

Universidad de Lima  
Facultad de Comunicación  
Carrera de Comunicación



# **UN ASUNTO DE FILIACIÓN: APROXIMACIONES E INFLUENCIAS ENTRE LAS OBRAS CINEMATOGRÁFICAS DE JEAN RENOIR Y FRANÇOIS TRUFFAUT**

Trabajo de investigación para optar el Título Profesional de Licenciado en  
Comunicación

**Allison Desireé Bellido Espichán**

**Código 20062337**

**Asesor**

Ricardo Bedoya Wilson

Lima – Perú  
Marzo de 2017





**UN ASUNTO DE FILIACIÓN: APROXIMACIONES E  
INFLUENCIAS ENTRE LAS OBRAS  
CINEMATOGRÁFICAS DE  
JEAN RENOIR Y FRANÇOIS TRUFFAUT**

## Un asunto de filiación: Aproximaciones e influencias entre las obras cinematográficas de Jean Renoir y François Truffaut

### RESUMEN –

El cine francés es, desde 1895, año de la primera proyección del aparato Lumière en un café de París, una referencia permanente en el desarrollo del cine como industria y medio de expresión. En el curso de su historia se hallan diversos movimientos (el surrealismo, el impresionismo, el realismo poético, la Nueva Ola, entre otros) y realizadores que han dejado huellas. Dos de ellos, Jean Renoir (1894-1979) y François Truffaut (1932-1984), son centrales en ese desarrollo. Pese a las diferencias generacionales y a su inserción en épocas distintas de la historia del cine, sus obras guardan estrechas relaciones y afinidades.

Renoir, surgido en los años del cine silente, se convierte en representante central del llamado “realismo poético francés” de los años treinta. Truffaut, en cambio, aparece como uno de los líderes de un movimiento de cambio, cuestionador del pasado del cine francés y *enfant terrible* de la llamada “Nueva Ola francesa” (*Nouvelle Vague*), surgida a fines de los años cincuenta del siglo XX.

El proyecto del presente trabajo de investigación se centra en el estudio de algunas de las relaciones intertextuales, de influencias temáticas y estilísticas que se establecen entre las obras de ambos autores, teniendo a Truffaut como cineasta heredero del legado creativo de Renoir.

★ A partir del concepto de filiación artística se abren varias vías de reflexión: el entronque entre dos épocas distintas del cine francés; la importancia de la noción de “influencia” en las prácticas artísticas y cinematográficas; la trama de la intertextualidad que va poniendo en evidencia las correlaciones entre ambas obras; la mecánica de correspondencias entre temas y preocupaciones compartidas; los rasgos de estilo “tomados en préstamo” por el cineasta menor o posterior. Todo ello se estudia focalizando la atención en las constantes de ambas obras; por ejemplo, el horizonte utópico que las une y la noción de libertad que exponen: libertad ciudadana, de pensamiento, de convicciones, de comportamiento sexual. Libertad que sustenta las convicciones humanistas que ambos autores defendieron.

**PALABRAS CLAVE:** Cine francés, Nouvelle Vague, Filiación artística, Modernidad, Intertextualidad, Tradición, Libertad, Utopía

## ABSTRACT

Since 1895, year of the first projection of the Lumiere apparatus in a Cafe in Paris, French cinema is a permanent reference in the development of cinema as an industry and means of expression. In the course of its history, there are different movements (Surrealism, Impressionism, Poetic Realism, New Wave and among others) and filmmakers that have left a mark. Two of them, Jean Renoir (1874-1979) and François Truffaut (1932-1984), are central to this development. Despite the generational differences and their insertion in different times of the history of cinema, their legacies keeps close relationships and affinities.

Renoir, emerging in the years of silent film, became a central representative of the "French poetic realism" of the 30s. Truffaut, however, rises as one of the leaders of a movement of change, questioning the past of French cinema and as the "*enfant terrible*" of the so-called "French new wave" (Nouvelle Vague), which emerged in the late fifties of the twentieth century.

This research project focuses on the study of the thematic and stylistic relationships established in the works of the two authors.

From the concept of artistic affiliation, several lines of thought are opened: the junction between two different eras of French cinema; the importance of the notion of "influence" in artistic and cinematographic practices; the plot of the intertextuality that is highlighting the correlations between the two works; mechanical correlation between themes and shared concerns; style features "borrowed" by the later filmmaker. All this is studied by focusing the attention on the constants of both works; for example, the utopian horizon that unites them and the notion of freedom that both of them expose: citizen freedom of thought, belief, sexual behavior. This freedom supports the humanist convictions that both authors defended.

**KEY WORDS:** French cinema, Nouvelle Vague, Artistic affiliation, Modernity, Intertextuality, Tradition, Freedom, Utopia

# ÍNDICE

<b>0.</b>	<b>Introducción</b>	7
<b>1.</b>	<b>Marco teórico y metodológico</b>	7
1.1	El séptimo arte como símbolo de la cultura moderna	7
1.2	Modernidad	9
1.3	La modernidad cinematográfica	11
1.3.1	El cine como caja de resonancia social y artística	11
1.3.2	Renoir, cineasta moderno	15
1.4	Influencia de Renoir y filiación artística en Truffaut	18
1.4.1	Filiación artística e intertextualidad	19
1.4.2	La ansiedad de la influencia	21
1.4.3	Intertextos	22
<b>2.</b>	<b>Resultados – Comparación de motivos Estilísticos y Temáticos</b>	23
2.1	Abriendo ventanas de perspectiva del mundo	23
2.2	La profundidad del campo visual	30
2.3	Sobre el rostro de los personajes (femeninos, sobre todo)	31
2.4	Elementos naturales: Renoir es agua como Truffaut es fuego	34
2.5	La Primera Guerra Mundial como factor narrativo	39
2.6	Prolongaciones utópicas. Las pasiones amorosas	42
2.7	Justicia legal y justicia a secas	43
<b>3.</b>	<b>Discusión</b>	46
<b>4.</b>	<b>Referencias</b>	51

# Un asunto de filiación: Aproximaciones e influencias entre las obras cinematográficas de Jean Renoir y François Truffaut

## 0. Introducción

“No existimos por nosotros mismos sino por los elementos que han rodeado nuestra formación” (Renoir, 1975, p.12). La enunciación es de Jean Renoir: explicaba así las influencias artísticas que recibió y compartió. A menudo –decía Renoir- se ensalza al artista como un *individuo-rey*, cuando es parte de una red filial más compleja que implica familiares, amigos, libros, sensibilidades despertadas y también “frivolidades”, en tanto disfrute de asuntos muy simples o cotidianos. Estudiar la noción de filiación artística en las obras de dos realizadores franceses como Jean Renoir y François Truffaut lleva a indagar en campos diversos: los del patrimonio creativo y su transmisión; los del cine francés en sus diversas épocas; los de la modernidad cinematográfica; los de la intertextualidad; los de los motivos visuales e iconográficos, entre otros. Para hacerlo, apelamos al análisis de contenido, a la revisión filmográfica, a la comparación textual entre las películas de ambos realizadores. El propósito es entender cómo se procesan las relaciones e influencias temáticas y estilísticas entre las obras de Jean Renoir y François Truffaut, teniendo a este último como el receptor de la herencia del cineasta mayor, y rastreando los nexos culturales, vitales y artísticos que se pueden hallar en ellas.

## 1. Marco teórico y metodológico

### 1.1 El séptimo arte como símbolo de la cultura moderna

El nacimiento del cine en 1895 significó el sueño materializado de ver imágenes en movimiento, apreciando un instante eternizado –y siempre repetido o recurrente- de “realidad”. Aunque su acogida tardó en configurarse debido a que era un arte que, inicialmente, no se desligaba de disciplinas que influyeron en su gestación, tales como la pintura, la fotografía y el teatro. Por otro lado, se le trataba con cierto desdén por el carácter “popular” de sus consumidores, afanados por las historias simples que narraban las películas de los inicios y por el llamado “cine de las

atracciones”<sup>1</sup>. Ese carácter popular y masivo sería, más tarde, una de las cualidades que le permiten diferenciarse de otras artes representativas, llegando a grandes públicos, traspasando fronteras y democratizando el acceso a las obras artísticas en tiempos de la cultura de masas. Estas características, sumadas al particular manejo y *dissección* del tiempo que se podía realizar, consiguieron que el cine sea considerado el arte de la modernidad: “De este modo, con la imagen cinematográfica pudo nacer el cronosímbolo plástico de la cultura moderna, lo que supuso una superación cualitativa y radical de los viejos ensayos icónicos (pintura, cómics) para obtener una iconización de la temporalidad, anteriores al invento de la imagen plástica cinética” (Gubern, 1987, p.255).

Las temáticas propias de la iconografía fílmica naciente entroncaban con este carácter moderno, separándose de la apariencia académica de la pintura de caballete o del apego dramático a las adaptaciones literarias del teatro y acercándose más bien al registro visual en movimiento de las escenas cotidianas: la salida de los obreros del trabajo, desayunos familiares, un hombre regando un jardín, un grupo de amigos jugando cartas, etc. No obstante, con el transcurrir de los años, cierta vertiente del cine industrial perdió ese contacto con lo cotidiano volviéndose ortodoxo en su quehacer, retomando un anclaje profundo en lo teatral, concentrándose en la importancia del texto literario, de los guiones muy contruidos y de las interpretaciones de las actrices y los actores como medida de la calidad de una película. Los modelos industriales de realización exigían el control de los elementos visuales y de registro del sonido. Por ello, se impuso el modelo del rodaje en estudios y grandes sets, que garantizaban el control de la luz requerida para impresionar negativos fotoquímicos de baja sensibilidad. La llegada del cine sonoro, a partir de 1927, también impuso exigencias: las acciones dramáticas de las películas debían ser impulsadas por los diálogos, lo que supuso la importación de dramaturgos teatrales para fungir en el papel de guionistas.

Todo aquello retrajo al cine de su vocación por el registro de lo natural y lo abierto. Lo confinó en estudios, a diferencia de lo ocurrido en sus inicios, cuando se impusieron aquellas imágenes cotidianas y de corte documental que experimentaron los

---

<sup>1</sup> El término “cine de atracciones” es empleado por Tom Gunning, en primera instancia, para relacionar al cine con los espectáculos de atracciones, como ferias, circos y vodeviles; y en segunda instancia, basándose en la teoría del cineasta ruso Sergei Eisenstein, para mencionar la creación de un espectáculo de impacto capaz de captar la atención inmediata del espectador (Benet, 2004, p.42).



hermanos Lumière. En el estudio se modelaban actuaciones propias de la comedia, del melodrama exacerbado, o de cualquier otro género de fórmulas fijas y establecidas. No se trataba de una mirada particular, idiosincrática, personalizada, sino de una producción industrial que concebía las películas como productos seriados, mejores o peores en sus acabados técnicos y en su calidad, pero cercanos al modelo único o formato.

## 1.2 Modernidad

*“Renoir (padre) se encontraba de nuevo en un ambiente de verdaderos seres humanos, gentes cuya subsistencia estaba directamente ligada a su trabajo. Uno se pregunta por qué el trato con los medios burgueses resulta tan monótono. ¿Por qué un viñador o un sillerero es tan interesante y por qué su vecino el notario es tan aburrido?”.*  
*Mi vida, mis films. Jean Renoir*

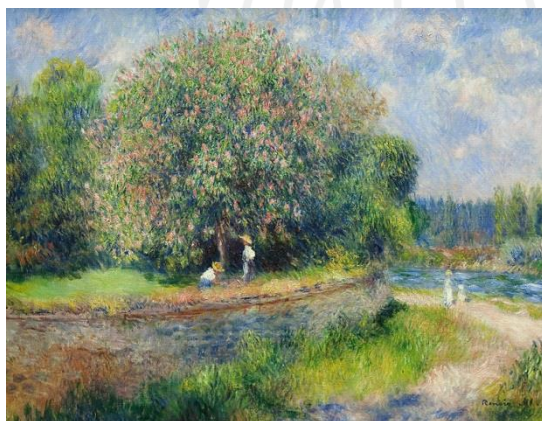
Como período histórico-cultural, la modernidad hace alusión al cambio que trajo consigo la industrialización, el desarrollo de sociedades urbanas y el capitalismo a finales del siglo XIX (Lasso, 2015, párr. 2). En la modernidad, históricamente hablando, se impulsa la fe en el conocimiento científico y en el espíritu de innovación, poniendo como guía a la “diosa razón” y se propone una revisión a las tradiciones del pasado.

La modernidad en las artes plásticas surge en oposición al *academicismo*, *arte académico* o *clasicismo*, esto es, la hegemonía del concepto artístico por sobre la realidad a recrear, teniendo como cánones al arte griego y romano. En el período académico “el artista debía corregir los azares y las imperfecciones de la realidad mediante el estudio de sus figuras y motivos” (Bernal, 2012, p.5). Este marco de rigidez académica, que proviene del siglo XVIII y se extiende a las primeras décadas del siglo XIX, es sacudido por una expresión de vanguardia, fundamentalmente moderna, como el movimiento pictórico llamado *impresionismo*. Frente al arte del gabinete, el impresionismo, surgido en Francia, potencia la libertad de los pintores expresada en el uso del color y sus saturaciones; en la apuesta por salir de los estudios o talleres hacia el campo para pintar en él; en el abandono de las temáticas alusivas a las alegorías clásicas, sobre dioses y semihéroes de la antigüedad, para pasar a la captura cromática y formalista de motivos pictóricos naturales, tomando un particular interés por la recreación de los hechos de la vida cotidiana.

Así, en los cuadros de Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, Édouard Manet, entre otros, se percibe el contacto con seres humanos relocalizados, experimentando nuevos espacios y ambientes: en medio de estaciones de trenes y fábricas, ambientes típicos de los cambios urbanos provocados por la revolución industrial, pero también los contactos estrechos con la naturaleza, con sus cambios de estaciones, afectando las emociones y los sentidos. El hedonismo empieza a ser patrimonio de los pequeños burgueses.

De igual manera, el uso de nuevas técnicas se suma al espíritu de los pintores que el crítico Louis Leroy denomina *impresionistas*. Así lo observa Jean Renoir, hijo del pintor impresionista Pierre-Auguste Renoir. Dice el cineasta Renoir (1974), realizando un paralelo entre las técnicas del impresionismo pictórico y el advenimiento del negativo pancromático al cine, a mediados de la década de los años veinte del siglo XX (negativo sensible a los matices del gris, en oposición al negativo ortocromático, insensible al registro de esos matices):

“Los descubrimientos artísticos son en realidad el resultado directo de descubrimientos técnicos. El ejemplo de este fenómeno que más llama la atención es la revolución impresionista en pintura. Antes del impresionismo, los pintores utilizaban contenidos en pequeñas salserillas. Aquellos recipientes eran difícilmente transportables. Los colores se salían de ellos, lo que hacía el trabajo fuera del taller poco práctico. Cuando se tuvo la idea de meter los colores en tubos fáciles de cerrar con tapones de rosca, los pintores de la joven escuela pudieron transportar sus colores y trabajar directamente en la naturaleza. Desde luego, la revolución impresionista existía ya en el espíritu de los pintores, pero no se habría manifestado del mismo modo si aquellos artistas no hubiesen podido trasladar sus colores al bosque de Fontainebleu. Sin tener las repercusiones de los tubos de colores para la pintura, el empleo de la pancromática constituía para el cine, una etapa de una incomparable riqueza. La mayor parte de las obras maestras de la pantalla se han rodado en blanco y negro con pancromática” (p.50).



Cuadro “Castaño en flor” Pierre-Auguste Renoir (1881)

### 1.3 La modernidad cinematográfica

#### 1.3.1 El cine como caja de resonancia social y artística

*“Dedico este libro a los autores que el público ha designado con el nombre de Nouvelle Vague, y cuyas preocupaciones son también las mías”.  
Dedicatoria de Jean Renoir en su libro “Mi vida, mis films”*

Al tratar de definir conceptos con una profunda carga subjetiva y contextual como *cultura* o *modernidad*, se arriesga el entrar a un campo minado de percepciones. Es más, se puede detectar diferentes períodos de la modernidad fílmica, teniendo en cuenta su oposición a los modelos dominantes. Así, las vanguardias europeas de los años veinte del siglo XX irrumpen para cuestionar el modelo narrativo, representativo e institucional de las industrias ya consolidadas. El *surrealismo francés*, el cine del *montaje soviético*, el *expresionismo alemán*, entre otros, marcan los signos de modernidad frente al predominancia de Hollywood y de las industrias que se forman bajo su influjo.

La modernidad cinematográfica que sí resulta pertinente tratar es la que surge a fines de los años cincuenta del siglo pasado, teniendo como antecedentes al *neorrealismo italiano* de la segunda postguerra y a la obra de algunos realizadores cinematográficos que realizan un cine de impronta personal en el marco de industrias como la francesa, la italiana, o el propio Hollywood.

A fines de 1958, el cine francés se ha transformado en una poderosa industria, pero con “producciones que apuntaban a fabricar espectáculos y a reunir beneficios” (Marie, 2012, p.42). Es decir, a los sesenta años de su nacimiento, el cine francés encuentra críticos radicales. La modernidad de los surrealistas, los cineastas como Dullac, Gance, Epstein, entre otros, ha quedado clausurada. El considerado “arte moderno” y creativo de la Francia vanguardista ya no existe. Como reacción y avance, la situación cambia de rumbo en las postrimerías de la década de los cincuenta cuando un grupo de jóvenes que ejercen la crítica cinematográfica en revistas como *Cahiers du cinéma* y *Arts*, y que habían empezado como asiduos asistentes a cineclubes parisinos, así como a la Cinemateca de París, dirigida por Henri Langlois, se convierten en motores de un cambio que empodera la función social y creativa del séptimo arte.

Esta revolución artística trae consigo la ruptura con la tradición del cine francés llamado *cinéma de qualité* y sus fundamentos económicos, industriales y creativos. El grupo de jóvenes críticos conforma un grupo contestatario que la prensa bautiza con la apelación *Nouvelle Vague* (Nueva Ola) en alusión a los cambios generacionales que ocurrían por esos años, con el surgimiento de nuevas olas de rebeldía y formas artísticas de cambio y rechazo a lo tradicional, desde la cultura existencialista hasta el auge del jazz y el rock, pasando por la “onda beatnik”. La Nueva Ola cinematográfica tiene varias figuras representativas, entre las que se encuentran los cineastas Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Eric Rohmer, entre otros. Pero, sobre todo, está aquel que sería considerado una suerte de precursor simbólico del grupo: François Truffaut.

Cabe recalcar que los directores o críticos considerados parte de este movimiento, tal como sucedió con el impresionismo, no se autodenominaron así, ni tampoco se consideraron como escuela artística. No obstante ello, compartieron visiones sobre el cine, gustos fílmicos, preferencias y experiencias vitales. Las metas que perseguían permitió identificarles como miembros de una misma corriente. Es externa e históricamente que se les percibe así: “La *Nouvelle Vague* es una de las escuelas más afirmadas y más coherentes de la historia del cine” (Marie, 2009, p.47).

Se le considera precursor del movimiento porque, en 1954, Truffaut plasma el sentir del futuro movimiento publicando en la revista *Cahiers du cinéma*, un artículo que denomina *Una cierta tendencia del cine francés*, en el que defiende la llamada “política de los autores” y deslinda con los rasgos tradicionales del cine francés, sustentado en la solidez de las adaptaciones literarias, la calidad de las estructuras narrativas, la belleza de los diálogos y el carisma de las estrellas, así como sobre la solidez de los valores de producción atmosféricos y escenográficos. En esta línea, Truffaut marca posiciones conceptuales y establece una ruptura con el cine anterior. Es la línea que retoma la *Nouvelle Vague*, cuestionando el realismo psicológico del *cinéma de qualité*, o *cinéma de papa*, como lo llamaba Truffaut.

La Nueva Ola repudia el viejo cine de directores como Jean Delannoy, Claude Autant-Lara, Julian Duvivier, entre otros. Considera que es un cine hipotecado al valor

de la obra literaria de la que tomaron la idea original y a la destreza de sus guionistas. Para los miembros de la Nueva Ola, el cine debe ser expresión de sus autores.

Conviene aquí hacer una precisión sobre el concepto de la autoría manejada por Truffaut y por los críticos de la revista *Cahiers du cinéma*. Bordwell, Staiger y Thompson (1997, p.326) señalan hasta tres posibles acepciones de ese término, según refieran a los partícipes en la producción de una película y, por tanto, articuladores de los procesos creativos del filme (el caso de George Lucas o Spielberg, por ejemplo); a los directores que marcan con la impronta de su personalidad las películas de género (Hitchcock); a los realizadores de filmes que se identifican por la persistencia de su visión del mundo y los rasgos de su escritura fílmica, como modos de encuadrar, de iluminar, de dirigir a los actores, entre otros. Sería el caso de realizadores como Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman y, por cierto, Jean Renoir, Truffaut y otros nombres de la Nueva Ola.

Para Truffaut –como para el resto de sus compañeros cineastas de la Nueva Ola- la noción del cine de autor supone la conversión de las películas en obras absolutamente personales, que llevan sobre sí la huella dactilar de su director, como lo destaca Truffaut al referirse a la obra de Jean Renoir (Truffaut, 1987, p.15).

El origen del concepto de la autoría esgrimido por Truffaut tiene antecedentes en el pensamiento del escritor y cineasta francés Alexander Astruc, que afirmaba las homologías del trabajo creativo de los cineastas con su cámara a los de un escritor. En 1948, Astruc postula sus ideas en un artículo de la revista *L'Écran français*. Ahí señala que el cine ha dejado de ser una atracción de feria para convertirse en un lenguaje mediante el cual un artista puede expresar sus pensamientos, por muy abstractos que sean, tal como ocurre con la novela o el ensayo. Esta nueva era del cine será la que denomina como la de la *Caméra-stylo* ó cámara-bolígrafo (Romaguera i Ramió, 1998, p. 208).

La *caméra-stylo*, o cámara bolígrafo, subrayaba la importancia del estilo personal en la expresión artística, prolongando una antigua tradición francesa resumida en la máxima de Boileau: “El estilo es el hombre”.

Astruc además subraya el rechazo e incomprensión por la crítica del momento que tuvieron aquellos precursores de este modo de delinear el cine, como lo vivió Jean Renoir con *La regla del juego*: “pero es significativo que las obras que escapan a las bendiciones de la crítica sean las mismas en las que unos cuantos estamos de acuerdo. Estamos de acuerdo en concederles, por decirlo de algún modo, un carácter innovador. Por dicho motivo hablo de vanguardia” (Romaguera i Ramió y Alsina, 1998, p. 207).

En la conceptualización de Truffaut y los *Cahiers du cinéma*, esa identidad se expresa a través de la noción de “puesta en escena”, construcción expresiva lograda a través de los recursos del lenguaje fílmico (desde la decisión de encuadrar más lejos o más cerca, hasta la opción de un montaje de un estilo determinado) y en la que se concreta la mirada del autor, su visión del mundo, su escritura personal. El punto de ruptura de Truffaut con el cine francés tradicional se ubica justamente ahí. El llamado *cinéma de qualité* está apolillado, acartonado, porque está al servicio de escritores pasados de moda, que buscan imponer sus nociones propias de la literatura novelística del siglo XIX a un arte dinámico y personal. Es un cine que no potencia los recursos creativos de la “puesta en escena” y, por ende, carece de visión personal e idiosincrasia propia.

En ese cine francés del pasado solo Jean Renoir, y unos pocos realizadores más, como Jacques Becker, Robert Bresson, Jacques Tati, logran evadirse del viejo naturalismo teatral y de los encargos de los productores. Ellos son los únicos maestros del cine francés del pasado. Los que merecen ser respetados y tomados en cuenta.

Pero no solo esos realizadores franceses conquistaron el respeto de los jóvenes turcos. Los directores de la *Nouvelle Vague* fueron denominados por André Bazin, mentor de todo el grupo y notable crítico francés, como los “hitchcock-hawksianos”, debido a la admiración que profesaban por las obras de Alfred Hitchcock y de Howard Hawks, directores de Hollywood que no eran populares entre la crítica francesa tradicional. Es también clara la influencia de otros directores como Roberto Rossellini e Ingmar Bergman.

Truffaut resultó un militante ardoroso de sus propios gustos. En 1953 desarrolló una batalla crítica para imponer el “estilo Ophuls”, en referencia a la obra del



realizador austriaco Max Ophuls: “Debe convencer a una opinión aún muy escéptica respecto al cineasta alemán, considerado como un dulce y excéntrico soñador, especialista en un cine algo empalagoso” (De Baecque, 2005, p.136). Truffaut defendía a capa y espada las bases sobre las que construía una concepción particular del cine.

Es especialmente interesante el modo en que Truffaut rescata algunos “padres cinematográficos” (aquellos que siempre plasmaron un universo personal, denotado y transmitido aunque realizaran adaptaciones, tales como los mencionados Renoir, Jacques, Becker, Bresson, junto con Jean Cocteau, Jean Vigo y Jean-Pierre Melville) y los rasgos estilísticos visibles en sus técnicas y tratamientos. Rescata también características y referencias que incorpora a su propia obra (en esta línea, por ejemplo, el tratamiento de la naturaleza y las técnicas de profundidad de campo y de improvisación la naturaleza como escenario recurrente de Jean Renoir), en lo que se entenderá como modernidad cinematográfica. Uno de los entronques de la *Nouvelle Vague* con el pasado es la idea de potenciar al director como autor. Y Jean Renoir lo era a ojos de Truffaut y sus compañeros. Es más, encarnaba una modernidad radical en tiempos de mediocridad estilística.

Para describir la noción de modernidad asociada con la Nueva Ola y sus *paisajes*, este artículo sigue el concepto sustentado por Domènec Font (2012). Para este autor catalán, el cine es “una experiencia estética y moral determinante para la sensibilidad contemporánea y que ha afectado el paisaje colectivo de dos generaciones de espectadores” (p.14). El cine sonoro influía en esa generación de creadores que salía a flote a fines de los años cincuenta. Cineastas de la Nueva Ola que empezaban a ejercer sus oficios impregnados de la mejor tradición creativa de sus precursores.

### **1.3.2 Renoir, cineasta moderno**

¿Pero cómo es posible que los jóvenes rebeldes conciban a Renoir, un director que empieza su carrera en el cine silente, prolongándola por varias décadas más, como un cineasta de la modernidad? ¿Qué encuentran en su obra que los lleva a declararlo un precursor? ¿Qué halla Truffaut en las películas de Renoir para reivindicarla creativamente?

Renoir denotaba cualidades modernas en su escritura fílmica desde sus inicios en el cine, que dicho sea de paso era un arte incipiente. Rasgos de modernidad estilística que se aprecian, por ejemplo, en su dirección de actores. Él consideraba que las actuaciones de los actores en los primeros tiempos del cine francés eran gesticulantes y exageradas, con excepciones de aquellas contenidas en los filmes de Abel Gance o Max Linder. Recusaba la raigambre teatral de esas actuaciones, constatando: “El cine corriente, pan cotidiano de las muchedumbres, no era más que una vulgarización del teatro del Boulevard” (Renoir, 1975, p. 41).

Esa modernidad se prolonga en su obra de los años treinta y en las siguientes décadas. Mientras el cine francés se inclinaba casi exclusivamente por la ilustración casi literal de la dramaturgia de las adaptaciones literarias y las piezas teatrales, Renoir, propone una mirada plástica distinta, que proviene del impresionismo pictórico, pero que lo transforma con otras preocupaciones y búsquedas de estilo. El escritor español Miguel Marías precisa algunos de esos rasgos aportados por Renoir al cine:

Renoir ha mostrado siempre un amor a la sencillez, a la naturaleza, a la vida, a las mujeres (un poco exuberantes, como las que pintaba su padre cuando hacía un desnudo) que han hecho que se le calificase de «panteísta» [...] Es indudable que *Le Déjeuner sur l'herbe* (1959), cuyo tema es, en el fondo, el mismo que el de su film anterior, *Le Testament du Docteur Cordelier* (1959) nos revela mucho sobre el autor de *La Règle du jeu* (1939), nos aporta tanto para conocerlo como *Le Carrosse d'or* (1952), *French Cancan* (1955), *Elena et les hommes* (1956) o *Le Caporal épinglé* (1962). Tanto en cine como en la vida, Renoir ha odiado siempre las ideas preconcebidas, los planes estrictos que no dejan lugar al azar, a la improvisación o al error. Con los años, su aversión a lo que él llama «blueprints» ha ido aumentando y es más en el modo de realización de su película que en sus diálogos o en su «tesis» donde podemos apreciarlo. Renoir ha defendido siempre la actitud pasiva de los directores de cine, que no deben intervenir, según él, sino poner en marcha unas situaciones y quedarse a la expectativa, a cierta distancia, para captar lo que vaya naciendo espontáneamente ante el objetivo de la cámara, sin forzar nada, sin provocar detalles concretos, sino limitándose a permitir que la vida surja, que el azar lo transtrueque todo y, eso sí, registrarlos a veinticuatro imágenes por segundo. Dado que Renoir es un cineasta eminentemente sensual, carnal incluso, es natural que su dirección de actores sea predominantemente física, basándose más en la movilidad de los cuerpos, en el dinamismo de las acciones y en la belleza de los gestos que en la precisión de las expresiones faciales. (Marías, 1969)

El gusto por la improvisación, la observación más allá de las imposiciones del guión y el registro de las dimensiones azarosas o aleatorias de las ocurrencias de la



filmación fueron rasgos que separaron a Renoir de las imposiciones industriales del cine francés de los años treinta, cuarenta y cincuenta. Otra característica particular: Renoir tuvo cierta cercanía a los postulados del *Frente Popular*, auspiciado por el Partido Comunista Francés.

El estilo personal del autor trasciende la adscripción al llamado realismo poético francés dejando ver los grandes rasgos precursores del cine moderno: el interés por los personajes y escenarios naturales, el cuestionamiento de tradiciones culturales o morales conservadoras, la atracción por otras culturas y el uso innovador de tecnología (película pancromática en sus primeros films o el uso del Technicolor en *El río*). A lo que se añaden las observaciones de Santamarina y Heredero:

“Sugiere Noël Burch que si *La regla del juego* puede considerarse uno de los primeros films modernos, es precisamente en la medida en que la elección del argumento ha sido hecha en función de las investigaciones formales a las que quería dedicarse el autor en esa época, y sobre todo en la medida en que la forma e incluso la factura del film derivan de él directamente, sin mediación alguna”; pero esta consideración resultaría incompleta si no se tienen en cuenta, también y de forma paralela, otros dos factores no menos decisivos o pertinentes a la hora de identificar los rasgos de modernidad inscritos en una propuesta tan singular.

La obra que cierra, de hecho, la primera etapa francesa en la filmografía de Renoir (abundan los textos que han estudiado, con mayor o menor profundidad, los fuertes canales subterráneos que comunican sus imágenes con la tragedia que se cierne sobre Europa en 1939) tiene la virtud de colocar en primer término la noción de práctica, de trabajo productivo sobre los materiales humanos, técnicos y dramáticos; en definitiva, de dejar al descubierto -con plena conciencia- las huellas del procedimiento, esas mismas que el cine clásico tiende a borrar sobre la superficie de los films. Más aún: nunca como hasta entonces la reflexión sobre el sentido de las máscaras y de las apariencias se había instalado, con tal grado de resonancia multiplicadora, en la diégesis del relato hasta el punto de convertir a la representación, simultáneamente, en la forma y en el motor del relato, al mismo tiempo en su estética y en su dinámica narrativa. [...]

La primera operación señalada por Burch alude a las “investigaciones formales” emprendidas por Renoir como cauce para la elección del argumento. Ciertamente; ya después de *La bestia humana* (estrenada en diciembre de 1938), el cineasta confiesa que, trabajar sobre el guión de ésta, “me ha inspirado el deseo de dar un golpe de timón, y quizás de evadirme completamente del naturalismo” y, de hecho, Renoir comienza entonces un periodo en el que sus compañeros habituales pasan a ser, como él mismo señala, “Couperin, Rameau, y todo lo que va de Lully a Grétry”; es decir, los músicos del barroco francés, cuyos compases le animan a “filmar personajes moviéndose según el espíritu de aquella música”. [...] O lo que es igual: opciones narrativas y de representación que, al proyectarse sobre las formas diegéticas del relato cinematográfico

clásico, servirán a Renoir para dejar al descubierto el *décalage* entre las formas (aparentemente ligeras) y el fondo (duro y acerbo) en su mirada profundamente crítica sobre la élite dirigente que bailaba sobre un volcán en medio de una atmósfera de fin de época. [...] Como ha señalado Miguel Marías (1969), Renoir “empuja el drama a los márgenes de la acción, y los desplazamientos de los actores a los bordes del encuadre, haciendo de las entradas y salidas de campo el eje dinámico de sus evoluciones”. Se puede comprobar, entonces, de qué manera el juego virtuoso del director con los límites del plano y con el espacio off, con los reencuadres sucesivos dentro del encuadre, no son otra cosa -como viene a plantear Noël Burch- que “la prolongación literal, el 'aumento' como dicen los músicos, de los conflictos sentimentales y de las interferencias entre el mundo de los amos y el mundo de los criados”. En definitiva, de qué forma el argumento (la noción convencional de argumento) se convierte en una derivación, casi en un microcosmos (Burch, una vez más), de una estructura formal con la que Renoir juega y experimenta a placer”. (Santamarina, y Heredero, 1995)

Santamarina y Heredero describen esos apuntes de modernidad del cine de Renoir: su reflexividad, percibiendo que la película es “una construcción” siempre ilusoria, su conciencia para distinguir los cruces entre fantasía y realidad, su capacidad para la improvisación, la concepción musical y su alejamiento del realismo. Esas son las bases de la “puesta en escena”, de la escritura cinematográfica que valoró Truffaut. Esas observaciones coinciden con los rasgos de la modernidad apuntados por Font como propios de la *Nouvelle Vague*: la autorreflexión (en la búsqueda de un auto-sentido, de su propia esencia como arte: más allá de buscar lo “real” o mimético, el cine adquiere un carácter metalingüístico); la designación de responsabilidades al público, esto es, de interpretación y aceptación de un papel más activo en la lectura del filme.

#### **1.4 Influencia de Renoir y filiación artística en Truffaut**

*“La verdadera historia poética es el relato de cómo los poetas como poetas han sufrido por otros poetas, igual que una auténtica biografía es el relato de cómo nos ha hecho sufrir la propia familia, o el propio desplazamiento de la familia en amantes y amigos”.*  
(Bloom, 1973, p.134)

La influencia de un artista en la obra de otro es una constante en la historia del arte. Es un proceso que puede darse por ciclos, etapas, y saltando generaciones. Es notable cómo un nuevo creador reinventa el legado de otro anterior, haciendo perdurar un genio o una sensibilidad, pero haciéndolos propios. Sobre este asunto, el filósofo Immanuel Kant, considerado uno de los mayores teóricos y padres de la estética

moderna, menciona que el *genio* no muere, que su don creativo permanece y pasa de un ser a otro, considerando la noción de *genio* como una suerte de ente metafísico que se sucede de unos a otros creadores artísticos. Para que no resulte etérea esta referencia, cabe mencionar al autor Jordi Balló, quien se apoya en la noción de *sucesión kantiana* para referirse a los imaginarios que se entrelazan y los motivos visuales recurrentes que van conformando la memoria cinematográfica, a la manera de una sucesión textual hecha de imbricaciones (Balló, 2000, p.12).

#### **1.4.1 Filiación artística e intertextualidad**

Ello nos conduce a dos terrenos conceptuales que se deben dilucidar. El primero, el de la *filiación artística*, o la *influencia*, se delimita en la relación entre las obras de dos creadores. En este caso, de Renoir y Truffaut. El segundo, el de la *intertextualidad*, remite a las dimensiones de sentido que construyen la obra cinematográfica misma, entendida como un entretejido de significaciones, alusiones, referencias.

Empecemos por el concepto de filiación artística, o de influencia. Refiere al modo en que un creador acoge, reconoce, recibe el legado conceptual y estilístico de la obra de otro, por lo general mayor e influyente. Es lo que podemos observar con las figuras de François Truffaut y Jean Renoir, nacidos en 1932 y 1894, respectivamente, cuyos nombres son reconocidos por separado, pero cuya obra y búsqueda personal señalan el derrotero de la filiación del cineasta posterior en relación con el cineasta de más experiencia y edad.

La palabra filiación tiene dos acepciones generales, una relacionada con el parentesco familiar y otra con la acción de hacerse parte de una organización o grupo. En el caso de François Truffaut, ambas acepciones se cumplen al hablar de su creación cinematográfica y de las facetas de su trayectoria personal. Proveniente de una familia disfuncional, y sin conocer a su padre biológico, buscó la presencia paternal o familiar en artistas que admiraba, en especial, en escritores y cineastas, a quienes eligió minuciosamente, de acuerdo a sus preferencias.

Cabe destacar a tres cineastas cuyas obras marcan intensamente a Truffaut. De un lado está el cineasta británico Alfred Hitchcock, al que arrebató el velo superficial que la crítica francesa le había adjudicado, rescatando la noción del “autor” que se impone a pesar de las restricciones de producción y los estereotipos que se construyen en torno de él: “La idea del artista como individuo significaba exponerse en cada película y que su vida se derramaba a través de la pantalla, con todos sus miedos, obsesiones y fetichismos, tal como lo hizo Hitchcock”, así se enfatiza en el documental *Hitchcock / Truffaut* (2015), de Kent Jones.

Otro cineasta importante en la formación de Truffaut es Roberto Rossellini, figura clave del neorrealismo italiano, que marca a Truffaut y a los directores surgidos de la revista *Cahiers du cinema*, a causa de la manera de situar socialmente el cine y sus personajes, apelando a una mirada amplia, humanista, de acentos documentales, alejada de la representación tradicional.

Finalmente, el último padre -el padre francés- es Jean Renoir, a quien Truffaut consideraba “el cineasta más grande del mundo y de los sentimientos personales”. Los cineastas de la Nueva Ola valoran la obra de Renoir destacando su *infalibilidad*: sostenían que aun si Renoir adaptaba obras pre-existentes (quince de sus películas estuvieron inspiradas en obras literarias), siempre imponía un sello personal, un tono auténtico. Truffaut señalaba a propósito de Renoir: “Nos hizo a menudo pronunciar la palabra infalibilidad, lo que no deja de irritar a los amantes de las “obras de arte” que exigen de una película una homogeneidad de intenciones y de ejecución que Jean Renoir, de hecho, nunca buscó, más bien lo contrario” (Truffaut, 1975, p.53). Con esto se refiere a que Renoir no imaginaba a su película como algo determinado, fijo y establecido. Más bien, realizaba un trabajo *voluntariamente inacabado*, de carácter “abierto” con el fin de que el público pudiera completar aquella realización, darle sentido o complementarla.

Entre Renoir y Truffaut no solo existía una marcada diferencia generacional. También provenían de diferentes extracciones culturales y de clase social. Renoir era el resultado de un ambiente burgués, con una vida bien proporcionada por el éxito de su padre, el virtuoso pintor impresionista. Truffaut, en cambio, tenía un origen más

modesto, aunque no pobre. Era hijo de una familia de la pequeña burguesía parisina, afincada en el barrio popular de Pigalle, en la “rive droite”.

A pesar de esas diferencias, ambos se interesaron por retratar en sus películas a la vez a personajes de las clase populares y de las clases medias. Personajes insertos en ambientes reconocibles, trabajados con un realismo estilizado y en atmósferas cotidianas. Antoine de Baecque (2005) cita a Simone Jollivet, amiga de Sartre y Simone de Beauvoir, que en misiva escrita a Truffaut le vincula con una faceta de Jean Renoir que ella tipifica como de aristocracia popular: “Creo querido Truffaut, que sus cualidades esenciales, son por un lado, de corte popular: Pasiones bruscas, casi instintivas, sentimentales y melodramáticas, su afición a lo burlesco, al melodrama, a la novela, a la fantasía y, por otro lado, ese sesgo aristocrático y sutil que hay en su porte y en su forma de pensar...” (p. 210).

Por otro lado, los dos directores logran construir un prestigio y una posición estable en la industria cinematográfica francesa a pesar de aquellos que consideraron que con el tiempo traicionaran sus principios de libertad, vanguardia y de anarquía propios de sus filmes iniciales.

#### **1.4.2 La ansiedad de la influencia**

El teórico y crítico literario Harold Bloom ha desarrollado el tema de la influencia artística y su libro *La ansiedad de la influencia* es fundamental para introducir este concepto en el análisis de los “roles” o funciones que ocupan Renoir y Truffaut en el sistema de transmisión patrimonial creativo que supone la influencia.

Bloom denomina *precursor* al poeta inicial (para efectos del presente estudio, Jean Renoir) que ha generado una *ansiedad de la influencia* en el efebo (en este caso Truffaut). Esto es, “una ansiedad por la expectativa de ser inundado” (Bloom, 1973, p.100). La tensión del ser inundado surge en un creador (para los efectos, un cineasta) cuando siente no poder emanciparse del poeta precursor, es decir, de no poder trascender de aquella influencia. Pero no se trata de un temor paralizante. Existen otras “maniobras estratégicas de los artistas respecto de sus predecesores”, según refiere Robert Stam analizando la obra de Harold Bloom. Una de ellas es la *apophrades*, en la

que el artista asume el lugar del precursor o “hereda su manto” (Stam, 2001, p.246). Este sentido de ansiedad halla un bálsamo en la percepción del entronque artístico con la obra admirada.

Esta *apophrades* del cineasta menor, el *efebo* Truffaut, toma la forma de la intertextualidad, como veremos más adelante. El texto de su película es “inundado” por la influencia del *precursor*. Los nexos intertextuales entre las obras cinematográficas de Renoir y Truffaut están impulsados por lo que Bloom denomina *influencia* o *filiación artística*.

### 1.4.3 Intertextos

*“Todo texto está en deuda con otros y no hay nada nuevo en el espacio de la significación inter-textual”.*  
(Zavala, 1999, p. 28)

El concepto de intertextualidad proviene del desarrollo teórico del concepto de transtextualidad, estudiado por Gérard Genette en una línea de sucesión que lleva a acercamientos previos de Julia Kristeva y Mijail Bajtin. Para Genette la intertextualidad es “la presencia efectiva de un texto en otro” o, como también la define, la “co-presencia efectiva de dos textos” bajo la forma de cita, plagio y alusión (Stam, Burgoyne, & Flitterman-Lewis, 1992, p. 235; también Stam, 2001, p.241).

En el artículo *Elementos para el análisis de la intertextualidad*, el investigador mexicano Lauro Zavala expone las características de la intertextualidad. En principio, afirma, todo producto cultural (en este caso, una película) es un texto, que puede ser interpretado y descifrado. Se integra, por eso, a una red de significación. Zavala (1999) considera que un intertexto es “el conjunto de textos con el que un todo cualquiera está relacionado”. De la misma manera, el autor resalta cómo la intertextualidad brinda un lugar privilegiado al espectador, quien se encarga de decodificar un mensaje de acuerdo a su “horizonte de experiencias previas y expectativas, así como sus compromisos éticos y estéticos” (p. 27).

Compartimos el sentido de esas definiciones en nuestro acercamiento a las obras de Renoir y Truffaut: la intertextualidad es una construcción cultural que



sintoniza con una mirada que hilvana sentidos provenientes de textos diversos. El receptor participa activamente en un proceso comunicativo como hacedor de la significación. La intertextualidad trasciende la información dada en el texto para sustentarse en series de relaciones establecidas por el espectador (ya que hablamos de cine) al tener contacto con él.

El contexto en el que se yergue la intertextualidad es el de la cultura contemporánea, luego de la quiebra de la crisis y ruptura de la tradición clásica, en tiempos de emergencia de una modernidad que ya ha sido descrita. Zavala (1999) enfatiza en la situación compleja de esta herencia: “Pero hoy día la complejidad cultural es aún mayor que en otros momentos de la historia, y la tradición que hemos heredado es la ruptura, no sólo ante lo clásico, sino incluso ante la ruptura anterior. Ésta es la tradición de lo nuevo, de la modernidad” (p.27).

## **2. Resultados - Comparación de Motivos Visuales y Temáticos**

### **2.1 Abriendo ventanas de perspectiva del mundo**

Una de esas constantes estilísticas del director de *La Gran Ilusión (1937)* es la composición del encuadre teniendo como centro la presencia de *ventanas* para marcar a través de ellas la profundidad del campo representado y las líneas de la perspectiva ocular brindadas por él.

Esta característica estilística remite a una noción o manera de concebir el cine como como un arte que enmarca una mirada, como ventana al mundo.

Pues bien, se puede postular dos énfasis del uso de este recurso en Renoir. El primero, como se ha mencionado, apunta al estilo: prima la profundidad del campo visual permitiendo desarrollar diversos núcleos narrativos. En *Una partida de campo (1936)*, la apertura del campo visual permite establecer en el interior del mismo encuadre diversas relaciones entre los personajes. Relaciones de ternura, de seducción o de comodidad burguesa. Es el espectador el encargado de anexar los diversos sentidos que ofrece esa porción de “realidad” natural reencuadrada a través de la ventana. Es posible encontrar en ese modo de componer la imagen la herencia del pintor

impresionista Pierre-Auguste Renoir, padre de Jean Renoir, en tanto privilegia los escenarios naturales y registra las impresiones, siempre furtivas, de los cuerpos sobre la hierba o en el espacio campestre, contempladas desde el punto de vista de un observador a la vez cercano y distante.

El realizador cinematográfico y crítico francés Bernard Tavernier sugiere en el documental *Viaje a través del cine francés* (2016) una complementariedad estilística de Jean Renoir con el padre pintor. A similares motivos visuales, la herramienta de la cámara cinematográfica añade en la posibilidad de agudizar la profundidad del campo visual.

Andre Bazin (1966) señala que la profundidad de campo es un signo de modernidad, ya que el cine tradicional (*cinéma de qualité*) trabajaba con la imagen en dos términos de composición o acentuando el efecto visual del *flou* (el efecto desenfocado alrededor de una imagen), o con el desenfoco para los fondos. Ello incentivaba un sentido unívoco de interpretación sobre el acontecimiento dramático representado, a causa de la naturaleza intrusiva de un foco de atención que atendía solo a un término de composición visual, socavando las posibilidades de análisis extensivo o de interpretación a los espectadores.

Por eso, para André Bazin, la excepcionalidad moderna del cine de Renoir se vincula al empleo de la profundidad de campo como recurso expresivo destinado a abrir los sentidos y sembrar el principio de ambigüedad en las imágenes.

Bazin menciona lo siguiente sobre Renoir: “Con la excepción gloriosa y retrospectivamente profética de Jean Renoir, el único cuya puesta en escena se esfuerza, hasta *La règle du jeu*, por encontrar, más allá de las comodidades del montaje, el secreto de un relato cinematográfico, capaz de expresarlo todo sin dividir el mundo, de revelarnos el sentido escondido de los seres y de las cosas sin romper su unidad natural” (Bazin, 1966, p.137).

Denotando la influencia del pintor impresionista, al que se criticaba los “vacíos” percibidos a través de las ventanas, Jean Renoir (1974), menciona que su padre replicaba que “lo que es tomado por vacío está en realidad tan lleno de vida como



las partes atestadas de acción. Un silencio en música puede ser tan sonoro como el estruendo de diez bandas militares”. Renoir prosigue y recuerda: “Esta regla del contenido encerrado en el continente es quizás uno de los escasos consejos de orden artístico que mi padre me haya dado indirectamente” (p. 78).

El español Jordi Balló, estudioso de la iconografía fílmica y de los motivos visuales cinematográficos, señala en sus diversos trabajos algunas recurrencias visuales propias de la representación cinematográfica. Una de ellas refiere a las *ventanas* (Balló, 2000, p 21). La ventana supone un reencuadre, pero también una propuesta de espacio abierto, que se abre a lo indefinido. Como herencia de Renoir, Truffaut vuelve una y otra vez al encuadre a través de ventanas en una de sus películas más impresionistas: *El niño salvaje (L'enfant sauvage)* de 1969. La ligazón del niño con el espacio original se da a través de la ventana de la casa del profesor Itard, que lo tiene bajo su cuidado. El niño toma agua contemplando la naturaleza, como lo hizo cuando vivía en el campo. Mira la luna y ansía la libertad que está más allá de los confines de la mansión. Como Renoir, el *plus* de sentido aportado por las ventanas es como un “llamado de lo natural”, de aquel espacio nocturno y peligroso que ningún ser criado en la ciudad puede entender. Pero es también un territorio de placeres y afectos que atraen al niño feral.

En *La historia de Adèle H. (1975)*, el reencuadre a través de la ventana es muy importante. La joven Adèle, hija del escritor Victor Hugo, está enamorada de un militar que no la ama. La pasión de la mujer es obsesiva y la lleva a seguir a su amado. Lo espía a través de una ventana. Truffaut dilata el encuadre, mira como un voyerista por la ventana e informa del punto de vista de la mujer que descubre al militar amando a otras mujeres, pero no a ella.

La visión a través de la ventana se convierte, en Renoir y Truffaut, en un “momento pregnante” para el espectador, al que accede luego de *seguir* un itinerario visual, el que despierta en él el ejercicio de la mirada interior y “el juego libre de la fantasía”. Eso es muy importante en *La historia de Adèle H.*, de Truffaut, porque el empleo de la ventana adquiere una fuerza dramática especial. Es como en *La ventana indiscreta*, de Hitchcock: a través de ella descubrimos algo obscuro. Es también como en Renoir. La ventana abre la mirada hacia la profundidad del campo visual. Balló describe esos “momentos pregnantes” como “segmentos de significación que tienen

*Tiempo*” y, por ende, son “momentos más caracterizados por la inacción que por la acción, por la ausencia que por la presencia, por el fuera de campo pero no necesariamente por el fuera del cuadro”. (Balló, 2000, p.18). Como Adèle H. esperando descubrir, a través de la ventana, las acciones de su amado militar.

El segundo énfasis del recurso de las ventanas puede encontrarse en el cine como un metalenguaje, al enmarcar y encuadrar lo que vemos, de presentar *una realidad*: es la idea del *cine como ventana al mundo*. En realidad, ello no está desligado del primer énfasis del uso de las ventanas, aunque quizás se vincule de modo estrecho con la mirada del director, su cosmovisión. Son varios los momentos de su filmografía en los que Jean Renoir incorpora ventanas como elementos mediadores con la realidad representada: En *Una partida de campo*, mientras los jóvenes remeros miran a Henriette columpiarse, el autor dilata el tiempo de la escena en un gesto de contemplación que nos ubica del lado de los jóvenes en casa, a la vez que marca la separación entre dos mundos, el de la ciudad y el campo. Otro ejemplo se halla en una de las escenas finales de *La Gran Ilusión*, en la que llaman al prófugo teniente Maréchal al último desayuno “familiar” antes de partir nuevamente a su destino de guerra. Es una de las últimas veces en que esos personajes sin destino certero pueden disfrutar de esa paz de no sentir guerra, de hacer una vida normal, de no ser perseguidos.

En esa secuencia de *La gran ilusión* se pueden aplicar los motivos visuales rastreados por Balló. Maréchal (Jean Gabin) tiene la disyuntiva de seguir en guerra o escapar de ella. El asunto narrativo es el que Balló señala como idóneo para resaltar la ausencia: “La del soldado que ha partido, dejando atrás un universo amoroso” (Balló, 2000, p.26). Los sentimientos sucumben a los conflictos, en el alma del ser humano no hay nacionalidad, ni oasis del *tiempo*; un francés y una alemana se enamoran. Es la ausencia y la separación como horizontes entrevistados por una ventana. Y es a través de las ventanas que se observa a personajes calculadores, que sólo piensan pasar un buen rato, o que no tienen escrúpulos, como el rol enamorado de uno de los jóvenes remeros (canotiers), Rodolfo, en *Una partida de campo*.

En películas como en *Los bajos fondos* (1936) y *El crimen de Monsieur Lange* (1936) se puede también observar el empleo de este recurso de sentido dicotómico de las ventanas: escape-resistencia; moral-amoral; conveniencia-perjuicio, etc. En el caso

de Renoir, el aquí y el allá que separa el marco de una ventana adquiere un sentido particular, el del encuentro entre dos mundos.

A su turno, en películas como *El niño salvaje*, Truffaut retoma esta misma función denexo y umbral que adquiere la figura de la ventana. A este lado, encontramos la disposición de la casa del burgués profesional, en los años que siguieron a la Revolución Francesa. El Profesor Itard es el “ciudadano” de la nueva República Francesa y el hombre del “Iluminismo”. En el interior de la casa, servida por la mucama, la señora Guerin, se establece el ámbito de la cultura y el aprendizaje, en concordancia con la noción del progreso personal y el mejoramiento individual que fueron nociones características de la revolución burguesa. Del otro lado de la ventana, se extiende lo que queda fuera de la cultura, el espacio natural que atrae al pequeño salvaje y que mira con deseo y nostalgia. Como en la obra de Renoir, la ventana hace de frontera y de nexo. Opone y une a la vez. En *El niño salvaje* una ventana física es un portal de encuentro, entre lo natural y lo social. En el medio, articulando esas dos dimensiones se encuentra el doctor Jean Itard (François Truffaut) haciendo de padre, maestro y de puente.

Es interesante también el empleo de la ventana en *La noche americana* (1973), de Truffaut. Ahí se aporta un segundo énfasis a ese elemento escenográfico. La ventana es un recurso del decorado construido para una película que habla del cómo se hacen las películas. La ventana opera como artefacto ilusorio y adquiere un valor metatextual (el cine dentro del cine), ya que el film versa sobre el rodaje de una película y la interacción del equipo, sus preocupaciones, satisfacciones, dolencias y alegrías. Al poner en descubierto los escenarios con soportes de madera, *La noche americana* pone en evidencia las condiciones que hacen posible su propio proceso de creación. Encaja con el concepto de Lauro Zavala, de *intertextualidad reflexiva* (Zavala, 1999). Por eso, *La noche americana* de Truffaut está emparentada con *La carroza de oro* de Renoir, en tanto que ambas películas aluden a las relaciones que mantiene la “realidad” con dos formas expresivas y de representación artística; dos espacios de creación: lo cinematográfico y lo teatral, respectivamente.

# Ventanas y metaficción



*El niño salvaje (1970)*



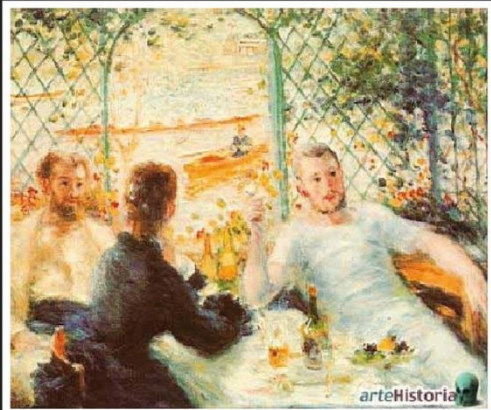
*La noche americana (1973)*



*Diario íntimo de Adèle H. (1975)*



# Ventanas y metaficción



*Almuerzo a orillas del río*  
Pierre Auguste Renoir  
(1879-80)



*Una partida de campo*, Jean Renoir (1936)



*La gran ilusión*, Jean Renoir (1937)



*Besos robados*, Truffaut (1969)



*El último metro*, Truffaut (1980)



*La carroza de oro*, Renoir (1953)

## 2.2 La profundidad del campo visual

La decisión formal de utilizar las técnicas de la profundidad del campo visual se vincula estrechamente con algunos rasgos de la visión del mundo de Jean Renoir. Ello se aprecia claramente en *La regla del juego* (1939), una sátira a la sociedad burguesa de los años treinta, puesta en escena a la manera de una comedia de situaciones y de equívocos sucesivos. El planteamiento formal se sustenta en el empleo de dilatados planos secuencias y al empleo de una marcada profundidad de campo visual.

En el film se enuncia una frase que intenta explicar los comportamientos de los personajes: “Cada quien tiene sus razones”. El aserto alude al carrusel de infidelidades conyugales, relaciones sexuales furtivas y romances ocultos que organizan la trama. En tiempos de crisis social y política, a ese grupo de burgueses solo les resta emprender el juego de las apariencias respetables y las conductas libertinas en un doble estándar que nadie tiene derecho a juzgar porque “todos tienen sus razones”.

El realizador asume el punto de vista del observador que pone en escena un juego de marionetas y como tal se lo ofrece al público. Las mira actuando sobre un escenario filmado en profundidad, proponiendo al espectador una contemplación de los conflictos expresados en trayectorias que se construyen ante él. Los planos secuencias ligados a la composición en profundidad permiten dar una perspectiva no intervencionista del espacio y de las conductas que se desarrollan en él. Los espectadores son expuestos a la ambigüedad de los comportamientos, movidos por una razón o por otra. Esta observación la pondrá en práctica durante el film, en la que los personajes espían a otros, como Christine, uno de los personajes principales, esposa del anfitrión de la mansión, que durante el ritual de caza (actividad que Renoir detestaba) hace uso de un lente de aproximación y ve que su esposo se está besando con su amante. Lo que ella interpreta como cortejo es en realidad una despedida. Esa ambigüedad nacida del voyerismo permite la simultaneidad de acciones en un espacio profundo.

Como ha señalado José Enrique Monterde, citado por Santamarina, Renoir “nos induce a tener siempre presente la idea de la representación y del espectáculo a

base de introducirlos como elementos diegéticos durante toda la película” (Santamarina y Heredero, 1995), y de ahí que el entramado de intrigas, ficciones, engaños, charadas y suplantaciones se haga tan espeso. A partir de aquí, los personajes se desvelan actores de una representación (la vida social) donde la máscara se refuerza por el disfraz y éste, al mismo tiempo, subraya y desvela la convención de las apariencias:

Este “libertinaje” convertido en artificio y representación, pero despojado de cualquier connotación negativa, de descalificación ética o condena moral, también lo hallamos en algunas de las relaciones personales y de parejas que trata Truffaut en su obra. En ellas no existe ley moral externa e imperativa. Los “amores múltiples”, *ménage à trois* o las situaciones de infidelidad sustentan películas como *Jules y Jim*, *La piel suave*, *Domicilio conyugal* o *La mujer de al lado*, que retoman las actitudes morales y vibraciones de situaciones semejantes tratadas por Renoir. Sobre este asunto, Truffaut (1975), escribió: «El “ménage à trois” raramente interesó a Renoir, quien inventó el “ménage à quatre”. En su universo una mujer ama y es amada por tres hombres, o un hombre ama y es amado por tres mujeres» (p.64). La observación de Truffaut alude a películas de Renoir como *La carroza de oro* o *El río*, sólo por mencionar un par. Motivos que luego serían abordados por Truffaut en películas como *Jules y Jim*, *El último metro*, *Las dos inglesas y el amor*, entre otras. En algunas secuencias de esas películas también se impone la composición en profundidad. Solo citamos dos ejemplos. La escena del desmayo amoroso de Fanny Ardant en pleno almuerzo familiar en *La mujer de al lado*, en la que la amplitud del encuadre y su profundidad son delatores del estado emocional de la mujer. Están también los remansos líricos y campestres de *Jules et Jim*, con la naturaleza puesta como escenografía amplia y profunda. (Santamarina y Heredero, 1995)

### 2.3 Sobre el rostro de los personajes (femeninos, sobre todo)

*Mi pasión por el primer plano es tal que he llegado a introducir en mis films secuencias perfectamente inútiles a la acción sólo porque me ofrecían la posibilidad de un bello primer plano.*  
*Jean Renoir. Mi vida, mis films (p.37)*

Frente a la profundidad de campo que nos muestra la relación de los personajes con su entorno o la duplicación del encuadre a través de las ventanas hallamos la utilización recurrente de los primeros planos o planos cercanos de rostros armoniosos o bellos, sobre todo femeninos. Pero también masculinos, sobre todo cuando se trata de algunos actores emblemáticos de sus obras, como Jean Gabin en el caso de Renoir y de Jean-Pierre Léaud en Truffaut. Aparecen a la manera de motivos visuales en las obras

de ambos directores. Ello da cuenta de las vertientes tratadas en ambas obras. Por un lado, la dimensión de lo social y la descripción de los mundos cotidianos.

El uso de los primeros planos en Renoir coincide con los momentos climáticos usualmente de desolación o de toma de decisiones, o para destacar la armonía de un rostro. El de Sylvia Bataille columpiándose en *Una partida de campo*, por ejemplo. O el de Simone Simon en *La bestia humana*.

Truffaut, en cambio, “acomoda” el rostro de varios de sus personajes para denotar su sorpresa, su desconcierto, su fascinación, o para admirar la belleza de sus actrices. Es el caso de Jeanne Moreau, escrutada por la cámara en *Jules et Jim* (1962):

*Jules et Jim* (1962), esa película sobre el “amor de a tres”, es la gran celebración del erotismo en todas sus fases: el entusiasmo inicial; el frenesí de la conquista; las tensiones de los celos; la normalidad de la vida en pareja; la separación por la guerra; la perturbación por la llegada del “otro”; la alternativa de la ruptura; el momento del duelo y la soledad. Jules y Jim aman a Catherine y deciden compartirla antes que perderla. En eso se resume la historia, pero la película no es sólo un argumento. Truffaut encarna el amor difícil del trío en gestos, poses, perfiles, imágenes. Enamorado de Jeanne Moreau, la pone como centro de atención visual y la construye a partir de un símil: el personaje primero luce como cigarra y luego como hormiga. Al comienzo, Catherine es sólo un desafiante perfil femenino apenas entrevisto. Enseguida, la película se transforma en un documento sobre la actriz Jeanne Moreau en trance de seducción: ríe y agita el pelo mientras las imágenes, como fotos captadas al desgaire, se congelan aspirando a la eternidad; se viste de muchacho para acentuar la fuerza de su feminidad; canta con su extraña y atractiva voz ronca y cascada; recita en letanía interminable los nombres de viñedos de Francia con una insistencia que es pura coquetería. Pero a ese loco e irresponsable personaje le sigue otro, que es el mismo en otra clave: Truffaut muestra a Moreau la grave, la depresiva, la reconcentrada, la opaca, la de impulsos contradictorios y oscuros [...] (Bedoya, 2015)

Es clásica la imagen final de *Los 400 golpes*, en el momento en que Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) se enfrenta al mar, visto por primera vez, y nos inquiere sobre su destino mirando hacia la cámara y rompiendo aquella cuarta pared del cine para mostrarnos el artificio en el que nos envuelve el séptimo arte, o en *La noche americana*, cuando el director de la película acomoda el rostro de Jacqueline Bisset para lograr



mejor el encuadre que la registrará en su calidad de estrella de Hollywood visitando una producción francesa.<sup>2</sup>

## Primeros Planos



*Una partida de campo (1936)*

## Renoir



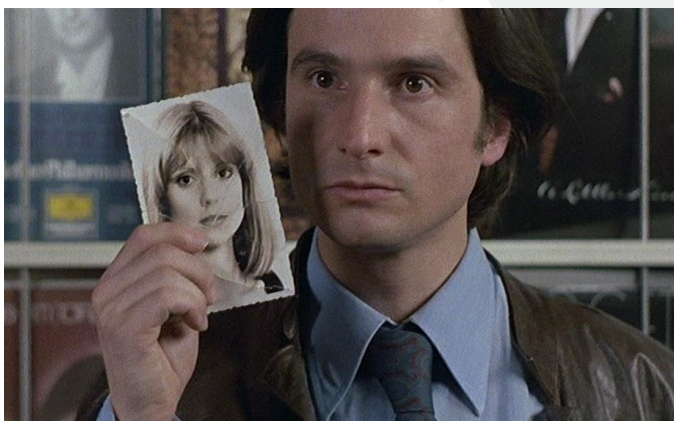
## Truffaut



*Los 400 golpes (1959)*



*La noche americana (1973)*



Los primeros planos como un recurso empleado por Renoir para denotar momentos climáticos. Los primeros planos o planos medios en Truffaut para aludir al cine dentro del cine, lo que se conoce como tematización del director de cine o más específicamente como metaficción. Del mismo modo, pone en evidencia el *espacio en off* o *cuarta pared*.

<sup>2</sup> Para el magíster José Carlos Cabrejo (2015), esta tematización del director de cine es una metaficción que “ingresan en el terreno de la ya mencionada construcción en abismo: películas no sólo sobre el papel de un cineasta, sino sobre lo que significa la elaboración de una película”. Aunque Renoir no hizo mucho uso de este recurso, tanto como Truffaut, ambos coincidían con mostrar dos fetiches técnicos para dotar sentido a su obra y que tenía relación con los primeros planos y la dirección de la mirada.

## 2.4 Elementos naturales: Renoir es agua como Truffaut es fuego

La obra de Jean Renoir explicita la presencia de la naturaleza como un recurso escenográfico de primer orden. Y entre los elementos naturales, el más recurrente es el agua, convertido en motivo visual en sus películas. El propio Renoir enfatiza sobre este hecho, en referencia a su película *Una partida de campo*: “Hay en el movimiento del film un aspecto ineluctable que lo emparenta con la corriente de los arroyos, con el discurrir de los ríos [...] Para mí una buena película es eso, es la caricia del follaje durante un paseo en barca con un amigo” (Renoir, 1974, p. 53).

En Renoir el agua aparece como elemento vivificante, aporta luminosidad y renueva las energías, pero también como factor catártico: Es en el río que se liberan las tensiones acumuladas por los conflictos dramáticos de los filmes. Justamente su primer largometraje, realizado junto con su musa y quien fuera su esposa, Catherine Hessling, se llama *La fille de l'eau* (La hija del agua). Posteriormente, en *Boudu, salvado de las aguas*, una comedia estrafalaria, de acentos anarquistas, también vemos a los personajes rodeados de este elemento, y el agua ocupa el papel de elemento resucitador, determinando el rumbo que sigue el destino de los personajes.

En *Una partida de campo* y *El río* vemos un empleo notable de este recurso. En la primera, filmada el año 1936, aparece como un claro homenaje a la pintura impresionista y a la adscripción de su padre en ese movimiento artístico. El recurso visual del agua aparece de modo subliminal como catalizador de pasiones, pero también como el afluente que permite el encuentro entre dos sensibilidades: lo citadino y lo campestre, lo natural y lo artificial. El agua opera también como marcador de la temporalidad expositiva: la lluvia señala el paso del tiempo.

Es a través de este recurso visual que Renoir encuentra un lazo de filiación muy fuerte con su padre. En *Una partida de campo*, la dirección de arte, la fotografía y los planos aluden de manera directa a las pinturas a la presencia transversal de la naturaleza en su obra.

En *El río*, la primera película en color de Jean Renoir, rodada en la India, podemos observar cómo este recurso envuelve todo el ambiente místico alrededor de

los personajes, desde lo más cotidiano, en forma del líquido que les permite lavar las impurezas corporales, hasta los momentos más fundantes, tristes y alegres, como los ritos mortuorios celebrados en el río, siendo así el espacio en el que naturalmente emerge y acaba la vida, de modo cíclico.

Otro elemento natural marca el cine de Truffaut: el fuego. Por eso, la fascinación pirómana es una constante en él. Desde su ópera prima apreciamos esta fijación. En una escena de *Los 400 golpes*, el personaje principal, un niño llamado Antoine Doinel (interpretado por el actor Jean-Pierre Léaud, álgter ego de Truffaut) prende una vela para rendir un culto casi religioso a su héroe cultural, el novelista Honoré de Balzac. Al olvidarse de apagar la vela, provoca un pequeño incendio.

*La sirena del Mississippi* tiene al fuego de una chimenea como acompañante permanente de los personajes, que tienen roles de género invertidos (si se toman en cuenta estereotipos), interpretados por Jean Paul Belmondo y Catherine Deneuve: el novato en el amor y la *femme fatale* consumada.

Pero quizás el ejemplo más notable del uso de este recurso es la adaptación que dirige en 1966 de la novela *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury. En la obra de Truffaut se recrea el mundo distópico de Bradbury, una sociedad en la que los libros están prohibidos y donde los bomberos, en vez de apagar incendios, los crean, conformando patrullas que castigan a quienes posean libros que deben ser reducidos a cenizas.

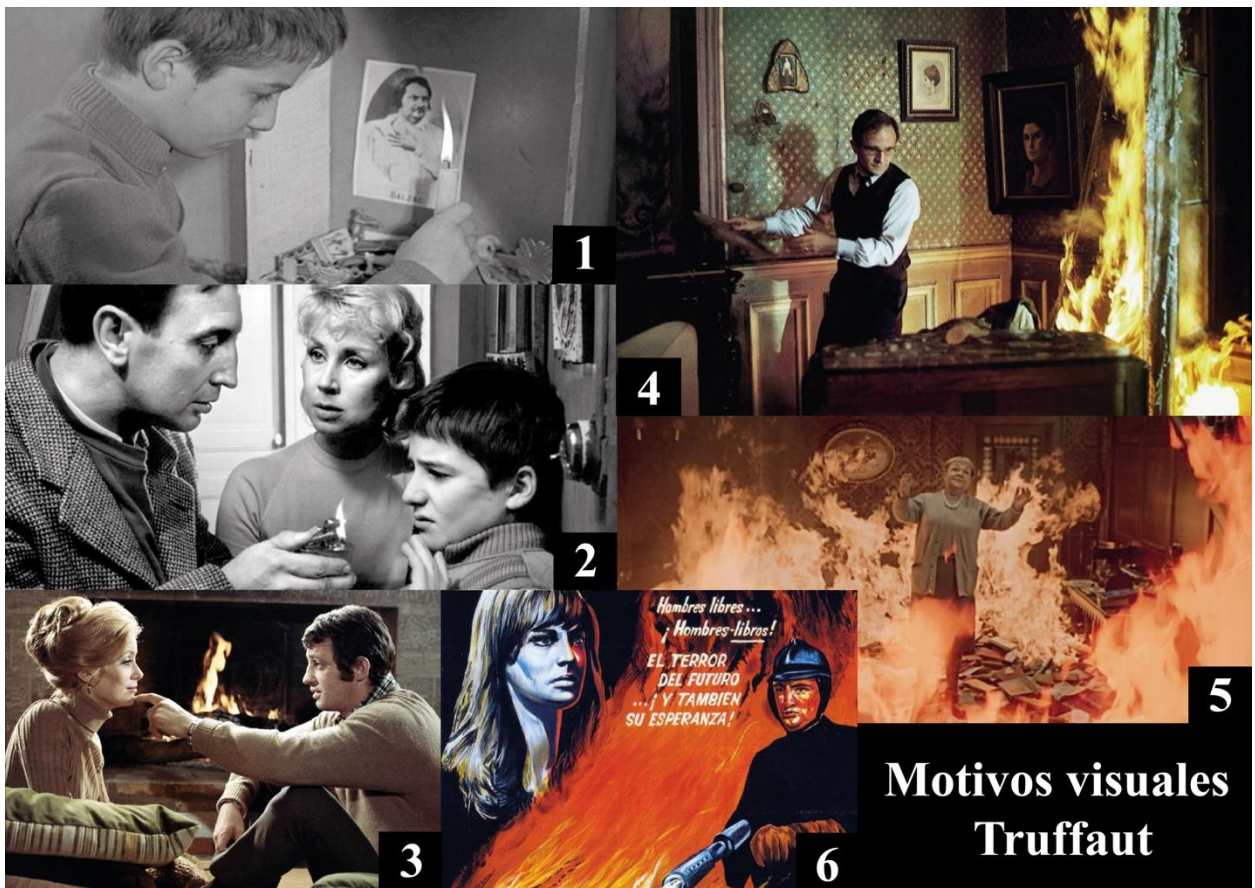
El fuego externo destruye; el fuego interno, pasional, permite abrigar el amor por la cultura y la transferencia de conocimientos. Los habitantes de ese mundo indeseable aprenden de memoria el contenido de los clásicos de Balzac, de Dickens, de Proust, y los recitan para transmitirlos por la vía oral, tal como se transmitía la cultura antes de la aparición de la escritura. Una vez más, aparece en la obra de Truffaut la noción de filiación cultural, de entronque, de sucesión. De influencia.

El fuego en Truffaut aparece como un elemento invasivo, que prende, incendia y quema, siempre motivado por pasiones. La pasión por la literatura en *Los 400 golpes*; la pasión amorosa en *La sirena del Mississippi*; la pasión por la memoria de los que se

fueron en *La habitación verde*. El fuego es desborde y catarsis, tributo y elemento de “iluminación”.

En *La habitación verde* (1978) encontramos al personaje principal, Julien Davanne, encarnado por el mismo Truffaut, organizando ceremonias de memoria y elegías en honor de su esposa y de las víctimas cercanas que cayeron en los combates de la Primera Guerra Mundial. El fuego de las velas tiene aquí valencias distintas y complejas, sobre todo si apreciamos la película en la línea de la naturaleza de Truffaut como un autor cinematográfico sensible a los llamados del pasado y atento a los vínculos de filiación. El fuego es tributo a sus amigos muertos, pero también el signo de una genealogía que se mantiene viva, que brilla o resplandece. La luz de la llama, por pequeña que sea, da cuenta del “alma” que se prolonga más allá de la muerte, proyectando un espíritu creativo particular. No se debe entender estas menciones al “alma” o al “espíritu” al modo en que lo entiende la religión o las concepciones metafísicas. Truffaut era un agnóstico que creía, sin embargo, en la capacidad generativa del talento creador, capaz de heredarse, prolongándose en el tiempo. Eso explica el entronque creativo de su obra con la de Renoir, pero también con la de Rossellini y la de Hitchcock.





## Motivos visuales Truffaut

1 & 2. El protagonista de *Los 400 golpes*, Antoine Doinel, áter ego de Truffaut, hace un altar en honor a su héroe Balzac, se olvida de apagarlo y casi produce un incendio, hecho que es castigado severamente, en medio de un ambiente familiar disfuncional.

3. Escena de *La sirena del Mississippi*. Catherine Deneuve y Jean Paul Belmondo viven un romance álgido, pero ella es una *femme fatale* y no dudará en usar sus dones y los sentimientos del personaje de Belmondo hacia ella para su conveniencia.

4. Escena de *La habitación verde*. Observamos al mismísimo François Truffaut como protagonista, apagando un incendio que es provocado por ponerle velas a la estatua de yeso de su difunta esposa.

5 & 6. *Fahrenheit 451*. Película en donde es más notorio el uso del fuego como motivo visual. En un universo imaginario, los bomberos no apagan incendios, sino que los crean. Todo aquel que sea poseedor de un libro es perseguido. En la imagen 5 observamos cómo una mujer que se niega a entregarse y a entregar sus libros es quemada con todas sus pertenencias. Al igual que Renoir, Truffaut hacía énfasis en fetiches e ideales que abordaba en varias de sus películas.



## Motivos visuales Renoir

1 & 2. *Una partida de campo*. Película homenaje al padre de Jean Renoir, el pintor impresionista Pierre-Auguste Renoir. Se puede observar, cómo el cineasta tuvo presente las pinturas de su padre para recrear su film ya sea en pintura, fotografía o arte. Aquí el agua tiene una notable presencia, como elemento de encuentro entre dos mundos sociales diferentes y como elemento de paso del tiempo.

3 & 4. Escenas de *Boudu, salvado de las aguas*. Una comedia ocurrente en la que el agua tiene un papel casi místico, con la posibilidad de quitar o dar la vida. Boudu es un vagabundo que es salvado de las aguas, lo salvan y acogen en una casa, pero dará revuelo a todos los que en ella habitan. Finalmente, por azar se vuelve millonario, pero escapa tirándose de un bote y volviendo a su vida regular.

5. Imágenes de *El río*. También dotada de misticismo, esta cinta narra la vida de una familia británica en la India. El agua aparece constantemente como recurso visual y está presente holísticamente, desde lo cotidiano hasta las bodas y entierros. Tiene un papel de enfatizar los ciclos de la vida.



## 2.5 La Primera Guerra Mundial como factor narrativo

Un asunto a observar en el sistema de correspondencias que se establece entre las obras de Renoir y Truffaut es el significado que adquiere la Primera Guerra Mundial en el imaginario fílmico de Renoir y Truffaut, lo que nos conduce a tratar los asuntos del horizonte utópico y la noción de libertad que sustentan sus obras.

El hecho histórico se convierte en episodio de una narración. Crea conflictos entre los personajes y es un elemento que polariza algunas posiciones. *La gran ilusión*, de Renoir, se ambienta durante los años de la Primera Guerra Mundial, aunque no se observe el teatro de operaciones de combate. Por el contrario, al desarrollarse las acciones en campos de prisioneros, se siguen las convenciones de los tratados de guerra. En esas prisiones militares alemanas los franceses capturados reciben un trato educado y elegante, casi caballeresco. Signos de la cultura prusiana que marcó el desarrollo de las costumbres en la Europa finisecular y de inicios del siglo XX.

Los prisioneros pueden recibir encomiendas, no viven en condiciones paupérrimas y se les permite realizar noches de espectáculos teatrales. En el fondo, todo ello está regido por una moral inflexible que los personajes cumplen sin dudar. Una de las líneas argumentales de la película incide en la fuga de algunos de los franceses prisioneros. Pero el esfuerzo coral de Renoir, haciendo una película de personajes múltiples y de líneas de acción que se suceden con rapidez, hace que el motivo de la fuga se diluya en el conjunto: En verdad, estamos, como en *La regla del juego*, ante una película que siembra las ambigüedades éticas respecto de las afinidades o rencillas entre grupos sociales, castas y modos de ser en la Europa de entonces. Un comentario de Renoir expresa su incertidumbre o perplejidad sobre las lecturas múltiples que puede tener un texto cinematográfico. Si bien *La gran ilusión* tuvo un gran éxito entre el público francés, la percepción de Renoir fue que el suceso de debió a que los espectadores le atribuyeron otro significado, acaso nacionalista: «A menudo, el propio autor ignora el sentido profundo de su obra. Un ejemplo de este fenómeno debía ser la “La Gran Ilusión” que fue calurosamente aceptada por los comerciantes y por el público, convencidos de que se trataba de un film de evasión. Más tarde, el verdadero tema del film, el problema de las relaciones humanas, fue a su vez descubierto y aceptado» (Renoir, 1974, p. 65).

En *La gran ilusión* se esboza una pregunta: ¿Qué es lo que le queda a un ser humano tras catástrofes como la guerra? El filme responde, de un modo no asertivo, como ocurre siempre en Renoir: En principio, la libertad de no traicionarse a sí mismo, de seguir con las propias convicciones hasta el final. Es la libertad del teniente Marechal (Jean Gabin) que no cabe en su felicidad al saber que las tropas francesas avanzan y anima a todos sus compañeros a cantar *La marsellesa* frente a los mandos alemanes. Él es castigado por este hecho, pero aunque le quiten todo lo que tiene, no le podrán quitar el canto o la música. En la representación de las relaciones entre los mismos soldados franceses se aprecia también esa propuesta utópica de abolición de diferencias sociales y de libertad más allá de las barreras impuestas por la educación. El hallarse juntos peleando por la misma causa crea la noción utópica de comunidad y nación. Ampliando ese concepto, le sigue la utopía del entendimiento entre naciones a pesar de las diferencias políticas. No olvidemos que *La gran ilusión* se realiza en los meses previos a los inicios de la Segunda Guerra Mundial y que la posición beligerante de Alemania frente a los países de Europa occidental ya se había delineado. La estrecha relación entre el general Von Rauffenstein, noble del ejército alemán y el capitán Boildieu, aristócrata del ejército francés, así como el romance entre el francés Marechal y una campesina alemana, enfatiza en la complejidad de las relaciones humanas pero a su vez, en la noción idealista y trascendental de que los sentimientos humanos no tienen etiquetas de nacionalidad. Como lo menciona el teniente Marechal al judío Rosenthal, a él no le importa en lo que crea, sino en lo buen amigo que ha sido. También se percibe la ilusión utópica de creer que la Gran Guerra sería la última guerra capaz de enfrentar a los seres humanos, como acotó Truffaut en su libro *Las películas de mi vida*. (Truffaut, 1975, p. 56).

El ejercicio de la libertad es un ejercicio utópico y, visto desde una perspectiva restrictiva y conservadora, un empeño anárquico. Como el de *Boudu, salvado de las aguas*, el vagabundo que ejerce en todo momento su libertad. Que incluso al hacerse millonario por el azar, deja esa condición y el compromiso de casarse para volver a las aguas de donde lo rescataron y andar sólo por el mundo. Es esta la libertad que ejercita también el ladrón Pepel, en *Los bajos fondos*. Aquella libertad que el barón envidia y destaca sanamente, como la de echarse en el pasto para ver el paso de las nubes.



Por su lado, Truffaut, asocia estas mismas dimensiones utópicas de libertad a los días que acompañan a los preámbulos de la Primera Guerra Mundial. En *Jules y Jim*, la propuesta del amor entre tres personas encuentra su factibilidad en esos años, antes que la Gran Guerra separe a los amigos y replantee las relaciones entre el alemán, el francés y Catherine. *Jules et Jim* es una película hecha al abrigo y la memoria de *La gran ilusión*. Muestra un tratamiento similar de la naturaleza en las secuencias de reencuentro con ella. Los campos y los horizontes son filmados no solo con la profundidad del campo visual que caracteriza a Renoir, sino también con la angulación de altura que permite el empleo de la grúa y los dispositivos que abren la mirada en paneos horizontales o en trávelin de “descubrimiento” del espacio. El lirismo de los amantes recorriendo los campos en bicicleta o caminando para bañarse en el río se relaciona iconográficamente con los motivos visuales del campo y el agua que encontramos en las escenas finales de *La gran ilusión*. Lo que conduce a otra lectura simbólica. La noción de “fronteras” está siempre presente en las obras de ambos cineastas. Son fronteras que operan como vallas imaginarias, imposibles de graficar porque son convenciones culturales y no obstáculos reales. Son las “fronteras” invisibles que van a franquear el pequeño burgués francés y el judío al final de *La gran ilusión*, pero también son las fronteras que atraviesan Jules y Jim antes de que la Primera Guerra Mundial venga a diluir su utopía amorosa. No olvidemos que en la obra de Truffaut, la Primera Guerra Mundial aparece una vez más en *La habitación verde*. Esta vez como una hecatombe que solo ha dejado una memoria dolorosa, a la que se rinde tributo con fuego, como se ha mencionado anteriormente.

Atravesar fronteras es ejercer libertades. Y una de ellas es la del acceso a la cultura humanista y letrada. Los buenos modales de los captores alemanes y los prisioneros franceses en *La gran ilusión*, unidos por lazos de sangre y de “cuna”, son signos de un modo de entender esa filiación cultural que las guerras y los autoritarismos logran pulverizar. Truffaut toma esa apelación de tolerancia y amor por la cultura en dos películas que también muestran el vínculo con lo esencial de la obra de Renoir: *El niño salvaje*:

“En 1969, Truffaut filma *El niño salvaje*, basada en la crónica del Doctor Itard, médico del Siglo de las Luces que se encarga de la educación de un niño encontrado en un bosque, con rasgos de animalidad. Itard, encarnado por el propio Truffaut, le abre las posibilidades de lo humano, a fuerza de paciencia y dedicación. Es el gran elogio de Truffaut a la

educación tradicional, a la transmisión de conocimientos, a la relación afectiva entre maestro y alumno. Gesto político del director en un momento de rechazo y cuestionamiento a la idea misma de Magisterio a causa de las protestas estudiantiles de mayo de 1968". (Bedoya 2008)

Transmitir la cultura, incluso en tiempos en que ella es puesta en riesgo por las ideas políticas dominantes, es una prueba de libertad, y es lo que se representa en *El niño salvaje*. Una libertad que abarca, por cierto, el aprendizaje de la justicia, entendida como la base del entendimiento y la coexistencia humana. En el campo de la justicia y la amistad, los directores defienden valores perennes, mucho más ortodoxos. Ello queda de manifiesto en un pasaje de *El niño salvaje*. Durante el entrenamiento del pequeño salvaje, el Dr. Itard pone un castigo adrede a su pupilo, Victor, para ver si ha logrado incorporar en su conciencia la noción de justicia, encerrándolo en un cuarto oscuro a pesar de haber hecho bien la tarea que le había solicitado. Victor reacciona protestando contra el abuso premeditado por Itard, que reflexiona:

“Ojalá mi alumno me hubiera comprendido en ese momento. Le habría dicho que su mordisco llenaba mi alma de satisfacción. ¿Cómo no iba a regocijarme? Tenía la prueba de que el sentido de justicia ya no era ajeno a su corazón. Al provocar ese sentimiento, había elevado al salvaje a la altura de un ser moral con el más noble de sus atributos”. (Narrador omnisciente Dr. Itard en *El niño salvaje*, 1970)

## **2.6 Prolongaciones utópicas. Las pasiones amorosas**

Otra de esas prolongaciones utópicas se evidencia en *Una partida de campo*, en la que dos personajes separados por diferencias sociales, Henriette, que es de París, y Henri, proveniente del campo, sienten atracción pero no pueden estar juntos porque la joven dama ya ha sido prometida para Anatole, que es el ayudante del negocio de su padre. El amor es un ensueño, la vida es fugacidad. *Una partida de campo* pone al límite las emociones y deja una larga reflexión sobre los prejuicios sociales, la pasión y las relaciones. Lo fugaz que puede ser la felicidad y su complejidad. Renoir, a través del empleo de recursos formales, como la reiteración de los planos de la lluvia, nos previene de que no habrá un final feliz, pero que al menos queda un instante de “sentimiento verdadero”: Justamente aquel que se despoja de los filtros sociales. Aquel en que uno no se convierte en títere del destino, sino en el que se tiene el valor para construirlo, haciendo aparecer el tema de la libertad nuevamente.

*La mujer de al lado* (1981), de Truffaut, muestra el lado oscuro de la utopía amorosa al narrar el encuentro casual de una ex pareja de enamorados, que descubre que uno de ellos se ha mudado al costado de la casa del otro. Ambos están casados. “Ni contigo, ni sin ti” es la conclusión para la exaltación erótica de la que participan: como el amor no se puede concretar en vida, es la muerte que los une. Si bien el amor es tratado de manera utópica, en pocos casos de la obra de Renoir concluye de una manera satisfactoria o con un “final feliz” para los personajes. Lo mismo ocurre en los filmes de Truffaut, plagado de utopías amorosas que se deshacen: la de Catherine, Jules y Jim; la del reencuentro amoroso en *La mujer de al lado*; la de la armonía imposible entre *Las dos inglesas y el “continente”* que es la disyuntiva entre dos hermanas que aman al mismo hombre, entre otras.

## **2.7 Justicia legal y justicia a secas**

Ora en lo temático, ora en lo estilístico, los cines de Jean Renoir y de François Truffaut intentan remover los cánones de lo establecido pero rescatando aquello que, en ambos casos, la tradición arraigó como constitutivo de su arte. Renoir aplicando un “método” de observación que le llevaba, como primer paso de cualquier emprendimiento creativo, a observar el entorno físico y natural, y el de los hechos históricos, acaso al modo de los impresionistas, lo que le llevó a considerarse un hombre del siglo XIX. En el caso de Truffaut, absorbiendo en su obra todo aquello que la tradición del cine le pudo ofrecer en sus visitas diarias a la Cinemateca Francesa, pero atendiendo igualmente a los traumas vividos por la civilización europea y por Francia en el curso de su historia inmediata. Para ambos, la noción de cultura se asoció a la tradición humanista y a un ejercicio de la libertad que alcanzó su cúspide en los años previos a la Primera Guerra Mundial, en los días de la “Belle Epoque” y en el período fasto de la Viena poblada de creadores insuperables, desde Stefan Zweig hasta Sigmund Freud.

Ellos mismos humanistas de convicción, en su obra encontramos vinculaciones entre asuntos que atañen a cuestiones de orden ético o moral. Solo señalamos una de ellas, las alternativas entre la justicia de los tribunales y la sociedad, y la justicia que restablece el equilibrio del delito cometido o devuelve tranquilidad a la víctima o sus afines.

Renoir contrasta las nociones de justicia legal y justicia humana/ justicia del alma. En *El crimen de Mr. Lange*, uno de los personajes comete un asesinato contra su jefe, personaje miserable, explotador y violador de una de sus empleadas. La película debate la noción penal del término “crimen” frente a la posibilidad de haberlo cometido en acto de defensa. El “crimen” como gesto de sublevación de aquel que ha sido humillado, excluido o explotado. Truffaut retoma esta idea de una justicia rehabilitante en *La novia vestía de negro*, en la que vemos a su protagonista “haciendo justicia” con aquellos que complotaron para asesinar a su novio. El motivo temático de la “libertad” para ejecutar actos que a todas luces son sancionados por la ley está implícito en la obra de los dos cineastas.

En *Los bajos fondos*, de Renoir, un ladrón, Pepel, interpretado por Jean Gabin, menciona durante el film que es muy consciente de la ilegalidad de sus acciones. A pesar de ello es lo que su padre y la sociedad le han brindado como posibilidades. No conoce otro oficio más que el de ladrón. En una de las escenas iniciales, el personaje de Gabin entra a robar a la casa de un barón, éste le descubre, le pregunta si ha venido a robarle y le da a entender que él está también en una situación complicada. El barón le pregunta si su empleo es productivo, a lo que Pepel responde que hay épocas buenas y malas, pero que vive esperando un golpe de buena suerte que nunca llega. El barón asiente diciendo que a todos les pasa. Luego sigue un diálogo curioso:

Barón: ¿Tienes hambre?

Pepel: No querría abusar...

Barón: Querías robarme y rechazas comida, no es lógico.

Pepel: La lógica me da igual. Yo tengo educación y sé vivir.

Barón: Haz (piensa) como si me robaras, así estarás más cómodo.

Pepel: Eso es otra cosa. ¡Así me gusta!

Luego en un diálogo posterior, al día siguiente, el barón le dice a Pepel:

Barón: Pepel, qué pena haberte conocido tan tarde. ¿Por qué no viniste a robarme antes?

Un crimen posterior de Pepel motiva a un policía a manifestarse a una sola voz: “No ha sido él quien lo ha matado, han sido los bajos fondos”. Los bajos fondos son, tanto aquí como en otras películas de Renoir, las pulsiones más incontrolables del ser humano, las que impulsan a los individuos a “hacer justicia” por sus propias manos

contra los tiranos. Las que fundan una turbulenta idea de “libertad personal” que lleva a franquear lo que resulta proscrito por el Código Penal.

En la obra de Truffaut también encontramos *La novia vestía de negro* como exponente de esa tensión entre libertad individual, crimen y sanción social. *Fahrenheit 451*, que apela a la ficción futurista así como Renoir apeló a la fábula fantástica en *El testamento del Doctor Cordelier*, muestra a bandas de rebeldes que no aceptan los mandatos de un mundo autoritario. Su libertad los lleva a la desobediencia y al delito. Volviendo al film *Fahrenheit 451*, como se mencionó previamente, el protagonista principal es un bombero llamado Montag que, representando a la autoridad, vive en una sociedad distópica y su trabajo consiste en quemar libros y arrestar a quienes aún los conserven. Montag siente curiosidad por leer uno de los libros requisados, inquietud que es provocada además por el encuentro con Clarissa, una mujer que le parece diferente al resto y le hace dudar sobre la idea misma de felicidad que predomina en esa sociedad deshumanizada. Clarissa huye al ser perseguida por poseer libros. Montag también es buscado por la misma razón y parte a buscar a Clarissa, encontrando una sociedad oculta sui generis, la sociedad de los *hombres libro*, en la que sus miembros memorizan textos clásicos de la literatura universal para guardar su legado. La protección de la herencia de la cultura está por encima de cualquier norma positiva, más aún si ella es producto de una sociedad autoritaria.

También en *El último metro (1980)* vemos una comunidad de “hombres libres” (ya que no de hombres libros, como en *Fahrenheit 451*), que se enfrentan a las autoridades colaboracionistas durante la ocupación nazi de Francia. Son gente de teatro que infringe la ley en nombre de sus libertades, que son las de sus convicciones y su amor a la cultura.

Pero el personaje más emblemático de esta relación entre libertad e infracción penal es Antoine Doinel, la figura recurrente y más característica del cine de Truffaut. La suma de sus pequeños delitos son vistos en el horizonte de su infancia desgraciada. Antoine tiene problemas con la ley o con el ejército (como ocurre en el inicio de *Besos robados*)

## Discusión

Las obras cinematográficas de Jean Renoir y François Truffaut guardan vínculos basados en la admiración del segundo por las películas del primero. Una admiración que se inicia cuando Truffaut ejerce la crítica de cine en revistas parisinas diversas.

Al empezar su trabajo como realizador cinematográfico, Truffaut procesa la “ansiedad de la influencia”, tal como la denomina Harold Bloom. Siguiendo su pensamiento, se percibe en esa relación un vínculo de *efebo a precursor*, de acuerdo a la conceptualización de Bloom, que percibe en toda relación de influencia artística “una lucha interpersonal y generacional de pronunciados tintes edípicos” (Stam, 2001, p. 245)

En esa relación, Truffaut no desarrolla una *kenosis*, que según Bloom equivale a la ruptura con la obra del precursor, hasta el punto de negarla. Por el contrario, Truffaut aplica en esa relación varias estrategias de vinculación con la obra del que considera su referente. Aplica la estrategia del *clinamen*, o alcanzar la madurez desviándose del camino marcado por los predecesores (como en la relación de Truffaut con el “cinéma de papa”); *tessera*, o completar la obra de un predecesor (como en la relación que Brian de Palma mantiene con Hitchcock) [...]; *daemonization*, la mitificación de uno de los predecesores (Tarantino y Godard, Paul Schrader y Bresson); [...] y *apophrades*, o asumir el lugar de, heredar el manto de (Truffaut como heredero de Renoir)”. (Stam, 1999, p. 246)

★ Como se puede apreciar no solo las estrategias del *clinamen* y *apophrades* refieren a Truffaut. También lo hacen *tessera*, cuando Truffaut desarrolla vínculos de completamiento de la obra de un predecesor (como Renoir o Hitchcock) [...]; y *daemonization*, cuando por ejemplo Truffaut refiere la infalibilidad casi sacrosanta de Renoir.

Estas estrategias de influencia artística dan como resultado una intertextualidad perceptible en la obra de Truffaut, “inundada” por motivos y asuntos puntuales que se hallan en la obra de Renoir. La intertextualidad implica mucho más que una concepción de influencia en un sentido único e inamovible; se trata más bien de un concepto amplio y dinámico, y no taxonómico o esencialista, sino que es una suerte de herencia, un



entramado, un adn de signos, que se articulan y actualizan: La noción de intertextualidad no se reduce solo a cuestiones de “influencia” de un cineasta sobre otro.

Kristeva define la intertextualidad, en *La Révolution du Langage Poétique*, como la trasposición de uno o más sistemas de signos a otro, acompañada por una nueva articulación de la posición enunciativa y denotativa. Robert Stam, especialista en el estudio de la *Nouvelle Vague*, profesor de la Universidad de Nueva York, recurre a los conceptos de *intertextualidad* y *dialogismo* elaborados por Bakhtin y Kristeva para aplicarlos al ámbito cinematográfico. El cine como texto se manifiesta como un tejido de experiencias. Así lo explica Stam (2000): “En su sentido más amplio, el dialogismo intertextual alude a las posibilidades, infinitas y abiertas, generadas por todas las prácticas discursivas de una cultura, toda la matriz de enunciados comunicativos en cuyo interior se sitúa el texto artístico, que alcanzan al texto no sólo a través de influencias reconocibles sino también mediante un sutil proceso de diseminación. El cine, en ese sentido, hereda (y transforma) milenios de tradición artística. Lleva inscrita, por así decirlo, toda la historia del arte” (p. 236).

En ese horizonte, las obras de Renoir y Truffaut (y ellos mismos como personajes) llevan impregnadas vastas carga cultural, que se presentan como claves hermeneuticas, tejidos a interpretar en los que se imbrican rasgos de otras artes, como la pintura (en Renoir) y la literatura y el cine (en Truffaut).

Apelando a la intertextualidad definida por Gérard Genette, “Todo lo que pone a un texto en relación, bien manifiesta o secreta, con otros textos”, Stam se detiene sobre Genette, y señala los modos en que pueden manifestarse la “co-presencia efectiva de dos textos”. En forma de cita, plagio y alusión. (Stam, 2001, 241). La cita y la alusión son permanentes en la obra de Truffaut, el cineasta *efebo*. Las actrices Lillian y Dorothy Gish son citadas en *La noche americana*; la obra de Hitchcock recorre transversalmente sus películas; con menciones en *La sirena del Mississippi*; el director de la Cinemateca francesa Henri Langlois, es citado en *Besos robados*, a través de una dedicatoria. Y, por supuesto, Jean Renoir es citado en *La sirena del Mississippi* a través de una dedicatoria, que incluye un pasaje de *La marsellesa*, el filme de Renoir, al inicio de la película.

La alusión también está presente de modo constante en su obra. Aludir, describe la autora Helena Beristáin (1996), proviene del latín *alludere*, que significa jugar (p.14), lo cual sugiere el proporcionar pistas indirectas, a la manera de una apuesta referencial, al espectador, quien de acuerdo a su bagaje cultural, brindará sentido y efectuará relaciones entre algo que se dice y lo que no se dice.

Algunas de las alusiones más explícitas de Truffaut al cine de Renoir se encuentran en *Jules y Jim*. La presencia de la Primera Guerra Mundial que separa a los amigos íntimos, poniéndolos a uno y otro lado de unas fronteras invisibles, remite a *La gran ilusión*, el clásico filme de Jean Renoir que cuestiona, en tono crítico y elegíaco, las separaciones culturales y sociales en una Europa que se encaminaba a la Segunda Guerra Mundial.

No es la única alusión ubicable en la obra de Truffaut. *La sirena del Mississippi* alude en su secuencia final a la imagen conclusiva de *La gran ilusión*, con los personajes caminando sobre la nieve para iniciar una experiencia de vida incierta. Son alusiones directas las presencias de ventanas como elementos articuladores de una mirada abierta hacia el mundo exterior y sistemas de composición visual compartidas en algunas de las películas de ambos cineastas.

Conviene detenerse en los cinco tipos de relaciones transtextuales que identifica Genette. En la relación de la obra de Truffaut con la de Renoir encontramos por lo menos tres de ellos. Del primero, el intertextual, entendido como “la co-presencia efectiva de dos textos”, ya hemos dado cuenta en los párrafos anteriores.

La arquitectualidad alude a la “renuencia” o “buena disposición” de un texto para caracterizarse con otro. Este sería el caso de películas como *El último metro* y *La noche americana*, de Truffaut, en relación con *La carroza de oro*, de Renoir. En todas ellas se activan referentes metaficcionales, observándose el juego implícito propuesto por Renoir, y acogido por Truffaut, que consiste en poner en evidencia la estrecha línea que separa la ficción de la realidad representada, construyendo una “vida real” como circunstancia dramática que lleva consigo coeficientes de irrealidad, fantasía o espectacularidad tanto o más elevados que los del teatro o el cine. También se halla presente el cronotopo de ambientes y ambientes propios de regímenes autoritarios,

verticales, jerárquicos. En el caso de *El último metro*, los artistas se mueven por la dimensión espacio-temporal que evocan el encierro. Es el cronotopo “entre cuatro paredes” (Stam, 2001, 239) que remite al encierro y marginación y ocultamiento de los actores judíos durante la ocupación nazi de Francia. En *La noche americana*, se instala el cronotopo de la ilusión y la simulación, propio de un estudio cinematográfico, donde el equipo de rodaje entrelaza su vida personal con la ficticia. En *La carroza de oro*, la película referente, los artistas de la *Commedia del'arte* se desenvuelven en un cronotopo que funde lo escenográfico y lo natural. El virreinato del Perú resulta tan ilusorio y decorativo como los escenarios en los que actúa Colombina. Esta obra de Renoir encuentra réplica en los dos films mencionados de Truffaut. Tanto Renoir como Truffaut crean en esas películas sendos universos de metaficción que, como menciona José Carlos Cabrejo (2015), “son ficciones que hacen referencia a otras ficciones o que reflexionan sobre su condición de tales” (p.13). Esa reflexividad está vinculada con la intertextualidad pues, como afirma Zavala (1999), la reflexividad es la forma más compleja de intertextualidad (p.29).

La hipertextualidad también se puede encontrar en las relaciones entre Truffaut y su precursor. Según Stam, esta modalidad transtextual es la más sugestiva para el análisis cinematográfico. Se basa en la relación entre un *hipertexto* (o texto posterior) y un *hipotexto* (el texto anterior que el primero amplía). El texto Renoir sería hipotexto del texto Truffaut; así como el texto Renoir padre sería hipotexto del texto Renoir hijo. He aquí un asunto de filiación. Genette explica la relación del hipertexto e hipotexto: “La hipertextualidad se refiere a la relación entre un texto, al que Genette llama hipertexto, con un texto anterior o hipotexto que el primero transforma, modifica, elabora o amplía. En literatura, los hipotextos de *La Eneida* incluyen *La Odisea* y *La Iliada*, mientras que los hipotextos del *Ulises* de Joyce incluyen *La Odisea* y *Hamlet*” (Stam, 1999, p. 238).

Renoir y Truffaut son referentes permanentes del cine de autor. Ambos recibieron legados artísticos importantes. Renoir lo hizo como producto de una filiación real y una opción voluntaria, dados sus vínculos con el pintor Pierre-Auguste Renoir. François Truffaut, en cambio, construyó afinidades de elección y filiaciones simbólicas con los cineastas de su preferencia. Renoir fue uno de ellos.

De Renoir, Truffaut toma aquello que ha sido mencionado en el cuerpo de este trabajo, pero eso no se agota ahí. Al crítico Truffaut le interesó el retrato renoiriano de aquel *hombre despojado y apenas sostenido por La Gran Ilusión de la vida social, el hombre a secas* (Truffaut, 1975, p.65). Rescató de su precedente, de su maestro, el humanismo de la mirada y las formas de representación y composición visual analizadas.



## Referencias

- Balló, J. (2000) *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Bazin, A. (1966) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bazin, A. (1999) *Jean Renoir: Períodos, filmes y documentos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Bedoya, R., Bustamante, E., Carbone, G., Cotler, A., García Sanabria, R., León, I., Llanos, R., Servat, A. y Vivas, F. (segundo semestre de 1994) Truffaut: El hombre que amaba las películas. En: *La gran ilusión* (1) 60-85.
- Bedoya, R. (20 de Mayo del 2008). *Mayo del 68 y el cine* [post en un blog]. Recuperado de <http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.pe/2008/05/mayo-del-68-y-el-cine.html> )
- Bedoya, R. (6 de Mayo del 2015) *Cuerpos del deseo* [post en un blog]. Recuperado de <http://www.paginasdeldiariodesatan.com/pdds/?p=1469>
- Benefit of the doubt (29 de Marzo del 2010). *Chromatic March: The river (1951)*. Recuperado de [http://benefitofthedoubt.miksimum.com/2010\\_03\\_01\\_archive.html](http://benefitofthedoubt.miksimum.com/2010_03_01_archive.html)
- Benet, V. (2004) *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Beristáin, H. (1996) *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bernal, H. (2005) *La explicación a la pintura del impresionismo*. En: *Nómadas*. Enero-Junio, <http://www.redalyc.org/pdf/181/18123129004.pdf>
- Bloom, H. (2009). *La ansiedad de las influencias*. Madrid: Editorial Trotta.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1985) *El arte cinematográfico: Una introducción*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997) *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.



Burch, Noël (1979) *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Cámara subjetivo (1 de Octubre del 2016) *Una partida de campo (crítica)*. Recuperado de <https://camarasubjetivo.com/2016/10/01/critica-una-partida-de-campo/>

Cabrejo, J. C. (2015). *Metaficción: De Don Quijote al cine contemporáneo*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

De Baecque, A. y Toubiana S. (2006) *François Truffaut*. Madrid: Plot Ediciones.

EcuRed (18 de Abril del 2017). *La Nueva Ola Francesa*. Recuperado de [http://www.ecured.cu/La\\_Nueva\\_Ola\\_francesa](http://www.ecured.cu/La_Nueva_Ola_francesa)

Fanne, D. (1974) *François Truffaut*. Valencia: Fernando Torres Editor.

Gubern, R. (1987) *La mirada opulenta*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Ingram, R. y Duncan, P. (2008) *François Truffaut: Filmografía completa*. Köln: Taschen.

Insdorf, A. (1978) *François Truffaut*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lasso, S. (18 de Abril del 2017) *Modernidad: Qué es y características*. Recuperado de <http://arte.about.com/od/Que-es-el-arte/fl/Modernidad-Que-es-y-caracteristicas.htm>

Marías, M. (Enero de 1969) *Le déjeuner sur l'herbe (Jean Renoir, 1959)*. *Nuestro cine* (81).

Marie, M. (2009) *Nouvelle Vague*. Madrid: Alianza Editorial.

Renoir, J. (1975) *Mi vida, mis films*. Valencia: Fernando Torres Editor.

Reszka, D (18 de Abril del 2017) *“Una partida de campo”: Una punzada de impresionismo directa al corazón*. Recuperado de <https://www.escuela-tai.com/blog/una-partida-de-campo-una-punzada-de-impresionismo-directa-al-corazon/>

Romaguera i Ramió, J. y Alsina, H. (1985) *Fuentes y documentos del cine: la estética, las escuelas y los movimientos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Said, Edward (2004) *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate.

Santamarina, A. y Heredero, C. (1995). La regla del juego en Jean Renoir. En: *Nosferatu*, (17-18).

Stam, R., Burgoyne, R. y Flitterman-lewis, S. (1992). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

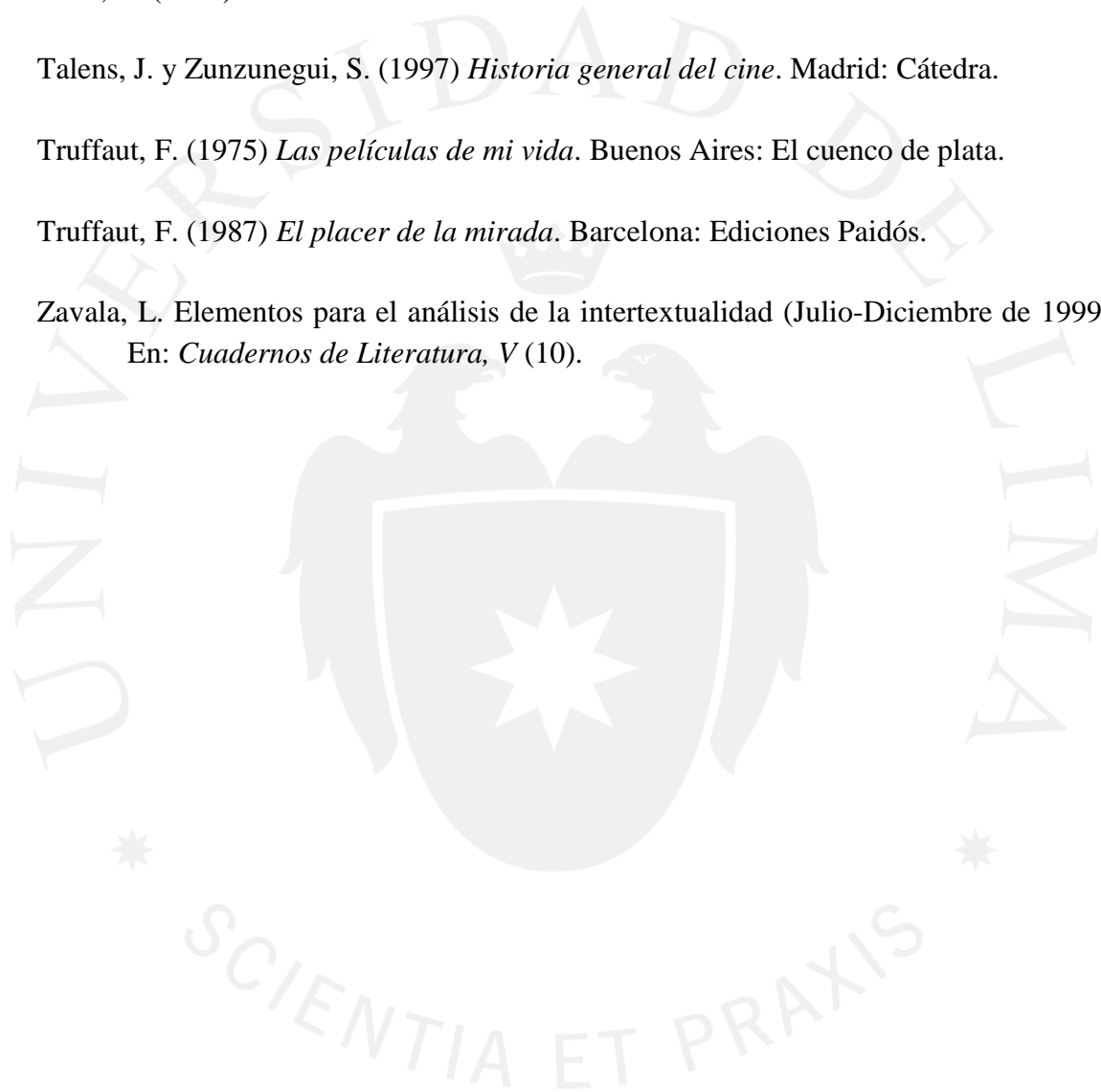
Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Talens, J. y Zunzunegui, S. (1997) *Historia general del cine*. Madrid: Cátedra.

Truffaut, F. (1975) *Las películas de mi vida*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

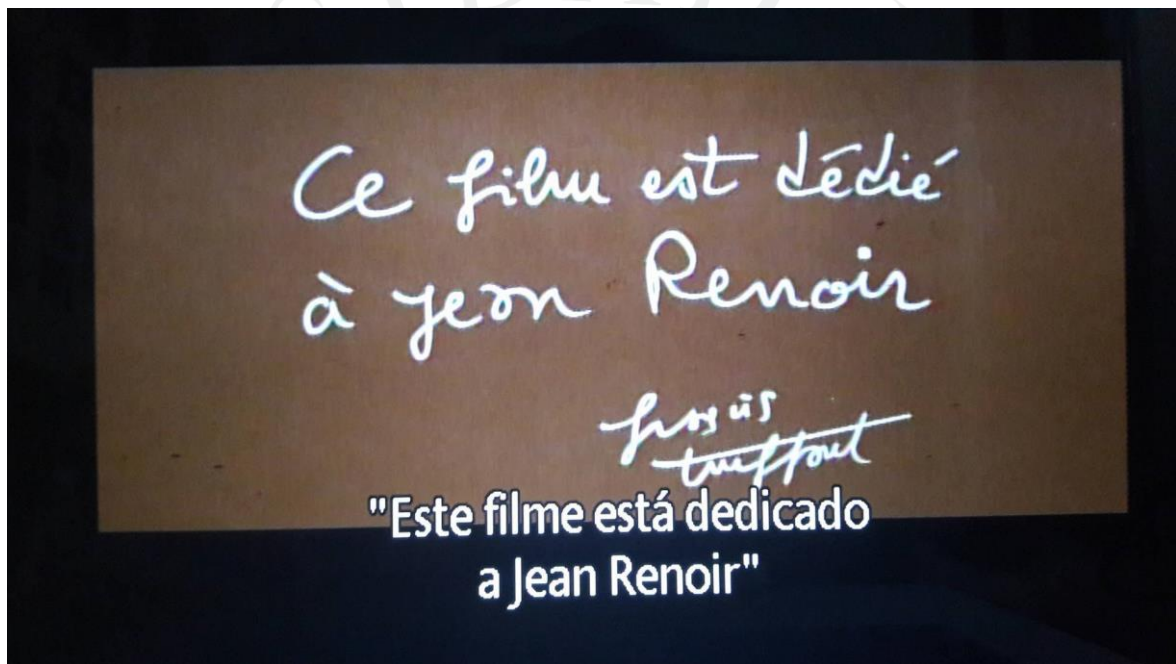
Truffaut, F. (1987) *El placer de la mirada*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Zavala, L. Elementos para el análisis de la intertextualidad (Julio-Diciembre de 1999).  
En: *Cuadernos de Literatura*, V (10).



## ANEXOS

ANEXO 1: Fotograma de Dedicatoria de François Truffaut a Jean Renoir en la película *La sirena del Mississippi*. Abajo, François Truffaut y Jean Renoir.



ANEXO 2: Jean Renoir y su padre, el pintor impresionista, Pierre-Auguste Renoir



## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.1 Ventanas y metaficción	28-29
Figura 1.2 Primeros planos	33
Figura 1.3 Motivos visuales Truffaut	37
Figura 1.4 Motivos visuales Renoir	38

