitual nostalgia conmovedora sino, por el contrario, como “un mal momento que todo el mundo tiene que pasar”¹⁰⁵.*

105 TRUFFAUT François (1971), prefacio a las Aventures d'Antoine Doinel: ¿Quién es Antoine, Éditions Mercure de France, p. 1-3.



42. Antoine y René

3.4 *BESOS ROBADOS*



“Besos Robados” (1968)

Dirección: François Truffaut.

Ayudante de dirección: Jean-José Richer.

Producción ejecutiva: Marcel Berbert.

Dirección artística: Claude Pignot.

Fotografía: Denys Clerval.

Montaje: Agnès Guillemot.

Música: Antoine Duhamel.

Guión: François Truffaut con Claude de Givray y Bernard Revon.

Intérpretes: Jean-pierre Léaud (Antoine Doinel), Claude Jade (Christine Darbon), Daniel Ceccaldi (Lucien Darbon), Claire Duhamel (Madame Darbon), Delphine Seyrig (Fabienne Tabard), Michael Lonsdale (Georges Tabard), Harry-max (Señor Henri), André Falcon (Señor Blady), Catherine Lutz (Catherine).

Este film corresponde a la continuación de la película Antoine y Colette (1962), en el cual el joven Doinel es expulsado del ejército por insubordinación. Abandonado, decide buscar a su antiguo amor, Christine Darbon. El padre de esta chica ayuda a Antoine a conseguir un trabajo como vigilante nocturno en un hotel. A causa de un detective privado, el joven es despedido del hotel. El individuo apenado le ofrece un trabajo como detective a Antoine, el cual acepta inmediatamente. En este momento, inician sus aventuras dentro de su nuevo oficio. Le otorgan un caso que se desarrolla en una zapatería, y su misión es averiguar por qué los empleados de la tienda desprecian a su jefe. Este se hace pasar como un empleado corriente. En este ambiente de trabajo conoce con cierta profundidad a la señora Tabard, con la cual termina encaprichándose, sin embargo tiene claro que es un amor imposible por lo que se termina aislando del resto del mundo. Decepcionado renuncia al trabajo como detective y vuelve a reanudar su relación con Christine, chica que considera que es un buen partido e ideal para formar una familia.

Esta película, forma parte del conjunto de películas del director, que son dedicadas al personaje Antoine Doinel. Comienza haciendo una transición de planos y luego se hace un plano fijo que muestra el museo del cine, que se encuentra cerrado y tiene un letrero que comunica a los visitantes que no se sabe cuándo volverá a abrir. Truffaut plasma esto en su obra para establecer una crítica social y su inconformidad como cineasta con el tema. Al igual que en la mayoría de sus films, invita al espectador a recorrer la ciudad, para luego ir acercándolo lentamente a través de una ventana al interior donde comenzaría la obra. Este es un espacio donde se encuentra Antoine, junto a los demás chicos

del ejército, el joven se encuentra leyendo **“El lirio del Valle” (1835-1836)** de **Honoré Balzac**, lo cual establece una conexión con *Los Cuatrocientos Golpes*, donde el niño lee Balzac frente a su altar para dicho autor. La escena nos remite al final del film *Antoine y Colette*, que es la obra que le antecede. En la cual el joven decide hacerse militar, situación que se retoma en *Besos robados*. El joven cambia de opinión, por lo que decide tener un mal comportamiento para que lo echen del ejército. Es llamado por el director del centro, que se encuentra impartiendo clases en un aula para futuros militares, se reúne con el joven y le expresa lo bien que le parece que no siga ese camino, ya que no hubiera sido de provecho para él. Luego desde una vista aérea de la ciudad se muestra al protagonista corriendo libre, desesperado por llegar a un **prostíbulo**. Desde un plano de picado se visualiza este edificio de unos pocos niveles, compuesto de habitaciones que las mujeres utilizan para estar con los chicos. Antoine paga por el servicio y se lleva a una chica a la habitación. Este es un interior reducido, donde se resuelven las funciones básicas. Cuenta con un lavabo y una ducha, ambos elementos se encuentran aislados, no dentro del cuarto de baño como es usual. Desde este punto, se hace un plano medio de los jóvenes, mientras Antoine trataba de cortejarla. En este plano se puede visualizar el lavabo con el espejo, que es utilizado por las chicas para lavarse las manos y retocarse el maquillaje si es necesario. Por otra parte, en cuanto al envoltorio arquitectónico, las paredes se encuentran recubiertas con un tapizado floral, con colores pasteles, que hace alusión a la gran explosión de los años 60, en los que este tipo de estampados eran considerados revolucionarios.

El protagonista vive en un **piso de soltero**, por lo que todas las estancias son bastante reducidas. Esta habitación nos habla mucho de la situación económica del personaje, este acaba de salir del servicio militar, razón por la cual, no tiene una fuente de ingreso fijo y esto se refleja en su forma de vivir. El piso consta de un estante, un cuarto de baño, una cama y una mesa auxiliar que bien puede servir para comer, leer, etc. A continuación se hace un plano del protagonista cuando, entra en la habitación y admirado comienza a husmear en el estante, mirando el estado de sus pertenencias, luego se dirige hacia el baño y abre una ventana para que entre más claridad. Esta escena genera un enfoque interesante en el que el personaje se ve doblemente enmarcado, primero por el marco de la puerta, que a su vez enmarca el recuadro del espejo, que es donde se refleja el personaje abriendo la cortina. Luego se dirige hacia el balcón, abriendo las puertas, desde donde se puede apreciar perfectamente la Basílica du Sacre-Coeur, que junto a la Torre Eiffel son símbolos de París. Esta estancia presenta

colores sobrios tales como azul marino y cremas, tratando de hacer referencia al chico que era Doinel antes de entrar al ejército.

Otro interior interesante presentado en esta obra es **la casa de Christine Darbon**, la chica la que estaba cortejando Antoine. Estos se mantenían en contacto a través de cartas mientras él se encontraba en el centro militar. El joven va a visitarla a su casa, y desde el exterior se hace un plano general de la vivienda donde se puede visualizar el gran espacio diáfano que hay desde la casa hasta el portal de la entrada. Luego se hace un plano completo de la casa, a medida que se va acercando hacia a las escaleras de bienvenida, que dan paso a la puerta principal. El joven toca a la puerta y le abre la madre de Christine, quien le explica que su hija no se encuentra en casa. No obstante, lo invita a cenar con ella y su esposo, propuesta que Antoine acepta encantado. En este momento, se hace un plano general de los personajes en el vestíbulo, hasta el momento en que se cierran las puertas. Este vestíbulo se abre hacia el comedor, donde se hace un plano medio de los personajes en la mesa. En esta estancia predomina principalmente el color blanco, y algunos tonos pasteles, que brindan una sensación de frescura a la envolvente. Tal y como se puede ver en un cuadro que tienen en la sala con un matiz azul claro, que armoniza mucho con el resto de los colores empleados. Otro elemento que se utiliza en este interior es la madera, que se utiliza en gran parte del mobiliario; este conjunto de elementos buscan reflejar sutileza total, elegancia y perfección reafirmando con esto todo aquello que en el fondo busca el protagonista, que es casarse con una chica de buena familia, con buena formación y modales.

Este interior busca resaltar todas estas cualidades mediante el decorado. Por otra parte, mientras están sentados todos en mesa, se hace un plano medio, en el cual se enfoca a Antoine, que se encuentra en medio de los padres. Una vez más el director busca reflejar este protagonismo del personaje a través de sus posición en las escenas. Un elemento importante al que se hace alusión en el film es la televisión, cuya posición resulta interesante y peculiar. Suele ser un objeto para ser disfrutado a nivel social, por lo que generalmente suele ser colocado en el estar, sin embargo, esta familia lo sitúa en el comedor. Esto puede deberse a la ausencia de una sala de estar, o bien por que el comedor en este caso se convierte en el área social de la casa. Este asunto no está del todo claro, pero es evidente el interés del director por mostrarla como un objeto primordial dentro de la composición espacial. El joven les comenta a los padres de Christine que se encuentra desempleado. El Sr. Darbon siente un poco de pena y trata de

ayudarle al joven haciendo algunas llamadas telefónicas para conseguirle un empleo como vigilante nocturno en un hotel de la zona.

A continuación, Christine llega al **hotel** donde trabaja Antoine, con la excusa de entregarle algo de parte de sus padres, y pasa por las puertas de vidrio que dan paso al recibidor donde se encuentra el joven sentado en el mueble de la recepción. Este es aparentemente de caoba, tal y como lo son otros elementos del decorado, como los estantes y las puertas. Se hace un plano de la recepción, donde se encuentra el joven leyendo, un fotograma que vale la pena destacar. En el fondo se ven las cortinas con un tejido de flores que combina con los colores tierra de todo el conjunto. Antoine hace pasar a su amiga, ella le saluda y se disculpa por no haber estado el día que fue a su casa, le entrega lo que fue a llevarle y luego se retira. Las cámaras los siguen a ambos hasta que esta cruza las puertas de la entrada y se le pierde de vista. A continuación se hace un plano general, donde se muestra al protagonista sacando la basura. En el plano es posible percibir el movimiento de la ciudad, enmarcado dentro de las actividades cotidianas. Posteriormente entra al hotel un señor muy eufórico y enérgico que le ordena al chico que le entregue la llave de una habitación del hotel para demostrarle a su amigo, que su esposa lo engaña con otro hombre. El chico nervioso hace todo lo que se le ordena, se hace un plano de detalle en la recepción, mientras los tres individuos suben por el ascensor. Una vez suben a la habitación de hotel, se hace un plano medio, donde se descubre la infidelidad de la esposa del amigo del detective. Es entonces cuando el joven se da cuenta de que la profesión del misterioso señor es justamente la de detective privado. Luego de ser descubierto por su jefe, Antoine es despedido de su trabajo como recepcionista.

El detective, apenado por haberle ocasionado problemas, invita al joven a reunirse con él en una **cafetería** cercana para explicarle en que consiste su oficio. En este espacio nos encontramos con una barra, máquinas de juego, y una sección de mesas bastante amplia. A pesar del gran flujo de personas que se genera por sus pasillos, el ambiente aparenta ser muy cálido y desahogado, debido al tipo de colores elegidos, todos derivados de los colores tierra, presentando algunos cremas, blancos, el tapizado verde pastel que tienen algunos asientos, que a pesar de ser un color diferente no rompe con la armonía visual del conjunto. Otra vez nos encontramos con la utilización de la madera en algunas piezas como las barandillas, puertas y sillas. Lo mismo sucede con los vestuarios de los personajes. En el plano donde muestra esta

relación hay entre los personajes en escena, con el resto de los elementos que forman parte del decorado, se funden visualmente con el resto de la imagen, revelando un diálogo casi imperceptible entre los componentes de la escena. El detective sintiéndose un poco preocupado por el joven, le ofrece un empleo en el centro donde trabaja. Este local, consta de un **conjunto de oficinas**, en las cuales los empleados llevan a cabo su oficio de detectives privados. Se caracteriza por tener interiores bastante espaciosos, donde predominan los colores tierra, un gesto constante a lo largo del film. El color empleado en los interiores, varía en gran medida, desde la utilización de tonos rojizos, verdes y otros tonos un poco más atrevidos. A diferencia de los demás interiores presentados, dotan al espacio de personalidad y vida, marcando la diferencia entre los interiores domésticos y aquellos de carácter laboral. Hay una escena en particular, en la que se hace un plano general, donde se marca una pared con un color más estridente, tal y como podemos ver en el aseo de la oficina, que es una especie de baño compartido para hombres y mujeres. Esta pared exterior se destaca con un color naranja muy llamativo, que a su vez combina perfectamente con la toalla para secarse las manos. Se demuestra claramente la intención de la dirección de fotografía, que trata de armonizar los encuadres repitiendo colores de una forma u otra, para lograr una mayor homogeneidad en su totalidad. Por otro lado nos encontramos con la oficina del jefe de detectives (André Falcon), que es un poco más sofisticada y amplia que el resto de oficinas que nos encontramos dentro del local. Cuenta con un mobiliario de mejor calidad y las paredes se encuentran revestidas con capitoné, elemento que destaca el poder económico del personaje y la influencia que ejerce sobre sus empleados. El uso del color también refleja cierta sobriedad y neutralidad, lo cual ayuda a explicar la personalidad del jefe, estas intenciones se ven reflejadas en el trato que tiene con sus empleados y clientes cuando entran a su oficina.

Posteriormente, al protagonista se le asigna el caso del Sr. Tabard (Michael Lonsdale). El dueño de una **zapatería**, que cuenta con una gran cantidad de empleados. Este entiende que los mismos no le respetan ni le quieren, razón por la cual decide investigar el porqué de esta situación, y para esto contrata a esta oficina de investigadores. El joven Antoine se hace pasar por un aspirante a trabajar en la empresa. Se hace un plano general desde el interior de la zapatería, donde dueño hace una prueba a varios chicos, para ver cuál obtiene el puesto. La tarea consistía en demostrar que eran capaces de envolver una caja de zapatos. Mediante un plano de detalle, se pone en evidencia el mal trabajo que hace el chico, sin embargo, todo sigue acorde al plan y gana el puesto. Desde

este momento, los interiores presentados en este film toman otro rumbo. Presentando cierto aire de contemporaneidad, resaltando con esto la tipología del negocio que se muestra, delatando un nivel de prestigio y elegancia. Otra vez se utiliza la madera en sus interiores, se combina de manera elegante con el color amarillo en algunas paredes y parte del mobiliario, esto genera cierto dinamismo y a la vez sobriedad. A su vez en la escena, se ve parte de una lámpara que nos recuerda a una modalidad que surge en los años 60, parecida a una araña que imitaba a los satélites, este nombre se debe al gran desarrollo científico que surge de manera simultánea al movimiento. Esta lámpara presentada no es ningún modelo en concreto, es más bien una imitación, sin embargo no deja de representar la época como tal. Como parte de esta composición espacial, se incluyen pequeños nichos con un cerramiento de vidrio a lo largo de los pasillos, que sirven de estantería para presentar los productos que se hacen en la tienda. Cabe destacar que este tipo de detalles son considerados innovadores para la época.

La tienda cuenta con una recepción, una pequeña sala de espera, y una sala de prueba de calzado. Detrás de esta parte de atención al público, se encuentran las áreas de oficinas y almacén, donde se encuentran las estanterías donde se guardan los zapatos organizados por tamaño. En este último espacio se hacen muchos planos generales, en los que se busca mostrar la vida de los empleados, resaltando la relación evidente entre la parte técnica y la de atención al cliente. En la recepción se puede observar un mobiliario de líneas rectas, incluso, el diseño del tejido del mueble de la sala de espera, posee esta geometría definida característica de los años 60. Al momento de cerrar la tienda, el protagonista se encuentra con una mujer que confunde con un cliente, cuando en realidad es la esposa del jefe. Una mujer con mucha clase y elegancia, cuya belleza deja atónito al chico. Esta escena se enmarca con un plano medio, en el que permite ver la interacción de los personajes, sin dejar de resaltarse el decorado arquitectónico. Por otra parte, se hace un plano general, en el que Fabien (Delphine Seyrig) se prueba los zapatos. En esta escena momento se puede observar una silla muy particular, que nos recuerda al modelo *Serie 7* de Arne Jacobsen. Este modelo es una referencia clara de los años 60, tanto por el diseño como por el color.

A continuación, la Sra. Tabard atiende una llamada a la cual responde en inglés, luego sale por las puertas de vidrio, donde se hace un plano americano de Antoine observando como desaparece en un coche misterioso que llega a recogerla. Por esta situación,

sale la famosa escena en el baño, donde el chico comienza a practicar el idioma inglés con un disco, repite las frases una y otra vez mientras se afeita frente al espejo. Se empeña en aprender el idioma para captar la atención de esta mujer. Los interiores de la zapatería, presentan una relación directa con la **casa de Georges Tabard**, se demuestra una vez a través del decorado, el poder adquisitivo de los personajes. Para analizar la casa de estos personajes, hay que tener en cuenta que es un interior residencial, en el cual volvemos a encontrarnos con colores blancos, cremas, ocre y demás colores pasteles. Se hace un plano americano en el comedor, en cual se presenta a George en medio de Antoine y su esposa, a diferencia de la posición que este tiene en los demás interiores, se busca resaltar la importancia y protagonismo que tiene el Sr. Tabard en este interior, representando al dueño de este poder adquisitivo. Un gesto común del director es siempre focalizar toda la atención hacia el protagonista.

Estos interiores mostrados presentan una relación directa con la Sra. Tabard, buscan resaltar el buen gusto de exquisitez del decorado, el buen vivir y haciendo ver la vanidad del personaje. El elemento que más se destaca en la escena es un diván con un color muy característico de los años 60, que se encuentra entre la sala y el comedor. Posee unas líneas muy rectas, que rompen con la geometría del resto de la estancia. Detrás de este mueble se encuentra una especie de biombo que, al contrario del diván, tiene unas líneas muy rebuscadas y ornamentales. Con este elemento, se busca generar un equilibrio visual entre los demás elementos que componen el espacio. En esta área se hace un plano medio, en el que se muestra a Antoine bebiendo el café con Fabien, que se levanta a poner uno de sus discos favoritos. Momento en el cual se presenta por la ventana con mucha exquisitez la Torre Eiffel, para que incluso desde el interior de una vivienda nos ubiquemos dentro del contexto a nivel urbano. Tras esta escena, se hace una secuencia muy interesante, en la que se hace un plano de detalle al café que el joven derrama, nervioso por la gran atracción que siente hacia la esposa de su jefe. Luego se hace un plano general para seguir el movimiento de Antoine, que se para abruptamente y se va corriendo de la casa. Luego, desde las escaleras se hace un plano en picado y luego en contrapicado, para observar todo el recorrido del personaje hasta salir del edificio. Estos planos buscan acentuar el dramatismo de la escena y de la precipitada huida del protagonista.

Interiores como la casa de Christine Darbon, la zapatería y la casa del Sr. Tabard de la película *Besos Robados*, hacen referencia al *Mid Century*, un estilo que fue un poco más conservador que el

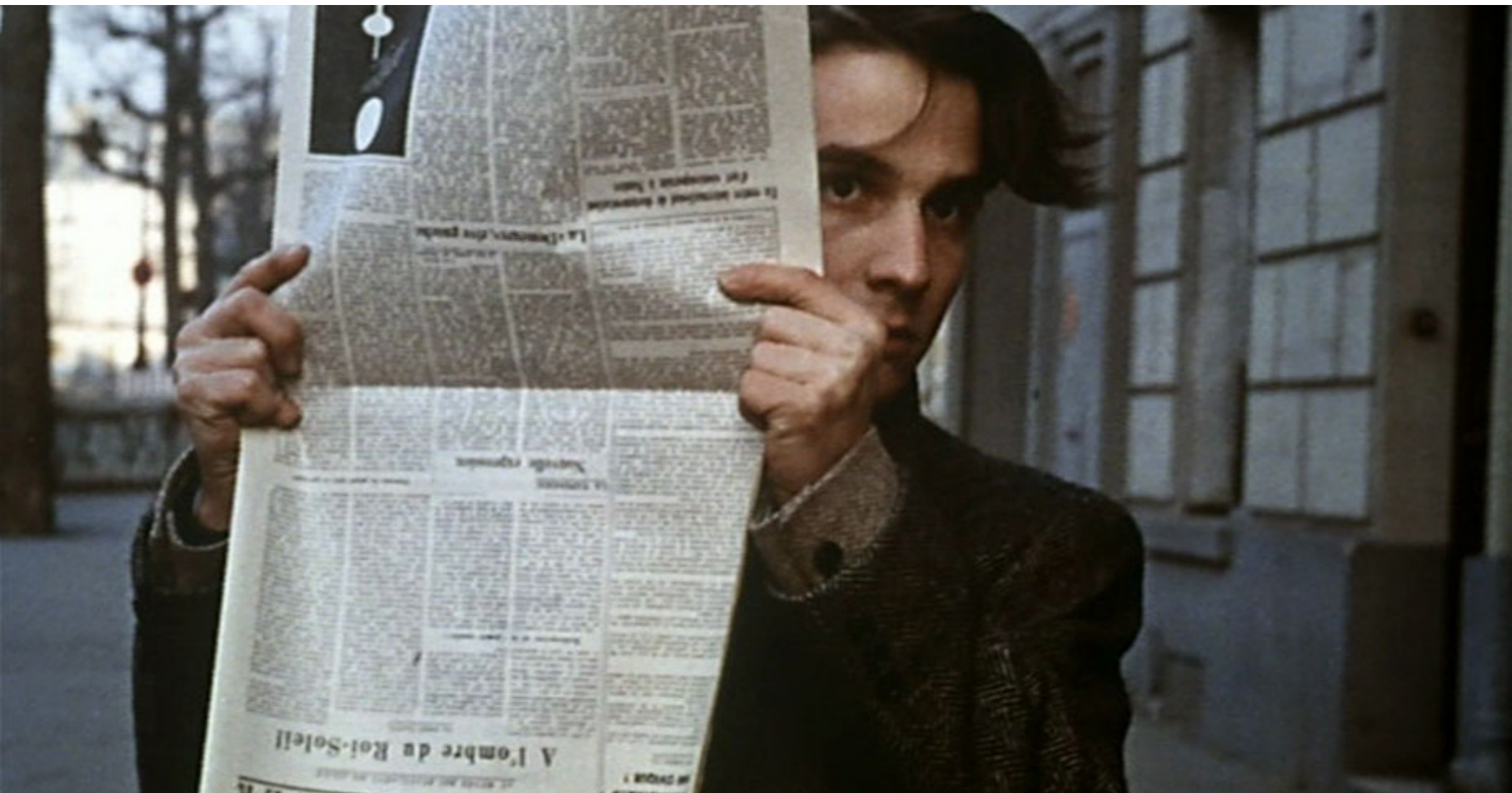
resto de los años 60. Esta reminiscencia, se percibe a través de factores tales como la configuración espacial y el color. Además de algunos valores añadidos como son los tapices y cortinas empleados. A nivel fílmico, estos gestos ayudan al espectador a situarse en una época en específico. Tal y como expresa el autor Heathcote en su libro *"Sixtiestyle, home decoration and furnishing from 1960s"*, cuando afirma que: *Durante los 60's muchos colores fríos contenían una apariencia sintética, mientras que los colores claros a menudo tenían demasiado blanco en ellos. La pintura de color se utilizaba sobre todo para las paredes de cocina y baño. En los años 60 el azul pastel y el amarillo de los años 50 seguían siendo populares, pero a mediados de la década hubo una moda creciente de amarillos ácidos y rojos calientes y naranjas en las paredes, combinados a menudo con marrones y verdes lodo*¹⁰⁶. Por otra parte, la materialidad empleada en los interiores también influye en el tipo de atmósfera que se genera. Se utilizan elementos claves como la madera en tonos claros. En cuanto al mobiliario, se incluye la utilización del plástico, que rompe con el esquema material dentro de algunas escenas, estableciendo un balance perfecto entre **lo clásico y la vanguardia**.

106 [During the 60's – many colours combine coldness with a synthetic appearance, while pale colours often had too much white in them. Coloured paint was used mostly for kitchen and bathroom walls. In the early 60's the pastel blue and yellow of the 50's were still popular but by the middle of the decade there was a growing vogue for acidic yellows and hotter reds and oranges on the walls, often in combination with sludgy green browns.] Heathcote, D (2008), *Sixtiestyle, home decoration and furnishing from 1960s*, Londres: Middlesex University Press, p.26.



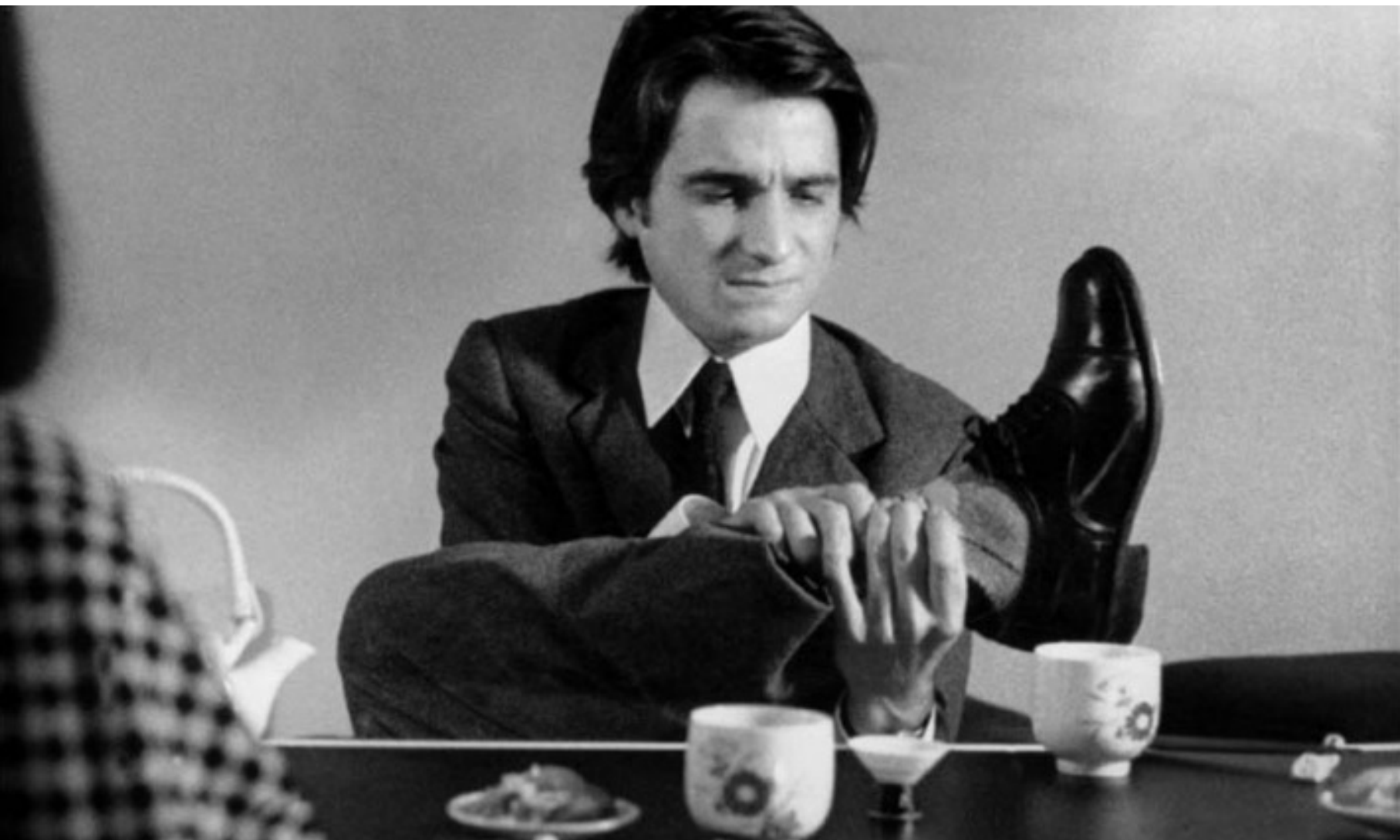
43. Antoine Doinel y Christine Darbon.

44. Antoine Doinel en su trabajo como detective privado.



3.5 OTROS ELEMENTOS PARA DESTACAR A NIVEL FÍLMICO

.....



Un elemento que ha sido utilizado en el cine como un recurso simbólico y comparativo es el **espejo**. Numerosos directores han construido escenas en las que el personaje se ve sí mismo a través de un espejo, ya sea de forma real o ficticia, casi siempre cargadas de mensajes, ya sea de alguna situación reveladora de la trama, o simplemente para enmarcar aspectos del mismo espacio en el que se encuentran. Este reflejo puede ser agradable o mortificante, ya que de manera inconsciente el espectador busca ese “algo más” que acompaña a la imagen reflejada de la persona que se mira a sí misma. Este artefacto presenta una “verdad” irrevocable (el reflejo), sin embargo el mundo de la filmografía tiene la capacidad de distorsionar una imagen, o mejor aún, de esconder aquello que no se desea mostrar, mediante ángulos que contribuyan a generar distintos tipos de visuales. Tal y como expresa Laura Mulvey cuando habla sobre la obra de Welles: *Puede hacer que las cosas ocurran y puede controlar los aspectos mejor que el sujeto-espectador, del mismo modo que la imagen en el espejo controlaba mejor la coordinación motora*¹⁰⁷. Esta herramienta se ha incluido perfectamente en el cine moderno, numerosos directores han utilizado este juego visual para su beneficio, tal y como lo hace Orson Welles en su película “*La dama de Shanghai*” (1947). Escena que fue reinterpretada por el director Woody Allen

107 MULVEY Laura (1999), *Visual pleasure and Narrative Cinema: Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Leo Braudy and Marshall Cohen, p.12.

en su película “*Misterioso asesinato en Manhattan*” (1993), en la cual se ve un hombre armado sobre la película que se proyecta, que es la película de Welles. En esta escena de la película, se hace un juego de perspectivas que confunde al espectador, contribuyendo a cargar de dramatismo la escena. Otra película contemporánea que se basa en efectos especiales combinados con espejos para aparentar una reproducción del mismo espacio en múltiples planos es “*El Origen*” (2010). A pesar de su aplicación en el cine, el espejo es un recurso utilizado desde hace siglos¹⁰⁸, y da lugar a estas paradojas que surgen en la contemporaneidad, que generan reinterpretaciones del reflejo (el yo interno), que fue incluido en el cine desde sus orígenes, desde el momento en que el ser humano comienza a preguntarse acerca de su propio código expresivo, tal y como apunta Foucault:

Ya que son absolutamente distintos a todos los demás emplazamiento que ellos reflejan y de los que hablan, llamare a estos lugares, en oposición a las utopías, heterotopías; Y creo que entre las utopías y estos emplazamientos absolutamente distintos, estas heterotopías, habría sin duda una clase de experiencia mixta, medianera, que sería

108 Esto sucede en la pintura del barroco así sucede, artistas como Diego Velázquez quien con su obra “*La Venus del espejo*” (1647-1653), utiliza el espejo para reflejar el rostro de la modelo y en “*Las Meninas*” (1656), el espejo es utilizado para establecer un juego visual entre los personajes que componen la escena, se utiliza para reflejar parte de la realidad que el espectador no ve.



1. Antoine Doinel joven mirándose al espejo



2. Antoine Doinel niño mirándose al espejo



3. Película "Bellissima" de Luchino Visconti

el espejo. Al fin y al cabo el espejo es una utopía, puesto a que es un lugar sin lugar. En el espejo me veo donde no estoy, es un espacio irreal que se abre virtualmente tras la superficie [el cual] me permite mirarme allí donde estoy ausente [...] Pero es igualmente una heterotopía, en la medida que el espejo existe realmente y que posee, respecto del sitio que yo ocupo, una especie de efecto de remisión; Desde el espejo me descubro ausente del sitio en que estoy, ya que me veo allá lejos¹⁰⁹.

En la obra de Truffaut, el espejo es utilizado para resaltar cualidades espaciales a través de las cuales se reflejan sus personajes. Hay escenas en las que los personajes aparecen enmarcados doblemente, a través de una puerta y luego esta imagen se ve reflejada a través del marco del espejo. Otras veces el mismo aparece reflejado doblemente, es decir en tres espejos diferentes, los cuales destacan distintos aspectos. Un ejemplo de esto es la escena en la que Antoine se mira en el espejo del tocador de su madre, la cual a su vez tiene un espejo pequeño abajo, por lo que se refleja doblemente, como se le hiciera un acercamiento al rostro. Tal y como sucede en la película de Luchino Viconti "Bellissima" (1951), en la que la actriz se ve en dos espejos, demostrando claramente esta ilusión en el cine. En la película *Los Cuatrocientos golpes* de Truffaut, se reproduce este efecto, cuando se hace un plano de Antoine (el protagonista) cuando se observa en el espejo de su madre. Otra escena interesante de *Besos robados*

109 CLADIS Mark S. (Eds.) (1999) Durkheim and Foucault: perspective on education and punishment. Oxford: Durkheim press, p. 435.



4. Antoine mirándose en el espejo

en la que el protagonista se mira en el espejo del baño hablando consigo mismo, donde se reflejan las cortinas de la ducha, que combinan perfectamente con su ropa de dormir, estos fotogramas no hubieran sido posible sin el recurso técnico del espejo. De igual manera ocurre en otra escena de la misma película, en la que Antoine y el Sr. Tabard suben por el ascensor, y cuando salen se hace un plano de detalle del reflejo de los personajes a través del espejo. A su vez sirve como elemento de transición para el próximo fotograma, que es un plano medio de los personajes entrando por la puerta. Tal y como afirma Christian Metz en su libro *El significativo imaginario: Psicoanálisis y cine* (1979): *El espejo es el lugar de la identificación primaria. La identificación con la propia mirada es secundaria en relación al espejo [...] pero es fundadora del cine y por consiguiente primaria cuando se habla de él: es propiamente la "identificación cinematográfica primaria" [...] En cuanto a las identificaciones de los personajes, incluyendo consigo sus diversos niveles (personaje fuera de campo, etc.), serian identificaciones cinematográficas secundarias¹¹⁰.*

Otro elemento que ha acompañado al cine desde sus inicios son **las escaleras**, retroalimentando con esto su valor simbólico. Detrás de esta pieza hay toda una realidad oculta, donde se desarrollan situaciones de conversación e interacción. Sin embargo, a través del cine se ha logrado reforzar el valor espacial que supone este elemento arquitectónico. Esto se refleja en muchas escenas que se llevan a cabo en escaleras, las cuales son vistas en planos en

110 VILA Santiago, op. cit. Nota 76, p. 240.



5. "El circo" (Charles Chaplin, 1928)



6. "Misterioso asesinato en Manhattan" (Woody Allen, 1993)

picado o contrapicado, e incluso a través de ellas, realizando un viaje con la cámara, donde surgen imprevistos, encuentros fortuitos, y misterios. Mediante este tipo de ademanes el autor logra destacar detalles arquitectónicos tales como la iluminación (luz y sombra) que entra a través de las ventanas que son colocadas en los descansos, lo mismo pasa con los detalles que forman parte de la confección de estas, ya que nos dan una idea de la historia del edificio. En los films de este director se muestran distintos tipos de escaleras, a veces se trata de una escalera que va girando y en otras partes es totalmente recta, y otras veces una escalera en forma de caracol, que generan otro tipo de ángulos a la hora de ser enfocadas, lo cual da lugar a tomas interesantes. Los materiales también varían dependiendo del tipo de edificación, algunas veces llevan tapizados elaborados, y otras se presentan un poco más rústicos. Las barandillas algunas veces son más sencillas y otras un tanto más ornamentales, lo cual nos da una idea de que tan antiguo o moderno pretende ser el decorado del resto del edificio, o bien si es una mezcla de estilos. La escalera como pieza escultórica dentro del cine ha evolucionado, ya que solía caracterizarse por ser el eje monumental del espacio, y ha pasado a ser un medio funcional que sirve para llegar de un piso a otro.

Leon Batista Alberti comenta: *Dicen que las escaleras son un obstáculo en el diseño de los edificios*¹¹¹. Sin embargo, Truffaut



7. "Las meninas" de Diego Velázquez

111 ALBERTI, Leon Batista (1991), De Re Aedificatoria, prólogo de Javier Rivera, traducción



8. Escena enfocada desde la escalera del edificio de Antoine



9. "Le crime de monsieur Lange" (1936)

nos muestra todo aquello que acontece en la misma, lejos de ser un obstáculo, puede ser utilizado como aporte a nivel fílmico, una parte de la cotidianidad que merece ser mostrada, lo que sucede en este recorrido es compartido con el espectador. No obstante, el mismo Alberti expresa que: *Quienes quieran que las escaleras no sean un obstáculo, que no pongan obstáculos en las escaleras*¹¹². En este caso, la escalera se convierte en un recurso cinematográfico que es aprovechado para retratar la vida en todos sus aspectos. Este toma esta parte del esqueleto del edificio y lo transforma para mostrarlo y proyectarlo como algo bello y estético, se nutre de todo aquello que ha sido olvidado u omitido por otros, ofreciéndonos un nuevo punto de vista. Lo mismo sucede con las escenas desarrolladas en escaleras exteriores, las cuales sirven para destacar escenarios con un carácter histórico, resaltan cualidades ostentosas, y rebuscadas. Este es un gesto que nos ayuda a entender lo pequeño y singular que es el ser humano con respecto a la grandeza de la pieza, se crea este efecto de arquitectura monumental, en la cual los personajes interactúan con el escenario sin llegar a apropiarse del todo, debido a la gran diferencia en la escala, sin embargo ayudan a construir este recorrido o *travelling* que forma parte de la narrativa. Una escena interesante de la película *Besos robados*, en la que se hace un plano de detalle en el que la cámara imita los movimientos que hacen los pies a la hora de subir la escalera. Es de esta forma que se utiliza a la escalera como recurso técnico para lograr efectos inesperados en el espectador.

En la película *Los Cuatrocientos golpes* se presentan dos escenas claves en escaleras: una interior, en la que se visualiza al niño sacando la basura, y otra exterior en la que se puede observar a Antoine corriendo por las escaleras de Sacre Coeur, para ir a clase. Son dos enfoques muy diferentes debido a que, en uno enfoca al joven casi en su justa dimensión, en la que se ven sus proporciones reales con respecto al artefacto, y la otra que presenta lo pequeño que es el protagonista con respecto al resto de la urbe, y sobre todo con respecto a la monumentalidad de la basílica. Presenta, en el segundo caso, el contraste que hay entre las dimensiones del ser humano con respecto a las grandes construcciones hechas por el hombre. Ambas escenas resaltan diferentes cosas, sin embargo, no deja de expresar la insistencia del director por resaltar el interés que presentan las escaleras en la cinematografía, como medio intermediario entre la arquitectura y su usuario. Al igual sucede en *Besos robados*, donde se percibe esta diferencia de escala que hay entre las escaleras desarrolladas en interiores y aquellas escenas

de Javier Fresnillo Núñez. Madrid: Akal, Libro I, cap. XIII, p. 91.

112 *ibid.*, p. 198.

urbanas en la que se presentan escaleras del Metro de París.

A su vez, el director resalta las **cabinas telefónicas**, piezas consideradas parte del mobiliario urbano, forman parte de una tendencia a finales del siglo XIX. Fue en la Ópera de Garnier de París, el lugar donde se realizaron las pruebas de retransmisiones telefónicas. Miles de personas fueron a conocer el “nuevo invento”. Este suceso, da lugar entre otros aspectos, al desarrollo de una nueva sociedad y un nuevo modo de comunicarse y relacionarse. Truffaut en muchos de sus films introduce este gesto de manera tal que se percibe como una actividad cotidiana, la necesidad de comunicarse, por lo que termina introduciendo en sus largometrajes. Este avance de la tecnología, que les simplificaba la vida a todos aquellos que trabajaban fuera de casa y se ven en la necesidad de mantener esta comunicación de manera constante. Hay algunas escenas que son enfocadas por fuera de la cabina, y otras desde adentro, buscan destacar los gestos del personaje cuando habla con “sus amores”. Dependiendo del tipo de toma, es decir si son diurnas o nocturnas se perciben y resaltan distintos aspectos, tales como el reflejo en el vidrio de la cabina, que refleja en mayor grado cuando es de día, y cuando es de noche al estar iluminado se destacan otros elementos tales como los colores, la materialidad, el vestuario y la atmósfera fílmica que se busca captar a través de la secuencia. En la obra de Truffaut la comunicación a través de las cabinas se convierte en un elemento importante de la trama.

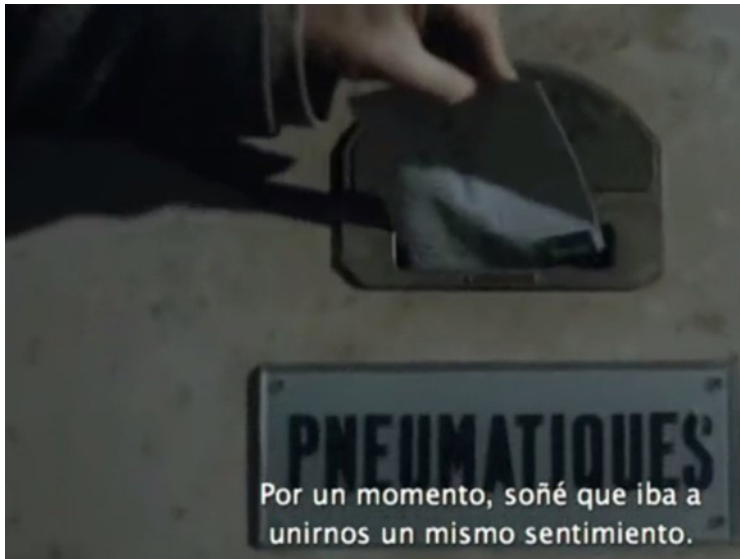
Una toma muy interesante de la película Besos robados, es la de la correspondencia que recibe Antoine de la Sra. Tabard, a la cual decide contestar y enviar. Esta **transición** en la que esta carta es puesta en el buzón, hasta que llega a las manos de Fabien, es muy interesante y a la vez precisa, ya que nos muestra todo el proceso, desde que llega al centro repartidor, donde ponen el sobre en el recipiente y lo mandan al destino deseado. El director nos permite participar en todo este proceso oculto, nos deja husmear en toda aquella sucesión de acontecimientos que suceden en este mundo del correo, y el viaje que hace esta carta para llegar tal y como fue entregada al destinatario final. Al igual como pasa con las cabinas telefónicas, el autor resalta el elemento **comunicación** en su obra, como parte esencial de la representación de la sociedad de la época, dándole el espacio y la magnitud correspondiente. Para lograr esta secuencia de manera tan precisa se hacen planos de detalle en los que se logran captar las manos de las diferentes personas que contribuyen en el proceso de repartición del correo, desde el que deposita el sobre, quien lo envía a través de la red de distribución, hasta que la carta llega a su destino, donde se



10. Escena donde se enfoca a Antoine desde fuera de una cabina telefónica



11. cabina telefónica; Imagen congelada min. 35:24 seg. Película “Besos Robados”



12. Correo; Imagen congelada min. 72:58 seg. Película *Besos Robados*

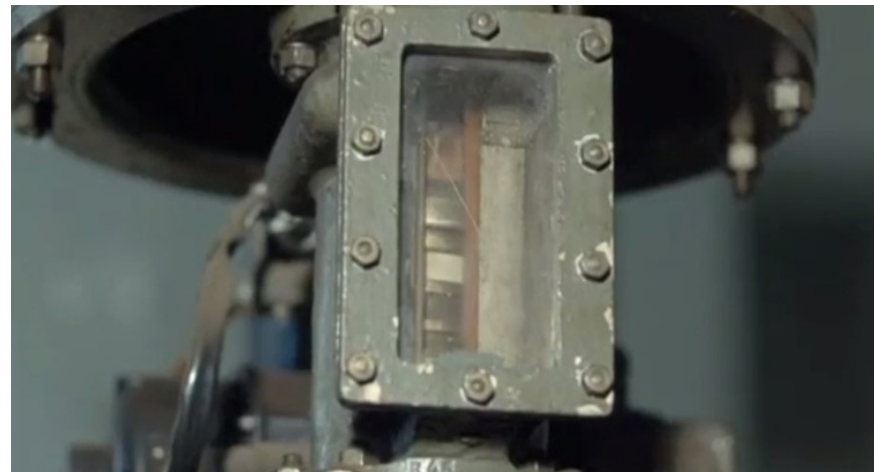
muestran las manos de Fabien Tabard abriendo el sobre, lo cual suaviza un poco el desarrollo de la escena desde aquella maquinaria fría y conductos que se guían por las calles de París, hasta la calidez de un interior donde con tranquilidad se lee el contenido de la misma. El director se apoya en estos detalles para contar su historia, no tanto como un valor añadido, si no como parte intrínseca de la realidad y la práctica. Nos muestra esta metamorfosis dentro de la comunicación, y como esta se introduce en la cotidianidad.

Hoy en día no se puede negar que los films narrativos no son solo "arte"-rara vez buen arte, es cierto, pero esto también es válido para otros medios de expresión-, sino también, si se exceptúa la arquitectura, el dibujo animado y el diseño comercial, el único arte visual enteramente vivo [...] Nos guste o no, es el cine el que modela, más que cualquier otra fuerza singular, las opiniones, el gusto, el lenguaje, la indumentaria, el comportamiento e incluso la apariencia física de un público que comprende más del 60% del globo¹¹³.

113 PANOFSKY Erwin (1976), *Estilo y material en el cine, en contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia: Fernando Torres, p.149.



13. Correo 1; Imagen congelada min. 73:10 seg. Película *Besos Robados*



14. Correo 2; Imagen congelada min. 73:50 seg. Película *Besos Robados*

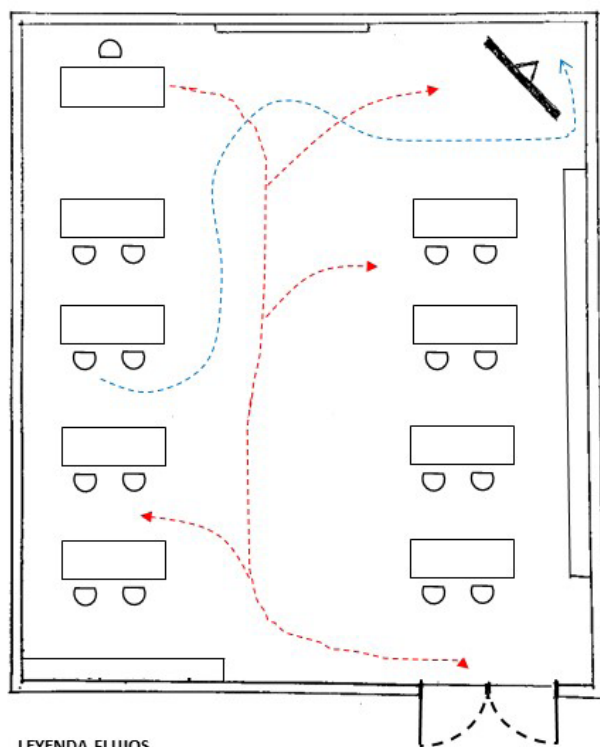


15. Correo 3; Imagen congelada min. 74:03 seg. Película *Besos Robados*

LOS CUATROCIENTOS GOLPES
ANÁLISIS GRÁFICO

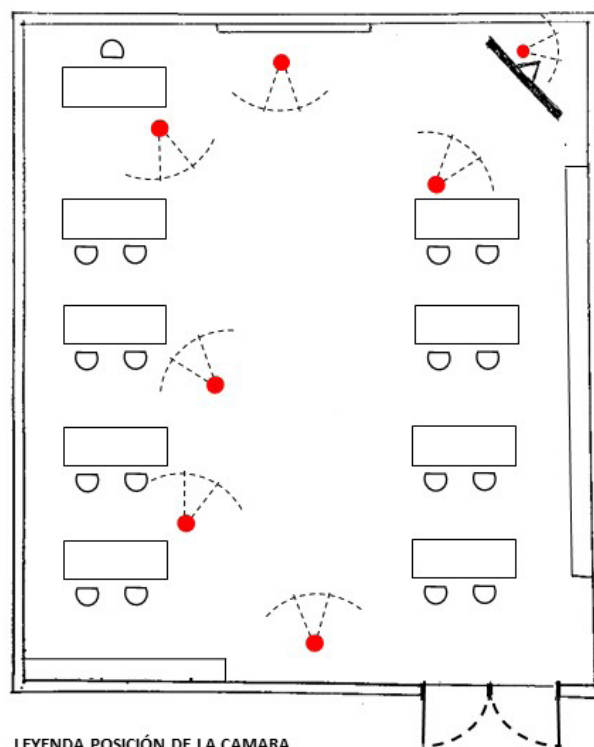
LOS CUATROCIENTOS GOLPES

Escuela de Antoine Doinel



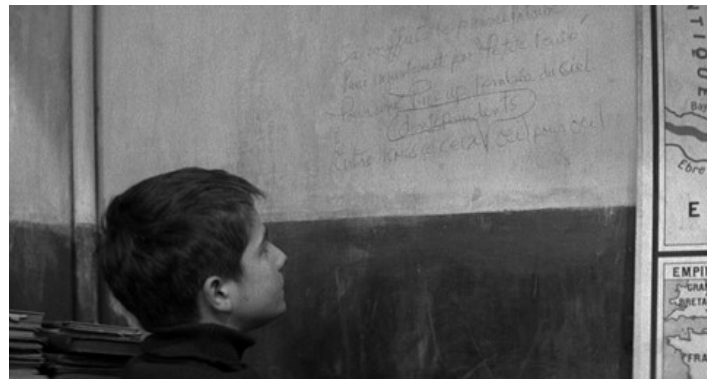
LEYENDA FLUJOS

- ▶ Recorrido general.
- ▶ Recorrido Antoine Doinel.



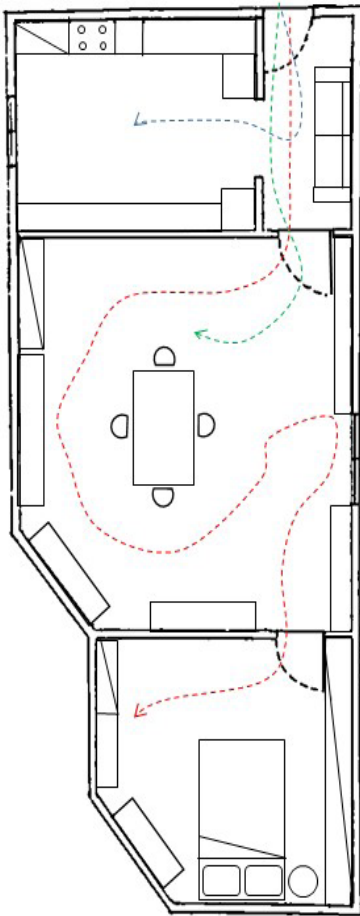
LEYENDA POSICIÓN DE LA CAMARA

- Posición de la cámara al momento del enfoque.



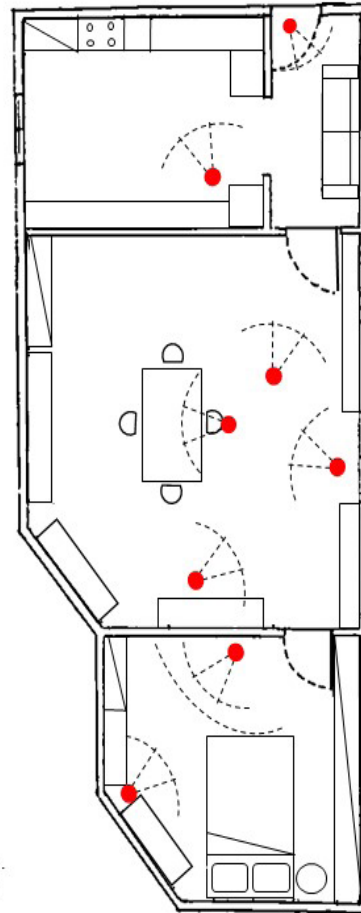
LOS CUATROCIENTOS GOLPES

Casa de Antoine Doinel



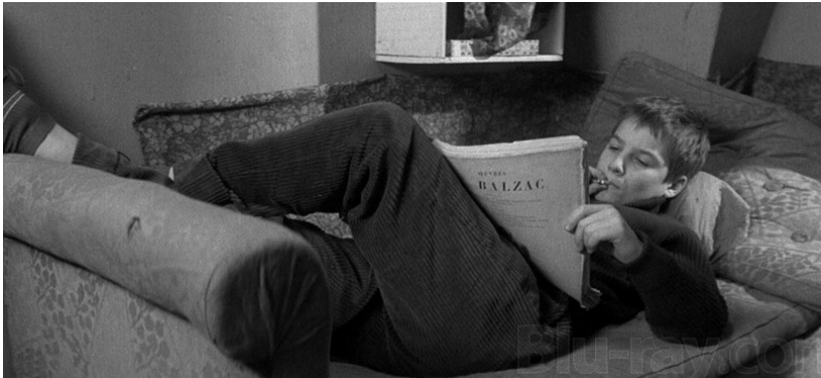
LEYENDA FLUJOS

- ▶ Recorrido Antoine Doinel.
- ▶ Recorrido madre Antoine Doinel.
- ▶ Recorrido padre Antoine Doinel.



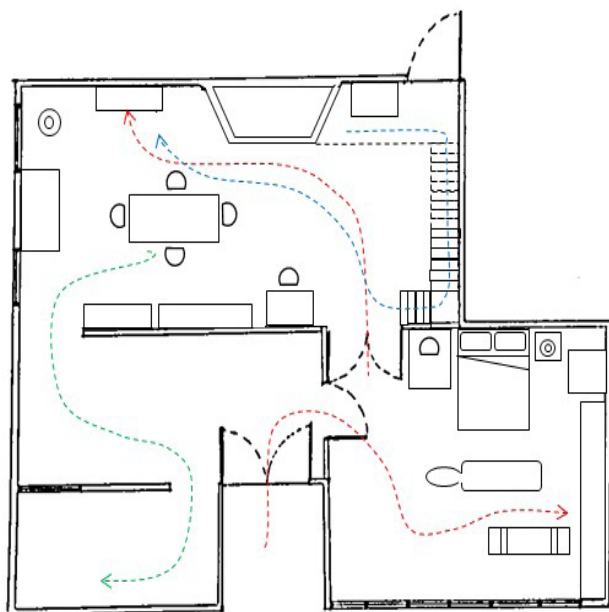
LEYENDA POSICIÓN DE LA CÁMARA

- Posición de la cámara al momento del enfoque.
- Plano de Antoine mirándose en el tocador de su madre.



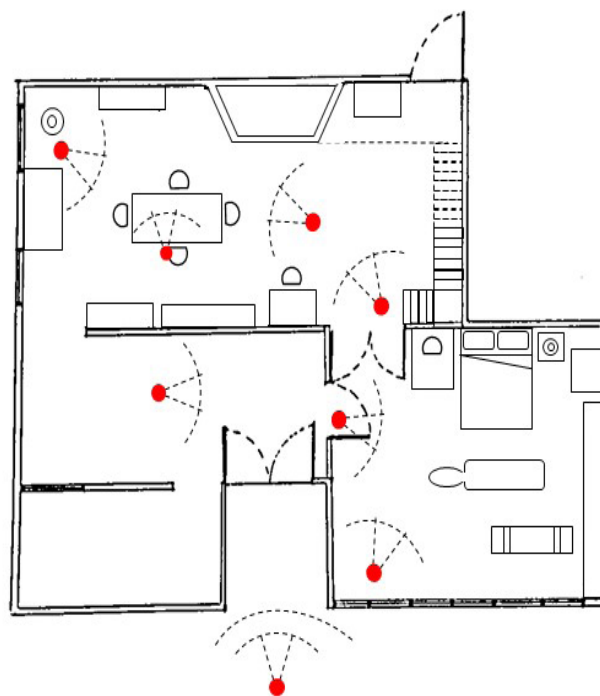
LOS CUATROCIENTOS GOLPES

Casa de René (mejor amigo de Antoine)



LEYENDA FLUJOS

- ▶ Recorrido Antoine y René.
- ▶ Recorrido madre René.
- ▶ Recorrido padre René.



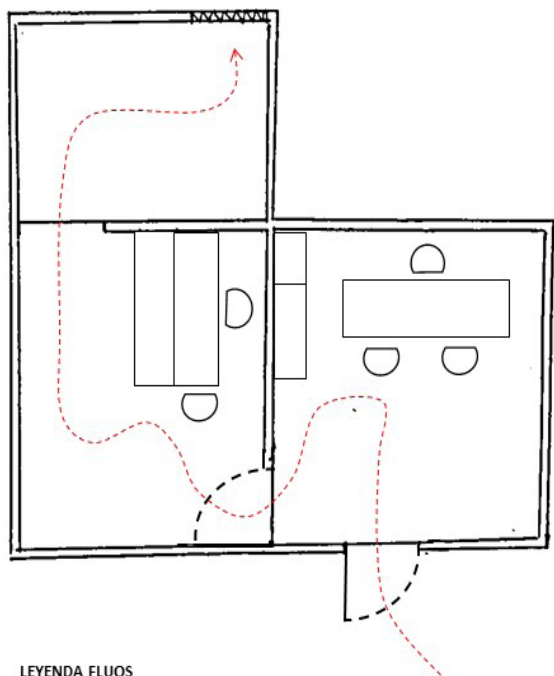
LEYENDA POSICIÓN DE LA CAMARA

- Posición de la cámara al momento del enfoque.
- Plano general de la casa de René.



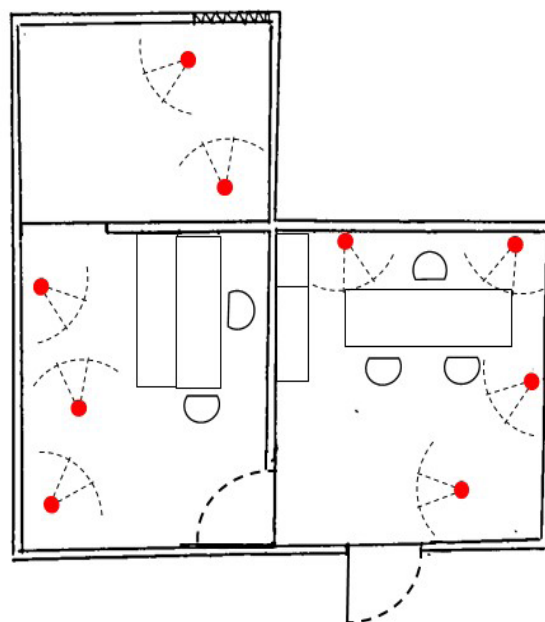
LOS CUATROCIENTOS GOLPES

Centro de interrogación



LEYENDA FLUOS

—➔ Recorrido Antoine Doinel.



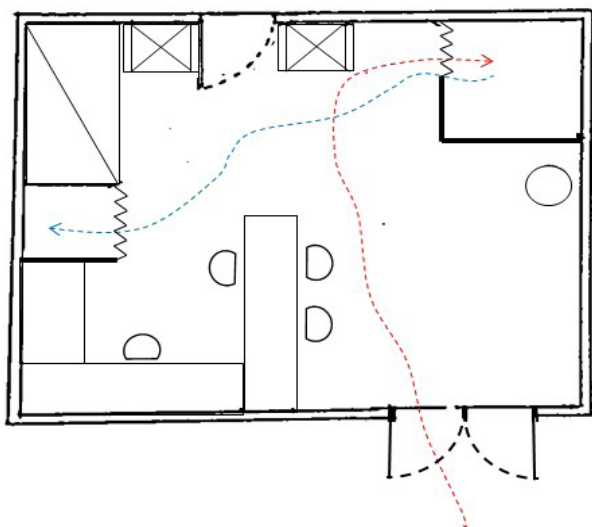
LEYENDA POSICIÓN DE LA CAMARA

● — Posición de la cámara al momento del enfoque.



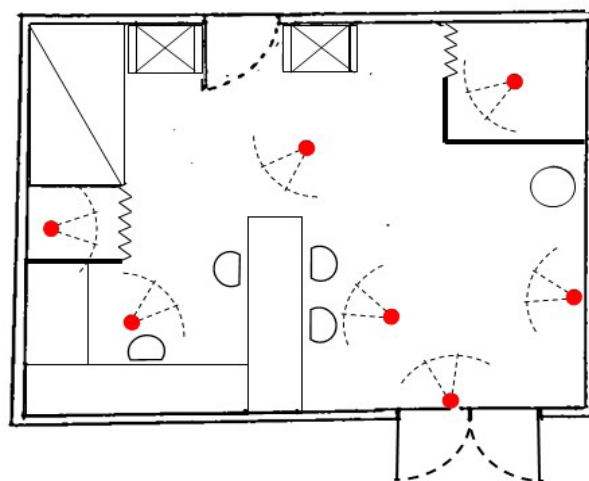
LOS CUATROCIENTOS GOLPES

Centro de retención



LEYENDA FLUJOS

- ▶ Recorrido Antoine Doinel 1.
- ▶ Recorrido Antoine Doinel 2.



LEYENDA POSICIÓN DE LA CAMARA

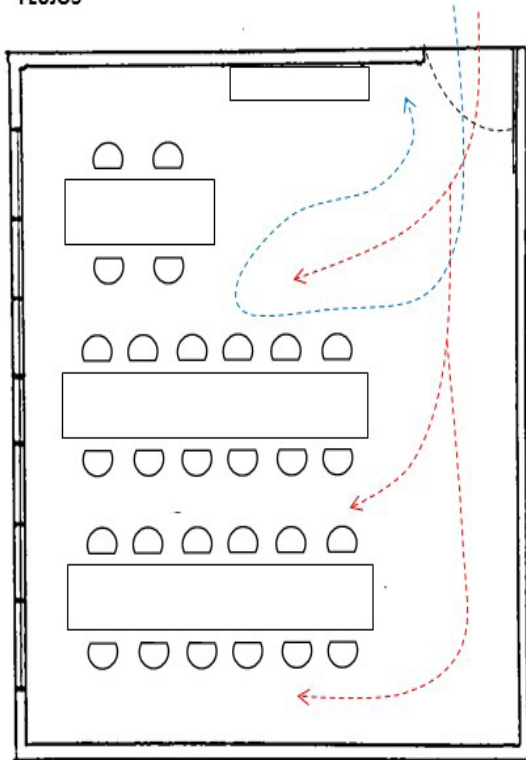
- Posición de la cámara al momento del enfoque.



LOS CUATROCIENTOS GOLPES

Comedor reformatorio

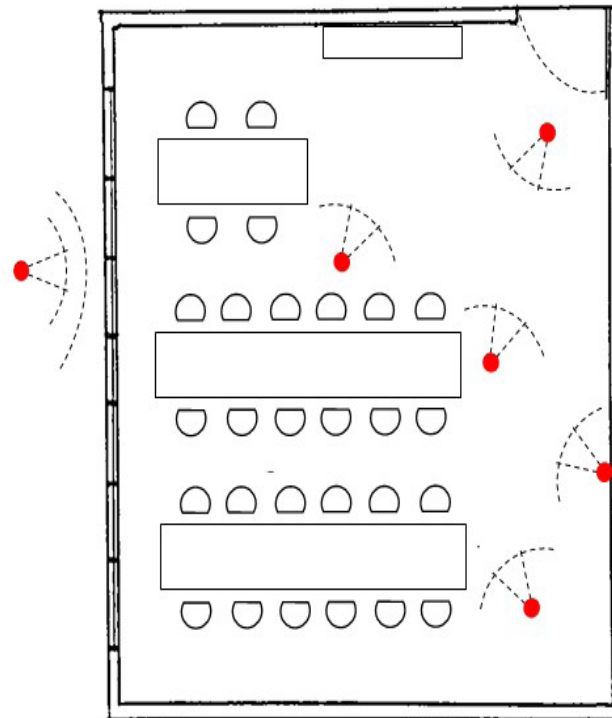
FLUJOS



LEYENDA

- > Recorrido general.
- > Recorrido Antoine Doinel.

POSICIÓN DE LA CÁMARA



LEYENDA

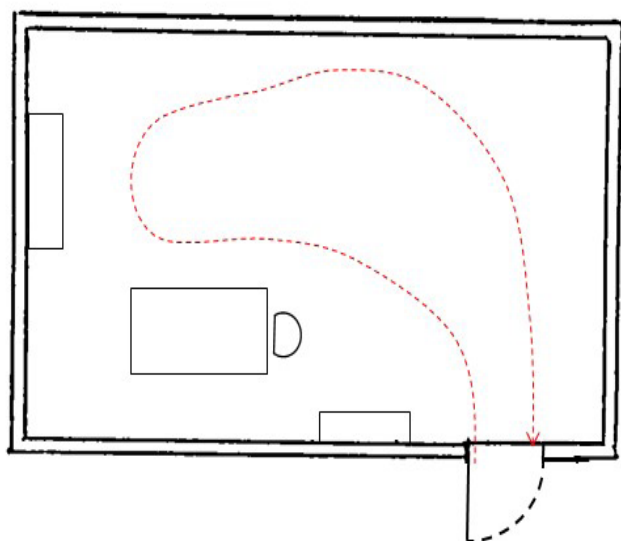
- Posición de la cámara al momento del enfoque.
- Plano general del comedor.



BESOS ROBADOS
ANÁLISIS GRÁFICO

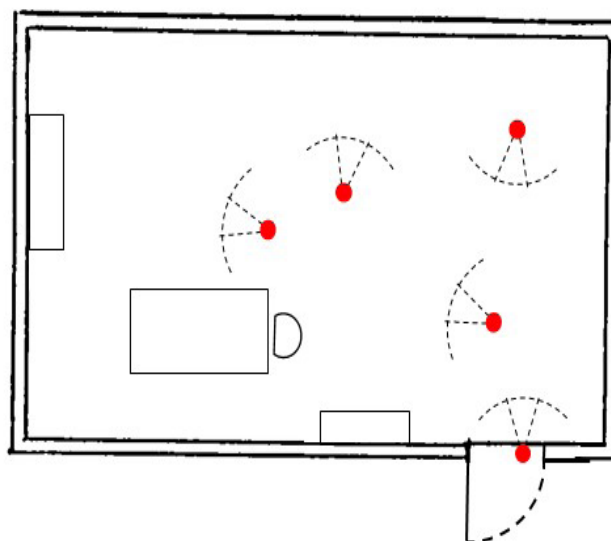
BESOS ROBADOS

Reformatorio juvenil



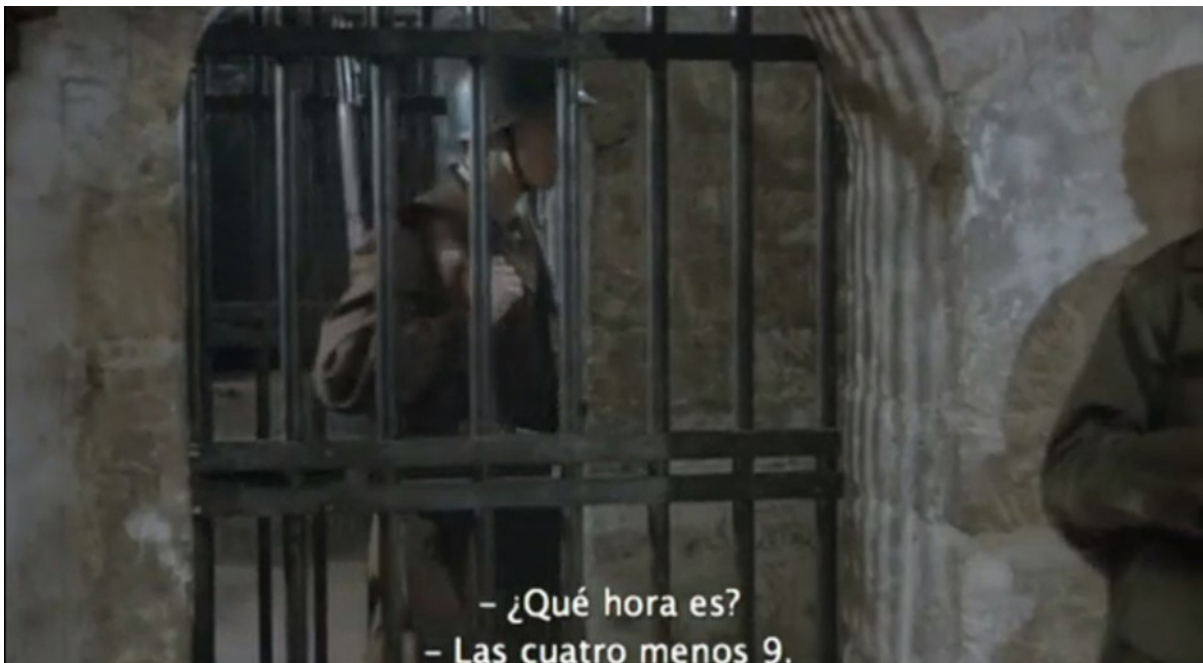
LEYENDA

—▶ Recorrido Antoine Doinel.



LEYENDA

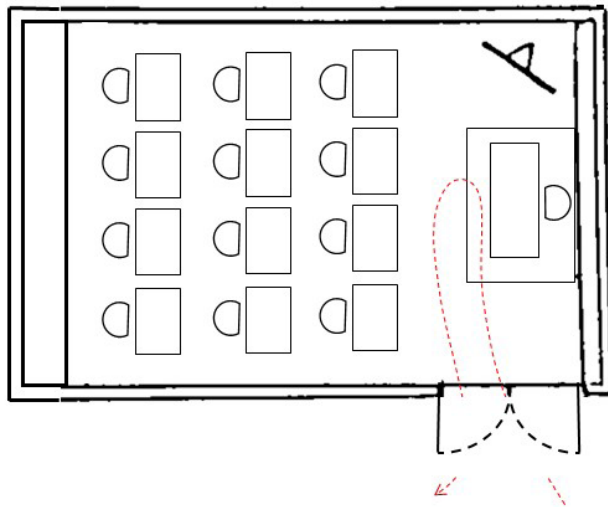
● Posición de la cámara al momento del enfoque.



BESOS ROBADOS

Salón de clases del ejército militar

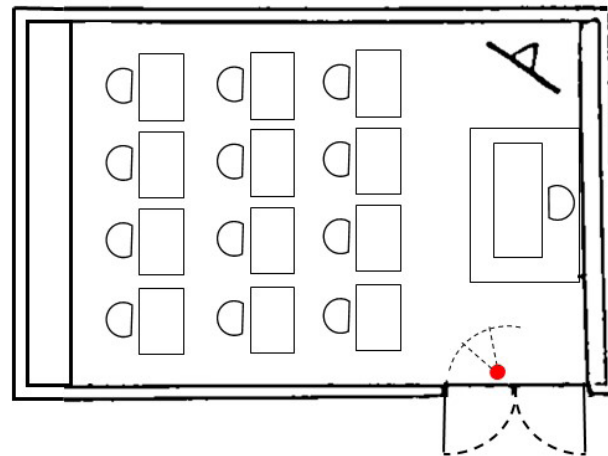
FLUJOS



LEYENDA

—> Recorrido profesor militar

POSICIÓN DE LA CAMARA



LEYENDA

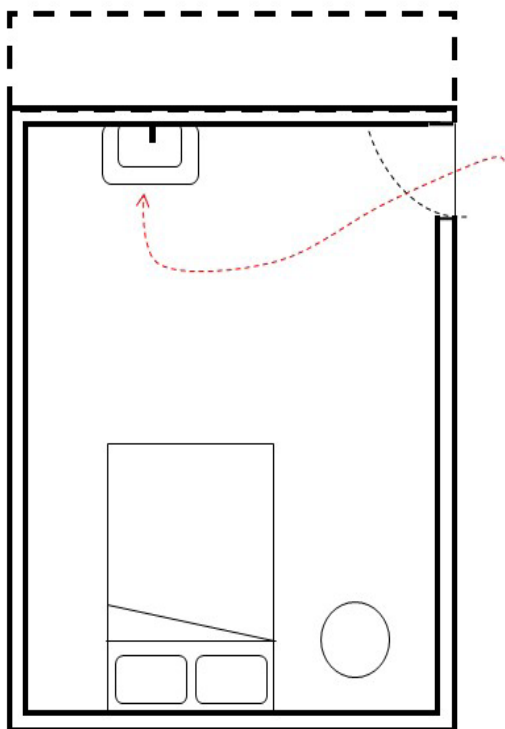
• Posición de la cámara al momento del enfoque



El soldado de segunda, Doinel está ahí.

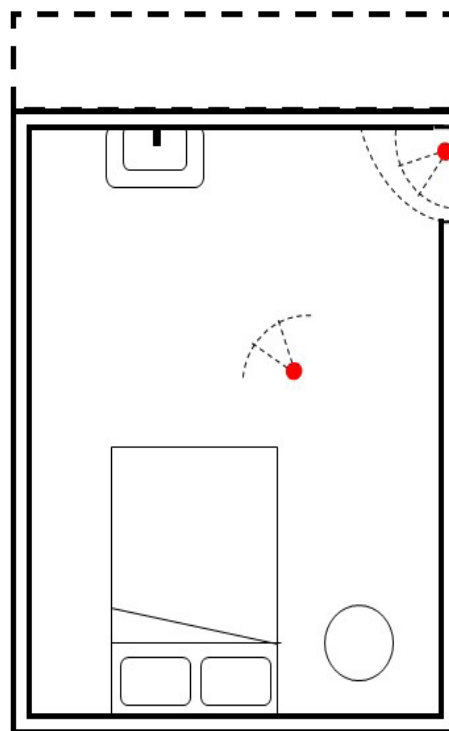
BESOS ROBADOS

Habitación prostíbulo



LEYENDA FLUJOS

- Recorrido de la chica y Antoine.
- Posible ubicación del cuarto de baño (no es mostrado en la escena).



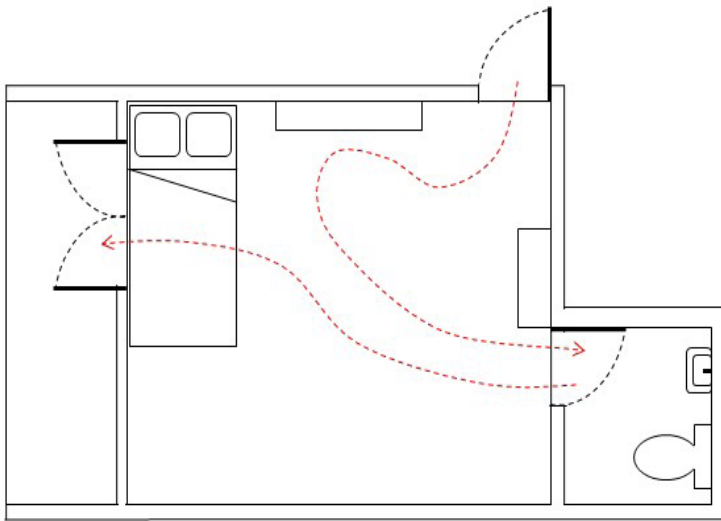
LEYENDA POSICIÓN DE LA CAMARA

- Posición de la cámara al momento del enfoque.
- Posible ubicación del cuarto de baño (no es mostrado en la escena).



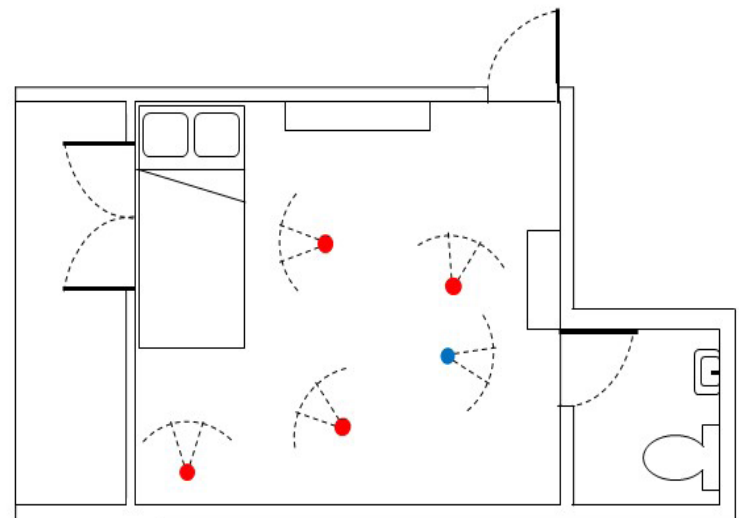
BESOS ROBADOS

Habitación Antoine Doinel



LEYENDA FLUJOS

—▶ Recorrido Antoine Doinel.



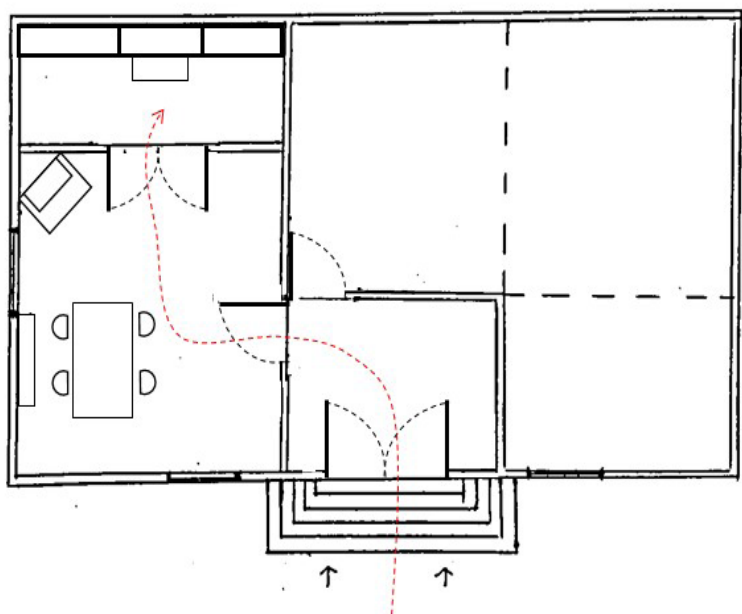
LEYENDA POSICIÓN DE LA CÁMARA

- Posición de la cámara al momento del enfoque.
- Encuadre triple (Plano seleccionado - Marco de la puerta - Reflejo del personaje en el espejo).



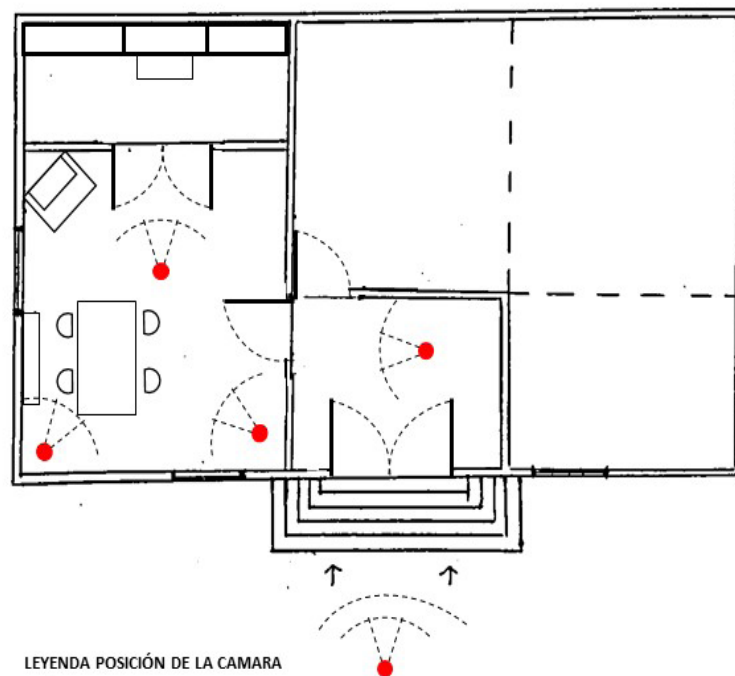
BESOS ROBADOS

Casa de Christine Darbon



LEYENDA FLUJOS

—▶ Recorrido Antoine Doinel.



LEYENDA POSICIÓN DE LA CAMARA

● Posición de la cámara al momento del enfoque.

● Plano general de la casa.







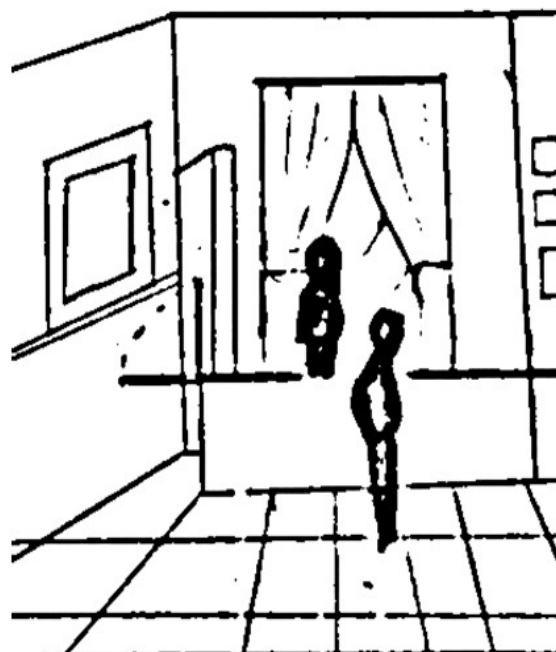
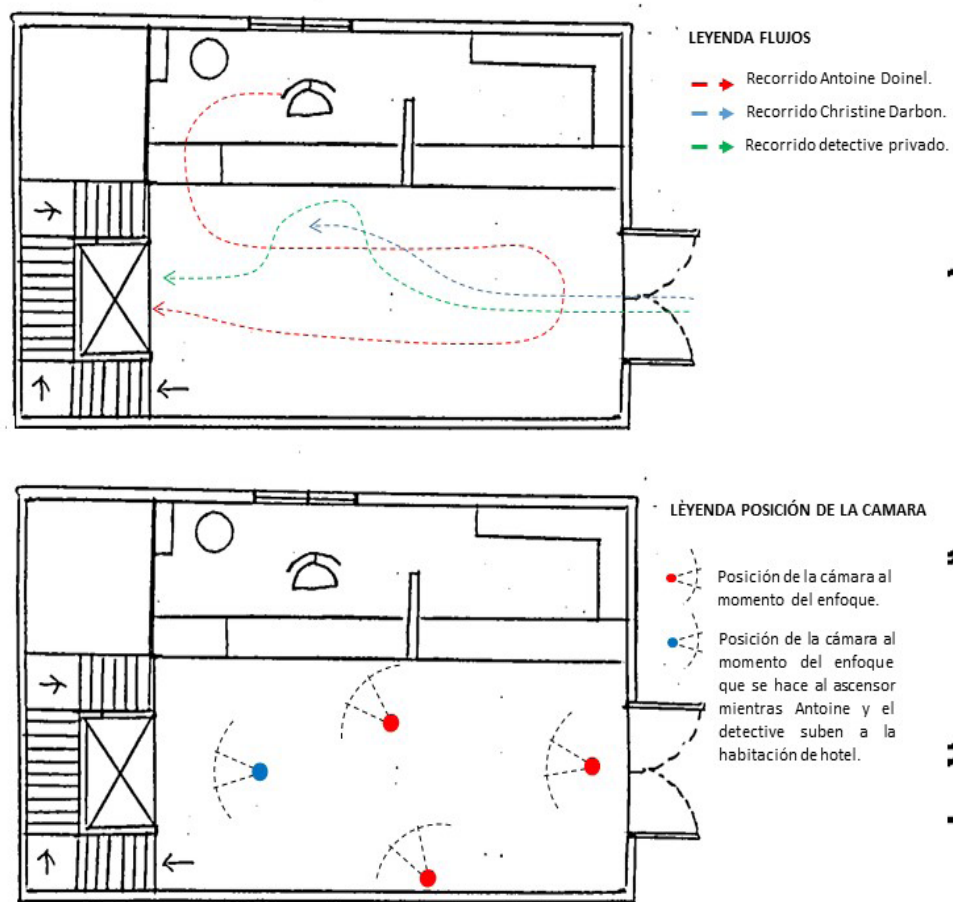
- ¿Un detective privado?
- Sí. Antoine Bond...



- ¿De veras no te disgusta?
- No, que va... Seguro.

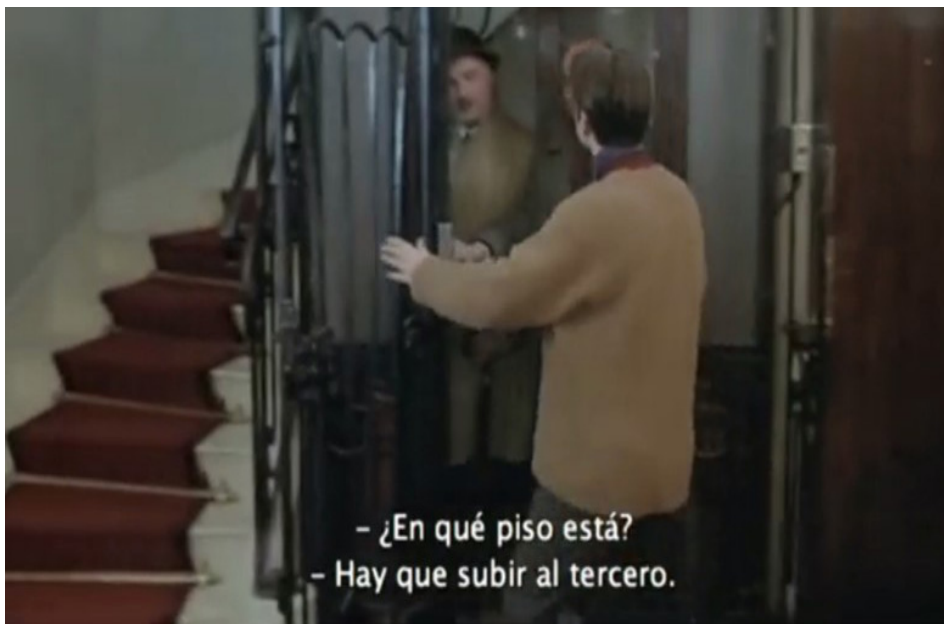
BESOS ROBADOS

Recepción trabajo Antoine





- El miércoles.
- Pues el miércoles ven a cenar a casa.



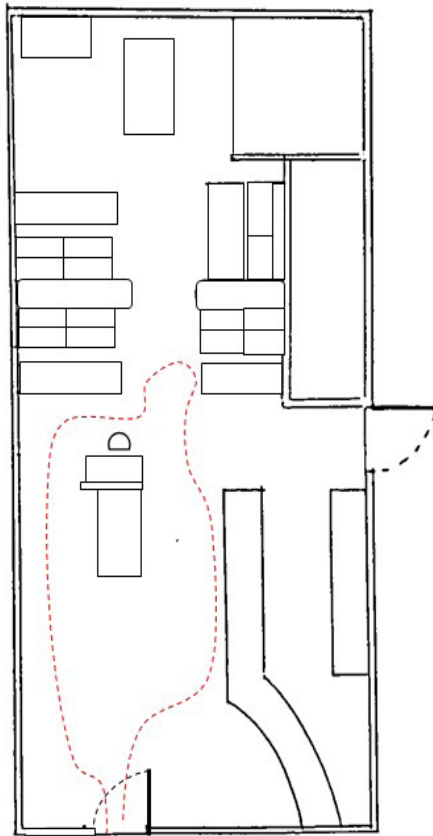
- ¿En qué piso está?
- Hay que subir al tercero.



- ¿Quién es, tu marido?
- Vamos...

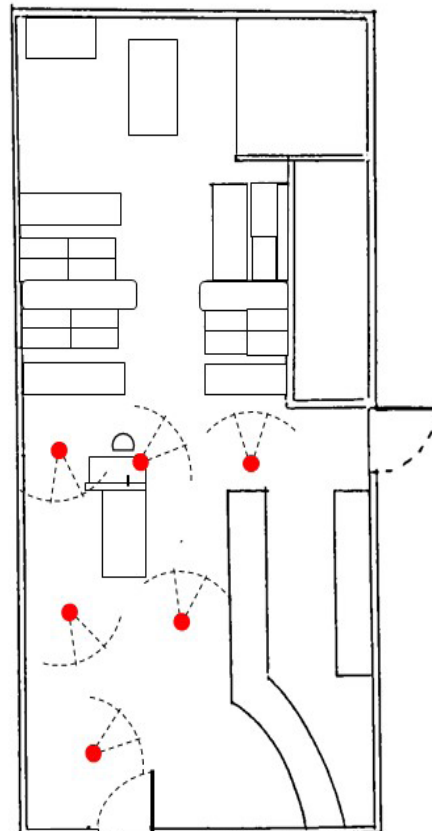
BESOS ROBADOS

Cafetería



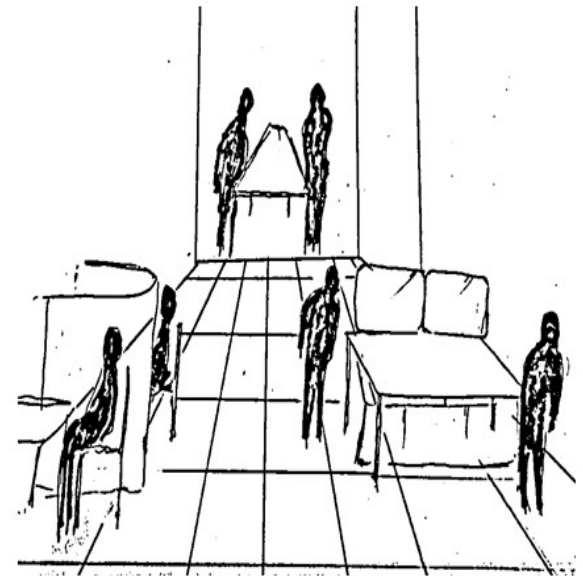
LEYENDA FLUJOS

→ Recorrido Antoine Doinel y detective.



LEYENDA POSICIÓN DE LA CÁMARA

• Posición de la cámara al momento del enfoque.



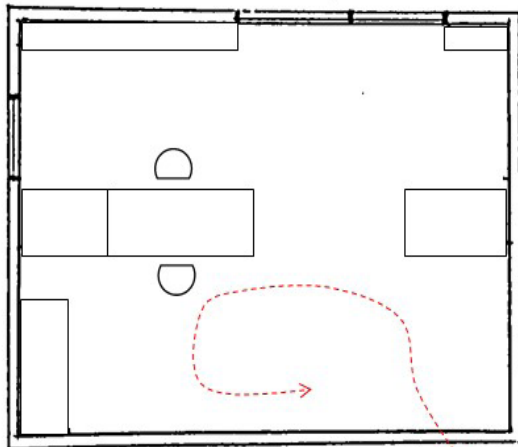






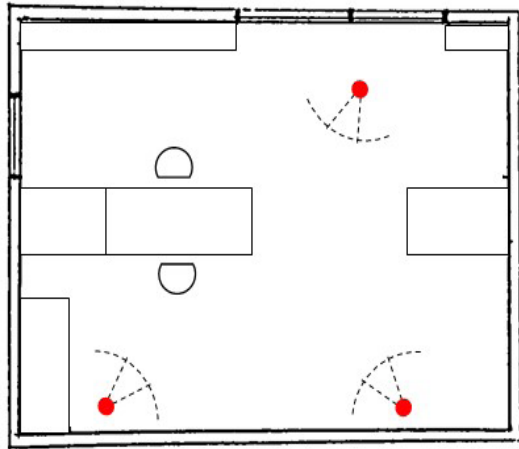
BESOS ROBADOS

Oficina padre de Christine Darbon



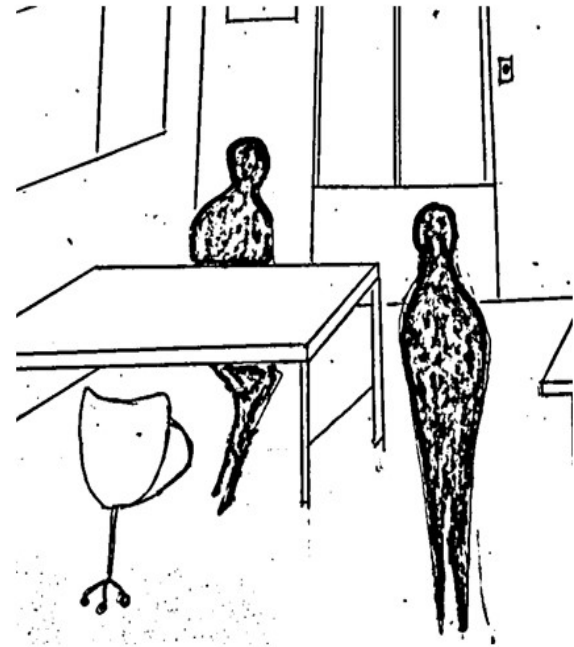
LEYENDA FLUJOS

—▶ Recorrido Antoine Doinel.



LEYENDA POSICIÓN DE LA CÁMARA

● Posición de la cámara al momento del enfoque.





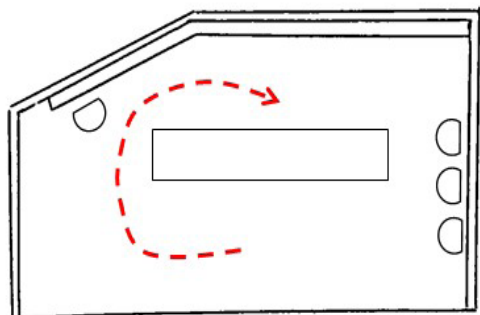
- Confesar, revelar, contar, afirmar...
- ¡Caramba! Cuánto sabe usted...



- ¿Por qué no te buscas una furcia?
- Me dan asco. Son repelentes.

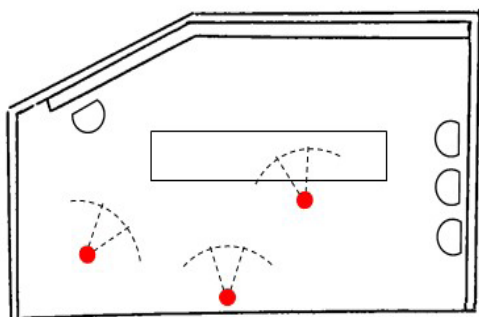
BESOS ROBADOS

Escena selección del empleado para la zapatería



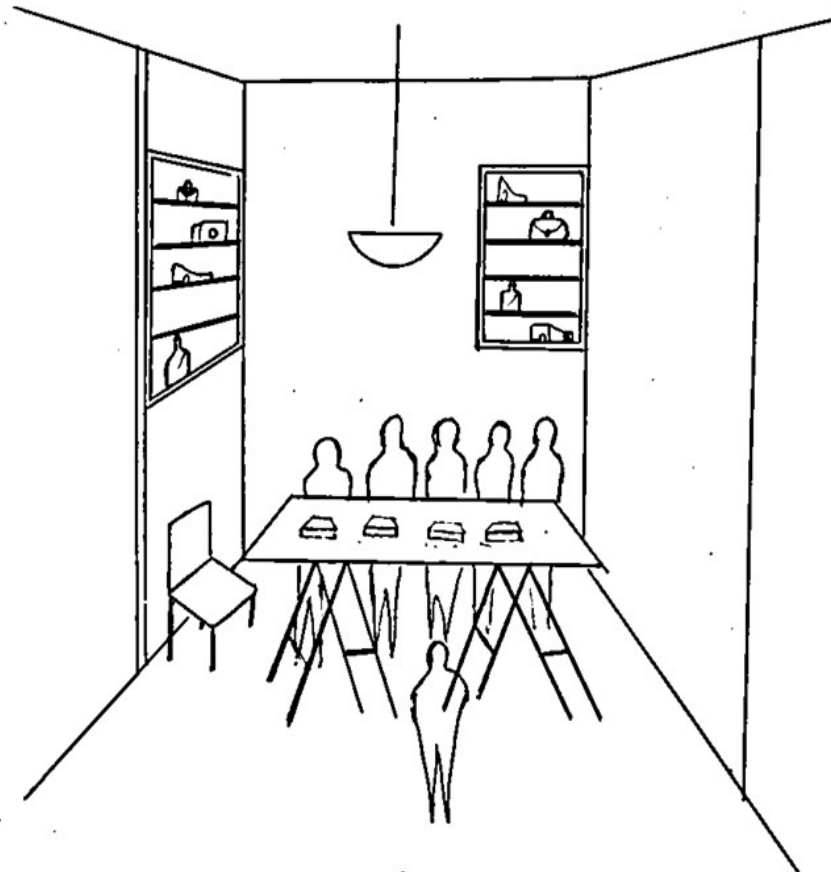
LEYENDA FLUJOS

→ Recorrido Sr. Tabard.



LEYENDA POSICIÓN DE LA CAMARA

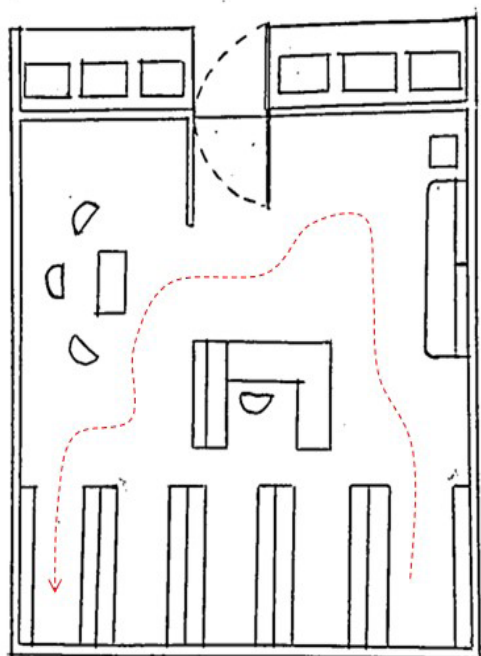
● Posición de la cámara al momento del enfoque.





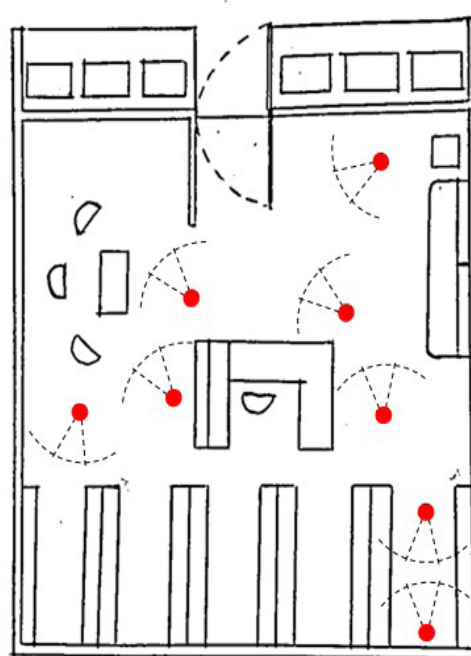
BESOS ROBADOS

Zapatería



LEYENDA FLUJOS

—➔ Recorrido Antoine Doinel.



LEYENDA POSICIÓN DE LA CAMARA

● Posición de la cámara al momento del enfoque.







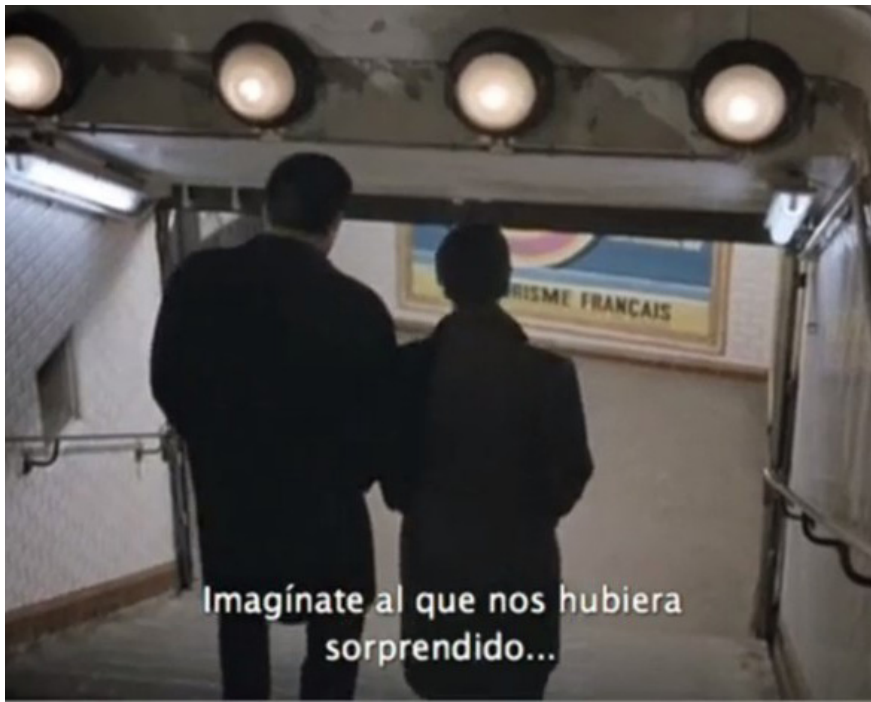


OTROS ELEMENTOS PARA DESTACAR A NIVEL FÍLMICO
MATERIAL GRÁFICO

ESCALERAS INTERIORES Y EXTERIORES











CABINAS TELEFÓNICAS



ESCENAS CONTEXTUALES









CONCLUSIÓN

El cine es un medio de comunicación que ha sido utilizado durante décadas para transmitir mensajes e ideas, una máquina del tiempo que lleva al espectador a donde nunca ha estado, permitiendo proyecciones al pasado y al futuro, o de igual forma plasmar el presente. Es una mezcla de tecnicismos y creatividad, que da lugar a un conjunto de imágenes que contribuyen a hacer historia. Da lugar a un resultado narrativo audiovisual que busca ser interpretado o comprendido, para descubrir qué es lo que se pretende comunicar. Esta narración posee una infinidad de posibles devenires, comentarios y reflexiones, que a su vez refuerzan el valor del cine. Este funciona como una voz en *off* que cuenta una historia por medio de imágenes y personajes en escena que a su vez conducen la historia. La imagen cinematográfica es una fuente portadora de arte y conocimientos, que de una manera u otra inciden en la forma de pensar o actuar de los seres humanos, siendo a su vez un reflejo mismo de las sociedades y la raza humana. Una película es el resultado final de un pensamiento o idea que se busca desglosar a través de una imagen, sin embargo, caben las posibles reinterpretaciones, razón por la cual el cine es un **arte subjetivo** que nunca dejará de maravillarnos. En el cine, además, se exponen diversas formas de contar las historias, hay distintos factores que condicionan un film y es ahí donde radica la diversidad en el ámbito cinematográfico. Aquello que se quiere comunicar se puede reflejar de diversas formas, los movimientos de cámara, la forma de situar los planos, de utilizar el sonido y el color. Los criterios de este arte vienen definidos de acuerdo a un conjunto de juicios y parámetros que le otorgan un sentido completo.

El lenguaje cinematográfico es utilizado para comunicar una idea a través de los personajes y como estos se desenvuelven el medio que les rodea. Esto se hace mediante un montaje de planos que ayuden a que el ser humano se adapte a este cambio constante de escenas, y pueda percibir las imágenes que se proyectan de la manera más “real” posible. Mediante esta secuencia de planos se trata de cubrir la información necesaria para contar la historia, tratando de suavizar las imágenes, evitando que este cambio sea demasiado abrupto. **El espacio tridimensional** está compuesto por la forma, la iluminación, los movimientos de cámara, la profundidad, el color, y las texturas. Todos estos factores conforman aquello que se ve en el encuadre y que será finalmente proyectado. El director junto al director de fotografía, son los que deciden que tipos de planos contribuyen a contar la historia, determinan que se muestra y que se oculta, es decir que el espacio que se muestra en una película posee cierta “irrealidad”. Los planos ilusorios son necesarios dentro del cine

por cuestiones de presupuesto y los movimientos de cámara que se realizan. Es mucho más cómodo y económico para el ejercicio del cine el trabajar en un *plató* compuesto por distintos decorados que ayuden a mostrar solo aquello necesario para expresar la idea en conjunto.

A la hora de hablar sobre la arquitectura dentro del cine, es necesario entender que son **disciplinas artísticas** que se complementan y buscan lograr un resultado único. A lo largo del desarrollo de este trabajo, se enfatiza la importancia del análisis del **lenguaje arquitectónico** en la obra cinematográfica. Lo que hace diferente un film de otro, es justamente la mirada del director en colaboración con su equipo técnico y artístico. La forma en que se intenta plasmar una realidad determinada dentro de un conjunto de **construcciones escenográficas**, que ayudan a repercutir en la forma que el espectador percibe lo que ve. Tanto la arquitectura como el cine son **disciplinas visuales**, por lo tanto ambas adquieren profundidad descomunal cuando interviene la mirada del espectador, aquel que emite juicios de opinión y se siente de determinada manera cuando se encuentra ante un ente arquitectónico en particular, o en un espacio interior que le haga conmocionar de alguna manera. La arquitectura como tal cumple con la función de ser habitada, o de albergar funciones destinadas a su usuario, el ser humano. A su vez es parte intrínseca de las ciudades, la vida en la ciudad no podría ser representada sin la presencia de la arquitectura.

El director François Truffaut lleva a cabo un **cine de autor**, es decir que trataba de mantenerse al margen de las limitaciones que implica el cine a nivel comercial, lo cual le permite una mayor libertad a la hora de plasmar sus ideas en sus films. Truffaut ha tomado a la ciudad como eje vertebrador en gran parte de su filmografía, se interesa por hacer al espectador partícipe de la vida dentro de la urbe, razón por la cual, resalta la arquitectura como elemento conformador de ciudades. Aprovecha sus características para su beneficio profesional, utilizándola como barrera a nivel visual, que contribuye a crear **límites** propicios para la realización de planos determinados. De igual manera la enmarca y la destaca dentro del panorama visual (aquello que se encuadra). Esto sucede al inicio de sus films, en los que hace énfasis en la arquitectura para ubicar al espectador dentro del contexto en el cual se desarrolla la obra, y a su vez la hace parte de su narrativa cada vez que los personajes se trasladan de un lugar a otro. A su vez genera un contraste de escalas notable, ya que los personajes adquieren otra connotación cuando se analizan en conjunto con estas grandes construcciones. Se eligen aquellos fragmentos que

contribuyan a generar nuevas miradas. Desarrollando ángulos dramáticos que generen una nueva percepción, exagerando el aspecto “real” que presentan estas edificaciones. La arquitectura mostrada en la obra de Truffaut, adquiere otra dimensión en el momento en que decide explorar los interiores. Esto se puede ver en los planos que se llevan a cabo mirando desde una ventana o viceversa, una manera de establecer una relación directa entre la ciudad y el envoltorio arquitectónico. En este caso el decorado es una construcción que ayuda al director a plasmar aquello que quiere que se vea, para conducir al espectador a través de una mirada privilegiada, que no es posible sin la ayuda técnica que ofrece el cine. El director se preocupa por proporcionar un nuevo ángulo de visión, de exponer temas que no hayan sido explorados de todo, que se encuentran en la vida cotidiana, en la ciudad y en sus calles, sin embargo, nadie se ocupaba de resaltarlos y de darle el valor cinematográfico y narrativo que merecen. Resalta aquello que es “normal”, lo “extravagante”, lo “divergente” y lo “cambiante”. No se trata simplemente de admirar aquello que se ve, si no de aprender a mirar a través de otro filtro, para así explorar otra “realidad”.

El director Truffaut, se plantea de manera abierta el **paralelismo** que ocurre entre ambas disciplinas, por una parte la arquitectura busca ser entendida como construcción en sí, cada aspecto que la compone, analizándola y clasificándola con relación a todo lo que le rodea, pues lo mismo sucede con el cine, que busca ser analizado y entendido como un todo. El cine nos permite llegar a cada rincón de la ciudad, siendo partícipe de los hechos que ocurren conforme a la narrativa planteada. El director de cine pasa a ser un arquitecto que construye una historia utilizando los medios que tiene a su alcance, le saca provecho a aquellos componentes tangibles e intangibles que toma prestados de la cotidianidad. Hoy en día estas **construcciones audiovisuales** juegan un papel importante en la historia de las sociedades, como medio representativo de aquello que acontece en el diario vivir. Sin la disciplina del cine, una calle no será más que una calle, y un edificio, por más que maraville al *flâneur* que atraviesa la ciudad, siempre será un edificio. El cine tiene la capacidad de reflejar al espectador viéndose a sí mismo dentro de determinados espacios, construyendo una compleja estructura de contraposiciones a nivel óptico, en la que el espectador lejos de ser un punto estático en el espacio, se convierte en un protagonista omnipresente, producto de estos movimientos de cámara e impulsos audiovisuales, que contribuyen a hacer viajes “irreales” que a su vez generan una nueva percepción.

Cuando comenzamos a ver un film podríamos tener la sensación

de que todos los elementos se ven en dos dimensiones, en cambio a través de la arquitectura adquiere un valor **tridimensional**. En estas construcciones visuales siempre habrá una manipulación de la realidad, de manera tal que se pueda focalizar el argumento hacia aquello que concierne a la trama. El director decide lo que se encuadra y forma parte de la escena y aquello que se descarta, de esta forma se elaboran estos **montajes**, en los que se resaltan un conjunto de materiales elegidos previamente, que contribuyen con la intencionalidad, generando un conjunto de transiciones que nos llevan de una secuencia a otra dando lugar a una **sintaxis constructiva**. Para lograr una estructuración balanceada de todos estos ingredientes que componen la cinematografía es necesario un amplio análisis arquitectónico. No obstante, este análisis comparativo es imposible de fundamentar a través de una obra singular de un mismo autor, es por esto que para el trabajo objeto de estudio se eligieron tres obras del director Truffaut, que a través de una misma mirada pudieran arrojar distintos análisis y con las que se pudieran resaltar aportes diversos con la intención de enriquecer el tema de la cinematografía y, que permitan evaluar la forma en la que temas tales como la ciudad y la arquitectura influyen considerablemente en la forma de hacer cine de este director en particular. Tras el estudio de las obras seleccionadas de este director, es importante destacar los interiores, que juegan un papel fundamental en la conformación de esta “realidad”, que es una proyección de un determinado programa de actividades que se ve reflejado en la vida de los personajes puestos en escena. Se resaltan ciertos valores espaciales: en *Los Cuatrocientos golpes*, una de las películas que más destaca al director dentro de la **Nouvelle Vague**, de forma tal que pasa a ser la cara del movimiento. Esta es una película en blanco y negro, que resalta valores determinables de acuerdo al nivel de iluminación, definiendo con esto la forma que presentan algunos objetos, el tipo de mobiliario seleccionado, la materialidad, etc. A diferencia de *Besos robados*, que busca resaltar el uso del color dentro del envoltorio arquitectónico y la geometría marcada que hereda de los espacios del *Mid Century*. Por último está *La noche americana*, que expone de manera atrevida el ejercicio del cine, revelando sus secretos y los tecnicismos empleados para llevar a cabo un rodaje.

En mi opinión, hoy en día el cine es una de las artes que más promueve el cambio de las sociedades, razón por la cual me he interesado por el campo del cine. Es un tema bastante amplio que, a través de su estudio, permite analizar y profundizar sobre aspectos concernientes a la arquitectura, el espacio y su ornamentación vistos desde otra óptica, dando lugar a múltiples reinterpretaciones. Nos refiere a distintas épocas, y ayuda a

plasmar el presente de una manera particular. Mediante el cine al espectador se le otorga el beneficio de visualizarse a sí mismo como parte de una entidad, perteneciendo este a una sociedad en particular. Ahora bien, en cuanto al desarrollo de la arquitectura dentro del cine, me ha parecido interesante destacar la relación que esta presenta con la ciudad y con los personajes en escena. En la filmografía de Truffaut, la responsabilidad del realismo que pretende proyectarse será equivalente a la arquitectura interior y exterior que se muestra. Esta es la que hace que las escenas representadas y la narrativa tengan sentido del todo. Al fin y al cabo, el nivel de realismo en el trabajo de Truffaut tiene una importancia evidente, ya que busca que el espectador se identifique con la narrativa, con los personajes y con el entorno, casi como si fuera un personaje más, lejos de sentirse ajeno a la historia contada, se hace parte del movimiento de los personajes, siguiéndolo a todas partes, arropándolos, dándoles sentido.

La obra de este director, contiene un valor de significación que posee **distintas dimensiones**. Es sorprendente ver como su filmografía ha sido admirada desde el momento en que se produjo hasta la actualidad. Hoy en día historiadores, críticos y directores de cine, se inclinan aún más a comentar su trabajo y a hacerle diversos homenajes. Esto indica claramente que sus películas han trascendido en el tiempo, y son valoradas a pesar de haber sido trabajadas en épocas anteriores. Es importante entender que solo existe la crítica cuando hay **visiones contrapuestas**, una diversidad de posibilidades, y por lo tanto una gran variedad de interpretaciones. Este concepto se ha reinventado para ser introducido en el cine, para reflejar el tiempo complejo en que vivimos. La modernidad adoptó este esquema porque pretendía romper con la **unidireccionalidad** de palabras, conceptos, formas y sentidos, de manera tal que pudiera proyectarse en el tiempo. Los personajes son los protagonistas que narran la historia que se pretende contar, y el espacio sería sólo aquella máquina que saca de la memoria aquellas ideas que completarán el círculo (pasado-presente-futuro). Luego está la aportación de los personajes, que viene dada por el simple hecho de abrir el mundo de la significación de la obra, la idea que subyace a la misma, la **circularidad en el tiempo**. Para lograr trascender en el tiempo, es necesario ir más allá de los parámetros racionales, debemos tratar de reinventar los conceptos previamente estudiados y analizados. He aquí la respuesta, **la opción**, si dentro del campo cinematográfico se le brinda cierta libertad al director, la posibilidad de encontrarse con distintos devenires es aún mayor, nos encontramos con una **nueva significación**, una divergencia en las traducciones que el espectador hace sobre el mismo espacio. De esa forma, la primera

vez que recorremos los espacios obtenemos un significado, y cuando lo volvemos a recorrer bajo otras condiciones tenemos ese valor añadido (opciones que no vimos la primera vez), **lo otro**. El espectador tiende a hacer este tipo de asociaciones mentales con aquello que encuentra en su memoria, y si cada individuo tiene sus propias vivencias y sus propias ideas, cuando sumamos el impulso con el significado que se le da obtenemos una interpretación nueva, distinta de la anterior. Es como cuando vemos una película por primera vez y decidimos volver a verla. En la primera lectura identificamos factores que nos condicionaron a llegar a conclusiones específicas, pero en la segunda lectura identificamos otros detalles que nos hacen desviarnos por otra multiplicidad de significados y opciones que no tuvimos la primera vez. Si complicamos más el asunto y vemos la misma película años después, identificaremos otros elementos que pasaron desapercibidos años atrás, lo cual nos hace entender que trascendió en el tiempo, su significado ha podido reinterpretarse en distintas etapas y lecturas; lo cual crea esta estructura de tiempo que conecta al pasado con el presente y a su vez con el futuro. Imaginémonos ahora que lo mismo sucediera con el espacio, y este pudiera lograr establecer esta conexión en el tiempo a través de su significación. Esto que hace a este espacio diferente es el sello, esta **huella** que completa el ciclo de cine. Tal y como expresa el director Truffaut: *no, no hay buenos argumentos, sólo hay buenas películas*.

FILMOGRAFÍA

Une vision (1954)

Guión: François Truffaut; Fotografía: Jacques Rivette; Montaje: Alain Resnais; Producción: Robert Lachenay; Formato: 16 mm; Duración: 19 min.

Les mistons (1958)

Guión, adaptación de diálogos: François Truffaut, según el relato de Maurice Pons, extraído de Virginales (Julliard); Fotografía: Jean Malige; Montaje: Cecile Decugis; Música: Maurice Le Roux; Dirección Producción: Robert Lachenay; Producción: Les Films du Carrosse; Formato: 16 mm; Duración: 23 min.

Une histoire D'eau (1958)

Correalizada con: Jean-Luc Godard; Fotografía: Michel Latouche; Montaje: Jean-Luc Godard; Producción: Pierre Braunberger; Formato: 16 mm; Duración: 18 min.

Los cuatrocientos golpes (Les quatre cents coups, 1959)

Guión: François Truffaut; Adaptación y diálogos: François Truffaut y Marcel Moussy; Fotografía: Henri Decae; Sonido: Jean-Claude Marchetti; Decorados: Bernard Évein; Música: Jean Constantin; Montaje: Marie-Josèphe Yoyotte; Producción: Les Films du Carrosse, SEDIF; Duración: 1 hora y 33 min.

Tirez sur le pianiste (1960)

Guión y adaptación: François Truffaut y Marcel Moussy, según la novela de David Goodis "Down there"; Diálogos: François Truffaut; Fotografía: Raoul Coutard; Sonido: Jacques Gallois; Decorados: Jacques Mély; Script: Suzanne Schiffman; Montaje: Cécile Decugis, Claudine Bouché; Música: Georges Delerue; Productor: Pierre Braunberger; Producción: Les films de la Pléiade; Duración: 1 hora y 25 min.

Jules y Jim (1962)

Guión, adaptación y diálogos: François Truffaut y Jean Gruault, según la novela de Henri-Pierre Roché "Jules et Jim" (Gallimard); Fotografía: Raoul Coutard; Decorados: Fred Capel; Script: Suzanne Schiffman; Montaje: Claudine Bouché; Música: Georges Delerue; Producción: Les Films du Carrosse, SEDIF; Duración: 1 hora y 40 min.

Antoine y Colette (1962)

Guión: François Truffaut; Fotografía: Raoul Coutard; Script: Suzanne Schiffman; Montaje: Claudine Bouché; Música: Georges Delerue; Producción: Ulysse Production; Les Films du Carrosse; Duración: 29 min.

La piel suave (La peau douce, 1964)

Guión: François Truffaut y Jean-Louis Richard; Diálogos: François Truffaut; Fotografía: Raoul Coutard; Script: Suzanne Schiffman; Montaje: Claudine Bouché; Música: Georges Delerue; Producción: Les Films du Carrosse, SEDIF; Duración: 1 hora y 54 min.

Fahrenheit 451 (1966)

Guión: François Truffaut y Jean-Louis Richard, según la novela de Ray Bradbury; Diálogos adicionales: David Rudkin y Helen Scott; Fotografía: Nicholas Roeg; Sonido: Bob Mc Phee; Montaje: Tom Noble; Música: Bernard Herrmann; Producción: Lewis M. Allen, Vineyard Films Ltd.; Duración: 1 hora y 53 min.

La novia vestía de negro (La mariée était en noir, 1967)

Guión, adaptación y diálogos: François Truffaut y Jean-Louis Richard, según la novela de William Irish "The bride wore black"; Fotografía: Raoul Coutard; Sonido: René Levert; Decorados: Pierre Guffroy; Script: Suzanne Schiffman; Montaje: Claudine Bouché; Música: Bernard

Herrmann; Producción: Les Films du Carrosse y United Artists (Paris), Dino De Laurentiis Cinematografica (Rome); Duración: 1 hora y 47 min.

Besos robados (Baisers volés, 1968)

Guión: François Truffaut, Claude de Givray y Bernard Revon; Fotografía: Denys Clerval; Sonido: René Levert; Decorados: Claude Pignot; Script: Suzanne Schiffman; Montaje: Agnès guillemot; Música: Antoine Duhamel; Producción: Les Films du Carrosse y United Artists (Paris); Duración: 1 hora y 30 min.

La sirena del Mississippi (La sirène du Mississippi, 1969)

Guión, adaptación y diálogos: François Truffaut, según la novela de William Irish “Waltz into darkness”; Fotografía: Denys Clerval; Sonido: René Levert; Decorados: Claude Pignot; Script: Suzanne Schiffman; Montaje: Agnès guillemot; Música: Antoine Duhamel; Producción: Les Films du Carrosse y United Artists (Paris), Produzioni Associate Delphos (Rome); Duración: 2 horas.

El pequeño salvaje (L'enfant sauvage, 1970)

Guión, adaptación y diálogos: François Truffaut y Jean Gruault, según “Memoire et rapport sur Victor de L'Aveyron” de Jean Itard (1806); Fotografía: Néstor Almendros; Sonido: René Levert; Decorados: Jean Mandaroux; Primer ayudante de dirección: Suzanne Schiffman; Script: Christine Pellé; Montaje: Agnès guillemot; Música: Antonio Vivaldi; Producción: Les Films du Carrosse y United Artists (Paris); Duración: 1 hora y 23 min.

Domicilio Conyugal (Domicile conjugal, 1970)

Guión: François Truffaut, Claude de Givray y Bernard Revon; Fotografía: Néstor Almendros; Sonido: René Levert; Decorados: Jean Mandaroux; Primer ayudante de dirección: Suzanne Schiffman; Script: Christine Pellé; Montaje: Agnès guillemot; Música: Antoine Duhamel; Producción: Les Films du Carrosse y United Artists (Paris), Fida cinematografica (Rome); Duración: 1 hora y 40 min.

Las dos inglesas y el amor (Le deux Anglaises et le Continent, 1971)

Guión, adaptación y diálogos: François Truffaut y Jean Gruault, según la novela de Henri-Pierre Roché “Le deux Anglaises et le Continent”; Fotografía: Néstor Almendros; Sonido: René Levert; Decorados: Michel de Broin; Primer ayudante de dirección: Suzanne Schiffman; Script: Christine Pellé; Montaje: Yann Dedet; Música: Georges Delerue; Producción: Les Films du Carrosse, Cinétel; Duración: 2 horas y 12 min.

Una chica tan decente como yo (Une belle fille comme moi, 1972)

Guión, adaptación y diálogos: François Truffaut y Jean Loup Dabadie, según la novela de Henri-Farrell “Such a gorgeous kid like me”; Fotografía: Pierre-William Glenn; Sonido: René Levert; Decorados: Jean-Pierre Kohut-Svelko; Primer ayudante de dirección: Suzanne Schiffman; Script: Christine Pellé; Montaje: Yann Dedet; Música: Georges Delerue; Producción: Les Films du Carrosse, Columbia Film SA; Duración: 1 hora y 38 min.

La noche americana (La nuit Américaine, 1973)

Guión y diálogos: François Truffaut, Jean-Louis Richard y Suzanne Schiffman, según la novela de Henri-Farrell “Such a gorgeous kid like me”; Fotografía: Pierre-William Glenn; Sonido: René Levert; Decorados: Damien Lanfranchi; Primer ayudante de dirección: Suzanne Schiffman; Script: Christine Pellé; Montaje: Yann Dedet; Música: Georges Delerue; Producción: Les Films du Carrosse, PECF (Paris), PIC (Rome); Duración: 1 hora y 55 min.

El diario íntimo de Adela H. (L'Histoire de Adele H., 1975)

Guión y diálogos: François Truffaut, Jean Gruault y Suzanne Schiffman; Fotografía: Néstor Almendros; Sonido: Jean-Pierre Ruh; Decorados: Jean-Pierre Kohut-Svelko; Primer ayudante de dirección: Suzanne Schiffman; Script: Christine Pellé; Montaje: Yann Dedet; Música: Maurice Jaubert; Producción: Les Films du Carrosse y United Artists (Paris); Duración: 1 hora y 36 min.

La piel dura (L' Argent de poche, 1976)

Guión y diálogos: François Truffaut y Suzanne Schiffman; Fotografía: Pierre-William Glenn; Sonido: Michel Laurent; Decorados: Jean-Pierre Kohut-Svelko; Primer ayudante de dirección: Suzanne Schiffman; Script: Christine Pellé; Montaje: Yann Dedet; Música: Maurice Jaubert; Producción: Les Films du Carrosse y United Artists (Paris); Duración: 1 hora y 44 min.

El amante del amor (L' Homme qui aimait les femmes, 1977)

Guión y diálogos: François Truffaut, Michel Fermaud y Suzanne Schiffman; Fotografía: Néstor Almendros; Sonido: Michel Laurent; Decorados: Jean-Pierre Kohut-Svelko; Primer ayudante de dirección: Suzanne Schiffman; Script: Christine Pellé; Montaje: Martin Barraqué; Música: Maurice Jaubert; Producción: Les Films du Carrosse y United Artists (Paris); Duración: 1 hora y 58 min.

La chambre verte (1978)

Guión y diálogos: François Truffaut y Jean Gruaul, según Henry James; Fotografía: Néstor Almendros; Sonido: Michel Laurent; Decorados: Jean-Pierre Kohut-Svelko; Primer ayudante de dirección: Suzanne Schiffman; Script: Christine Pellé; Montaje: Martin Barraqué; Música: Maurice Jaubert; Producción: Les Films du Carrosse y United Artists (Paris); Duración: 1 hora y 34 min.

L' Amour en fuite (1979)

Guión y diálogos: François Truffaut, Marie-France Pisier, Jean Aurel y Suzanne Schiffman; Fotografía: Néstor Almendros; Sonido: Michel Laurent; Decorados: Jean-Pierre Kohut-Svelko; Primer ayudante de dirección: Suzanne Schiffman; Script: Christine Pellé; Montaje: Martin Barraqué; Música: Georges Delerue; Producción: Les Films du Carrosse; Duración: 1 hora y 34 min.

El último metro (Le dernier métro, 1980)

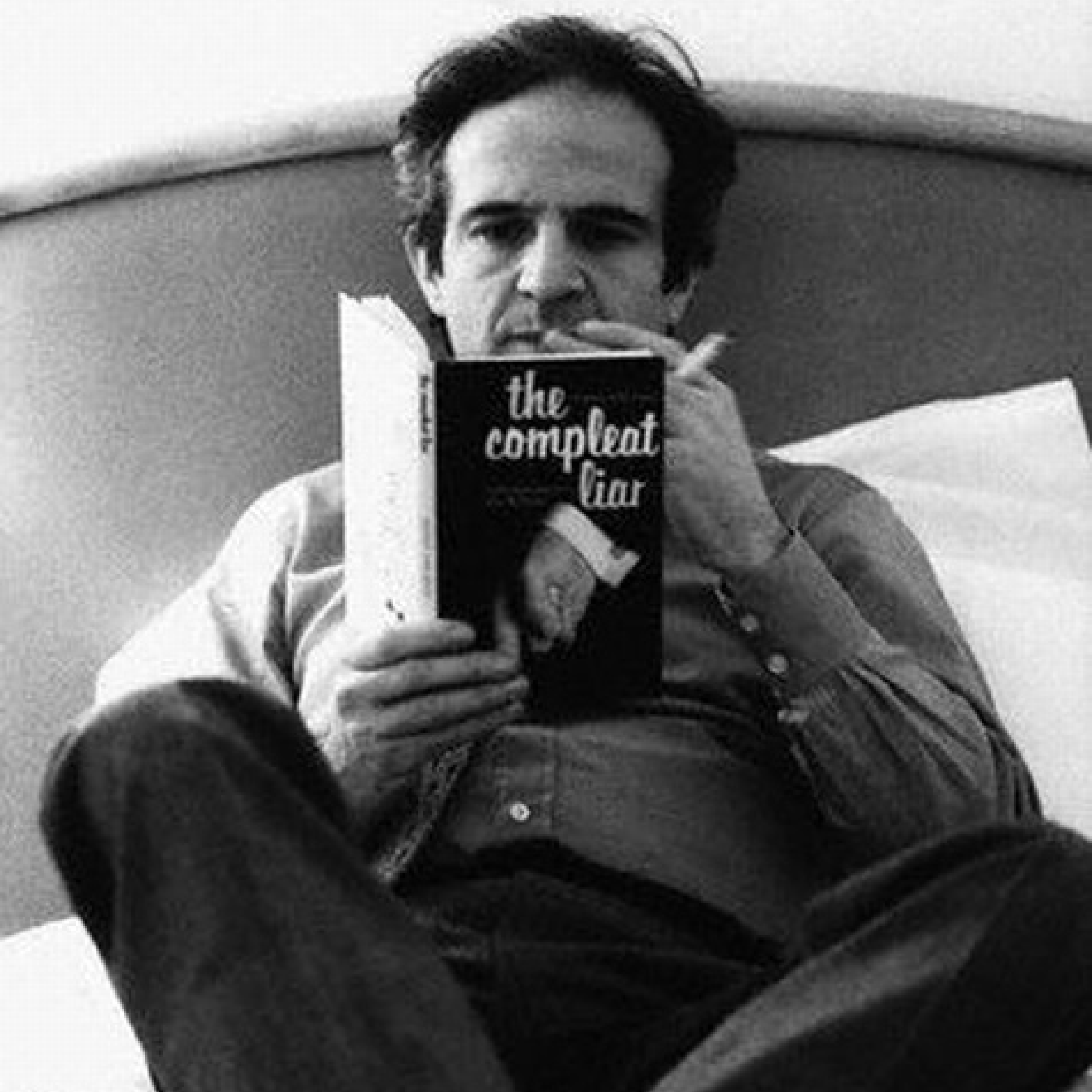
Guión: François Truffaut y Suzanne Schiffman; Diálogos: François Truffaut, Suzanne Schiffman y Jean-Claude Grumberg; Fotografía: Néstor Almendros; Sonido: Michel Laurent; Decorados: Jean-Pierre Kohut-Svelko; Primer ayudante de dirección: Suzanne Schiffman; Script: Christine Pellé; Montaje: Martin Barraqué; Música: Georges Delerue; Producción: Les Films du Carrosse, SEDIF, TF1, SFP; Duración: 2 horas y 08 Seg.

La mujer de al lado (La femme d' à côté, 1981)

Guión: François Truffaut, Suzanne Schiffman y Jean Aurel; Fotografía: William Lubtchansky; Sonido: Michel Laurent; Decorados: Jean-Pierre Kohut-Svelko; Primer ayudante de dirección: Suzanne Schiffman; Script: Christine Pellé; Montaje: Martin Barraqué; Música: Georges Delerue; Producción: Les Films du Carrosse, TF1 Films production; Duración: 1 hora y 46 min.

Vivamente el domingo (Vivement dimanche!, 1983)

Guión, adaptación y diálogos: François Truffaut, Suzanne Schiffman y Jean Aurel, según la novela de Charles Williams "The long Saturday night"; Fotografía: Néstor Almendros; Sonido: Pierre Gamet; Decorados: Hilton Mc Connico; Primer ayudante de dirección: Suzanne Schiffman; Script: Christine Pellé; Montaje: Martin Barraqué; Música: Georges Delerue; Producción: Les Films du Carrosse, Films A2, Soprofilms; Duración: 1 hora y 51 min.



the
compleat
liar

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Leon B. (1991). *De Re Aedificatoria, prólogo de Javier Rivera, traducción de Javier Fresnillo Núñez*. Madrid: Akal.
- ALMENDROS, Néstor (1983). *Días de una cámara*. Barcelona: Seix Barral.
- ASTRUC, Alexandre (1948). "Naissance d'une Nouvelle avant-garde: La caméra-stylo", *L'Écran Français*, n°144.
- ÁBALOS, Iñaki (2002). *La Buena vida*. España: Gustavo Gili.
- AYBAR José, et. al. (1984). *Nouvelle Vague: Cien hombres para una nueva ola*. Valencia: Els. Quaderns de la Mostra.
- BALAGUE, CARLOS (1988). *Francois Truffaut*. Madrid: JC.
- BENAYOUR R. (1962). "Le roi est un", *Positif*, vol. 46, p.1-14.
- BERGALA, Alain (1998). "Techniques de la Nouvelle Vague", *Cahiers du cinéma*, Au Siège de la Rédaction, París, p. 1-8.
- BERGAN, Ronald (2008). *Francois Truffaut interviews*. Estados Unidos: University Press of Mississippi.
- BILLARD, Pierre (1995). *L'Âge classique du cinéma Français I: Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*. París: Flammarion.
- BUACHE, Freddy (1987). *Le cinéma Français des années 60*. París: Haitier.
- CLADIS, Mark S. (Eds.) (1999). *Durkheim and Foucault: perspective on education and punishment*. Oxford: Durkheim press.
- CLARKE, et al. (1997). *The Cinematic City*. Londres: Routledge.
- CRAWLEY, Tony (1984). *L' Aventure Spielberg*. París: Pygmalion.
- CHABROL, CLAUDE (2004). *Nouvelle Vague: Sus protagonistas*. Málaga: Paidós Ibérica.
- CUELLAR, Carlos A. (2003). *50 años con Monsieur Hulot: Jacques Tati o la vigencia de un cineasta moderno*. Valencia: Universitat de Valencia.
- CURTELIN, Jean et. al (1960). *Nouvelle Vague: Marée montante?*. Lyon: SERDOC.
- DE BAECQUE, ANTOINE AND TOUBIANA, SERGE (1999). *Truffaut: A biography*. Los angeles: University of California Press.
- DELTELL PASTOR Juan (2013). *La mirada única. Un arquitecto piensa el cine*, Jorge Torres Cueco, Tesis doctoral. Valencia: Departamento de proyectos arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Valencia.
- (2014). "El falso retorno. Arqueorafías para el Cadalso", *L'Atalante: Revista de estudios cinematográficos*, No.17, Enero-Junio, Valencia: Servei de publicacions de la Universitat de València, pp. 37-45.
- DOUCHET, Jean et. al. (1998). "Tout a change en Bretagne", *Cahiers du cinéma*, número especial fuera de serie dedicado a la Nouvelle Vague, p. 18.
- FANNE, DOMINIQUE (1974). *Francois Truffaut*. Valencia: Fernando Torres.

- FRODON, Jean-Michel (1995). *L'Âge moderne du cinéma Français, de la Nouvelle Vague à nos jours*. París: Flammarion.
- GARCIA, Manuel y MARTÍ, Carlos (2008). *La arquitectura del cine: Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*. Barcelona: Fundació Caja de Arquitectos.
- GILLAIN, Anne (1988). *Le cinéma selon François Truffaut*. París: Flammarion.
- (1991). *François Truffaut, Le secret perdu*. Cambridge University Press: Hatier.
- GISPERT, ESTHER (1998). *Les quatre cents coups: Francois Truffaut*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- GOODRIDGE, Mike y GRIERSON (2012). *El arte del cine: Dirección de fotografía cinematográfica*. Barcelona: Blume.
- GOROSTIZA, Jorge (2007). *La profundidad de la pantalla: Arquitectura + cine*. Santa Cruz de Tenerife: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias.
- (2014). "Tipología constructiva del espacio cinematográfico", *L'Atalante: Revista de estudios cinematográficos*, No.17. Enero-Junio, Valencia: Servei de publicacions de la Universitat de València, pp. 15-22.
- HEATHCOTE, Edwin (2008). *Sixtiestyle, home decoration and furnishing from 1960s*. Londres: Middlesex University Press.
- HOLMES, Diana e INGRAM, Robert (1998). *Francois Truffaut*. Manchester Univeristy Press: Taschen.
- IRISH, William (1980). *La Toile d'araignee*. París: Belfond.
- NELMES Jill (2012). *Introduction to film studies*. New York: Routledge
- JOBS, Richard Ivan (2007). *Riding the new wave*. California: Stanford University Press.
- LABARTHE, André et.al. (1998). *Enquête sur le cinéma français. Nouvelle mythologie et anti-morale*, Radio-Cinema-Television vol. 445.
- LANZONI, Rémi (2002). *French Cinema from Its Beginnings to the Present*. New York: Continuum.
- LE BERRE, Carole (1985). François Truffaut: Au travail, París: *Cahiers du cinéma*, p. 91.
- LOSADA AMOR Ramiro (2014). "La tecnología 3D como herramienta para explorar escenarios arquitectónicos contemporáneos", *L'Atalante: Revista de estudios cinematográficos*, No.17, Enero-Junio, Valencia: Servei de publicacions de la Universitat de València, pp. 23-29.
- MARTIN, Marcel (1955). *Le langage cinématographique*. París: Cerf.
- METZ, Christian (1979). *El significant imaginario: Psicoanálisis y cine, Vol. 129*. Barcelona: Paidós.
- MOLINA-SILES Pedro y REVERT Jordi (2014). "Cuando la arquitectura encontró al cine", *L'Atalante: Revista de estudios cinematográficos*, No.17, Enero-Junio, Valencia: Servei de publicacions de la Universitat de València, p. 5.
- MOLINA-SILES Pedro, GARCÍA CODOÑER Angela y TORRES BARCHINO Ana (2014). "La frontera diluida. Arquitecturas efímeras en el

medio cinematográfico”, *L’Atalante: Revista de estudios cinematográficos*, No.17, Enero-Junio, Valencia: Servei de publicacions de la Universitat de València, pp. 7-14.

MULVEY, Laura (1999). *Visual pleasure and Narrative Cinema: Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Leo Braudy and Marshall Cohen.

NEYRAT, CYRIL (2008). *El libro de François Truffaut, colección grandes directores*. España: Ed. particular para El país.

ORTIZ, Áurea (1998). *La arquitectura en el cine. Lugares para la ficción*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

(2014). “Si hay cuerpos y rostros, ¿Para qué quiero decorados?. Sobre Dogville, *L’Atalante: Revista de estudios cinematográficos*, No.17, Enero-Junio, Valencia: Servei de publicacions de la Universitat de València, pp. 30-36.

PANOFSKY, Erwin (1976). *Estilo y material en el cine, en contribuciones al análisis semiológico del film*. Valencia: Fernando Torres.

RAMIREZ, Juan A. (1986). *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid: HERMANN BLUME.

ROHMER, Eric (1977). “L’Organisation de l’espace dans le « Faust » de Murnau”, *Cahiers du cinéma*, París, pp. 1-123.

SEGUIN, Louis (1999). *L’espace du cinéma (Hors-champ, hors d’œuvre, hors-jeu)*. Ombres: Toulouse.

SHIEL, Mark (2001). *Cinema and the City in History and Theory*. Oxford: Blackwell Publishers.

SINGERMAN Alan (2006). *French Cinema, student book*. Massachusetts: R. Pullins & Company.

TRUFFAUT, François (1954). “Une certaine tendance du cinema Français”, *Cahiers du cinema*, vol. 31, p. 15-30.

(1955). “Ali Baba et la Politique des auteurs”, *Cahiers du cinema*, Vol. 44, Febrero de 1955, pp. 45-47.

(1962). “Carta del 2 de junio de 1962”, archivos *Les films du Carrosse*, pp. 1-3.

(1976). *Las películas de mi vida*. Bilbao: Mensajero.

(1977). “Woody Allen, el pesimista alegre”, *Pariscope*, Septiembre de 1977.

(1977). “Para bresson: alta fidelidad por mucho tiempo”, *Pariscope*, Junio de 1977.

(1971). *Prefacio de las Aventures d’ Antoine Doinel*. París: Mercure de France.

(1978). *The films in my life*. New York: Simon & Schuster.

(1999). *El placer de la mirada*. Barcelona: Paidós.

Universidad Politécnica de Valencia Escuela Técnica Superior de Arquitectura, VV. AA. (2013). *20 conferencias en la ETSA 2008-2012*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

GOROSTIZA, Jorge (2008-2012). Proyecto y construcción de la ficción escenográfica, *20 conferencias en la ETSA 2008-2012*. Valencia: Universitat Politècnica de València, p.19.

MURCIA, Felix (2008-2012). Dirección artística en el cine, *20 conferencias en la ETSA 2008-2012*. Valencia: Universitat Politècnica de València, p. 23.

VIANSSON-PONTÉ, Pierre (1970). *Histoire de la République Gaullienne*. París: Fayard.

VILA, Santiago (1997). *La escenografía: Cine y arquitectura*. Madrid: Cátedra, S.A.

Referencias electrónicas

CASTAGNA, Gustavo J. (2011), "Truffaut, el hombre que amaba el cine". *Todo Show*. <<http://todoshow.infonews.com/2014/10/21/todoshow-168242-truffaut-el-hombre-que-amaba-el-cine.php>> [Consulta: 7 de Enero 2015].

CULAGOVSKI, Rodrigo (2001). "El cine como recreador de ciudades". *La fuga*. <<http://www.lafuga.cl/el-cine-como-recreador-de-ciudades/226>> [Consulta: 20 de Diciembre 2014].

NESTOR O. (2013), "Francois Truffaut (1932-1984)", *Cinematismo*. <<http://www.cinematismo.com/biografias/francois-truffaut-1932-1984/>> [Consulta: 8 de Enero de 2015].

MARTÍNEZ, Enrique (2004), "El cine sonoro", *La historia del cine*, Premios Planeta, 1982. <<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/cinesonoro.htm>> [Consulta: 9 de Febrero del 2015].

NODAL, Tereza (2004). "La Nouvelle Vague vista desde un siglo nuevo". *Biblioteca Digital*. <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2004/Nouvelle_Vague_2.htm> [Consulta: 16 de Diciembre 2014].

RAMIREZ, Juan G. (2014), "Francois Truffaut: "El amante del cinematógrafo", *Literariedad: Apuntes de peatón*. <<http://literariedad.co/2014/10/05/francois-truffaut-el-amante-del-cinematografo/>> [Consulta: 9 de Enero de 2015].

SERGIO (2007), "Material de enseñanza de la asignatura de dirección de arte, para cine, tv. Y publicidad", *La dirección de art*, <<http://materiadearte.blogspot.com.es/p/color-textura-arquitectura.html>> [consulta: 9 de Febrero 2015].

"La noche Americana (La nuit américaine)" (2005), *La Claqueta*. <<http://www.claqueta.es/1973-1975/la-noche-americana-la-nuit-americaine.html>> [Consulta: 9 de Enero de 2015].

Online Art Magazine, TheArtWolf.com, <<http://www.theartwolf.com/articles/cityscapes-paisajes-urbanos.htm>> [Consulta: 15 de Febrero del 2015].

Zinefilaz. "Espejos y reflejos en el cine". <<http://zinefilaz.blogspot.com.es/2012/11/espejos-y-reflejos-en-el-cine.html>> [Consulta: 15 de Enero 2014].

REFERENCIA DE IMÁGENES

Portada y páginas principales

1. François Truffaut 1.
<http://cinema.arte.tv/sites/default/files/thumbnails/image/bu176-big-truffaut4mn.jpg>
2. François Truffaut 2.
http://www.kasterine.com/directs/content/bin/images/large/Francois_Truffaut.jpg
3. François Truffaut 3.

Introducción

1. Truffaut rodando.
<http://www.tasteofcinema.com/wp-content/uploads/2014/07/best-Fran%C3%A7ois-Truffaut-films.jpg>

Capítulo 1: El cine francés de los años 50 y 60: La Nouvelle Vague.

1. Directores de la Nouvelle Vague.
http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m5_1/0._Cahiers_du_Cinema_-_Bazin_-_Directores_Nouvelle_Vague.JPG
2. Escena de “*Les cousins*” (1959) de Claude Chabrol.
http://www.frontrowreviews.co.uk/wordpress/wpcontent/uploads/2013/04/225297161_0c2e771724_b1.jpg3
3. Escena de “*Jules et Jim*” (1962) de François Truffaut.
<http://www.panorama-cinema.com/V2/images/critique/critique297/entete.jpg>
4. “*Le petit soldat*” (1960) de Jean-Luc Godard.
http://drnorth.files.wordpress.com/2010/11/1960-godard_le-petit-soldatd.jpg
5. “*Muriel*” (1963) de Alain Resnais.
http://cinemaxunga.net/plogger/plog-content/thumbs/vintage/nouvelle-vague/large/102-1963-resnais_muriel.jpg
6. Escena de “*Et Dieu crea la femme*” (1956) de Roger Vadim.
http://cdn-premiere.ladmedia.fr/var/premiere/storage/images/diaporama/et-dieu-crea-la-femme__1/et-dieu-crea-la-femme-1956__5/1886303-1-frezFR/et_dieu_crea_la_femme_1956_portrait_w858.jpg
7. Escena de “*Bob le flambeur*” (1956) de Jean-Pierre Melville.
http://s3.amazonaws.com/criterion-production/stills/130161-b67937fa647623df78ba039f15f9a0c4/Film_150w_BobFlambeur_bw_original.jpg
8. Escena de “*Le trou*” (1960) de Jacques Becker.
<http://vagabundeoresplandeciente.files.wordpress.com/2011/12/trou-02-g.jpg>
9. Escena de “*Pickpocket*” (1959) de André Bresson.
<http://www.isleyunruh.com/wp-content/uploads/2012/03/bresson-pickpocket-final-scene-jail.jpg>
10. Escena de “*Le beau Serge*” (1958) de Claude Chabrol.
<http://www.cazadoresdepeliculas.es/wp-content/uploads/2013/05/le-beau-serge.jpg>
11. Escena de “*Los Cuatrocientos Golpes*” (1959) de Francois Truffaut.
<http://2.bp.blogspot.com/-GmETGyePblw/TiXV2z8nRpl/AAAAAAAAABjo/xfek1gABNsM/s1600/los-400-golpes.jpg>
12. Jacques Rivette y Jane Birkin.
http://www.tumblr.com/photo/1280/douzetableaux/1499789964/1/tumblr_lbcgy0BhDU1qb29b7
13. Escena de “*Lola*” (1961) de Jacques Demy.
http://madfilm.org/wp-content/uploads/2014/03/1961_3_Lola.jpg
14. Escena de “*Signe du lion*” (1962) de Éric Rohmer.
http://www.fichesducinema.com/spip/IMG/jpg/godard_signe_du_lion.jpg

15. Escena de “*Hiroshima, mon amour*” (1959) de Alain Resnais.

<http://i28.tinypic.com/qnmfq1.jpg>

Capítulo 2: François Truffaut, un cineasta paradójico y controversial. I cine francés de los años 50 y 60: La Nouvelle Vague.

2.1. François Truffaut, vida y obra.

1. François Truffaut 1.

<http://blog.nuraypictures.com/wp-content/uploads/2013/06/3264617.jpg>

2. François Truffaut 2.

http://frenchculture.org/sites/default/files/truffaut_0.jpg

3. François Truffaut rodando 1.

http://franciscodanielmedina.files.wordpress.com/2012/03/francois_truffaut1.jpg?w=460&h=310

4. *Objectif 49*.

https://colinatthemovies.files.wordpress.com/2014/08/710977_20114789_460x306.jpg

5. François Truffaut 3.

<http://www.lefigaro.fr/medias/2010/09/03/64d6d052-b736-11df-b60a-741c25dc64d2.jpg>

6. Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud).

http://contrapicado.net/wp-content/uploads/besos-robados_1.jpg

7. François Truffaut rodando 2.

<http://www.truciolisavonesi.it/434/ch6.jpg>

8. François Truffaut y Jean-Pierre Léaud.

http://entdata-pic.stor.sinaapp.com/2014050309/role_movie/5364407f8c362.jpg

2.2. Influencia de otros autores en la vida y obra de Truffaut.

9. Truffaut y Hitchcock 1.

<http://thefilmstage.com/wp-content/uploads/2014/05/1221766.jpg>

10. François Truffaut y Steven Spielberg.

<http://i.imgur.com/TbCJWNG.jpg>

11. François Truffaut en la película “*Encuentros cercano del tercer tipo*” (1977) de Steven Spielberg.

http://101.imagebam.com/temporarylink/1fNvGONyaNclEzpy1S94SA/1415376991/27231/272301609/Encuentros.Cercanos.Del.Tercer.Tipo.1977.1080p.LATINO_01_31_29_00003.jpg

12. François Truffaut y Roberto Rossellini.

<http://vaguevisages.files.wordpress.com/2014/06/181a1-screenshot2014-06-14at7-58-14am.png>

13. Truffaut y Hitchcock 2.

http://movies.mxdwn.com/wp-content/uploads/2014/05/Hitch_et_Truffaut

14. François Truffaut y Néstor Almendros.

<http://www.tasteofcinema.com/wp-content/uploads/2014/03/Nestor-Almendros.jpg>

2.3. El estilo cinematográfico de François Truffaut.

15. Escena final de “*Los Cuatrocientos Golpes*” de François Truffaut.

http://media.aphelis.net/wp-content/uploads/2012/02/DINO_1958_The_400_Blows_A.jpg

16. Escenas de la película “*Fahreheit 451*” (1966).

http://cinepivates.gr/wp-content/uploads/2013/01/tumblr_m3g9zc1N8o1qabk2xo1_1280.jpg

17. Escenas de la película “*Les Mistons*” (1958).

http://1.bp.blogspot.com/-acN11JM2siU/Unl-6HHyt8I/AAAAAAAAACc4/mFFa3SxYOhk/s400/les-mistons-truffaut-bernadette-lafont_357.jpg

18. Truffaut rodando “*Vivamente el domingo*” (1983).

http://4.bp.blogspot.com/-ERPyVI4ejFU/T1U4WSLRfSI/AAAAAAAAADqY/9jrFtThcSGQ/s1600/18969130.jpg-r_760_x-f_jpg-q_x-20080806_070211.jpg

Capítulo 3: Interiores y arquitectura en la obra de François Truffaut: “La noche americana”, “Cuatrocientos golpes” y “Besos robados”.

3.1. Aportes del envoltorio arquitectónico en la producción cinematográfica de Truffaut.

1. François Truffaut.

http://www.fotogramas.es/var/ezflow_site/storage/images/media/imagenes/clasicos/francois-truffaut-vida-cine-mujeres/1-truffaut/3456444-1-esl-ES/1-truffaut_reference.jpg

2. Imagen congelada sacada de la película “*Besos Robados*” Min. 2:30 Seg.

<http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>

3. Imagen de la película “*Antoine y Colette*” (primera casa de Antoine).

<http://i191.photobucket.com/albums/z43/sevenarts/cinema/antoineandcolette2.jpg>

4. Imagen de la película “*Antoine y Colette*” (imagen completa).

http://38.media.tumblr.com/tumblr_m2xngzy3jw1qij9wdo1_500.jpg

5. Toma de la ciudad desde una ventana.

<http://media-cache-ec0.pinimg.com/236x/c4/17/13/c4171316685d7ce1a0b650cc9a08b85e.jpg>

6. Filmando Antoine y Colette.

Imagen sacada de: <http://i.imgur.com/RrMRniG.jpg>

7. “*Calle de París, día de lluvia*” de Gustavo Caillebotte (1977, París, Museo d’ Orsay).

http://practicarte.files.wordpress.com/2011/03/gustave_caillebotte_-_la_place_de_leurope_temps_de_pluie.jpg

8. “*Le gare Saint Lazare*” (1877 en París, Museo d’ Orsay).

http://dierenaissance.files.wordpress.com/2010/04/estacion_de_saint_lazare_monet1.jpg

9. “*Montmartre, nocturno*” de Camille Pissarro (1987, Londres, Galería Nacional).

<https://josamotril.files.wordpress.com/2009/05/montmartre-ejjel.jpg>

10. “*Le crime de monsieur lange*” (1936).

<http://2.bp.blogspot.com/-7tVp8ArZ3Mg/S8rv9HJRdCI/AAAAAAAAACZg/J8Ekz6A384A/s400/The+Crime+of+Monsieur+Lange+%25281936%2529.jpg>

3.2. Técnicas e influencias en la obra de François Truffaut: “La Noche Americana”.

11. Imagen congelada min. 2: 02 seg. Película “*Los Cuatrocientos Golpes*” de François Truffaut.

<http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>

12. Rodando “*Los Cuatrocientos Golpes*”.

<http://cultura colectiva.com/wp-content/uploads/2014/05/La-Nouvelle-Vague-francesa.jpg>

13. Imagen congelada min. 65: 50 seg. Película “*Los Cuatrocientos Golpes*” de François Truffaut.

<http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>

14. Torre Eiffel, París.

<http://elgeniomaligno.eu/wp-content/uploads/2011/09/04.jpg>

15. Torre Eiffel plano Contrapicado.

<http://2.bp.blogspot.com/grDS7EGxcqE/Ub6IWUXArml/AAAAAAAAABT8/1kKTqsPnAHg/s1600/1140FT.jpg>

16. Rodando la película "*La noche americana*" (1973) de François Truffaut.
<http://4.bp.blogspot.com/-f-qhpVKNH2k/UcNfZX8osnl/AAAAAAAAAEcU/LCBD0vT2pzc/s1600/7-day-for-night.jpg>
17. Escena de "*La noche americana*" (1973).
http://3.bp.blogspot.com/-iZxFBppRI18/U5Tm9vvp80l/AAAAAAAAAH4U/KNl_B6d_Oal/s1600/nuit+americaine+5.png
18. Escena de "*La noche americana*" (1973).
Imagen sacada de: http://www.filmreference.com/images/sjff_03_img1184.jpg
19. Gráfico elaborado por la autora; Plató diseñado para el rodaje de la mayor parte de las escenas exteriores de "*La noche americana*" (1973).
20. Gráficos elaborados por la autora; Escena del decorado de la ventana, y el acercamiento correspondiente al recorte del plano que se presenta en pantalla.
21. Escenarios de "*La noche americana*" (1973).
<http://www.harmonicacinema.com/wp-content/uploads/2014/03/La-Nuit-Americaine-03.jpg>
22. Escena de la película "*La noche americana*" (1973) de François Truffaut.
<http://somecamerunning.typepad.com/.a/6a00e5523026f58834010535ec3383970b-pi>
23. Escena de la película "*La noche americana*" (1973) de François Truffaut.
<http://blog.youfeelm.com/wp-content/uploads/2014/10/truffautcat1.jpg>
24. Rodando la película "*La noche americana*" (1973) de François Truffaut.
http://www.uma.es/fotos_noticias/americanasg.jpg
25. Rodando la película "*La noche americana*" (1973) de François Truffaut.
<http://www.gonemovies.com/WWW/Pictures/Pictures/NuitAmericaine55.jpg>
26. Rodando la película "*La noche americana*" (1973) de François Truffaut.
http://www.incine.fr/media/photos_films/original/La-Nuit-Americaine_18395_4ea5dc0c34f8633bdc001585_1320374095.jpg
27. Escena de la película "*Lo que el viento se llevó*" (1939).
<http://www.kane3.es/uploads/loqueelviento.jpg>
28. Rodando la película "*La noche americana*" (1973) de François Truffaut.
<http://pics.imcdb.org/0is405/comhimz0.7700.jpg>
29. Escena de la película "*El mago de Oz*" (1939).
<http://www.elpeliculista.com/wp-content/uploads/2014/02/Oz.jpg>
30. Escena de la película "*La noche americana*" (1973) de François Truffaut.
https://sgtr.files.wordpress.com/2013/05/la-nuit-americaine_thumb.jpg?w=507&h=286
31. Escena de la película "*La noche americana*" (1973) de François Truffaut.
<http://3.bp.blogspot.com/-MVjK7SXrms8/TcJlKQ-chl/AAAAAAAAAGsA/KUZd1uFLr30/s1600/NuitAmericaine43.jpg>
32. Escena de la película "*La noche americana*" (1973) de François Truffaut.
<http://www.gonemovies.com/WWW/Pictures/Pictures/NuitAmericaine7.jpg>
33. Rodando la película "*La noche americana*" (1973) de François Truffaut.
<http://image.toutlecine.com/photos/n/u/i/nuit-americaine-1973-23-g.jpg>
34. Rodando la película "*La noche americana*" (1973) de François Truffaut.
http://comediennes.org/actrices/img/plan/francois_truffaut_nathalie_baye_la_nuit_americaine_film.jpg
35. Escena de la película "*Mon oncle*" (1958), de Jacques Tati.
<http://www.arte.tv/sites/fr/olivierpere/files/2014/02/mon-oncle-01-g.jpg>
36. Rodando la película "*La noche americana*" (1973) de François Truffaut 1.
<http://image.toutlecine.com/photos/n/u/i/nuit-americaine-1973-22-g.jpg>
37. Rodando la película "*La noche americana*" (1973) de François Truffaut 2.
<http://www.gonemovies.com/WWW/Pictures/Pictures/NuitAmericaine13.jpg>
38. Rodando la película "*La noche americana*" (1973) de François Truffaut 3.
http://4.bp.blogspot.com/-L4kfoU4ouw8/Tu77pl7i7BI/AAAAAAAAACK/B_Twip8ueBE/s1600/la-noche-americana.jpg
39. François Truffaut.

http://www.taschen.com/media/images/960/25_film_truffaut_gr_gb_open_0128_0129_46014_1412291211_id_9752.jpg

3.3. *Los Cuatrocientos golpes*

40. https://static.filmin.es//resources/destacado_film/633x269/los-400-golpes.jpg

41. Antoine y René

3.4. *Besos Robados*

42. http://4.bp.blogspot.com/-BMLHUz8cwO8/UqMY4uINP0I/AAAAAAAAAd4/7CyTx9PuBis/s1600/besos-robados_4.jpg

43. Antoine Doinel y Christine Darbon

44. Antoine Doinel en su trabajo como detective privado.

http://contrapicado.net/wp-content/uploads/besos-robados_2.jpg

Material gráfico de la película *Los Cuatrocientos Golpes*:

Gráficos elaborados por la autora: Escuela de Antoine Doinel.

1. <http://helsinkiifilmacademy.files.wordpress.com/2013/01/400c2.jpg>

2. <http://dustedoff.files.wordpress.com/2013/10/pic31.png>

3. <http://grouchoreviews.com/content/films/3363/1.jpg>

4. <http://www.dvdclassik.com/upload/images/critique-les-quatre-cents-coups-truffaut1.jpg>

5. <http://serueda.files.wordpress.com/2012/06/4001.jpg>

6. http://i664.photobucket.com/albums/vv9/francomac123/Travail%20en%20cours/01-400_coups.jpg

7. http://www.filmcaptures.com/wp-content/uploads/2013/09/The_400_Blows_5.jpg

8. http://4.bp.blogspot.com/_a1q9RYmoG_Q/TTYnJab6wpl/AAAAAAGFs/f2yHfwNU6PI/s1600/405.gif

Gráficos elaborados por la autora: Casa de Antoine Doinel.

1. <http://2.bp.blogspot.com/-uvlCl6evH5c/T1KYPzQa-BI/AAAAAABaQ/Ei0Zp0NJ2wc/s1600/1.png>

2. http://medias.unifrance.org/medias/120/201/51576/format_page/les-quatre-cents-coups.jpg

3. <http://cdnwine.diario1.com/wp-content/uploads/2013/10/400-golpes.jpg>

4. <http://miradadeulises.com/wp-content/uploads/2009/05/los-cuatrocientos-golpes-2.jpg>

5. <http://www.gonemovies.com/WWW/Drama/Drama/400Vader.jpg>

6. Imagen congelada min. 11:21 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/los-400-golpes-les-400-coups-francois.html>

7. Imagen congelada min. 44:00 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/los-400-golpes-les-400-coups-francois.html>

8. Imagen congelada min. 18:19 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/los-400-golpes-les-400-coups-francois.html>

Gráficos elaborados por la autora: Casa de René (el mejor amigo de Antoine).

1. <http://www.gonemovies.com/WWW/Drama/Drama/400Geld.jpg>

2. <http://www.gonemovies.com/WWW/Drama/Drama/400VaderRene.jpg>

3. Imagen congelada min. 56:48 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/los-400-golpes-les-400-coups-francois.html>

4. Imagen congelada min. 58:20 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/los-400-golpes-les-400-coups-francois.html>

Gráficos elaborados por la autora: Centro de interrogación.

1. Imagen congelada min. 74:51 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/los-400-golpes-les-400-coups-francois.html>
2. Imagen congelada min. 74:19 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/los-400-golpes-les-400-coups-francois.html>
3. <http://serueda.files.wordpress.com/2012/06/cuatrocientos-golpes.jpg>
4. <http://www.cine365static.com/assets/img/peliculas/1571/5/extra/30a83-golpes4.jpg>
5. <http://museografo.com/wp-content/uploads/2013/11/cine-400-golpes-portada.jpg>
6. Imagen congelada min. 75:56 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/los-400-golpes-les-400-coups-francois.html>

Gráficos elaborados por la autora: Centro de retención.

1. Imagen congelada min. 79:59 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/los-400-golpes-les-400-coups-francois.html>
2. http://explore.bfi.org.uk/sites/explore.bfi.org.uk/files/styles/gallery_full/public/bfi_stills/bfi-00o-09y.jpg?itok=HYa83r6f

Gráficos elaborados por la autora: Comedor reformatorio.

1. http://www.linternaute.com/cinema/image_cache/objdbfilm/image/300/28501.jpg
2. <https://lamaisonmusee.files.wordpress.com/2014/11/scenes-quatre-cents-coups-francois-truffaut-1959.jpg>

Material gráfico de la película *Besos Robados*:

Gráficos elaborados por la autora: Reformatorio juvenil.

1. Imagen congelada min. 2: 51 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
2. Imagen congelada min. 2: 37 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>

Gráficos elaborados por la autora: Salón de clases ejército militar.

1. Imagen congelada min. 3: 25 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>

Gráficos elaborados por la autora: Habitación prostíbulo.

1. Imagen congelada min. 7: 38 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
2. Imagen congelada min. 7: 48 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>

Gráficos elaborados por la autora: Habitación Antoine Doinel.

1. Imagen congelada min. 9: 42 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
2. Imagen congelada min. 9: 26 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
3. Imagen congelada min. 9: 09 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
4. Imagen congelada min. 9: 33 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>

Gráficos elaborados por la autora: Casa de Christine Darbon.

1. Imagen congelada min. 9: 58 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
2. Imagen congelada min. 11: 34 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
3. Imagen congelada min. 10: 21 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
4. <http://selectedreviews.files.wordpress.com/2009/08/kisses2.jpg>

5. Imagen congelada min. 22: 28 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
6. Imagen congelada min. 23: 59 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
7. Imagen congelada min. 22: 48 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
8. Imagen congelada min. 24: 30 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.

Gráficos elaborados por la autora: Recepción trabajo Antoine.

1. Imagen congelada min. 13: 13 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
2. Imagen congelada min. 16: 02 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
3. Imagen congelada min. 14: 44 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
4. Imagen congelada min. 16: 25 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.

Gráficos elaborados por la autora: Cafetería.

1. Imagen congelada min. 18: 16 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
2. Imagen congelada min. 18: 20 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
3. Imagen congelada min. 18: 31 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
4. Imagen congelada min. 18: 38 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
5. Imagen congelada min. 20:00 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
6. Imagen congelada min. 20:04 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
7. Imagen congelada min. 20:11 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
8. Imagen congelada min. 20:20 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.

Gráficos elaborados por la autora: Oficina padre de Christine Darbon.

1. Imagen congelada min. 32:55 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
2. Imagen congelada min. 68:06 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
3. Imagen congelada min. 30:23 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
4. Imagen congelada min. 30:58 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.

Gráficos elaborados por la autora: Escena selección del empleado para la zapatería.

1. Imagen congelada min. 49:08 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
2. Imagen congelada min. 49:48 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.

Gráficos elaborados por la autora: zapatería.

1. http://contrapicado.net/wp-content/uploads/besos-robados_8.jpg
2. <http://theleastpictureshow.files.wordpress.com/2014/09/vlcsnap-2014-09-05-16h07m27s123.png>
3. <http://ishootthepictures.files.wordpress.com/2010/09/vlcsnap-2010-09-29-14h29m23s2.png>
4. Imagen congelada min. 51:32 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
5. Imagen congelada min. 53:12 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
6. Imagen congelada min. 57:12 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
7. Imagen congelada min. 53:28 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
8. Imagen congelada min. 55:50 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.

Gráficos elaborados por la autora: Casa Sr. Y Sra. Tabard.

1. <http://www.newwavefilm.com/images/doinel-fashion.jpg>
2. Imagen congelada min. 62:38 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
3. Imagen congelada min. 64:18 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
4. Imagen congelada min. 64:33 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
5. http://1.bp.blogspot.com/_F06_bS6GjDQ/TRfQYojeLPI/AAAAAAAAAf8/IBbaNJyqM/s400/stolen+kisses21.png
6. Imagen congelada min. 64:49 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
7. Imagen congelada min. 65:52 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.
8. Imagen congelada min. 66:13 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>.

Otros elementos para destacar a nivel filmico

1. Antoine Doinel joven mirandose al espejo.
<http://www.arte.tv/fr/6358288,property=imageData,v=1,CmPart=com.arte-tv.www.jpg>
2. Antoine niño mirandose en el espejo.
<http://elgeniomaligno.eu/wp-content/uploads/2011/09/03.jpg>
3. Película “*Bellisima*” de Luchino Visconti.
<http://quadernsdelavinia.org/wordpress/wp-content/uploads/bellissima43.jpg>
4. Antoine mirandose en el espejo.
<http://2.bp.blogspot.com/-uvlCl6evH5c/T1KYPzQa-BI/AAAAAAAABaQ/Ei0Zp0NJ2wc/s1600/1.png>
5. “*El circo*” (Charles Chaplin, 1928).
<http://amanecemetropolis.net/wp-content/uploads/2014/03/el-circo-charles-chaplin1.jpg>
6. “*Misterioso asesinato en Manhattan*” (Woody Allen, 1993).
http://2.bp.blogspot.com/-d8IS7J4nHzQ/UrlazMBX84I/AAAAAAAAACzc/Wa-GLmEwhgl/s1600/MMM_mirrors.png
7. “*Las meninas*” de Diego Velázquez.
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/31/Las_Meninas,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg/890px-Las_Meninas,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg
8. Escena enfocada desde la escalera del edificio de Antoine.
http://gui.uva.es/~tec/cine%20oro_cuatrocientos%20golpes_padres.jpg
9. “*Le crime de monsieur lange*” (1936).
<http://i.imgur.com/ZDZO4Pl.png>
10. Escena donde se enfoca a Antoine desde fuera de una cabina telefónica.
http://www.terradingu.com/cont_e/wpcontent/uploads/2012/11/2098777366_3e4fcfd4d3_o1.jpg
11. Cabina telefónica; Imagen congelada min. 35:24 seg. Película *Besos Robados*.
<http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
12. Correo; Imagen congelada min. 72:58 seg. Película *Besos Robados*.
<http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
13. Correo; Imagen congelada min. 73:10 seg. Película *Besos Robados*.
<http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
14. Correo; Imagen congelada min. 73:50 seg. Película *Besos Robados*.
<http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
15. Correo; Imagen congelada min. 74:03 seg. Película *Besos Robados*.
<http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>

Escenas escaleras interiores y exteriores

1. Imagen congelada min. 66:24 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
2. Imagen congelada min. 8:13 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
3. Imagen congelada min. 3:11 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
4. Imagen congelada min. 24:54 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
5. Imagen congelada min. 71:18 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
6. Imagen congelada min. 70:41 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
7. Imagen congelada min. 32:19 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
8. Imagen congelada min. 50:25 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
9. Imagen congelada min. 39:54 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
10. Imagen congelada min. 29:57 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
11. Imagen congelada min. 50:18 seg: <http://www.queveohoy.com/ver-los-400-golpes-online>
12. Imagen congelada min. 64:18 seg: <http://www.queveohoy.com/ver-los-400-golpes-online>
13. Imagen congelada min. 13:51 seg: <http://www.queveohoy.com/ver-los-400-golpes-online>
14. Imagen congelada min. 35:58 seg: <http://www.queveohoy.com/ver-los-400-golpes-online>
15. Imagen congelada min. 86:32 seg: <http://www.queveohoy.com/ver-los-400-golpes-online>

Escenas de cabinas telefónicas

1. Imagen congelada min. 41:25 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
2. Imagen congelada min. 56:36 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>

Escenas Contextuales

1. Imagen congelada min. 81:48 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
2. Imagen congelada min. 21:32 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
3. Imagen congelada min. 6:25 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
4. Imagen congelada min. 81:40 seg: <http://cinetecauniversal.blogspot.com.es/2013/01/besos-robados-baisers-voles-francois.html>
5. Imagen congelada min. 51:44 seg: <http://www.queveohoy.com/ver-los-400-golpes-online>
6. Imagen congelada min. 86:52 seg: <http://www.queveohoy.com/ver-los-400-golpes-online>
7. Imagen congelada min. 10:20 seg: <http://www.queveohoy.com/ver-los-400-golpes-online>
8. Imagen congelada min. 23:15 seg: <http://www.queveohoy.com/ver-los-400-golpes-online>
9. Imagen congelada min. 41:12 seg: <http://www.queveohoy.com/ver-los-400-golpes-online>
10. Imagen congelada min. 41:54 seg: <http://www.queveohoy.com/ver-los-400-golpes-online>

Conclusión

1. <http://larealidadpsicologica.files.wordpress.com/2014/02/el-pequeno-salvaje-francois-truffaut-le-dr-jean-itard.jpg>

Bibliografía

1. http://ic.pics.livejournal.com/humus/758313/3443421/3443421_original.jpg

