



El fantasma més sòlid de la *nouvelle vague*



Los 400 golpes.

J.L. Sánchez Noriega

Solen esser els còmics cinematogràfics qui, a les pel·lícules —en cadascuna i al llarg de moltes— adopten de manera simultània els papers d'actors, personatges i directors, de manera que, el seu cinema, és sempre petja de la seva personalitat o, si es vol, les fronteres entre la seva vida i les seves pel·lícules resulten difuses i, fins i tot, confuses. Així ha passat amb Charles Chaplin, qui a penes va aconseguir desfer-se de Charlot, o amb l'humor brutal de l'excèntric Jerry Lewis, la delicada i breu filmografia de Jacques Tati o el gran Woody Allen, a qui s'endevina en els personatges que interpreta, els diàlegs dits, els guions que escriu o les pel·lícules dirigides.

No sent còmic, François Truffaut (1932-1984) representa un cas excepcional de cineasta integral —almenys en els oficis de director, guionista, actor i productor— la personalitat del qual amb les complexes circumstàncies que la construeixen i determinen (opinions,

passions, capritxos, sentiments, afectes, temors...) apareix plasmada en una filmografia molt personal i, sobretot, en alguns dels personatges de les històries que va escriure per al cinema, amb particular Antoine Doinel. En el cas de Truffaut es confonen amistosament el real de la vida i l'imaginari del cinema, la seva personalitat i la dels personatges, el seu món afectiu i els amors virtuals de la pantalla, les històries llegides i les escrites per al cinema, tot plegat com si la vida viscuda fos insuficient per satisfer les seves ànsies d'una existència plena i fos necessari ampliar-la mitjançant la ficció fílmica. A més es dona la circumstància que la densa filmografia de Truffaut —vint-i-un llargmetratges en vint-i-quatre anys— apareix complementada per una obra literària de considerable envergadura en què s'han recopilat articles sobre cinema, cartes, converses i opinions diverses al llarg del temps i en què destaca, per damunt de tot, el molt imitat diàleg *El cine según Hitchcock* (1966; edició definitiva de 1984), tot un model d'entrevista eficaç

per conèixer les decisions sobre posada en escena d'un director que ha estat molt ben rebut pel públic (el 1998 es comptabilitzaven 33.000 exemplars venuts de l'edició espanyola).

LA PLURAL REBEL·LIÓ DE LA MAREA CINÈFILA

Aquestes dades —la filmografia com a projecció de la personalitat del cineasta, el director com a actor, la cinefília i la cultura cinematogràfica— no són exclusives de Truffaut, sinó que pertanyen a l'humus cultural dels nous cinemes dels seixanta del segle XX, en què s'ubica la *nouvelle vague*, un dels moviments de major transcendència en la història del cinema. Molt s'ha dit i escrit sobre una generació de directors encara en actiu (aquesta temporada s'han estrenat al nostre país *Triple agente*, d'Eric Rohmer, i *La dama del honor*, de Claude Chabrol), encara que hagin sobrepassat l'edat de jubilació, que es formen



Aquest moviment va constituir una nova cinefilia amb voluntat d'arrasar el cinema acadèmic que es feia a la França de la postguerra i del qual tan sols en salvaven alguns directors com Jean Renoir, Jean-Pierre Melville, Max Ophüls o Robert Bresson, ja que la resta són, com dirà Truffaut, "burgesos fent cinema burgès per a burgesos"



Truffaut treballant.

a les butaques de la filmoteca i en la crítica de cinema de revistes, posseïxen una notable cultura literària, alimenten el cineclubisme, criden l'atenció sobre la personalitat d'alguns directors nord-americans considerats simples artesans² i que entren amb força a finals dels anys cinquanta des del convenciment que el cinema francès de la IV República —denostat per academicista i de *qualité*— es troba fàcilment anquilosat. Ens referim a Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Alain Resnais, Agnes Varda, Louis Malle, Jacques Demy, Marguerite Duras o Claude Sautet. Bé és cert que es tracta d'autors molt diversos, fet que ha duit Jeancolas (a Guy Hennebell, *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*, València, Fernando Torres ed., 1977, p. 144-145) a parlar de quatre tendències dins de la *nouvelle vague*: a) un nou academicisme en què hi hauria Truffaut i Chabrol; b) l'intel·lectualisme de Rohmer, Rivette o Du-

ras; c) el cinema d'instrospecció d'Alain Resnais; i d) els preludis d'un cinema revolucionari com el de Godard, Chris Marker i René Allio.

Aquest moviment va constituir una nova cinefilia amb voluntat d'arrasar el cinema acadèmic que es feia a la França de la postguerra i del qual tan sols en salvaven alguns directors com Jean Renoir, Jean-Pierre Melville, Max Ophüls o Robert Bresson, ja que la resta són, com dirà Truffaut, "burgesos fent cinema burgès per a burgesos". Amb més raó que no als contemporanis britànics, s'hauria d'anomenar "joves aïrats" als redactors de *Cahiers du Cinéma* o *Arts* que duïen a terme una tan demoledora com injusta crítica al "cinema de papà", motivats tant per la prepotència juvenil de rebuig d'allò existent com pel desig d'aportar una nova sensibilitat i frescor a les històries. Autodidactes i consumidors compulsius de tot tipus de cinema³, són cinèfils irredemptos que respiraran cinema en cada línia que escriguin i en cada

fragment que filmin. Volen pel·lícules que parlin d'aquí i d'ara, de les seves pròpies vides, capaces de plantejar les seves preocupacions, testimoni del món en què viuen, rodades al carrer, menys preocupades en com contar alguna cosa que a tenir alguna cosa per contar, poc complaents envers el conservadorisme social i, i potser per damunt de tot, pel·lícules allunyades dels gèneres o interessos comercials, de forma que, en l'escriptura i en el rodatge, queda patent la petja del director-autor.

Aquesta voluntat d'escriptura amb la càmera sobresurt en el molt conegut text de Truffaut, del qual se'n desdium molt més tard, en què defensa un cinema que sigui fruit de la subjectivitat del director: "La película del mañana la intuyo más personal incluso que una novela autobiográfica. Como una confesión o como un diario íntimo. Los jóvenes cineastas se expresarán en primera persona y nos contarán todo lo que les ha pasado: podrá ser la historia de su primer amor o del



Besos robados.

más reciente, su toma de postura política, una crónica de viaje, una enfermedad, el servicio militar, su boda, las pasadas vacaciones, y eso gustará porque será algo verdadero y nuevo... La película del mañana será un acto de amor." (*Arts*, maig de 1957). Però no es tracta d'un moviment només de directors, ja que els projectes no es desenvoluparien sense el suport de productors com Pierre Braunberger, Anatole Dauman i Georges de Beauregard, i l'enorme innovació que suposa la fotografia d'operadors com l'antic documentalista Raoul Coutard, Henri Decae, Jean Rabier i el barceloní format a Cuba Néstor Almendros (1930-1992), que treballa amb Truffaut en nou pel·lícules. A més de ser identificada amb músics com Michael Legrand i Georges Delerue, la *nouvelle vague* té en Jean-Paul Belmondo i en Jeanne Moreau dos dels rostres més freqüents, mentre altres són pràcticament exclusius de determinats directors, com Anna Karina (Godard), Stéphane Audran (Chabrol) i el Jean-Pierre L aud que treballa amb Truffaut.

La *nouvelle vague* s'ha d'entendre en el marc dels nous cinemes amb els quals comparteix la seva condició de renovació generacional amb persones nascudes entre 1930 i 1935 que tenen en comú una cultura literària i cinematogràfica de què en manca el gruix de directors en actiu i la seva consideració del cinema com a fet artístic. Aix  els du a un cinema de baix cost, amb equips reduïts i rodatge en exteriors i interiors naturals que assegurin la independència industrial, cosa que tam-

bé s'assoleix gràcies als capitals familiars i a la legislació que afavoreix els directors novells (entre 1958 i 1962 hi ha 97 directors que realitzen la seva primera pel·lícula a França). A l'autoria del director correspon una concepció de la pel·lícula com a sistema de comunicació que estableix un diàleg amb els espectadors, els quals són actius a l'hora d'elaborar les seves pròpies interpretacions o en la "cooperació amb el text". Dins el marc del que s'ha anomenat la modernitat cinematogràfica, les pel·lícules d'aquests nous cinemes posseïxen un alt grau d'autoconsciència ling stica, amb nombroses referències al món del cinema, citacions, marques d'enunciació, personatges com a delegats de l'autor, negació de la transparència narrativa ..., que, en els casos de major radicalitat, duen a un qüestionament del dispositiu cinematogràfic mateix. Diverses de les temàtiques dels nous cinemes —segons les ha caracteritzat José Enrique Monterde (*Historia General del Cine*, Madrid, C tedra, 1996, vol. XI)— apareïxen a la *nouvelle vague* i a Truffaut de forma molt accentuada, com el relat biogràfic, la infància, la mitologia sobre la joventut, el qüestionament de la família, el rebuig de l'autoritarisme educatiu, l'aprenentatge sentimental i sexual i les relacions de parella.

EL CICLE ANTOINE DOINEL

Desenvolupat al llarg de vint anys, el cicle Antoine Doinel es compon de qua-

tre llargmetratges —*Los cuatrocientos golpes* (*Les 400 coups*, 1959), *Besos robados* (*Baisers vol s*, 1968), *Domicilio conyugal* (*Domicile conjugal*, 1970) i *L'amour en fuite* (1979)— i un episodi de mitja hora escassa titulat *Antoine et Colette* incl s en el film col·lectiu *El amor a los veinte años* (*L'amour   vingt ans*, 1962). A més de Doinel, hi ha altres personatges en diferents moments del cicle (Christine, Colette, els pares de cadascuna, l'amic René) i nombroses referències internes que ens duen d'una pel·lícula a una altra i fan que els cinc constitueixin un mosaic de seq ncies —fragments de vida. Abans de l'última entrega del cicle i quan considera que l'ha tancat, Truffaut publica *Les aventures d'Antoine Doinel* (Paris,  d. Mercure de France, 1971) amb els guions i notes de rodatge de la resta dels títols, cosa que ha cridat l'atenció sobre el personatge i ha atorgat unitat a un cicle en què el director parisenc ens du des de la infància fins a l'edat adulta del seu *alter ego*. En la mesura en què Doinel només existeix com a ombra projectada en una pantalla és un fantasma, però lluny d'un espectre que s'esvaeïx en encendre's els llums de la sala, és un fantasma molt sòlid que roman en la nostra memòria i evoca l'ésser real que va ser François Truffaut i sobre la vida del qual —al marge del seu cinema, en la mesura que aix  és possible— hi ha un magnífic testimoni en l'article de Miguel Rubio "Mi amigo François Truffaut" (*Nickel Ode n*, núm. 12, tardor de 1998, p. 96-105).



*El amor a los veinte años
(episodi Antoine i Colette).*

Doinel és un tipus insegur, nostàlgic d'una família normal, enamoradís, generós, juganer, capritxós, tendre i immadur, a qui sempre el superen els sentiments, perquè el seu rerefons romàntic li impedeix qualsevol renúncia. Un subjecte una mica neuròtic en el seu trafergar d'una professió a una altra i dels braços d'una dona a una altra. Un antiheroi en la mesura en què, com a antitesi del seductor que pugués parèixer, és una víctima de la debilitat afectiva que el du a les besades robades a les prostitutes o a les nòvies en els soterranis, perquè cerca l'escalfor familiar que no va tenir en la infantesa, encara que el resultat sempre és decebedor. Això queda condensat en un diàleg de *Domicilio conyugal*, quan diu a Christine: "Ets la meva gemana, la meva filla, la meva mare", a la qual cosa respon, amb enorme sentit comú: "Hagués volgut també ésser la teva dona."

Doinel és Truffaut, per més que ho negàs en diverses ocasions ("Contràriament al que s'ha publicat a la premsa des del festival de Cannes, *Los cuatrocientos golpes* no és un film autobiogràfic", i els paral·lelismes entre els dos sobrepassen la casualitat: l'absència de pare biològic, la cinefilia compulsiva, l'amor pels llibres, els petits delictes de l'adolescència, veïnats del barri de Pigalle i diversos trets de caràcter (enamoradois, generosos, divertits, etc.). Pareix que el director mateix està orgullós de l'ocasió en què va ser confós amb l'actor-personatge, episodi que

conta en la introducció de l'esmentat llibre sobre el cicle: "Hace tiempo una mañana de domingo, la televisión emitió en el programa *La secuencia del espectador* una escena de *Besos robados* en la que participaban Jean-Pierre Léaud y Delphine Seyrig. Al día siguiente entré en una taberna en la que nunca había estado antes, junto a la estación de Saint-Lazare y me dijo el dueño: "Yo le conozco a usted, ayer le vi en la televisión". Es, por supuesto, evidente que no fue a mí a quien vio en la pequeña pantalla, sino a Léaud interpretando el personaje de Doinel. Pedí un café muy concentrado, el hombre me lo sirvió y estudiando más de cerca y más atentamente mi rostro añadió: "Esa película la hizo hace tiempo, ¿no? Era usted más joven". Cuento esta anécdota porque ilustra bastante la ambigüedad y al mismo tiempo la ubicuidad de Antoine Doinel, ese personaje que es la síntesis de dos personajes reales: Léaud y yo."

En un altre moment, el director explica que Doinel "es todavía el mismo personaje, bastante más cerca de mí sin ser yo, bastante cerca de Jean-Pierre Léaud sin ser Jean-Pierre Léaud. El personaje de ficción Antoine Doinel es, pues, una mezcla de dos personajes reales, François Truffaut y Jean-Pierre Léaud" (1970). Però, probablement per pudor, renega d'anteriorors declaracions i rebutja una identificació automàtica: "Quizá mi infancia ha si do en muchos aspectos igual a la de Antoine Doinel en *Los cuatrocientos golpes*. Realmen-

te no puedo hacer diferencia entre vida y cine, en lo que a mí respecta. Y en *Los cuatrocientos golpes* había poco engaño y mucha sinceridad: era mi primer film. Pero, en general, no quiero que mis películas muestren ni siquiera el amor que tengo por el cine" (*Cinestudio*, núm. 96, 1971).⁴

Però, més enllà de Doinel, també hi ha altres personatges que s'identifiquen amb el cineasta, com el director anomenat Ferrand de *La noche americana* (*La nuit américaine*, 1973), a qui tots pregunten i ell no sap respondre, i que somnia amb cartells de cinema, l'enamoradís actor que encarna Jean-Pierre Léaud en aquesta mateixa pel·lícula, el metge Jean Itard d'*El pequeño salvaje* (*L'enfant sauvage*, 1970) que es converteix, de fet, en un pare adoptiu, o el protagonista de *La habitación verde* (*La chambre verte*, 1978).

LA VIDA IMAGINADA EN CINC PEL·LÍCULES

A més de primer llargmetratge de Truffaut, *Los cuatrocientos golpes* és la seva indissimulada autobiografia, un dels manifestes de la *nouvelle vague* amb *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1959)⁵ i un film sobre un dels temes preferits del director —la infantesa i l'educació— sobre el qual ja havia rodat el curt *Les mistons* (1958) i sobre el qual hi tornarà a *El pe-*



La nouvelle vague s'ha d'entendre en el marc dels nous cinemes amb els quals comparteix la seva condició de renovació generacional amb persones nascudes entre 1930 i 1935 que tenen en comú una cultura literària i cinematogràfica de què en manca el gruix de directors en actiu i la seva consideració del cinema com a fet artístic

queño salvaje i a *La piel dura* (*L'argent de poche*, 1976). A propòsit d'aquest tema a *Los cuatrocientos golpes* ha declarat: "Si yo he escogido expresar la soledad de un niño es porque no me encuentro muy lejos de mi infancia; todavía soy sensible a la verdad del niño y sé lo que es" (*El placer de la mirada*). El Doinel que apareix per primera vegada a la pantalla és un nin imaginatiu, que no se sent estimat ni per sa mare ni pel pare adoptiu ni comprès a l'escola; i que només troba certa felicitat (prohibida) en la companyia del seu amic René, en el cinema o en la lectura de Balzac. Per a l'elecció de Jean-Pierre Léaud com a personatge principal de *Los cuatrocientos golpes*, Truffaut va posar un anunci a la revista *France-Soir* i va entrevistar o va fer proves a devers seixanta nins. En aquest primer llargmetratge —dedicat al crític André Bazin, mort la vetla del primer dia de rodatge— la cinefilia trauffautiana queda plasmada en l'hàbit d'Antoine d'anar al cinema, el robatori de cartells de pel·lícules, la presència del director Jacques Demy com a policia, l'homenatge a *Zéro de conduite* en la seqüència de la gimnàstica i la citació de la pel·lícula *Paris nous appartient* que, en aquell moment, estava en procés de postproducció.

En el migmetratge *Antoine et Colette*, el protagonista ha complert 17 anys, viu tot sol en un hotel de la plaça de Clichy i fa la primera feina en una casa de discos. Segueix essent amic de René, amb qui va als concerts de les Joventuts Musicals, on coneix Colette. S'enamora per primera vegada i es trasllada a viure davant per davant de casa de Colette. Però cerca tant un al·lota com una família completa, com confessarà a *Domicilio conyugal* a un antic company en la feina de reparar televisions. De fet, quan és rebutjat per Colette, que prefereix un

altre al·lot, Antoine queda veient la televisió en companyia dels pares d'ella. També de marcat contingut autobiogràfic (el barri on viu Antoine i, sobretot, el desengany amorós), aquest migmetratge posseïx un tractament tendre i melancòlic que contrasta amb l'amargura de fons de *Los cuatrocientos golpes*.

Besos robados i *Domicilio conyugal* configuren, per dret propi, un díptic o una única obra en dos actes, tal és la continuïtat de la història, l'escriptura i el rodatge successius i l'autoria compartida de Truffaut i els guionistes Claude de Givray i Bernard Revon en les dues pel·lícules. Aquest díptic constitueix una exposició bastant ordenada del procés de maduració personal i professional d'Antoine Doinel, des que abandona l'exèrcit fins que consolida el matrimoni amb Christine. En aquest procés, Doinel va canviant d'ofici (porter d'hotel, detectiu privat, venedor de flors, empleat de multinacional, escriptor) i està mancat de l'estabilitat emocional que li podria proporcionar la relació amb Christine, ja que té una relació esporàdica amb la propietària d'una sabateria, a la qual vigila per encàrrec del marit, ja casat es veu acosat per una veïnada i s'enamora d'una japonesa, de qui se'n desfà gràcies als consells de Christine. En aquesta turbulenta relació hi ha també infidelitats amb prostitutes, a qui Antoine vol fer besades prohibides a la boca.

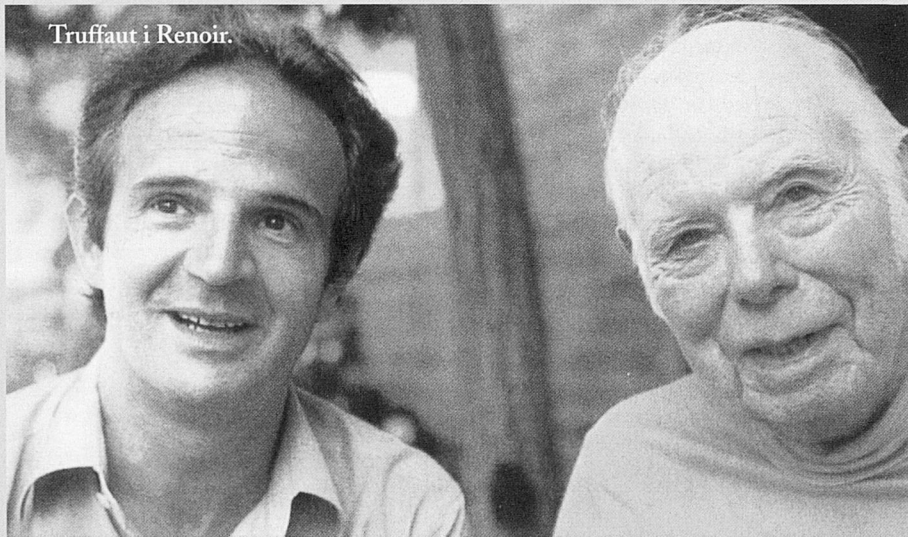
Com es pot observar, Doinel només està disposat a treballar en allò que li agradi i mentre li agradi, encara que no aconsegueixi la remuneració que s'espera per a un pare de família. Fins i tot, arriba a inventar-se un ofici no exempt de dimensió poètica (tenyidor de flors) i aconsegueix per equivocació (el recomanat era un altre) una estranya feina com a provador de vaixelles de miniatura. De la seva incompetència per al diner

en dona fe les vegades que l'amic amb qui es troba pel carrer li ho demani com si li'n fes un favor. Al contrari, Christine, que fa de professora de violí, és molt més madura, en tots els aspectes.

Les dues pel·lícules posseeixen un delicat equilibri entre la comèdia i el drama, amb moments de vodevil (el detectiu sorprenent l'esposa infidel en un hotel) i diferents tipus de comèdia: pura (seqüència amb la japonesa en el restaurant), d'embolic (episodi de la sabateria), d'alegria i tendresa (el bebé que tenen Antoine i Christine) o costumista (pati de veïnats de Montmartre). Aquesta dualitat és present en uns personatges que, a *Besos robados*, "edifican en la pantalla una dicha frágil i vulnerable, entre la risa y las lágrimas, entre el amor y el miedo, entre la infancia y la edad adulta. Por primera vez esta dicha no se destruye al final del film, aun predominando la fragilidad y el sentimiento de lo provisional" (Dominique Fanna, *François Truffaut*, València, Fernando Torres ed., 1974, p. 160). El títol *Besos robados* procedeix de la lletra nostàlgica d'una cançó de Charles Trenet: "Bonheur fâné/ Cheveux au vent/ Baisers volés/ Rêves mourants/ Que reste-t-il de tout cela/ Dites-moi?", que sona al començament i al final. Una altra cançó dona títol i emmarca el relat de *L'amour en fuite*.

Truffaut ja havia donat per acabat el cicle Doinel després del rodatge de *Domicilio conyugal* i això ho diu en publicar el llibre *Les aventures d'Antoine Doinel*. Tanmateix, a finals de la dècada roda *L'amour en fuite*, una pel·lícula de què mai no en va estar satisfet. En principi, havia de ser una recopilació de les anteriors amb unes seqüències d'enllaç que s'havien de rodar amb només tres setmanes; tanmateix, el resultat és un film de 95 minuts en què el material d'arxiu es limita a 19 minuts⁶. L'acció continua anys després del final de *Domicilio conyugal*, ja que el bebé Alphonse té ara uns set o vuit anys. Antoine té com a amant Sabine, que treballa en una tenda de discos, i s'ha de separar de Christine, per això són al jutjat. Ratifiquen la demanda de separació que rep l'atenció de la premsa, en tractar-se del primer cas de divorci per mutu acord. Encara que treballi com a corrector de proves en una impremta, Antoine és escriptor i ha publicat una novel·la auto-

Truffaut i Renoir.





Besos robados i Domicilio conyugal configuren, per dret propi, un díptic o una única obra en dos actes, tal és la continuïtat de la història, l'escriptura i el rodatge successius i l'autoria compartida de Truffaut i els guionistes Claude de Givray i Bernard Revon en les dues pel·lícules

biogràfica, *Les salades de l'amour*. Per la seva part, Colette és advocada i està enamorada de Xavier, l'amo d'un llibreria on Colette compra la novel·la de Doinel. Quan va a acomiadar el seu fill a l'estació, Antoine es troba amb Colette, a la qual conta els seus novel·lats "trulls amorosos", però acaben discutint-se. També amb Sabine. Posteriorment, Antoine es troba amb Lucien, l'antic amant de sa mare, i l'acompanya fins a la tomba d'aquesta a Montmartre, vora la de Margarita Gautier.

L'amour en fuite és més àgil que les dues anteriors, gratifica els cinèfils amb les nombroses referències que conté i condensa tot el cicle, però no afegeix res de nou al que ja s'ha dit. Es confirmen i accentuen trets ja coneguts d'Antoine Doinel, com el caràcter enamorat, la immaduresa a la manera de Peter Pan, la vocació d'escriptor, l'egolatria (Colette li recrimina que només parli d'ell mateix) o la capacitat per fabular (presumpta relació lèsbica de Liliane i Christine). I fa la impressió que l'escriptura de la novel·la i la trobada amb personatges de les dues primeres pel·lícules (Lucien de *Los cuatrocientos golpes* i Colette) serveixen com a recurs per aquest repàs als vaivens sentimentals d'un Antoine que "busca en la redacció del libro preservar todos esos sueños falsamente recreados en su novela. Observado por Colette i Christine, con un sentimiento que se desliza entre la melancolía y una falsa piedad, solicitada a veces por el personaje (...)" (Carlos Balagué, *François Truffaut*, Madrid, Ed. JC, 1988, p. 35).

Al final, el cicle d'Antoine Doinel desenvolupa petites històries amb l'evolució d'un personatge del qual en queden destacades tres dimensions bàsiques, que són altres tantes formes d'amor: la recerca de l'amor de les dones amb els successius enamoraments, seduccions i separacions, l'amor al cinema amb nombroses referències i citacions, i l'amor als llibres. A més de les referències de *Los cuatrocientos golpes* ja esmentades, el món del cinema apareix a *Besos robados* en el començament amb un pla del Museu del Cinema i la dedicatòria al director de la Cinemateca, Henri Langlois, cessat i readmès després de mobilitzacions en què hi va participar Truffaut i a *Domicilio conyugal* amb un homenatge a Jacques Tati en un personatge que apa-

reix a l'andana del metro i en el cartell anunciant *El gran combate* (*Cheyenne Autuum*, John Ford, 1964) que figura a la façana d'un cine. Als llibres i als escriptors va dedicar Truffaut una pel·lícula sencera, *Fahrenheit 451*, 1966, però també hi són presents Balzac, homenatjat a *Los cuatrocientos golpes* i citat ("El lirio del valle") a *Besos robados* i en oficis relacionats, com la llibreria de Xavier la impremta de *L'amour en fuite*, pel·lícula en què Antoine Doinel mateix, després d'haver exercit moltes professions, acaba sent escriptor, segons ja havia projectat a *Domicilio conyugal*, per a ell mateix i per al seu fill Alphonse, a qui no durà a escola, perquè "així només aprendrà coses importants".

(1) *Les aventures d'Antoine Doinel* (Paris, Ramsay, 1987), *Las películas de mi vida*, Bilbao, Mensajero, 1976 (*Les films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975); *Truffaut par Truffaut* (Paris, Chêne, 1985), *Correspondence* (ed. de Gilles Jacob i Claude de Givray, Paris, Hatier, 1988), *Le cinéma selon François Truffaut* (ed. d'Anne Gillain, Paris, Flammarion, 1988) i *El placer de la mirada*, ed. de Jean Narboni i Serge Toubiana, Barcelona, Paidós, 1999 (*Le plaisir des yeux*, Paris, Cahiers du Cinéma).

(2) L'admiració per Howard Hawks i, sobretot, per Hitchcock es nota no només en el llibre esmentat de Truffaut, sinó també en el que, deu anys abans, havien escrit junts Eric Rohmer i Claude Chabrol.

(3) Truffaut escriu a *Las películas de mi vida*: "El

cine, su historia, su pasado y su presente, se aprende en la cinemateca. Sólo se aprende allí. Es un aprendizaje perpetuo. Formo parte de esas gentes que tienen necesidad de volver a ver sin parar las viejas películas, las mudas, las primeras habladas. Paso mi vida en la Cinemateca, salvo cuando estoy ocupado en mi propio rodaje. He venido a vivir a un piso de Trocadero porque está al lado de la Cinemateca." En un altre moment de la seva vida nega que pugui assistir a cap altre tipus d'espectacle, sigui un partit de futbol o una carrera de cotxes, perquè tendria la impressió d'estar traient el cinema.

(4) A la mateixa revista, hi figura una altra declaració que revela les contradiccions en què es mou el cineasta: "La parte autobiográfica de mis films, realmente no la puedo declarar, no la puedo señalar, porque no soy totalmente consciente y porque soy algo hipócrita y me oculto tras otros films, procuro no hablar en primera persona. El resultado, por tanto, no es claro. ¿Es cierto o es inventado lo que allí ocurre o le sucede a Jean-Pierre Léaud o a mi? Es lo mismo. Digamos que hay elementos variados de la vida real."

(5) També es podrien afegir, d'aquest final de la dècada dels cinquanta, altres primeres obres de cineastes adscrits a la *nouvelle vague*, com *El signo del león* (*Le signe du lion*, Eric Rohmer, 1959), *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), *Paris nous appartient* (Jacques Rivette, 1958-1960) i *Lola* (Jacques Demy, 1960).

(6) Les seqüències més significatives de les altres pel·lícules són: Antoine és castigat a l'escola, entrevista amb la psicòloga i trobada del nin amb sa mare i el seu amant (*Los cuatrocientos golpes*), concert i trasllat a pis davant de casa de Colette (*Antoine et Colette*), besada furtiva en el soterrani de casa de Christine (*Besos robados*) i discussió de parella i desavenença amb la japonesa (*Domicilio conyugal*).

Jean-Pierre Léaud
(Antoine Doinel)

