Los Cuatrocientos Golpes (Truffaut, 1959) des de *Los olvidados* (Buñuel, 1950)

Julia Tuñón

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/agedor/2095>

DOI: 10.4000/agedor.2095

ISSN: 2104-3353

Editor

Laboratoire LISAA

Referencia electrónica

Julia Tuñón, « *Los Cuatrocientos Golpes* (Truffaut, 1959) des de *Los olvidados* (Buñuel, 1950) », *L'Âge d'or* [En línea], 4 | 2011, Publicado el 12 febrero 2019, consultado el 11 junio 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/2095> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agedor.2095>

Este documento fue generado automáticamente el 11 junio 2020.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

Los Cuatrocientos Golpes (Truffaut, 1959) des de Los olvidados (Buñuel, 1950)

Julia Tuñón

- 1 La etapa en que de la infancia se pasa a la adolescencia suele ser difícil, sobre todo cuando existen problemas de integración familiar o situaciones externas conflictivas. La búsqueda de una identidad propia transita entre la idea edulcorada de la niñez y la vida adulta, con todo su potencial vital, y se teme que el tránsito vaya acompañado, además de travesuras, por la crueldad, una crueldad que no parece inocua como la de los niños, sino cargada de premoniciones¹. Es por eso por lo que éste ha sido un tema propicio para las películas, pues el cine ha encontrado en los dolores y goces de las personas un terreno fructífero para contar sus historias en imágenes.
- 2 *Los cuatrocientos golpes*² presenta las dificultades de Antoine Doinel (Jean-Pierre Laud), que recuerdan a las de Pedrito, sin apellido (Alfonso Meja) en *Los olvidados*³. Las similitudes entre los dos filmes no pasan solamente por la historia narrada, los aspectos formales, iconogrficos o temticos, sino por algo mucho ms fuerte y esencial: ciertos arquetipos de la condicin humana que se expresan de manera superlativa en el paso a la vida adulta, como son la tensin entre la dependencia afectiva, econmica y social y la necesidad simultnea de independencia. Las dos pelculas son importantes para sus directores: *Los olvidados* permiti a Buuel, a los cincuenta aos de edad y en el ao cincuenta del siglo XX, que volviera a las pantallas mundiales y que saliera de la difcil situacin que viva en el exilio, ganando un premio al mejor director en el Festival de Cannes de 1951. *Los 400 golpes* le permiti al joven Franois Truffaut, de 27 aos, hasta entonces dedicado a la crtica vanguardista del cine, que slo haba exhibido un cortometraje (*Les Mistons*, 1958), acceder al xito como cineasta y dejar de ver los toros desde la barrera de la escritura, siendo premiado por la “puesta en escena” en el mismo renombrado festival de Cannes, en 1959. El filme se convirti en un estandarte inaugural de la llamada *Nouvelle Vague*.

- 3 El tema de la infancia desborda en ambos casos la anécdota y los dos filmes son obras maestras. Luis Buñuel, español en el exilio, vivió una niñez cómoda⁴ pero en esta película muestra la feroz vida de los delincuentes juveniles en un suburbio marginal de la ciudad de México a la mitad del siglo. Por su parte, Truffaut crea una catarsis autobiográfica, la historia del “niño-problema” que él mismo fue, poco atendido por sus padres durante la guerra y la posguerra parisina. A pesar de que Truffaut declaró, ante el disgusto familiar que provocó con el estreno del filme, que no había elementos de su propia vida, lo anterior resulta obvio en los recuerdos que él mismo contó a diversos medios y en los de su amigo Robert Lachenay⁵. También en las notas a lápiz que escribió a mano en el *découpage*, y que explican en primera persona lo que sentía o pensaba ante determinada situación⁶.

- 4 En ambos directores es evidente la importancia dada al tema social, pero también al emocional y psicológico y a los dos su filme les implicó un impetuoso grito de creación artística que les abrió el futuro, como dicen que lo hacen los logros durante la adolescencia. Truffaut había desarrollado en *Cahiers de Cinéma* su idea de la necesidad de realizar un cine con realismo psicológico⁷, y por su parte Buñuel había planteado desde 1939 su interés por el documental psicológico, diferente del meramente descriptivo al interpretar abiertamente la realidad y presentar problemas humanos de orden emocional y carácter conmovedor⁸. La mayor diferencia entre ambas películas no deriva de la vida personal de sus autores, sino del contexto de sus historias, que es importante para la narración que nos ocupa. La Francia que inicia la segunda mitad del siglo XX aparece rústica, autoritaria y escasa en afectos, pero la institucionalización que la estructura es evidente: hay un Estado que provee de policías, de colegios, de tribunales, y las normas que lo rigen son estrictas. Los chicos tratan de escapar de ellas, al negárseles el espacio para las expansiones normales de su crecimiento. Magistral es la secuencia, tomada como homenaje a *Zéro de conduite* (Jean Vigo, 1933), en que el profesor de gimnasia lleva por las calles a sus alumnos, presumiblemente a un parque, y los chicos escapan poco a poco, eligiendo la vida desordenada de la ciudad. La fuerza de la Ley y del orden escolar aparece excesiva y fría, pero en el México de *Los olvidados* su ausencia expresa la de un Estado de Derecho, el vacío de instituciones que estructuren la vida diaria de los niños los deja a expensas de sus propias y feroces fuerzas. Aquí no hay escuela, ni Iglesia, ni más orden que el que impone el miedo, y la policía no resuelve los problemas. Pedrito no tiene apellido, ni padre, ni padrastro. *El Jaibo* ni a nombre llega. La miseria es inclemente y el hambre una constante amenaza, cuando incluso en casa la madre niega a Pedro el alimento. En cambio, en la película de Truffaut, Antoine ha recibido el apellido de su padrastro y en el pequeño piso que habitan se cena sopa de pescado.

- 5 Estos contextos se manifiestan con claridad en la forma de representar el espacio. Como argumenta Anne Gillian, la ciudad institucionalizada de Antoine funciona para él como una madre: lo abriga, lo esconde, las fuentes le dan agua para beber y lavarse⁹. El colegio es una pesadilla, sí, pero le ha dado el placer de la lectura que le permite atisbar otros mundos y, también, el de escapar de ella. Antoine huye siempre: de la escuela, de su casa y al final del reformatorio, lo rige una dinámica centrífuga. Los “olvidados”, en cambio, transitan de los márgenes de la ciudad al barrio y al descampado, y de éste a la urbe, en donde pueden perderse, pero nunca encontrar los cuidados de una madre substituta como hacía Antoine. Es en su barrio en donde pueden sobrevivir: hacinados con sus escasos parientes, de familias siempre irregulares, en establos, en edificios en

construcción o en casas abandonadas, y Pedrito es echado del recién conquistado espacio en un basurero por sus antiguos usufructuarios. La ciudad es siempre ajena¹⁰, y los chicos se rigen por una dinámica centrípeta, pues aunque escapan sin cesar siempre vuelven, como lo hacían los hurdanos de *Tierra sin pan* (Buñuel, 1933)¹¹. Truffaut vivió su infancia en la zona de Pigalle y de la Plaza de Clichy, en donde había familias de escasos recursos, como la suya, que vivía apretada en un piso de 35 metros, pero convivían con familias acaudaladas como la de su amigo Lachenay, habitantes de grandes casonas. Durante la guerra mundial esos eran rumbos sórdidos en los que la gente robaba, mentía, se abastecía en el mercado negro y hacía el amor en las escaleras sin luz de los edificios¹².

- 6 En su factura del filme ambos directores fueron extremadamente minuciosos y realizaron consultas a especialistas y psicólogos. Buñuel nos cuenta que paseó durante meses por las zonas pobres de México, los barrios de Romita y Nonoalco y habló con psiquiatras y educadores del Tribunal de Menores, revisando los informes y las fichas de los muchachos y de las presas de la cárcel de mujeres. En los créditos agradece a Ma. De Lourdes Ricaud, del Departamento de Prevención Social de la Secretaría de Gobernación, al Dr. José Luis Patiño, director de la Clínica de Conducta de la secretaría de Educación
- 7 Pública, y a Armando List Arzubide, Director de la Escuela-granja de Tlalpan¹³. Ya para realizar *Tierra sin pan* había buscado al Dr. Lacan, del Hospital Sainte Anne de Paris¹⁴. Truffaut, por su parte, tomó notas de la psicología de cada uno de sus personajes¹⁵ y toma las opiniones del Dr. Beverly, para quien los problemas de la adolescencia son los impulsos sexuales, el deseo de independencia, el destete afectivo y el sentimiento de inferioridad¹⁶. Con este cuidado Truffaut revisó mucho los guiones previos y deseó muchas cosas, como la entrada tramposa al cine por las puertas traseras o el robo en los bolsillos de los abrigos
- 8 colgados en los percheros en la escuela, pero también incluyó cosas no previstas, algunas de las cuales parecen elementos gratuitos, como el teatro de guiñol que disfrutaban unos pequeños y en donde aparece una niña guiada por Antoine y René, de la que no teníamos noticia. Algunos de los temas apuntados en los guiones previos los desarrollará más tarde en *L'argent de poche* (1976) y en la llamada serie de Antoine Doinel, que inició con esta cinta, todas actuadas con su actor fetiche Jean-Pierre Léaud¹⁷.
- 9 Atendemos aquí los datos que emparentan las dos películas: 1) muchos elementos de su historia, 2) formas de filmar, 3) elementos iconográficos y simbólicos y 4) la representación sin concesiones, de índole arquetípica, de la vida humana en el tránsito de la infancia a la vida adulta.

La historia

- 10 No contaré pormenorizadamente lo que cuentan las películas. Apelo al conocimiento previo del lector, y espero que con mi recuento recuerde las escenas. Las historias comparten una estructura y un anecdotario y encuentro particular afinidad entre las figuras de Antoine y de Pedrito. La presencia fortísima y estructurante de *El Jaibo* (Roberto Cobo) en *Los olvidados* no aparece en *Los cuatrocientos golpes*, aunque un personaje parecido se apunte fugazmente en la figura del joven que escapa del reformatorio y es devuelto con lujo de violencia tras las rejas, ante la mirada azorada de

los más chicos. Antoine y Pedrito son dos niños de aproximadamente 13 años, nacidos ambos de mujeres muy jóvenes y sin pareja, aunque Antoine fue adoptado de pequeño, cuando su madre se casó. Ambos anhelan el amor materno, que no se les prodiga. Marginados sociales, en el caso de Antoine lo es por su rebeldía en la escuela y por carecer del cuidado familiar, en el de Pedrito por todo lo que es su vida. Ellos encuentran en la violación de las normas sociales una salida a su insatisfacción y en la amistad y/o pertenencia a un grupo un recurso para el afecto, aunque Antoine tiene también la pasión por el cine, la lectura de Balzac y a él su amigo René (Patrick Auffray) no lo traiciona, mientras que Pedrito carece de estos sustentos culturales y el apoyo que encuentra pronto se trueca en su contra. El vínculo que agobia a Pedrito y a *El Jaibo* es de sangre, porque se trata de un asesinato que el primero vio realizar al segundo, y eso los une de una manera dramática, que no tiene la complicidad entre Antoine y René.

- 11 El desarrollo narrativo es clásico en ambos filmes y el ritmo moroso otorga a las imágenes en blanco y negro un halo de intimidad que obliga al espectador a pensar en su propia infancia¹⁸. Inicia con un prólogo, que ubica espacialmente la trama, un desarrollo en que los eventos desbordan sin tregua a sus protagonistas, un clímax que lleva a la situación al límite y un desenlace que – quizás – podría permitir un reinicio. En *Los cuatrocientos golpes*, los créditos enmarcados en la velocidad de la cámara que rodea la Torre Eiffel la muestra y la esconde sucesivamente y ubica un círculo de apertura que se cierra brutalmente en la primera secuencia en una escuela rígida y pobretona, en donde algunos pequeños lucen corbata. En *Los olvidados* el recuento visual y sonoro de diferentes ciudades (París, Londres, Nueva York) propone con una voz masculina en *off* el drama que se nos narrará y desemboca en el polvoso terreno donde los chicos sucios y andrajosos juegan la fiesta del sacrificio por antonomasia, la de los toros, y en donde nombran a *El Jaibo* por primera vez: antes de que lo veamos ya sabemos que ha escapado del reformatorio, en un recurso fílmico que nos prepara para la que será su presencia determinante.
- 12 Aunque se trate de un orden espinoso, en ambos casos el filme inicia en una situación estable, como lo hace la tragedia griega: el mundo respira una inercia, que habrá de estallar con la confluencia cada vez más insólita de situaciones insoslayables. Julio Cortázar cuenta *Los olvidados* así:

He aquí que todo va bien en el arrabal de la ciudad, es decir, que la pobreza y la promiscuidad no alteran el orden, los ciegos pueden cantar y pedir limosna en las plazas, mientras los adolescentes juegan a los toros en un baldío reseco [...]. El arrabal y los gendarmes de facción se miran casi en paz. Entonces entra *El Jaibo* [...], caen los disimulos y las letargias, el arrabal brinca en escena y juega el gran juego de la realidad¹⁹.
- 13 La trama se complica implacablemente mezclando sus hilos en apretados nudos que atrapan a los protagonistas. En ambos filmes, los actos que realizan los chicos para escapar empeoran la situación, provocando consecuencias inesperadas que reducen su margen de acción. La herramienta de la que les provee su escasa libertad es la desobediencia a las normas, en el caso de Antoine rígidas y explícitas, en el de Pedrito ambiguas, pero la entrada de la autoridad será insoslayable en ambos casos. Los chicos viven su perplejidad en noches de vagabundeo y de hambre, en las que, como niños que son, buscan leche como alimento y son expulsados de espacios a los que han accedido trampeando: Pedrito duerme en el basurero, Antoine escondido en casa de René o en una fábrica (Truffaut lo hizo en las estaciones del metro, abiertas en las noches por la guerra), ambos van a la feria, espacio particularmente simbólico porque contrasta o

encubre el sufrimiento con una supuesta diversión, aunque Pedrito lo hace para trabajar, moviendo con su escasa fuerza infantil el tiovivo. No encuentro una escena similar a la salida feliz de la familia Doinel al cine para ver *Paris nous appartient* (Rivette, 1961), que apenas se estaba filmando y que es un *private joke* de los varios que tiene la película, o a las gozosas escapadas al cine de René y Antoine.

- 14 En ese orden ácido que estalla ante nuestros ojos, los problemas que los chicos enfrentan suben paulatinamente de graduación. En *Los cuatrocientos golpes* la inocua travesura de jugar con la imagen de una *pin up* lleva a Antoine al rincón del castigo, a la pinta en pared que no logra limpiar (“Ici souffrit le pauvre Antoine Doinel [...]”), a la exigencia de una tarea de castigo que no puede confesar a los padres ni puede realizar, por lo que la escapada al día siguiente se impone y justifica más tarde con la mentira de que su madre ha muerto. Al ser desenmascarado escapa otra vez de casa y roba, con su amigo René, una máquina de escribir de la oficina en donde trabaja su padre, con la intención de venderla para escapar juntos al mar²⁰. En *Los olvidados* la búsqueda de unos centavos y la presencia de un líder fuerte, *El Jaibo*, lleva a los chicos a una sucesión de desmanes y a Pedrito a ser testigo de un crimen. Su miedo a ser considerado como un cómplice, el desamor de la madre, su esfuerzo por encontrar acomodo en la sociedad, su deseo de volver a su casa, de encontrar un trabajo, no le impelen a escapar. Pedrito no tiene a donde huir, como Antoine, pero en ambos casos es un robo y una denuncia lo que da la vuelta de tuerca para echarlos al precipicio. En *Los olvidados* *El Jaibo* roba un cuchillo de plata y Pedrito es acusado. En *Los cuatrocientos golpes*, Antoine pretende devolver la máquina de escribir a su lugar, ante la dificultad para venderla. Es sorprendido, entregado a la justicia por su padrastro y recluido en una institución. A Pedrito es su madre quien lo lleva a los tribunales. El mundo infantil, por feroz que sea, se estrella ante la Ley, inclemente figura de venda en los ojos que tiene una espada en la mano y en la otra una balanza.
- 15 En ambas tramas el secreto y el intento de lealtad une a los personajes y complica las cosas: *El Jaibo* y Pedro callan el asesinato, Antoine calla que vio a su madre besándose en la calle con un hombre que no era su marido. Sólo entonces encuentra el apoyo de ella, temerosa de que cuente su secreto. Martha, madre de Pedro, tiene también un secreto sexual, el haber mantenido relaciones con *El Jaibo*, y cuando cree que el hijo se lo reprocha acelera su decisión de depositarlo en instancias judiciales. Ella no niega su desamor: “¿por qué lo voy a querer? No conocí a su padre, yo era una esquincla y no me pude ni defender”. El padrastro de Antoine tan sólo declara impotencia para dirigirlo y explica haberlo intentado todo, la ternura, la reflexión, todo menos los golpes, “bien entendu”²¹.
- 16 El lugar de internamiento es similar: una escuela granja o el *Centre d’Observation de Mineurs Délinquants* (COM). En ambos filmes, los protagonistas retan desde ahí a los espectadores, incluyéndonos sin escapatoria en su desamparo. Pedrito nos arroja un huevo a los ojos (que escurre por el lente de la cámara), mientras que Antoine nos mira cuando explica su vida a la psicóloga, en un largo campo sin contracampo visual, aunque sí sonoro, de técnica televisiva, que incrementa el tono documental de cámara escondida del filme.
- 17 Truffaut dejó a Léaud contestar libremente a las preguntas, y esa frescura nos incluye en la secuencia de manera notable. En el COM Antoine encuentra otra vez la rigidez: normas, marchas en fila, órdenes.... Y otra vez un bofetón. Pedrito encuentra a un maestro afectuoso que confía en él y la posibilidad de trabajar con las gallinas, que

tanto le gustaban. La escuela-granja permite la incorporación de los pequeños reclusos a un proyecto colectivo, donde todos cuidan los huevos que han de venderse y no hay rejas, pero la institución sólo puede procurar la redención a quien lo desea y, aunque sea el caso de Pedro, él es arrastrado por un destino trágico: la flexibilidad de la escuela-granja no le otorga protección alguna.

- 18 El desenlace de los filmes sí que es diferente. Si la trama en ambos casos podría verse desde el modelo arquetípico del camino del héroe que plantea Joseph Campbell²², “separación-retiro-iniciación”, el final de *Los cuatrocientos golpes* permite suponer los consecuentes “entendimiento, retorno, vuelta a la sociedad, transformación”. Antoine ha escapado y corre sin descanso, seguido en un *travelling* por la cámara hasta que encuentra el mar, ancho y abierto, nos mira entonces, nos vuelve a retar y parece preguntar: “Qu’avez-vous fait de moi ? Qu’allez-vous faire de moi ? Qu’est-ce que je vais devenir ?”²³ y la cámara congela su rostro en primer plano²⁴. En un guión preliminar, una secuencia que mostraba a Antoine con René caminando por París cerraba el filme, pero este final abierto que quedó en definitiva resulta mucho más sugerente que la propuesta previa. Por analogía con la vida de Truffaut, imaginamos que el chico saldrá adelante. Una nota explícita en las notas de trabajo precisa que:

Vers la fin de notre histoire, il faut expliquer d’une manière ou d’une autre que c’est parce qu’Antoine s’est révolté qu’il pourra sans doute s’adapter à l’existence. Il faut que ceci soit très clair pour le spectateur et aussi que la révolte est insuffisante, n’a pas été menée jusqu’au bout ce qui rend nécessaire l’évasion, et bénéfique.... (l’agressivité vaut mieux que l’inhibition).²⁵

- 19 *Los olvidados*, en cambio, cierra ese posible futuro con un portazo. Ante el miedo a los censores y para sugerir alguna esperanza, se filmó el segundo final que conocemos, en el cual Pedro mata a *El Jaibo* y se reincorpora a la escuela-granja, de donde, a diferencia de Antoine, no quería escapar; pero el final planeado por Buñuel y que quedó definitivamente en la película, lo hacía morir a manos de *El Jaibo* y ser arrojado a un basurero, mientras su asesino esperaba su turno para ser matado por la policía y, también, congelada su cara en una foto fija que nos paraliza.

Elementos formales

- 20 En ambos casos, tanto elementos de la historia como la forma de contarla habían sido ensayados por sus respectivos autores en obras anteriores. Buñuel filmó *Tierra sin pan*, (*Las Hurdes*, 1933) en donde propuso un prólogo similar al de *Los olvidados*, en este caso con el mapa de España y una voz masculina en *off* que ubica la miserable región que se describiría en el filme; también utiliza la música (la IV Sinfonía de Brahms) como elemento distanciador, de índole brechtiana y no melodramática y el recurso de la suciedad y aridez del terreno para describir la dureza de su tema²⁶. Los cuerpos inválidos y deformes²⁷, que también veremos en *Viridiana*, respiran al unísono con ese espacio. Truffaut ensayó en *Les Mistons* su fascinación por la infancia, incorporando la pulsión sexual en los chicos que dejó ausente en *Los cuatrocientos golpes*, para retomarla años después en *L’argent de poche*, en que incorpora elementos que aparecen en los guiones previos de *Los cuatrocientos golpes* pero no en el film terminado, mientras que la interrogante por el tema de “naturaleza vs. cultura” latente en estas cintas (y en los niños- adolescentes), ocupa una parte medular en *L’enfant sauvage* (1970).

- 21 Aunque ambos directores detestaran el melodrama, ambos filmes pueden verse como tales, dado el carácter de este género. El tema del melodrama es el sufrimiento humano, el de las personas comunes, en sus tragedias cotidianas. Desata los temas reprimidos, insoslayables pero irresolubles, historias secretas y/o prohibidas por el pudor o la conveniencia, y ante nuestros ojos se explayan las siempre difíciles relaciones familiares, las del amor y el desamor, las que existen entre los sexos, las de la autoridad dominante y las que enfrentan a diferentes generaciones. El tema en el fondo es el deseo, siempre insatisfecho, porque en su imposibilidad de lograrse radica su existencia. Este deseo que tropieza con lo que se supone que es el Bien y el Mal, contendientes medulares en el melodrama. Perplejos, los protagonistas buscan las explicaciones en los orígenes, en lo que pasó previamente a su (nuestro) nacimiento, pero que los determina en todo lo que no saben de su propia existencia. Queda claro que estos temas eran la savia de los problemas de Antoine y de Pedro.
- 22 Sin embargo, también ambos pueden considerarse anti-melodramas, porque renuncian a los recursos fílmicos usuales en el género. Si la lucha entre Bien y Mal está presente en estos filmes, en ambos lo que se provoca es la duda respecto a su ubicación y a su contundencia. No se valora el sufrimiento o la resignación como un bien, ni se consideran malos los placeres, la ambición, la travesura o la curiosidad.... Virtudes y vicios se reacomodan en un discurso crítico de lo que ha sido aceptado socialmente en las sociedades católicas y reificado por el melodrama tradicional. Si el deseo atraviesa todo melodrama y pugna con las obligaciones, considerándolas excluyentes, estos filmes escapan a ese supuesto, y lo triste aquí resulta no satisfacer un deseo que parece tan justo y natural como el de los protagonistas.
- 23 También el juego entre el azar y el destino es peculiar en el melodrama. Aparentemente el primero domina, pero tan sólo para consumir lo que ya está establecido por la fatalidad. En el melodrama, los protagonistas se creen libres, pero están determinados por situaciones que no conocen, padecen la adversidad sin construir su propia vida, aquejados por la desgracia. Paz nombra “destino” lo que rige la vida de estos chicos, como en la tragedia griega, pero despojada de sus atributos sobrenaturales, pues la que ellos viven tiene un carácter social y psicológico, es una fatalidad histórica. Sin embargo, agrega Paz, para que la catástrofe se produzca es necesario que coincida con la voluntad humana. Sólo cuando, en el transcurso del filme, Pedro acepta la presencia ineludible de *El Jaibo* como la fuerza que lo arrastra a romper los límites, éste se convierte en su destino:
- El choque entre la conciencia humana y la fatalidad externa constituye la esencia del acto trágico [...] sin la complicidad humana el destino no se cumple y la tragedia es imposible. La fatalidad ostenta la máscara de la libertad; ésta la del futuro.²⁸
- 24 Y en ese sentido Carlos Fuentes dice que “Los muchachos de *Los olvidados* [...] no pueden modificar su situación con los medios filantrópicos y sentimentales que la sociedad, a sabiendas de su inutilidad pone a su alcance.”²⁹ En cambio, en *Los cuatrocientos golpes* Antoine es capaz de escapar, ¿será capaz de hacer una vida propia, matizada, feliz? La mirada que nos increpa antes del FIN así lo sugiere, la nota de Truffaut insistiendo en que se aprecie su rebeldía, también.
- 25 Para el melodrama tradicional, no hay términos medios en la lucha entre Bien y Mal, no hay negociación posible. Se trata de un conflicto polarizado en el que las situaciones están desbordadas y atosigan a los personajes, que a su vez encarnan ese Bien y/o Mal absolutos, por lo que se expresan de manera hiperbólica tanto en lo visual como en lo

verbal: el vocabulario es contundente y no admite fisuras. Nuestros personajes no participan de esta lógica. Pedrito declara contra ella en la correccional: “Yo no soy bueno, pero yo no robé el cuchillo”. En el caso de *Los olvidados*, Pedro de Urdimalas, que no apareció en los créditos, influyó en la factura de unos diálogos creíbles y en el de *Los cuatrocientos golpes* los chicos hablan el argot juvenil de esos años y sus conductas y gestos no son exagerados. Los actores jóvenes, no profesionales aún, otorgan esta frescura, y en ambos casos el *casting* fue muy cuidadoso³⁰. Cabe apuntar que la tendencia del melodrama a explicitar las ideas mediante discursos está casi ausente en ambas cintas. Casi, porque el director de la escuela-granja nos expone las suyas con claridad. En *L'argent de poche* el maestro plantea frente a la cámara su molestia porque los adultos culpabilizan a los niños de sus faltas, pero este film dista de la sobriedad y emotividad contenida de *Los cuatrocientos golpes*.

- 26 El melodrama promueve la catarsis y las lágrimas, y para lograrlo pone a llorar a sus protagonistas, pero los chicos que vemos aquí casi nunca lo hacen. Coinciden Pedrito y Antoine al llorar su confusión, impotencia y desesperanza cuando son entregados al aparato judicial: Antoine cuando mira la ciudad de sus andanzas por la rejilla del vehículo que lo lleva a su prisión, Pedro cuando ha reclamado a su madre que crea en él y ella se va dejándolo encarcelado. También la falta de comprensión hace llorar a Antoine, cuando su padrastro lo regaña al provocar un incendio, en su afán por honrar, con una suerte de altar iluminado, el genio de Balzac. En ambos casos, también, la música empleada permite salir del acompañamiento anímico típico del melodrama, que reitera las emociones y procura la exaltación emocional, convocando las lágrimas. Tanto Buñuel como Truffaut logran convertirla en un elemento de tensión dramática que nos obliga a la reflexión más que a la catarsis. En *Los olvidados* “la música era como un minueto, graciosa, amable, y remataba con una especie de burla”³¹, pero era necesario ponerla, por exigencia de los sindicatos. También Truffaut utilizó sonoridades que contrastaban con los usos convencionales, con un sólido resultado similar.
- 27 Ambos también escapan del melodrama mediante un tono documental. En el caso de Truffaut existe en muchos momentos una técnica de cámara escondida que otorga un carácter de realidad evidente. La influencia de André Bazin en cuanto a la importancia dada a la observación coloca a este director, al decir de Boudeau, “entre la vida y el cine”³². Por ejemplo, el anecdotario de la factura destaca la dificultad para filmar en la pequeña vivienda escogida para ser la casa de la familia Doinel³³. También influye en ese sentido el frecuente “punto de vista” de Antoine. En ambas cintas hay economía en los movimientos de cámara, pocos planos y escaso virtuosismo: el *travelling* circular alrededor de la Torre Eiffel, en *Los cuatrocientos golpes* o la escena onírica en *ralentí* en *Los olvidados* son una pequeña (y hermosa) excepción. Tampoco se abusa del *close up*, y cuando aparece muestra básicamente la perplejidad de los personajes, carece así del tono escabroso típico del melodrama y adquiere, en cambio, el carácter brechtiano de increpar al espectador. El tono documental fue destacado por el propio Truffaut. Temía que su Antoine fuera rechazado por rebelde, tramposo y mentiroso, y parte de su trabajo durante la filmación se centró en evitarlo³⁴. Lo intentó de manera “très instincti[ve]”, cuando “De plus, le film avait un côté très documentaire, cela obligeait à une grande neutralité.”³⁵ Pensaba que el público podría odiar al chico, pues entonces ignoraba:

[...] qu'on pardonne absolument tout à un enfant et que ce sont toujours les parents qui trinquent. Je croyais faire un equilibre, je ne savais pas qu'il y avait déséquilibre. J'étais très naïf, mais le film se trouvait être naïvement très malin.³⁶

- 28 Con su tratamiento, hizo que las audiencias se identificasen con el chico. Años después sabía que sus traperías “le rend[ent] sympathique en vertu d'une loi dramatique favorable à l'adolescence”,³⁷ pero cuando filmó sentía con claridad que “le danger était la poésie de l'enfance”³⁸, que evitó.

Elementos iconográficos

- 29 Las películas se expresan mediante símbolos, imágenes de objetos o situaciones dotados de la densidad de los iconos, forjados a través del tiempo, por lo que por ellas mismas transmiten ya significados precisos, entendidos por sus audiencias. Sorprende la coincidencia de algunos de ellos en los dos filmes, pese a desarrollarse en contextos tan diversos. Buñuel mostró varias de las escenas más duras en un escenario urbano de desolación, pero que tenía en el horizonte una estructura arquitectónica imponente, una especie de esqueleto metálico de un enorme edificio en construcción, al que, una vez terminado, difícilmente accederían sus niños delincuentes. En el momento del crimen pensó en poner ahí una orquesta tocando música, aunque no se escucharía. El productor desechó la idea por su costo³⁹, pero a pesar de eso el efecto es deslumbrante, porque el “progreso” que se manifiesta en esa construcción llena de huecos contrasta con la precariedad de unos adolescentes que asesinan a palos y pedradas. La Torre Eiffel tiene también en *Los cuatrocientos golpes* la función de horizonte del sufrimiento y de las travesuras de unos chicos carnales, suaves y sensibles, que contrastan su cuerpo con ese icono de la civilización francesa, también una estructura metálica que pese a su fuerza parece sin terminar. Roland Barthes ha escrito sobre su carácter emblemático⁴⁰ y Lachenay hacía notar el gusto de Truffaut por ese icono de París⁴¹.
- 30 Tanto Antoine como Pedro procuran alimentarse en la noche de vagabundeo con un alimento netamente infantil, la leche, que como hace notar Roland Barthes remite a la inocencia, como su color y su textura⁴². Los niños de *Los olvidados* la buscan en el establo, y sólo el pequeño campesino (*El Ojitos*) es capaz de saciarse bebiendo directamente de la ubre de una cabra, mientras sus amigos, “pelados” urbanos que han perdido ya los recursos rurales, lo miran asombrados. En la ciudad institucionalizada, Antoine debe robar una botella de las que entregan por la noche en las casas, y beberla con avidez en un rincón. Por otra parte, no existía en estos años la satanización al tabaco. Los mayores fumaban en todos los lugares, el *glamour* se demostraba echando volutas de humo, y los chicos de paso a la adolescencia pretendían mostrar su sofisticación consumiendo cigarrillos. Antoine y René fumaban con abuso y presunción, ensayando los gestos de los adultos, y los chicos delincuentes de México robaban para darse el gusto. Sólo uno de los más pequeños asumía su minoría de edad al respecto, y no lo intentaba porque “le daba tos”.
- 31 La basura es otro elemento común. En una sociedad organizada, como la francesa, Antoine era el encargado por su madre de bajarla al depósito del edificio. En el mundo de los pequeños delincuentes de México era parte del ambiente, refugio posible para el descanso, proveedor de objetos necesarios. Al igual que en sus escritos sobre los suburbios madrileños, Buñuel presenta barrios que “pertenecen al campo de lo irremediable, de lo fatal”, lugares en donde está “todo lo apollillado o inservible que

puede haber” y que habitan niños “que buscan por los montones y a quienes nunca les contaron cuentos”⁴³, niños que algún día serán adultos y que adquieren las mismas características físicas del barrio: cuerpos rotos y quebrados⁴⁴. Las casas de los pequeños, cuando las tienen, son construidas con palos y láminas, con basuras. En *L'argent de poche* Truffaut presenta a su protagonista viviendo con una madre y una abuela que lo golpean y que habitan una casucha similar, sucia, precaria, hecha de restos, pero en una exhibición para niños en la Cinémathèque Française en febrero de 2011, ante la pregunta de la animadora respecto a los elementos poco realistas que habían percibido en la película, los chicos dijeron que una casa así no podía existir. Ningún pequeño mexicano, más aún si es pobre, podría aún hoy en día, compartir esta opinión. En un cerro de basura fue tirado el cadáver de Pedrito por su amiga Meche y el abuelo de ésta. Lo metieron en un saco y lo transportaron en un burro. Al caer, su cuerpo “rodará con todos nosotros en la última escena de la obra”⁴⁵, y mientras la noche avanza, se confunde visualmente con la materia de desecho, cuando aparece la palabra FIN. Las casas en que viven los olvidados están construidas con restos, son pequeñas y en ellas hay grandes camas de latón, en donde duermen mezclados niños y adultos. Estas camas eran comunes en la época en los tugurios⁴⁶, y reducían notablemente el espacio para moverse, obligando, como vemos en la película, a caminar sobre ellas. En la filmación de *Los cuatrocientos golpes*, las dificultades para filmar, dado el pequeño espacio de la supuesta casa de los Doinel, fueron manifiestos. Antoine duerme en un rincón entre el baño, la cocina y la puerta de entrada. Cuando su madre llega tarde, debe casi brincar sobre su cama para no tropezar, y Antoine trepa sobre ella cuando debe bajar la basura. Esta estrechez del espacio vital es también una metáfora del poco aire que tienen los protagonistas para su vida y de la dificultad para el descanso⁴⁷. En las viviendas de *Los olvidados* conviven apenas separados animales y personas, pese a ser una sociedad que se quiere urbana. Lo mismo sucedía entre los hurdanos de *Tierra sin pan*. En la casa de Meche hay un establo en donde los chicos se refugian cuando no tienen a donde ir, en la de Pedro hay gallinas, que obviamente proporcionan alimento. También hay perros callejeros que vagan por el barrio, y la imagen de uno de ellos, supuestamente sarnoso, se sobrepone a la de *El Jaibo* en el momento de su muerte, abatido por la policía. Los animales que aparecen en *Los cuatrocientos golpes* son muy diferentes: René, amigo y cómplice de Antoine, vive en una casa amplia con un padre muy ocupado y una madre alcohólica. El padre guarda en la habitación del niño un caballo de mampostería que utiliza en algunas ceremonias de la asociación que preside y por la casa pasean gatos domésticos. En la calle, Antoine ayuda a una mujer a buscar a su perrito faldero, que se le ha perdido. La vida animal en la ciudad se reduce a mascotas y juguetes, que parecerían carecer de pulgas.

- 32 La feria es un terreno infantil, pero en *Los olvidados* lo es laboral: ahí algunos niños empujan un tiiovivo, para el gozo de otros. Aprenden lo que les depara el futuro, si acaso les depara algo. Aprenden a imaginar la intención que no realizarán, como la de iniciar un sabotaje al patrón, como enuncia uno de los pequeños, mientras sigue dócilmente tirando de “los caballitos”. La feria es tradicionalmente un icono que remite a la contradicción entre el gozo y el absurdo del dolor. Aparentemente Antoine y René se divierten en ella. Antoine entra al Rotor y la fuerza centrífuga lo aplasta contra sus paredes, durante “cinq secondes en un filage étourdissant. Extase”⁴⁸, como hará el destino con su vida. Ríen, sí, gozan, sí, pero Truffaut en el *découpage* destacó que:

La caméra cachée dans les stands forains nous permettra de filmer Antoine et René mêlés aux oisifs, types de tous âges et de tous genres. On soulignera le côté

monstrueux et démesuré des fêtes modernes: enchevêtrements d'éléments métalliques, manèges échelevés, fusées d'acier, etc.⁴⁹

- 33 Esto contradice el carácter alegre de la escapada a la feria. A la salida, de ser posible, se filmarían tragadores de fuego.
- 34 La pulsión sexual de la infancia es evadida en ambos filmes, los chicos apenas se asoman a ella, a pesar de las “confesiones” de Antoine a la psicóloga en el COM. Ciertamente *El Jaibo* desea y consigue el cuerpo de la madre de Pedro, pero él es ya un muchacho desarrollado. Sabemos de la obsesión erótica de Buñuel por las piernas y los pies femeninos, y en *Los olvidados* hace gala de ella, asociada a la limpieza de Martha sobre su cuerpo y al tratamiento de belleza con leche que se permite Meche, piernas que en ambos casos son miradas por *El Jaibo*. A la madre de Antoine no parece importarle que el chico la vea cuando se desviste. Truffaut nos lo muestra de espaldas: miramos lo que él mira y se destacan esas bonitas piernas retirándose las medias. El desafecto materno se expresa también mediante el ninguneo, como el de no percatarse de que el chico crece y podría albergar curiosidad o deseo por los cuerpos femeninos. Truffaut marca que en la relación del chico con sus padres es que ellos “ignorent l’adolescence qu’ils confondent avec l’enfance, négligeant ainsi l’aventure de la puberté.... Il faut penser à cela. (l’aventure donc, de Lilianne Romano).”⁵⁰
- 35 Una diferencia importante en los iconos utilizados por los autores deriva del ambiente cultural en los dos países. En Francia, la educación obligatoria era hasta los catorce años. Antoine dejó la escuela poco antes por su internamiento en el COM. Truffaut solamente acabó esa educación básica para ganarse la vida mediante oficios diversos y provisionales, hasta que logró hacerlo mediante su pasión, el cine, que ofrece en su primer largometraje espacios de gozos que no son siquiera imaginables en el universo de Pedrito: las historias de la pantalla, los fetiches de los *stills*, como el que roban de la protagonista de *Un verano con Monika* (Bergman, 1953), o la lectura, la devoción por Balzac. Pedrito es analfabeto, como su madre, y no aparece más escuela que la correccional. Buñuel tiene un pequeño descuido de esta circunstancia cuando nos lo muestra leyendo la solicitud de aprendiz en una cuchillería, puesto que solicita en su afán de redención.

Elementos arquetípicos o mítico-estructurales

- 36 A pesar de las espinosas anécdotas, en ambos filmes lo más importante pasa en el interior de sus personajes, en sus emociones y sus búsquedas, aunque sean las circunstancias externas las que consigan la detonación. Son niños en el momento arquetípico de la entrada a otra forma de vida, en el borde de la navaja en que pasarán del estado de niñez a la responsabilidad de sus actos y a la conformación de su individualidad. Enfrentan las circunstancias necesarias para dar ese salto, y no les es fácil. La secuencia en que Antoine es fichado por la policía, se le toman las huellas digitales, le retiran sus pertenencias, lo fotografían de frente y de perfil es larga y morosa, con una distancia que incrementa la sensación de fragilidad que nos transmite Léaud, a pesar de su rostro impasible.
- 37 Para el psicoanálisis, el momento simbólico de matar al padre (Freud *dixit*) funda la propia vida, y la contundencia del hecho ha conformado mitos ancestrales, como el griego del Dios Cronos que temía tanto ser destronado por sus hijos que los devoraba al nacer, y ni así pudo evadir al destino, cuando Zeus, salvado por su madre Gea del feroz

apetito paterno, lo cumplió. En el cristianismo vemos que algunos ángeles se enfrentan a su autoridad celeste, como Lucifer, el ángel rebelde⁵¹. Truffaut insistía en que la rebeldía de Antoine ante la adversidad fuera evidente, pero la pregunta permanece: ¿se deja de ser niño del todo alguna vez? François Truffaut parece no creerlo:

Le paradis perdu de l'enfance est une invention de vieux messieurs. Comment y croire à dix-huit ans quand le souvenir de l'âge ingrat reste aussi vif qu'une démangeaison ? Nous le reprochait-on assez [...], de ne pas tenir en place et d'avoir le diable au corps ? A la maison comme à l'école, nous n'en finissons pas d'avoir treize ans. Antoine Loinod s'en souvient bien: c'était pour lui le temps de l'injustice.

52

- 38 En el mundo de Antoine, la figura paterna y su función estructurante es frágil. Lachenay plantea que la pregunta que se repite en la clase de inglés en *Los cuatrocientos golpes* es medular para el director⁵³: “¿Where is the father?”, repiten una y otra vez maestro y alumnos, y la interrogante queda flotando cuando cosas más urgentes invaden la narración. Más urgentes, pero quizás no más importantes. En *Los olvidados* la ausencia del padre se asume como algo normal⁵⁴, pero, si como quieren los estudiosos, esta figura simboliza el orden y la Ley, la civilización y las normas que se introyectan para estructurar la psique humana, su ausencia o fragilidad en la vida de los pequeños en las dos cintas convierten la vuelta de tuerca del paso a la vida adulta en una circunstancia eminentemente dramática, que expresa de manera excesiva la que viven la mayoría de las personas. En *Los cuatrocientos golpes* la escuela hubiera podido suplir este papel civilizador asignado a la figura paterna, como sucede en *L'argent de poche*, pero aparece tan sólo como una continuación del autoritarismo que no canaliza adecuadamente las inquietudes de los muchachos. En *Tierra sin pan* había una escuela en la que los niños aprendían los principios religiosos y morales del resto de España, ellos tenían las mismas necesidades, pero los medios para satisfacerlos eran casi del Neolítico, nos dice Buñuel⁵⁵. En *Los olvidados* los medios siguen siendo similares, se mata a pedradas y a palos, pero la escuela o la iglesia, con todas las ambigüedades que hubiera cabido esperar en una película de Buñuel, ni se anuncia siquiera.
- 39 Las circunstancias que viven los dos chicos son excesivas porque también carecen del amor de su madre, y del papel que supuestamente ellas dan en el crecimiento. La madre de Antoine jamás lo llama o se refiere a él por su nombre, se porta fría y distante cuando lo visita en el COM (Truffaut filma su rostro fragmentado) y en una secuencia de los primeros guiones, que desapareció en la película, cuando la señora visita a la vidente, sus preguntas son relativas a su propia vida amorosa, pero no a la situación de encierro que vive su hijo. Otra madre, la de René, aparece como alcohólica en los guiones previos, y en el film es una figura ambigua que no se explica suficientemente. La madre de Pedrito le niega la comida y le reclama sin tregua su conducta, aceptando su falta de cariño, (“¿por qué te he de querer? –le dice– ¿por lo bien que te portas?”). Las figuras maternas en los dos filmes tienen rasgos amorosos, pero no dirigen a sus hijos este afecto y los dos chicos lo necesitan. Ambas tienen un carácter sexuado evidente, con lo que les resulta más incomprensible aún el rechazo que sufren.
- 40 Carl Jung ha planteado que el papel simbólico femenino, el arquetipo del *Ánima*, que simboliza el sustrato nutricional asociado a la vida y la naturaleza, sin orden ni controles morales, puede fácilmente convertirse en una exigencia desmesurada para las mujeres y madres reales⁵⁶. ¿Es posible ser tal y cómo los niños las necesitan? En los melodramas tradicionales mexicanos su presencia es determinante, caracterizada por la entrega sin límites a su prole, como diseñada de acuerdo al deseo infantil⁵⁷, pero: ¿es posible tanta

devoción? Elizabeth Badinter ha analizado el instinto maternal como una construcción cultural y no de naturaleza⁵⁸, sin embargo ni Antoine ni Pedrito nos parecen excesivos en su demanda y la situación resulta en ambos casos desoladora. Los deseos y las necesidades insatisfechas de los pequeños podrían ser –quizás– las de toda persona pero, por su circunstancia y su edad, ellos son incapaces de actuar en su provecho y quedan solos ante el mundo, sea ante la institucionalización dominante, que chirria como esa feria fría y metálica que filmó Truffaut, sea como lo plantea Buñuel, tan sólo regido por la ley del más fuerte y por el miedo.

Para concluir...

- 41 Hubiera querido encontrar una frase de Truffaut en la que agradeciera a Buñuel por haber filmado *Los olvidados*. No encontré ninguna mención particular a la película, ni a su impresión cuando la vio. Nada. Entre los títulos tentativos que se pensaron para el filme estaba *La Fuite d'Antoine*, *L'Âge ingrat*, *Les Vagabonds*, *Les Canards sauvages*, y *Les Enfants oubliés*⁵⁹. Ciertamente este último se parece al que se le dio en español, pero no al agregado que se le dio en lengua francesa, *Pitié pour eux*, que Buñuel detestó⁶⁰.
- 42 Truffaut declara la influencia en *Los cuatrocientos golpes* del cine de Jean Renoir, por su querer mostrar las cosas de manera sencilla, sin solemnidad y de Roberto Rossellini, que fue de los primeros en leer el guión y de quien admiraba el discurso coherente y lógico⁶¹, pero a pesar de que Buñuel es valorado por los críticos de *Cahiers du Cinéma* y de que el director español tenía una relación amistosa con André Bazin, mentor y padre adoptivo de Truffaut, el joven director francés sólo mencionó *Los olvidados* en su libro *Les films de ma vie*, para mentar la idea de Bazin de que con ella Buñuel pasó “de la révolution au moraliste⁶².” Cuando analiza su obra, llamándolo “Buñuel le constructeur”, menciona *Tristana* (1969) y *Ensayo de un crimen* (1955) y sólo cuando edita las críticas de Bazin sobre el “cine de la crueldad”, rescata *Los olvidados*, pero también *Él* (1952) y *Susana* (1950)⁶³. Tampoco menciona *L'âge d'or* (1929), pese a que en una breve escena del COM un recluso acaricia una estatua con una morosidad y un tono que inevitablemente recuerda el erotismo suscitado por los pies de una estatua en ese clásico del surrealismo. La correspondencia con que contamos entre ambos autores es muy reducida⁶⁴.
- 43 Los críticos han destacado en ambas películas el carácter de su crueldad/ternura. Para Jacques Rivette: “On pourrait encore insister sur l'extraordinaire tendresse avec laquelle François Truffaut parle de la cruauté, qui ne peut être comparée qu'à l'extraordinaire douceur avec laquelle Franju parte de la folie”⁶⁵, y respecto a Luis Buñuel, Georges Sadoul escribe que:

Le film est extraordinairement cruel. En fonction de son sujet qui est atroce, mais aussi d'une constante qui se retrouve dans toute l'œuvre du réalisateur. *Les oubliés* conduiraient au fond du désespoir si une profonde tendresse, d'autant plus sincère qu'elle ne s'étale point, ne l'imprégnait tout entier.⁶⁶
- 44 André Bazin se había referido a “[...] la cruauté de la condition humaine”⁶⁷, aclarando que “[...] la cruauté n'est pas de Buñuel, il se borne à la révéler dans le monde [...]”. *Los olvidados* au contraire est un film d'amour, et qui requiert l'amour”, por lo que no despierta en sus públicos ni la complacencia sádica ni la indignación farisea⁶⁸.
- 45 Las coincidencias entre *Los olvidados* y *Los cuatrocientos golpes* ponen otra vez en escena la cuestión de si acaso los temas fundamentales tienen estructuras preestablecidas en

nuestra cultura, o en nuestra mente, discusión inacabada. Lo que sí está claro es que estas dos obras maestras del cine muestran un tema humano arquetípico que nos conmueve y nos permite conocernos un poco mejor, abriendo una puerta para la comprensión de nuestras partes más frágiles.

NOTAS

1. TUÑÓN, Julia, “Adolescencia y cine en México (1954-1962). Modernizando al ángel caído”, in Archivos de la Filmoteca, Valencia, IVAC, Junio de 2006, n° 53, pág.176-197.
2. *Los cuatrocientos golpes*. Prod.: François Truffaut: Les Films du Carrosse. Dir. François Truffaut. Arg. François Truffaut y Marcel Moussy. Fotografía: Henri Decae. Música: Jean Constantin. Actores: Jean-Pierre Léaud (Antoine), Patrick Auffray (René), Albert Remy (M. Doinel), Claire Maurier (Mme Doinel).
3. *Los olvidados*. Prod. Ultramar Films. Óscar Dancingers. Dir. Luis Buñuel. Arg y Adapt. Luis Buñuel y Luis Alcoriza. Fotogr. Gabriel Figueroa. Música: Rodolfo Halffter. Escenografía: Edward Fitzgerald. Ed. Carlos Savage. Actores: Stella Inda (Martha), Alfonso Mejía (Pedro), Miguel Inclán (Don Carmelo), Roberto Cobo (Jaibo).
4. BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro. (Memorias)*, México, Plaza y Janés Editores, 1982. pág. 17 y s.s.
5. LACHENAY, Robert “Comentario” *Les quatre cent coups* (DVD), Paris, MK2 S.A., 2001.
6. Por ejemplo, en las notas preparatorias al film habla de la clase de canto, en donde aparecían “nuestros instintos más guerreros” (pág. 49). In “Notes de Travail”, *Les quatre cent coups*, Fondo François Truffaut, Archives de la Cinemathèque Française, Paris. Boîte 001, pág. 49.
7. TRUFFAUT, François “Une certaine tendance du cinéma français” in *Cahiers de Cinéma a. Revue Mensuelle du Cinéma et du Télécinéma*, Paris, enero de 1954, Vol. VI. N°31. pág. 15.
8. BUÑUEL, Luis, “Autobiografía” (1939), in Manuel López Villegas, (Ed.), *Escritos de Luis Buñuel*, España, Colección Fundidos en Negro, 2000, pág. 32-33.
9. GILLIAN, Anne, “Etude critique”, in *Les Quatre Cent Coups. François Truffaut*, Paris, Nathan, 1991. pág. 89.
10. TUÑÓN, Julia, “Cuerpo humano y cuerpo urbano en 'Los olvidados'”, in LILLO, Gastón (Ed.), *Buñuel. El Imaginario Transcultural*, Ottawa, Universidad de Ottawa, 2003. pág. 69-89.
11. BUÑUEL, Luis, “Tierra sin pan” in LÓPEZ VILLEGAS, *Escritos de Luis Buñuel*, op. cit, pág. 61-62.
12. MAGNY, Joel y CAZAUX, Yvette *François Truffaut. Les Quatre cents Coups*, Paris, CNC/ Film de l'Estran, collection « Collège au cinéma », 2001, dossier 19.
13. DE LA COLINA, José y Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, México, IMCINE-CONACULTA, colección Arte e Imagen, 1996, pág. 85.
14. BUÑUEL, Luis, “Tierra sin pan”, in López Villegas, *Escritos de Luis Buñuel*, op. cit , pág. 64.
15. En las que hace notar, por ejemplo, que Antoine es arrogante y agresivo con el mundo exterior pero dócil y sumiso con su madre, a la que admira. “Notas de trabajo”, op. cit, S.n.p.

16. *Ibid.*

17. “Antoine et Colette” (1962), in *L’amour a vingt ans* (Ophus, Rosellini, Wajda, Ishihara y Truffaut, 1962), *Baisers volés* (1968), *Domicile Conjugal* (1970), *L’amour en fuite* (1970).

18. Avec *Les quatre cent coups*, nous rentrons dans notre enfance comme dans une maison abandonnée depuis la guerre. Notre enfance, même s’il s’agit avant tout de celle de François Truffaut”. RIVETTE, Jacques, “Du côté de chez Antoine”, in *Cahiers du Cinéma*, *a. Revue mensuelle de Cinéma*, Paris, mayo d 1959, Vol. XVI, n°95, pág. 31.

19. CORTÁZAR, Julio, “Luis Buñuel: *Los olvidados* (1951)”, in ALAZRAKI, Jaime (Ed.), *Obra crítica*, Madrid, Alfaguara, 1994, pág. 254.

20. Este dato aparece en los guiones previos. Col. *Scénarios. Les quatre cent coups*, Fondo François Truffaut, Archives de la Cinémathèque Française, Paris, Boite 001.

21. Cada año cerca de 40,000 padres daban a conocer en comisaría la fuga de sus hijos: en general volvían antes de 48 horas. MAGNY y CAZAUX, *François Truffaut. Les Quatre cents Coups*, *op. cit.*

22. CAMPBELL, Joseph, *The Hero with a thousand faces*, publicado originalmente en 1949, y reeditado en versión española como *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*, 2005, Madrid, FCE de España, 372 pág.

23. TRUFFAUT, François, *Les aventures d’Antoine Doinel*, Paris, Mercure de France, 1970, pág. 391, pero también se observa en los guiones previos del film. Ver Fondo François Truffaut. Col. *Scénarios. Op. cit.*

24. En sus notas previas escribió que “la fin n’est absolument pas définitive mais son principe devra être sauvegardé: la liberté mais avec une ombre, juste révolte récompensée à demi... Nul doute qu’un agencement plus astucieux reste à trouver”. In Truffaut, “Notes de Travail”, *op. cit.*

25. *Ibid.*

26. Mercé Ibarz ha hecho notar que en los descartes del film aparece todo aquello que pudiera transmitir vitalidad y/o esperanza. “Etnografía, subversión y pedagogía en *Tierra sin pan* (1933)”, in LILLO, Gastón Buñuel. *El Imaginario Transcultural*, *op. cit.*, pág. 281-283.

27. TUÑÓN, Julia, “Cuerpo humano y cuerpo urbano en *Los olvidados*”, *op. cit.*, pág. 77-85.

28. PAZ, Octavio, “El poeta Buñuel”, in Alba C. de Rojo (Comp.), *Buñuel. Iconografía personal*, México, Fondo de cultura Económica-Universidad de Guadalajara, 1998, pág. 63.

29. FUENTES, Carlos, “Prólogo” in Fernando Césarman, *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona, Anagrama, 1976, pág. 15.

30. Truffaut buscaba “L’enfant que je croyais avoir été” in “Notes de Travail”. *Les quatre cents coups*. Fondo François Truffaut, Archives de la Cinémathèque Française, Paris, Boite 202, Dossier 419.

31. DE LA COLINA Y PÉREZ TURRENT, Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior, *op. cit.*, p. 87.

32. BOUDEAU, Emmanuel “Le vase et le bouquet”, in *Cahiers de Cinéma*, Paris, Agosto de 2004, n°592, Dossier Vingt ans après sa mort. Truffaut au vif du cinema, pág. 14.

33. LACHENAY, Robert, *op. cit.*

34. “La nouvelle vague. Entretien avec François Truffaut”, in *Cahiers du Cinéma*, Paris, diciembre de 1962, Vol. XXIII, n°138, pág. 46.

35. *Ibid.*
36. *Ibid.*, pág. 49.
37. Hitchcock-Truffaut. *Édition définitive avec la collaboration d'Helen Scott*, Paris, Ramsay, 1983, pág. 89.
38. "La nouvelle vague. Entretien...", *op. cit.*, pág. 49.
39. BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro. (Memorias)*, *op. cit.*, pág. 195.
40. BARTHES, Roland, "La Torre Eiffel", in *La torre Eiffel. Textos sobre imagen*, Barcelona-Buenos Aires- México, Paidós, colección Paidós Comunicación n°124), 2001, pág. 55-79.
41. LACHENAY, Robert, *op. cit.*
42. BARTHES, Roland, "El vino y la leche", in *Mitologías*, México, Siglo XXI Eds., 1980 (1957), pág. 44.
43. BUÑUEL, Luis "Suburbios" (1923), in LÓPEZ VILLEGAS, *Escritos de Luis Buñuel*, *op. cit.*, pág. 78-80.
44. TUÑÓN, Julia, "Cuerpo humano y cuerpo urbano en *Los olvidados*", *op. cit.*
45. CORTÁZAR, Julio, "Luis Buñuel: *Los olvidados* (1951)", *op. cit.*, pág. 255.
46. BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro. (Memorias)*, *op. cit.*, pág. 195.
47. En 1954 el 90% de las casas de habitación en París era sin ducha, el 21 73 % sin wc. individual y el 41% sin agua corriente. In MAGNY Y CAZAUX, *op. cit.*
48. Scénario. *Les Quatre cents Coups*, Bibliothèque IDHEC, Col. Scénarios. *Les quatre cents coups*, Fondo François Truffaut, Archives de la Cinematèque Française, Paris, 1959, pág. 25.
49. *Ibid.*
50. TRUFFAUT, François, "Notes de travail", *op. cit.* Ignoramos cuál es la aventura de Lilianne Romano.
51. TUÑÓN, Julia, "Adolescencia y cine en México (1954-1962). Modernizando al ángel caído", *op. cit.*
52. Guión preliminar. Loinod fue uno de los apellidos que se ensayó previamente para el nombre de Antoine, y era el apellido del pseudónimo del crítico Jacques Doniol-Valcroze en *Cahiers de Cinéma*.
53. LACHENAY, Robert, *op. cit.*
54. TUÑÓN, Julia, "El sombrero de copa y la ausencia del padre (*Los olvidados*, Buñuel, 1950)", in CAVIELLES GARCÍA, Patricia y POPPENBERG, Gerhard (Eds.) *Luis Buñuel: dos miradas. Una aportación hispano-alemana a un cine antitético*, Berlín, Tranvía-Varlag Walter Frey, 2011, pág. 81-102.
55. BUÑUEL, Luis "Tierra sin pan", in López Villegas, *Escritos de Luis Buñuel*, *op. cit.*, pág. 61-62.
56. JUNG, Carl Gustav, "Sobre los arquetipos", en *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Ed. Paidós, (Biblioteca de Psicología Profunda), 1994. pág. 35.
57. TUÑÓN, Julia *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen. (1939-1952)*, México, Imcine-El Colegio de México, 1998, 313 pág.
58. Su primer trabajo al respecto data de 1981. *L'amour en plus: histoire de l'amour maternel (XVIIè-XXè siècle)*, Paris, Flammarion, 2010, 449 pág.

59. TRUFFAUT, François, "Notas de trabajo", *op. cit.*
 60. BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro. (Memorias)*, *op. cit.*, pág. 187.
 61. Entrevista a François Truffaut por Serge Leroy. DVD *Les quatre cents coups*, *op. cit.*
 62. TRUFFAUT, François, *Les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, Collection Champs-Contre Champs, 1975, pág. 273
 63. BAZIN, André, *Le Cinéma de la cruauté. De Buñuel a Hitchcock*, París, Flammarion, Collection Champs- Contre Champs, 1977.
 64. JACOB, Gilles y DE GIVRAY, Claude (Recop), François Truffaut. *Correspondance*, Paris, Cinq Continents- Hatier, 1988.
 65. RIVETTE, Jacques "Du côté de chez Antoine", in *Cahiers du Cinéma. Revue Mensuelle du Cinéma*, Paris, Mayo de 1959, Vol. XVI, n°95, pág. 39
 66. SADOUL, Georges Les lettres françaises, Paris, 22 de noviembre de 1951, pág. 1.
 67. BAZIN, André, *Le Cinéma de la cruauté. De Buñuel a Hitchcock*, *op. cit.*, pág. 74
 68. *Ibid.* pág. 74-75.
-

RESÚMENES

El presente trabajo atiende a la película de Francois Truffaut, *Los cuatrocientos golpes*, comparándola con *Los olvidados*, de Luis Buñuel, pues las similitudes entre ambas son notables. El tema común de la infancia y la delincuencia desborda en ambos casos la anécdota para manifestar algunos problemas de orden social, pero también emocional y psicológico que atañen a los niños en situaciones límite. Además de la historia narrada, las películas coinciden en múltiples aspectos formales, iconográficos, temáticos, y en algo mucho más fuerte y esencial: ciertos arquetipos de la condición humana que se expresan de manera superlativa en el paso a la vida adulta.

Le présent travail s'intéresse au film de Francois Truffaut, *Les quatre cents coups*, en le comparant à *Los olvidados*, de Luis Buñuel, car les similitudes entre les deux sont frappantes. Le thème commun de l'enfance et de la délinquance dépasse dans les deux cas la simple anecdote pour témoigner de problèmes d'ordre social, mais aussi émotionnel et psychologique qui affectent les enfants dans des situations limites. En plus de l'histoire racontée, les films partagent de multiples aspects formels, iconographiques, thématiques et même une dimension beaucoup plus forte et essentielle : la représentation de certains archétypes de la condition humaine qui s'expriment de façon aiguë au moment du passage à la vie adulte.

ÍNDICE

Mots-clés: cinéma de l'enfance, délinquance, Los olvidados, Les quatre cents coups, Buñuel, Truffaut

Palabras claves: cine de infancia, delincuencia, Los olvidados, Les quatre cents coups, Buñuel, Truffaut

AUTOR

JULIA TUÑÓN

INAH (México), Université Paris 8