

Universidad Jaume I  
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales  
Departamento de Comunicación  
Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSITAT  
JAUME·I

**La representación del acto educativo  
como recurso en el cine de Truffaut**  
***The representation of education act  
as resource in the Truffaut's films***

Trabajo Fin de Grado

**Modalidad:** A

**Autor/a:** Patricia Navarrete Torres

**DNI:** 26760234X

**Tutor/a:** Vicente José Benet Ferrando

Junio, 2014

## Resumen

En este Trabajo Final de Grado se analiza el uso del acto educativo, en la obra de François Truffaut, como recurso formal en las tramas narrativas de algunas de sus películas. Truffaut es un cineasta que siempre estuvo comprometido con la infancia y la educación y así se refleja en muchos aspectos de su obra, sobre todo las películas en las que la educación es el eje central de la historia. El objetivo del presente trabajo es investigar la aplicación del acto educativo en el cine de Truffaut que, a través de historias lineales, es utilizado para la creación dramática y la composición de la puesta en escena. Esta es una oportunidad de reinventar el cine del director francés, aparentemente encasillado.

Las películas en las que trabajaremos a lo largo de la investigación son *Los cuatrocientos golpes* (1959) y *El pequeño salvaje* (1969). Así pues, a través del estudio de varias escenas, centradas en la aplicación del acto educativo, se pretende estudiar de manera exhaustiva qué consecuencias tiene cada una de ellas para la composición general del film. Concluyendo que el autor utiliza este recurso a modo de crítica ante el sistema educativo impuesto y la importancia que se le otorga a la creación de los diálogos y la utilización del espacio de la mano de los personajes.

**Palabras clave:** Educación - infancia - análisis textual - François Truffaut - *Los cuatrocientos golpes* - *El pequeño salvaje*

## Abstract

This work analyzes the use of the educational act, in the work of François Truffaut, as a formal resource in narrative plots of some of his films. Truffaut is a filmmaker who was always committed to children and education and this is reflected in many aspects of his work, especially the films in which education is the essential part of the story. The objective of the present work is to investigate the application of the educational act in films by Truffaut, through linear stories, is used for dramatic creation and composition of the staging. This is an opportunity to reinvent the film by French director, apparently typecast.

The films in which we will work throughout the research are *The 400 blows* (1959) and *The wild child* (1969). Thus, through the study of various scenes, focused on the implementation of the educational act, is tried to study exhaustively what consequences have each to the overall composition of the film. Concluding that, the author uses this resource as a criticism to the imposed educational system and the importance given to the creation of the dialogue and the use of space by the hand of the characters.

**Keywords:** education – childhood – textual analysis – François Truffaut – *The 400 blows* – *The wild child*

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>5</b>
<b>2. JUSTIFICACIÓN Y OPORTUNIDAD DE LA INVESTIGACIÓN.....</b>	<b>9</b>
<b>3. OBJETIVOS E HIPÓTESIS.....</b>	<b>10</b>
<b>4. METODOLOGÍA.....</b>	<b>11</b>
<b>5. MARCO TEÓRICO Y/O REVISIÓN DE LA LITERATURA ACADÉMICA.....</b>	<b>13</b>
5.1 LA REPRESENTACIÓN DEL ACTO EDUCATIVO EN EL CINE.....	13
5.2 LA <i>NOUVELLE VAGUE</i> .....	15
5.3 FRANÇOIS TRUFFAUT: LA CIMENTACIÓN DE UN ESTILO PECULIAR.....	19
5.3 <i>LOS CUATROCIENTOS GOLPES</i> .....	25
5.4 <i>EL PEQUEÑO SALVAJE</i> .....	30
5.5 LA REPRESENTACIÓN DEL ACTO EDUCATIVO EN AMBOS FILMS COMO ELEMENTO PARA LA CONSTRUCCIÓN NARRATIVA, LA PUESTA EN ESCENA Y LA CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA.....	35
<b>6. APLICACIÓN PRÁCTICA.....</b>	<b>45</b>
<b>7. RESULTADOS.....</b>	<b>47</b>
<b>8. CONCLUSIONES.....</b>	<b>52</b>
<b>9. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>55</b>
<b>10. FILMOGRAFÍA.....</b>	<b>58</b>
<b>11. ANEXOS.....</b>	<b>59</b>
11.1 ANÁLISIS ESCENAS DE <i>LOS CUATROCIENTOS GOLPES</i> .....	59
11.2 ANÁLISIS ESCENAS DE <i>EL PEQUEÑO SALVAJE</i> .....	68
11.3 CURRÍCULUM VITAE.....	75

## 1. Introducción

El presente trabajo ofrece un análisis de varias escenas de dos películas de François Truffaut, centrados en el estilo y la narrativa utilizada para la representación del acto educativo. Bien es sabido que la infancia a lo largo de la filmografía del cineasta es un tema en el que incide, ya sea como núcleo central del film o como uno de los hilos narrativos. En este Trabajo Final de Grado se pretende estudiar a fondo la composición escénica así como narrativa de algunos fragmentos de los films, en los cuales se representa el entorno educativo de la época, bien sea en el ámbito escolar como en el familiar. Con el estudio de dichas escenas queremos llegar a una cuestión vital en el cine de Truffaut: descubrir de manera general cual es el estilo que utiliza en ambas películas y de manera específica porque esas escenas han sido dispuestas de ese modo, destacando aquellos rasgos que tienen una doble significación.

Para llegar a un análisis correcto de las escenas, veo necesario consultar diferentes fuentes bibliográficas que tratan la vida y obra del autor, así como la lectura de sus propios textos, pues son la base para entender el estilo y la forma que predomina en su cine.

Las películas en las cuales vamos a centrar el objeto de estudio son *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959) y *El pequeño salvaje* (*L'enfant sauvage*, 1969). Ambas forman parte del movimiento francés que se desarrolla a finales de los años 50, reconocido como la *Nouvelle Vague*. Sus cineastas se caracterizan por la realización de films que preservan el estilo clásico y critican las nuevas formas de producción modernas, centrándose así en temas de preocupación social y realizando un cine denominado “de autor”.

Tal y como ocurre en los films de la *Nouvelle Vague*, son las experiencias personales las que conforman una forma u otra de crear cine en cada uno de sus autores, y este aspecto, en el cine de Truffaut es más que característico, puesto que la infancia maltratada es algo que marcará su vida desde el principio, y como no, su obra. Truffaut se caracteriza por realizar filmes que mantendrán siempre un tono gris y a pesar de que en algunas ocasiones se

esfuerce por romper con esa tendencia, nunca conseguirá realizar ningún film que no tenga ese tono nostálgico que tanto caracteriza al autor.

Justificando la elección de ambos films me resulta inconcebible no centrarse en la que ha sido una de las películas más importantes para la creación e implantación de las bases de dicho movimiento y por ende del estilo propio del autor. *Los cuatrocientos golpes*, primera película del mismo y que definirá completamente su obra –junto a *Tirad sobre el pianista* (*Tirez sur le pianiste*, 1960) y *Jules et Jim*, 1961– esta representa de alguna manera toda su niñez y contiene un componente autobiográfico muy fuerte.

Además, y contando con otra visión muy diferente del acto educativo, podemos considerar *El pequeño salvaje* como un film que intenta mostrar ese compromiso educativo que Truffaut tanto ha anhelado en su infancia, constituyendo así una variación sobre el tema que en este caso incluye la privación de la cultura.

Así pues, desde un pequeño objeto de estudio, como es la forma en la que es representado el acto educativo dentro de estos dos films de Truffaut, pretendo acercarme ligeramente a la esencia misma de la *Nouvelle Vague*, entender cuáles eran las preferencias de estos autores en la creación de sus obras (a pesar de que sus contradictorios ideales acabarán por alejarlos cada vez más), porque acabó siendo uno de los movimientos más representativos del cine francés (a pesar en esencia de su corta duración) y más concretamente que ha supuesto François Truffaut en la consolidación de dicho movimiento y cuáles son las formas que predominan en su estilo. Además de especialmente la importancia que el autor le otorga a la educación y la crítica que ofrece como cambio a ese sistema educativo y a las formas de educación en todos los ámbitos.

## Introduction

This work offers an analysis of several scenes of two films by François Truffaut, focused on the style and narrative used for the representation of the educational act. It is well known that childhood along the filmography of the filmmaker is an issue that has an impact, either as a central nucleus of the film or as one of the narrative threads. In this Final Work of Grade intends to study thoroughly the scenic composition as well as narrative of some fragments of films, in which the educational environment of the epoch is represented, either at the school level or as members of the family. With study of these scenes we want to reach a vital issue in the film by Truffaut: discover, in general, which is the style that used in both films and specifically because those scenes have been arranged in this way highlighting those features that have a double meaning.

To reach a correct analysis of the scenes, I see need to consult different bibliographic sources dealing the life and work of the author, as well as the reading of his own texts, as they are the basis to understand the style and form that predominates in his films.

The movies which will focus the study are *The 400 blows* (*Les quatre cents coups*, 1959) and *The wild child* (*L'enfant sauvage*, 1969). Both are part of the French movement developed at the end of the 1950s, recognized as the *Nouvelle Vague*. Its filmmakers are characterized by the realization of films that preserve the classic style and criticize the new modern forms of production, thus focusing on issues of social concern and carrying out a so-called "auteur" cinema.

As occurs in the films of the *Nouvelle Vague*, are the personal experiences that make up one or another way create movies in each of its authors, and this aspect is characteristic in Truffaut's films, because the abused children is something that will mark his life early on, and of course, his work. Truffaut is characterized by making films that will always keep a grey tone and while sometimes efforts to break with this trend, will never get to make any film that doesn't have that nostalgic tone that characterizes the author.

Justifying the choice of both films, I find it inconceivable to not focus on what has been one of the most important films for the creation and deployment the bases of this movement and thus of the style of the author. *The 400 blows*, first film of the same and you will fully define his work –along with *Shoot the Piano Player* (*Tirez sur le pianiste*, 1960) and *Jules et Jim*, 1961– this represents somehow throughout his childhood and contains a very strong autobiographical component.

In addition, and having another different view of the educational act, we can consider *The wild child* as a film that tries to show this educational commitment that Truffaut has craved in his childhood, thus constituting a variation on the theme, in this case including the deprivation of culture.

Therefore, from a small object of study, as it is the way in which is represented within these two films by Truffaut educational act, I intend to slightly closer to essence of *Nouvelle Vague*, understand what the preferences of these authors were in the creation of his works (although its contradictory ideals will finish with removing them increasingly) because it ended up being one of the most representative French cinema movements (even though in essence of short duration) and more specifically which resulted François Truffaut in the consolidation of this movement and what are the ways that dominate his style. In addition, especially, the importance that author gives to education and criticism that it offers as a change to the education system and forms of education at all levels.

## 2. Justificación y oportunidad de la investigación

A pesar de los numerosos estudios que se han realizado sobre la obra de Truffaut (en el análisis de su narrativa, de su puesta en escena y de las características generales que definen su obra), estos se centran de una manera más generalizada en las formas de realización del autor y es más difícil encontrar estudios que exploren de manera extensa algunos aspectos de sus films, como pueden ser en este caso la utilización de herramientas comunicativas para expresar un ideal fijo que le acompañará durante toda su vida, y es la debilidad que el autor muestra ante la infancia y la forma injusta en la que los niños son expuestos ante la sociedad, ya no solo representados en el cine, si no tratados en la vida real. Es por ello que considero ambas películas seleccionadas, *Los cuatrocientos golpes* y *El pequeño salvaje*, como los ejemplos fundamentales de su cine, que reflejan esta idea y nos ayudarán a entenderla.

De esta forma, encuentro en esta investigación la oportunidad de estudiar de manera profunda el estilo que el autor utiliza en estas escenas, la composición plástica que deriva de su realización y la relación que esta mantiene con el argumento expuesto durante la escena, con la finalidad de poder extraer el porqué de ellas y cuál es la finalidad de cada una en lo que respecta al hilo narrativo.

Por otro lado, el estudio de su obra nos permite afirmar cómo el cine de Truffaut permanece encasillado desde su muerte y pese a que es el autor más fiel a la política de autores son pocos los que han tratado de extraer las razones que le llevaron a ser tan fiel a su estilo. Después de veinte años de su muerte y tras innumerables modificaciones en la industria cinematográfica, podemos considerar este Trabajo Final de Grado como una nueva visión de su cine, que en este caso se centra en la temática educativa, el maltrato a la infancia y la importancia que el personaje infantil mantiene dentro de la misma. Asimismo, ya no solo hablamos de rasgos narrativos y estilísticos, sino de la relación con el contexto social que configuró la producción de los filmes.

### 3. Objetivos e hipótesis

Los objetivos que se plantean en el presente Trabajo Final de Grado son los siguientes:

O1: Análisis de la estructura narrativa de *Los cuatrocientos golpes* y *El pequeño salvaje*. Haciendo hincapié en la importancia del acto educativo.

O2: Análisis exhaustivo de las escenas específicas y los elementos iconográficos y narrativos utilizados para la construcción de las mismas.

O3: Análisis de las diferencias expuestas en ambas películas y que definen el estilo de las mismas.

O4: Reflexión sobre la importancia que supone el personaje infantil en la construcción de la narrativa poética.

O5: Análisis de las consecuencias que se derivan de los actos educativos en los personajes infantiles y como afectan en la trama general de los films.

O6: Reflexión sobre la tendencia del autor a la condensación de varias ideas en una escena.

Por otro lado, la hipótesis que este Trabajo Final de Grado pretende demostrar sería la siguiente:

H1: Los personajes infantiles en el cine de Truffaut son utilizados como elementos singulares para la concepción de la puesta en escena y la elaboración de la narrativa poética.

H1: La representación del acto educativo en estas dos películas de Truffaut es un recurso decisivo para su desarrollo dramático y la caracterización de los personajes

#### **4. Metodología**

La metodología utilizada en la creación de esta investigación se centra sobre todo en el análisis textual. Como recurso para la elaboración del trabajo he realizado también una sistemática lectura de libros de diferentes autores, que tratan, o bien de manera generalizada o en una temática más específica y relacionada con el presente Trabajo Final de Grado, múltiples cuestiones que se relacionan con el autor. Además de libros y reseñas escritas por el propio autor que me han ayudado a la definición y el acercamiento a la forma de realizar del mismo. Por otro lado, también se han consultado todo tipo de artículos, tesis o documentos que se relacionan con Truffaut y con la temática educativa-comunicacional, realizados por diversos doctores, catedráticos y profesionales relacionados directamente con la temática presente de la investigación.

Así pues, un gran peso del resultado de esta investigación ha sido posible gracias al análisis bibliográfico y la comparación de diferentes textos y artículos que me han ayudado a sentar las bases conceptuales y terminológicas, como también al enriquecimiento propio en el ámbito dado.

Además, como objeto de estudio se han planteado seis escenas que se disponen a lo largo de las dos películas y en las cuales se representa el acto educativo, ya sea en el ámbito escolar o el familiar; y que son consideradas como base para la extracción de los argumentos que se expondrán a lo largo del presente trabajo. De este modo dichas escenas han sido seleccionadas por diversas razones:

- Escenas en las que se desarrolla un acto educativo
- Representan un punto de inflexión en la trama narrativa
- La importancia que supone en la experiencia personal del personaje y en la trama argumental del film.

Así pues, en cada escena seleccionada se hará un análisis textual exhaustivo a través de un modelo de ficha<sup>1</sup> propia que nos permitirá estudiar a fondo cada aspecto de su realización, además de encontrar las diferencias y similitudes entre cada una de ellas.

---

<sup>1</sup> El modelo de ficha va adjunto en el Anexo I

## **5. Marco teórico y/o revisión de la literatura académica**

### **5.1 La representación del acto educativo en el cine**

Como bien es sabido, a lo largo de su trayectoria, el cine ha representado todos los espacios y temáticas posibles que hacen referencia a cuestiones cotidianas. En el aspecto educativo, son muchas las películas que ofrecen diferentes cuestiones morales y entornos problemáticos que reflejan la realidad a través de la pantalla. Es por ello que la representación del acto educativo dentro del marco cinematográfico sirve como referencia del entorno social, político y cultural en el cual el film es desarrollado, “a partir del cine debe buscarse la realidad que existe tras la ficción o la ficción que se encuentra tras la realidad” (Martinez-Salanova, 2009:76).

Estos directores se preocupan, desde su visión particular, en proponer los conflictos que surgen en las relaciones maestro-alumno, tanto en el espacio familiar como en otras relaciones interpersonales que se encuentran presentes en la relación adulto- niño. Los mundos imaginados y desarrollados son opuestos para cada caso (Támara Garay, 2012:72).

Izaguirre y Grijalva (2012), argumentan que la narrativa de la materia educativa aporta un espacio que representa historias surgidas en el interior de la escuela y en el aula, donde el acaecimiento caracteriza al relato fílmico remarcando la figura del maestro y por ende la forma de educación empleada. Esto requiere hilvanar la realidad y la ficción que se proyectan en lo narrativo como coyunturas de lo ideológico y cultural y se crean así espacios que interpretan el contexto. Afirman también, que el discurso fílmico incluye el supuesto de la problemática educativa introducida en la narración. De este modo, dentro del texto fílmico se pueden encontrar ciertas significaciones que deben ser interpretadas desde lo político y cultural y “como un modo particular de conocer el mundo, pues todo discurso no es solo producto de estrategias plásticas e históricas de producción, sino también de convenciones institucionalizadas de circulación y consumo” (Castellanos cit. en Izaguirre y Grijalva, 2007:66).

Siguiendo con el análisis de Izaguirre y Grijalva (2012), desde el espacio educativo del texto fílmico se pueden encontrar varios ejes problemáticos que corresponden a: la representación del docente, la narración que precisa el proceso educativo y el punto metafórico de la educación en la conjunción de la realidad y la ficción y que sirve para hacer transitar lo discursivo; además de poseer un punto central basado en componer la visión del relato como el elemento de la experiencia social.

En este aspecto, también es importante hacer presente la cuestión que el cine representa en torno a los derechos infantiles, ya que en el desarrollo de películas en las que se presenta cualquier tipo de entorno educativo aparecen implícitos ciertos derechos que la infancia tiene ante la educación.

Martinez Salanova (2009) argumenta extensamente esta cuestión y expone el estudio de diversas películas que representan las grandes carencias y denuncia la violación de las necesidades más elementales. Estos ejemplos corresponden a diferentes derechos en el aula, como el derecho a la escolarización, la alfabetización y a un trato digno en las aulas. De esta manera, encontramos películas que se acercan al documental, pero que están exponiendo historias completamente ficticias, aunque en su esencia, representen una realidad existente. Este es un cine de carencias donde la educación es tratada como algo indispensable.

Así pues, Izaguirre y Grijalva (2012) exponen que las narrativas fílmicas han proyectado como una experiencia social este entorno disciplinario, y que está relacionado con la estructura del relato fílmico, que recorre contextos que demandan esa mirada cinematográfica con la finalidad de entender el mundo de lo educativo.

De este modo, el acto educativo actuará dentro de la trama general del film como condicionante para la creación discursiva y la completa construcción de los personajes, que a menudo verán modificados sus modos de actuación en relación a la problemática educativa expuesta.

A modo de conclusión, y haciendo referencia al estudio de Esther Gispert (1998), a menudo el autor François Truffaut adopta una postura crítica con respecto al tema dado y utiliza el cine como método de expresión para trazar una nueva manera de concebir y plantear la educación. De esta manera, las películas que realice en torno a esta temática se convierten en un manifiesto educativo que critica fuertemente la realidad social existente, proponiendo un método alternativo más válido para ejercer la educación, asumiendo así las funciones de un pedagogo.

Los procesos de educación son, para este creador, formas en donde el individuo puede a través de la pedagogía, acceder a posibilidades libres para el desarrollo y la transformación de la cultura y el hombre, o por el contrario puede convertir a la persona en un ser deformado y atado a los hilos de la esclavitud que permanecen en las instituciones escolares y familiares. La libertad entonces es el principio que mueve el acto más puro y significativo de la enseñanza, sin ella el sujeto se envilece y no podrá llegar muy lejos (Támara Garay, 2012:72)

## **5.2 La *Nouvelle Vague***

Tal y como expone Montaña Ibáñez (2007) el contexto cinematográfico en el cual se desarrolla el concepto de la Nueva Ola está marcado por una generación de cineastas dedicados a la creación de films que formarán la ‘tradicción de calidad’, forzando la admiración de la prensa extranjera y que se caracterizaran por la adaptación literaria en la que la equivalencia es el punto base. Sus representantes son en mayor medida Jean Aurenche, Pierre Bost o Jaques Sigurd, entre otros.

Así pues, la *Nouvelle Vague* se afinsa a finales de los años 50 tras “el surgimiento de una nueva generación de cineastas franceses que proponían llevar a cabo nuevas visiones y nuevas estructuras narrativas” (Quintana, 2010:85). Hervas (1980) declara que este movimiento reprodujo de cierta

manera el propio nacimiento del cine, de la mano de un grupo de jóvenes críticos, agrupados en la revista *Cahiers du Cinéma*, que proponían una nueva fórmula de producción descartando la grabación en estudios, las películas de alto coste y el *star system*.

Esta nueva forma de concebir el cine, supuso un cambio radical en la concepción de la industria cinematográfica cogiendo como referente en su argumentación a grandes maestros como Hitchcock, Renoir, Hawks, Cocteau, Rossellini y Bresson, a partir de los cuales nació el concepto de puesta en escena y de política de los autores.

En referencia al cine de autor, Nahuel (2013) argumenta que el director está inmerso en todos los pasos necesarios para realizar una película, desde su guión hasta la música, ayudándole a completar una obra donde su punto de vista está presente en todas partes. Exhibe también, que posiblemente muchas de las características que definieron este cine fueron tomadas del Neorrealismo Italiano.

De todos los autores que ayudaron en cimentación de las bases de la *Nouvelle Vague* cabe destacar el nombre de Roberto Rossellini, figura que guió el trabajo de estos jóvenes críticos y al cual tomaron como referencia. Quintana (2010) expone que no fue casualidad que *India: Marti Bhumi* (Rossellini, 1958) estuviera presente en el festival de Cannes el año que *Hiroshima, mon amour* (Resnais, 1959) y *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959) institucionalizaran el sello *Nouvelle Vague*, pues esta película es otra muestra de la necesidad de explorar nuevos caminos en las formas de construcción narrativa. Así mismo, Neyrat (2010) argumenta que una de las películas que ayudarán a conformar los ideales y las posibilidades de estos críticos, será *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Rossellini, 1955) que mediante una simplicidad de medios consigue realizar uno de los films más alabado por los críticos de *Cahiers*.

Roberto Rossellini fue el creador de lo que conocemos como *Nouvelle Vague*, y no exagero. Él fue quien vino a estimularnos, desde una

perspectiva cinematográfica (...) En medio de un ambiente marcado por los críticos que devoraban películas llegó el mago (...) que nos trasladó fuera de la ciudad, fuera de ese mundo del cine, haciéndonos soñar y obligándonos a cultivar nuestro jardín (Jean Rouch, cit. en Quintana 2007: 87)

Fue entonces, gracias a la presencia de *Cahiers* que este grupo de jóvenes (compuesto principalmente por Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol y François Truffaut) tuvieron la posibilidad de expresarse libremente. Dichos críticos y futuros directores de la *Nouvelle Vague*, según Hervas (1980), se alejaban del cine convencional y formularon la noción de cine de autor, el cual defendía la idea de que los directores son los únicos autores. El origen del guion y la participación del equipo técnico pierden importancia, dado que son la temática, el concepto de *mise en scène* y el propio fenómeno cinematográfico los que hacen que sus producciones sigan una evolución coherente y tengan algo en común, independientemente de su calidad. “Una película expresa la visión del mundo de su autor, con la forma que le confiere su dirección” (Neyrat, 2007:15)

Uzal (2013) expone que sus referencias cinematográficas, musicales y literarias eran esencialmente clásicas, al contrario que otros cineastas como Alain Resnais o Chirs Marker –denominados de la “rive gauche”– cuyas obras se relacionaban con la revista *Tel Quel* –el Nouveau Roman– y con otras investigaciones pictóricas y musicales de los años 60. Así pues, la importancia que se le otorga por este grupo de jóvenes al cine americano es enorme, “cuerpos nuevos, vitalidad natural, agilidad y elegancia en el estilo y la narración” (Neyrat 2007:11), de esta manera sus ideas cinematográficas se alejan del cine francés, recordando solo a figuras memorables.

Por otro lado, Uzal (2013) continúa en su argumentación que a pesar de sus reivindicaciones comunes y su debut en conjunto, las posturas estéticas y políticas acabarán por separarlos tanto a ellos como a su obra, hasta su no reconciliación. Así pues, a pesar de que en el comienzo hubo grandes correspondencias entre sus películas, formal y económicamente, a medida que

el prestigio y el éxito de la *Nouvelle Vague* fueron apagándose, cada uno tuvo que escoger un camino por el que sobrevivir. Por un lado, aquellos que fueron más fieles al estilo americano y a la “política de autores” –como Truffaut y Chabrol– y que fueron denominados como cineastas de centro. Estos consideraban que la forma cinematográfica debía explorarse a través del arte clásico de la puesta en escena y no cogiendo una postura revolucionaria o modernista. De esta manera, alternaban entre películas secas y oscuras y otras más ligeras y optimistas.

Por el contrario, Rohmer, Rivette y Godard, buscaban una independencia similar a su deseo de seguir siendo “amateurs”, más total y modesta que la de Truffaut. Prolongan el pensamiento de Bazín y el cine de Renoir y Rossellini, reposando sobre la idea de que el cine es ante todo un arte de registro. Estos optaron por controlar las condiciones o métodos de producción.

Esta idea se complementa en el texto de Neyrat (2007) el cual expone que, a pesar de ser un grupo de críticos con ideales muy similares, cada uno tiene su estilo, siendo el de Truffaut el más encendido y violento. Así pues, Truffaut llevará el liderazgo y se encargará de mantener las polémicas y la guerra establecida entre los que sostienen la tradición francesa y los defensores del cine americano. “El acto de escribir sobre cine fue un modo de pensar en la profesión de cineasta y un sistema para forjar ideas sobre los modelos de puesta en escena que acabarían aplicando” (Quintana 2010:79)

Una de las bases principales de su crítica se centra en contra del realismo psicológico utilizado en el cine francés que, tal como argumenta el mismo Truffaut (1954):

(...) buscando el realismo lo destruye en el preciso momento en que logra captarlo, pues está más preocupado de aislar a los seres en un mundo cerrado, tapiado por fórmulas, juegos de palabras, máximas, que en dejar que se muestren tal como son ante nuestros ojos. (Truffaut, *Une certaine tendance du cinéma français*, 1954)

Por lo tanto, deja de reflejar la realidad de la sociedad francesa y acaba por ser un cine burgués.

Así pues, la Nouvelle Vague se caracteriza por ser un movimiento sencillo y desnudo, que propició a la creación de un cine más simplista, pero sin duda más profundo, otorgando una frescura que posibilitaba lavarse la mirada con respecto al cine de estudio. Así, se permite romper con los convencionalismos del cine francés.

### **5.3 François Truffaut: La cimentación de un estilo peculiar**

François Truffaut es considerado como uno de los primeros cineastas que conformarán dicho movimiento, discípulo predilecto de André Bazin, antes de cineasta fue cinéfilo y colaboro en varias revistas de crítica de cine (*Cahiers du cinéma* y *Arts*), donde fue reconocido y también criticado bruscamente por sus ideas firmes y claras. La base temática de sus obras se forma principalmente en el “interés en el maltrato infantil, el derecho a la insumisión de ejército, la censura y la libertad de expresión” (Neyrat, 2007:27).

Hurtado (2010) recoge que dado a su paradójica personalidad es un autor de contrastes, ambivalencias y dualidades. Su cine refleja su “yo” personal y crea un estilo inconfundible. Cineasta ciclótico en sentido metafórico y literal que construye una filmografía irregular ya que alterna filmes de tonos y registros muy contrastados.

Tal y como se recoge en el libro biográfico de *Cahiers du Cinéma* sobre el autor (Neyrat, 2007), nace en el París ocupado de 1932, donde sus primeros años marcarán completamente su vida y su obra. De padres desentendidos y criado por su abuela, su afición a la lectura y el cine forjaran los dos pilares de su obra: el novelesco y el íntimo. Así, las primeras referencias cinematográficas vendrán de directores franceses como Bresson o Renoir, y su mirada clandestina moldeará su gusto como resistencia al dominante. Su compromiso con la infancia se forjará en estos primeros años de vida, hecho que reforzará

la utilización del cine como medio de denuncia hacia las injusticias del mundo adulto.

Su encuentro con el reconocido crítico francés André Bazin le abrirá las puertas al mundo de la crítica, donde conocerá a los demás compañeros que conformarán el movimiento de la Nueva Ola. Montaña Ibañez (2007) declara que Truffaut convertirá las ideas del crítico en reglas estéticas, muy particulares y que, en términos de mirada, surge de la transmutación de los fluidos cinematográficos esenciales de la puesta en escena.

Por tanto, continúa Neyrat (2007) sus primeras intervenciones irán dedicadas tanto al cine francés, con su revolucionario artículo *Una cierta tendencia del cine francés* (1954), donde ataca bruscamente a directores del momento y les reprocha su menosprecio y sentimiento de superioridad frente a los personajes; como a las formas de producción convencionales con *El realizador, aquel que no puede quejarse* (1960); o aquellos que resaltaran su devoción por ciertos autores o modelos cinematográficos, como el Hollywodiense.

Así mismo, se destaca que la crítica de Truffaut no buscaba ser oportunista u orientada a establecer un camino que les abriera la puerta dentro de la profesión, si no que “se gestó como un intento de búsqueda de aquellos que contenían una cierta modernidad perdida que era preciso reivindicar” (Truffaut, cit. en Quintana 2010:80). Así pues, lo importante para el autor era eliminar ese falso academicismo y construir una cosa nueva, que estaba prefigurado como modernidad y había comenzado a construirse gracias a cineastas como Jean Renoir, Roberto Rossellini o Robert Bresson.

Así pues, será esta etapa de crítico la que anuncie la posterior obra del cineasta, la que confirme su vocación y con la que aprenda el oficio en contacto con sus maestros. Lo que Truffaut intenta con sus primeras filmaciones es recuperar el cine francés de posguerra tal y como supo conservar el cine de serie B americano pues “hay que recuperar la frescura de la primera época del cine” (Truffaut, cit. en Neyrat, 2007:20).

Su cine está caracterizado por “la riqueza, la intensidad y la violencia secreta” (Le Berre, 2005:9) que en ellos se representan. El propio Truffaut (cit. en Le Berre, 2005) afirmaba que nunca se había parado a escoger el tema de un film, si no que sus obras han sido basadas en torno a una idea que se almacenaba en su cabeza y la cual él hacía madurar y crecer, tomando notas de todo aquello interesante y relativo hasta que consideraba que no podría tomar más forma y era cuando la llevaba adelante.

El cine de Truffaut, está determinado por “su densidad excepcional, (...) no construye una escena en base a una sola idea, sino reúne diversas ideas en una sola escena” (Le Berre, 2005:12). Así pues, a pesar de que sus películas tengan una apariencia lisa y sencilla, estas acarrearán un trabajo de elaboración complejo, pues son reescritas múltiples veces en el trabajo de guion y trabajadas profundamente en el rodaje y posteriormente en la fase de montaje. Así mismo, elimina lo pintoresco y se decanta por escenas más crueles y excesivas.

De difícil definición, son muchas las controversias que se han realizado a lo largo del análisis de su obra. Losilla (2010) mantiene que ese acartonamiento del clasicismo daba respuesta a un acto de rebeldía frente a las injusticias de la modernidad, es por esa razón que Truffaut quiso poner en escena el frágil equilibrio existente entre las rupturas de la modernidad y las ruinas del clasicismo que persiguió conservar como nadie.

En relación a los aspectos de producción de sus películas “caracterizada por la sencillez, la inventiva y la rapidez” (Hurtado 2010:96), creaba proyectos simultáneos que eran iniciados con antelación y que maduraban con el tiempo, ayudado por la opinión de diferentes coguionistas que consultaba por separado. Anotaba todo aquello que consideraba oportuno afirmando que el autor inventaba por reacción, en relación a la narración y la puesta en escena, indignándose ante una opinión que no era suya y oponiéndose a ella. De esta manera, es importante resaltar que cada escena se concibe a partir de un rechazo; rechazo a los tópicos y al conformismo.

A pesar de no estar interesado en realizar un cine comercial, “Truffaut construye su cine a partir de la contradicción entre el poder de los fantasmas que libera en su obra y el deseo de ser aceptado” (Le Berre, 2005:13) pues para él, el cine constituye “un arte indirecto, no confesado, que oculta tanto como muestra” (Truffaut cit. Le Berre, 2005:13)

Debido a su condición de cinéfilo y crítico, su obra se basa en la aplicación de aquellos modos fílmicos que el autor consideraba como correctos a la hora de construir una escena. Es por ello que su estilo se forma a partir de referentes diversos, entre los que destacan las figuras de grandes cineastas como Rossellini, Hitchcock o Renoir.

De Renoir, retiene el amor por los actores, la prioridad dada a los personajes y la preocupación por los ‘acercamientos con pequeñas notas contradictorias’. En el lado opuesto, Hitchcock que tiende a ‘sacrificar a los personajes en beneficio de las situaciones’: es ‘el creador más grande de formas’ del cine, del que no dejará de estudiar y aplicar las lecciones de dirección. Por fin, Rossellini, que le ha enseñado a dar preferencia a la velocidad, la vitalidad. Las primeras películas de Truffaut buscarán el equilibrio entre esos tres polos (Neyrat, 2007:20).

Más extensamente, Quintana (2010) recoge algunos de los aspectos del cine de Truffaut que se pueden asociar a diversos directores. En lo que respecta a Jean Renoir dice, aplica la integración de los actores con total naturalidad dentro del cuadro fílmico, la puesta en escena basada en su artificiosidad teatral y su juego con las tradiciones francesas.

Por su lado, Rossellini es considerado el principal padrino de la obra de Truffaut y fue su relación paterno-filial la que ayudó en la creación de las bases de su obra. Truffaut trabajó como ayudante del mismo durante un tiempo, en el que a pesar que ningún guion se llevó a cabo, sí se definió un determinado proyecto cinematográfico en cuyo centro se encontraban presentes algunos elementos clave para entender la *Nouvelle Vague*. El director estimulaba las nuevas ideas, ya no solo de Truffaut, si no de los integrantes del movimiento en

general. Con respecto a nuestro objeto de estudio, y tal como compara Larrosa (2006), también comparte con este su admiración por filmar la infancia con absoluto realismo, tal y como ocurre en *Alemania, año cero (Germania, anno zero, 1948)*

Rossellini es uno de los raros cineastas que prefieren la vida al cine, la realidad a la ficción, la reflexión a la inspiración, el hombre al actor, el contenido al continente. Su obra es la de una inteligencia libre que quería ayudar a los demás hombres a ser más inteligentes y más libres (Truffaut, cit en Quintana 2010:87)

La idea del cine de Truffaut queda claramente reflejada en una de sus intervenciones en *Cahiers* “El realizador, aquel que no puede quejarse” (Truffaut, 1960) donde argumenta entre otros ideales la necesidad de conmover al público con los mínimos medios y su aversión ante el cine abusivo. Además, argumenta el tono nostálgico que le predomina y su inspiración en el pasado. Es un autor que se mueve por sensaciones y recuerdos con el objetivo de evocar la juventud de aquellos que las ven.

Es por ello que el recurso a la creación de películas relacionadas con la infancia y la educación será latente en su obra, pues además de representar una etapa importante para su configuración personal, Truffaut será un director que utilice al actor infantil de una manera inusual. Ante todo lo expuesto, es importante resaltar la importancia que se le otorga en su cine a la presencia del actor infantil, que aporta una pureza extraordinaria. Para el autor “se ha de evitar introducir elementos poéticos en una película infantil, para que la poesía nazca de sí misma, como algo más, como un resultado y no como un medio, ni incluso como un objetivo que alcanzar” (Truffaut, 1975).

De esta manera Truffaut (1975) expone que la utilización del niño en una película es un elemento que desde un primer momento perturbará al público, por lo que este deberá recibir un trato seco, pero con un estilo conmovedor. Por esto una película de niños se podrá elaborar a partir de pequeñas anécdotas, pues en lo que concierne a la infancia nada resultará pequeño.

En este sentido cabe resaltar un aspecto clave en nuestra investigación y que el mismo Truffaut expone, y es la identificación que se produce por parte del adulto cuando se enterece consigo mismo y descubre su “inocencia perdida”. La manera más inteligente de presentar las situaciones relacionadas con la infancia es mostrándolas con absoluto realismo, de modo que el espectador pueda tomar partido libremente sin el empujón del realizador.

Continúa expresando que es la etapa adolescente la que conlleva al conocimiento de la injusticia o el deseo de independencia y donde se darán los primeros conflictos entre la moral absoluta y relativa de los adultos, una de las bases que se expondrá en las películas posteriormente analizadas. Es por ello que esta es una de las edades más interesantes para poner en evidencia los ideales del crítico francés

Por otro lado, queda presente en su obra la influencia del cine americano. Hurtado (2010) expone que Truffaut no renegó nunca de su condición de autor, negando así su relación con el cine americano solo en su etapa *Nouvelle Vague*. Las referencias que se encuentran a lo largo de su filmografía son múltiples, y ayudarán al enriquecimiento de su puesta en escena, bien sea en el registro de la comedia o del *thriller*. Algunos ejemplos los encontramos en los fueras de campo y las elipsis de Lubitsch o en los planos detalle, los límites de la verosimilitud y los esquemas de suspense de Hitchcock. Pero a pesar de todo, es un director que incorpora el género a su universo autoral.

Por lo tanto, desde el punto de vista narrativo, de puesta en escena o dramático, se puede afirmar que el autor responde a ciertas exigencias genéricas asumiendo algunas de sus reglas clásicas y poniéndolas funcionalmente en su discurso. Así pues, esto se ve reflejado en sus estructuras narrativas de intriga y misterio acompañadas de montaje paralelo y que responde al uso de mecanismos de suspense o la aparición de gags por repetición de un gesto, acción o situación.

De este modo se puede considerar a Truffaut como un autor manierista que “posee triste alma de clásico y que mantiene algún gesto ‘moderno’” (Hurtado

2010:99). También incide en la idea de que “es antes que nada un narrador (...) que siente fascinación por la pureza narrativa y la plenitud clásica que eran las marcas de fábrica del cine americano” (Hurtado 2010:99).

Así pues, y a modo de conclusión, podemos afirmar como a lo largo de su filmografía encontramos resonancias y ecos que perduraran en el tiempo, como es la fidelidad al cine americano clásico –pero desde un punto de vista autoral–, una puesta en escena personal e intransferible o la caracterización de un estilo ambiguo.

### **5.3 *Los cuatrocientos Golpes***

A finales de los años 50, el pequeño Antoine es un niño abandonado a su suerte y víctima de la indiferencia de los adultos. Rodeado de un entorno familiar que le castiga injustamente y ante las presiones de un docente sin escrúpulos, decidirá escapar y buscarse la vida por su cuenta. Pero el robo de una máquina de escribir hará que su futuro se vea truncado, siendo expuesto a las duras condiciones de un centro de observación de menores, del que acabará escapando en busca de su propio destino.

François Truffaut filma *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959) a finales de 1958, tras la muerte de una de las figuras más importantes de su vida, André Bazin. Esta será una de las razones por las cuales el film tomará ese tono tan nostálgico y gris, sin dejar de lado que es la película que refleja de manera más exhaustiva la trayectoria personal del autor.

Por esta razón, muchos estudios afirman el carácter documental de la película y su valor excepcional, ya no solo en la obra del autor, sino para con el movimiento en general. A pesar de que mantiene un argumento ficticio; la cámara, la puesta en escena y la manera de explorar el espacio de la mano de los personajes, marcarán ese tono documental que al film se le atribuye. Neyrat (2007) expone que Truffaut, siguiendo el ejemplo de su maestro italiano, Roberto Rossellini, iba en busca de un realismo crudo, cercano al documental.

Una de las secuencias fílmicas que dota de más realismo es la entrevista con la psicóloga, que Truffaut decide grabar en sonido directo y sin previa preparación. En esta escena se elude el guión consiguiendo “un estilo más cercano a la entrevista del *casting* que a la ficción” (Aidelman 2010:174).

Truffaut abrirá el espíritu de la Nueva Ola e institucionalizará el movimiento dentro de la industria cinematográfica con su éxito en el festival de Cannes, hecho que les dará a los jóvenes críticos el poder de rejuvenecer el cine francés y de familiarizar al público con las nuevas formas productivas y estéticas que se le otorga a estos films.

*Los cuatrocientos golpes*, esconde más de lo que muestra, pues detrás de esa puesta en escena simplista encontramos un complejo trabajo de composición y adecuación del espacio. El autor pretende realizar un documento sobre la soledad de un niño y, tal como expone Neyrat (2007) recoge ciertos aspectos que toma como referencia de sus mentores. Por un lado, la influencia hitchcockiana en la planificación y la puesta en escena de las situaciones. Un ejemplo lo encontramos en el acto donde Antoine y su profesor dialogan con la madre tras la gran mentira, con el intercambio de miradas, complejo e inquietante. Por otro lado, la influencia de Renoir en la interpretación de los actores, en especial en Léaud, que mantiene su espíritu infantil.

Pero además, podemos encontrar en la película algunos aspectos que la relacionan con otros autores de la modernidad. Quintana (2010) establece que Truffaut utiliza algunas escenas de *Cero en conducta* (*Zéro en conduite*, 1933), de Jean Vigo, que pueden entenderse como cita/homenaje a la película del autor, con el que comparte ese tono liberal de su puesta en escena y la gran capacidad poética de sus imágenes. Por su lado, Jorge Larrosa (2006) habla de la similitud entre el personaje de Antoine Doinel y Edmund Keller, protagonista de *Alemania, año cero* (1948) de Roberto Rossellini. En ambos films un niño es seguido de modo documental y mostrado con mayor gravedad que los adultos que están a su alrededor.

Siguiendo por esta línea, en la película se intenta mostrar una visión del mundo adulto que hasta ahora era difícil identificar en el cine. Truffaut pone en cuestión la problemática de la infancia maltratada y pretende que el espectador se identifique con el niño desde fuera, es por ello que habrá pocas cámaras subjetivas desde el personaje de Antoine, pues la cámara sigue sus movimientos como si de un transeúnte cualquiera se tratara. “Haciendo un documental sobre Jean-Pierre Léaud, creía ser objetivo, pero cuanto más lo filmaba de frente, más lo hacía presente, más la gente se convertía en él” (Truffaut cit. en Nuria Aidelman 2010:176).

De hecho, podemos hallar a lo largo del film escenas de calle, en las que la cámara sigue al actor desde una distancia poco próxima y que facilita captar el entorno natural en el que se desenvuelve (il.1). Así lo expone Aidelman (2010) cuando habla de que los planos más cercanos al documental se corresponderán a los rodados en exteriores –uno de los principios característicos de la *Nouvelle Vague*– mientras que en los interiores se optará por clásicos e instalados movimientos de cámara. Aun así, sí aparecerán maneras de filmar muy diversas, desde complejos movimientos de cámara, largos planos y contraplanos, ópticas angulares, rodaje documental e incluso cámaras subjetivas; y será este estilo no uniforme el que cree la relación cineasta y personaje, y su verdad.



**Ilustración 1:** Fotogramas de la película *Los cuatrocientos golpes* (Truffaut, 1959)

En lo que respecta a los aspectos del guion, Le Berre (2005) argumenta que Truffaut se vio apoyado de su compañero y amigo Marcel Moussy que consiguió contener e inhibir en cierto modo la violencia con la que Truffaut

pretendía abordar el relato, tan cercano a su propia experiencia. En este sentido, se crean unos personajes menos pintorescos y caricaturizados, hecho que permite darle más objetividad al relato.

Por otro lado, “como se ha señalado en numerosas ocasiones, todas las tentativas de escritura de Antoine tienen efectos catastróficos” (Le Berre, 2005:28); en este sentido se puede acuñar que el autor intenta denunciar la terca incomprensión del mundo adulto hacia el infantil, que en lugar de alabar los actos creativos, los restringen como forma de imposición de ideales.

La esencia principal del film no se hubiera conseguido de no haber sido por la manera de filmar la infancia y la forma de crear los planos que aplicó Truffaut, además de la acertada selección de los actores –a pesar de no ser profesionales. Tal y como plantea Aidelman (2010), Léaud se expone con ímpetu ante la cámara, sus gestos, su risa nerviosa, su incomodidad... es la forma de preservar las actitudes del actor en el personaje de Antoine la que permitirá crear un film con tanta fuerza.

Así pues, en cuanto al personaje principal y eje central del film, podemos afirmar como dentro de su piel de niño se empieza a crear un carácter maduro, pues, la idea principal que el cineasta quiere mostrar en la pantalla es el paso del mundo infantil al adulto y la soledad de la infancia. Así mismo, todos los personajes traen consigo una característica que les acompañara a lo largo del film “en *Los cuatrocientos golpes* era evidente que había que evitar que Jean-Pierre Léaud sonriera (...) cuando uno está solo no sonrío” (Truffaut. cit. en Nuria Aidelman 2010:171). En adhesión, es importante resaltar la compleja construcción de Antoine Doinel, pues es un personaje ficticio que se crea a partir de dos personalidades, la de Léaud y la de Truffaut.

(...) encontraba los gestos justos, rectificaba los textos con precisión y yo lo animaba a utilizar palabras de su vocabulario (...) no sorprenderá entonces que desde el primer día de rodaje Antoine Doinel se haya separado de mi para acercarse a Jean-Pierre (Truffaut, *Qui est Antoine Doinel?*, 20-26)

Aidelman (2010) lo resume en que se construye en base a la solidez, dado el vínculo indivisible entre Léaud y Doniel; y a la fragilidad, pues es cada instante y cada plano el que ayuda a su construcción.

Por otro lado, y como bien se ha introducido anteriormente, en función del espacio donde se desarrolle la acción la cámara tomará una posición más cercana o alejada al objeto en cuestión –en este caso el personaje de Antoine– por lo tanto, es importante estudiar la relación que mantiene la distancia entre el personaje y la cámara y cómo ha sido su diversa construcción a lo largo del film. Podemos afirmar que el estilo que se le dota a las secuencias filmadas en las calles se opone a los interiores, que principalmente actuarán como espacios de opresión reforzados por los encuadres cerrados que el autor utiliza (il.2). Así lo expone Aidelman (2010), afirmando que personaje y cámara se sincronizan creando unas distancias más regularizadas y unos planos y movimientos de cámara improvisados pero controlados. Continúa argumentando que encontramos un movimiento que se repetirá a lo largo del film. En momentos de gran intensidad emocional la cámara se aproximará al rostro de Antoine, sin rastro de imperfección técnica, reforzando así la identificación con el personaje, la relación con el mismo y el valor de su rostro (il.3).



**Ilustración 2:** Fotograma de la película *Los cuatrocientos golpes* (Truffaut, 1959)



**Ilustración 3:** Fotograma de la película *Los cuatrocientos golpes* (Truffaut, 1959)

Por lo que al objeto de estudio se refiere, en *Los cuatrocientos golpes* se alude continuamente a una idea: las consecuencias que se producen a las actuaciones del pequeño, debido al maltrato por parte de la docencia. En todas las escenas que se producen en el aula se mostrará una injusticia, que será el motivo que desencadene otra serie de actos aún más perjudiciales para el

personaje. Esther Gispert (1998) alude al hecho de que en el film se denuncian las carencias del modelo educativo instaurado en Francia, caricaturizando el método pedagógico utilizado por los profesores de Antoine, que inculcan a sus alumnos los rudimentos de la cultura clásica con la aplicación de métodos autoritarios.

Por lo tanto, en las escenas presentadas encontraremos un acto de represión que dará continuidad al hilo argumental y que analizaremos posteriormente en uno de los epígrafes.

#### **5.4 *El pequeño salvaje***

Encontrado en los bosques d'Aveyron en 1790, el salvaje Víctor será trasladado al centro de sordomudos, donde el profesor Itard se interesará por educarlo y civilizarlo. Recluido en su casa a las afueras de París, el pequeño progresará en sus funciones asociativas. Pero a pesar del buen trato recibido por sus cuidadores, la falta de libertad y el constante esfuerzo al que es sometido expondrá a Víctor ante la decisión de seguir siendo el salvaje que siempre fue o intentar encontrar un lugar entre la sociedad civilizada.

*El pequeño salvaje* (1969), es un film que nació por el interés que Truffaut tenía en adaptar la historia de Victor d'Aveyron bajo los manuscritos del profesor Itard. Con pocas esperanzas comerciales, Truffaut se proponía experimentar con el olvidado cine mudo y retomar otro tema sumamente importante para él – la infancia maltratada– pero esta vez con otro componente, ya que, “podría constituir una especie de variación sobre el mismo tema, el de la ausencia de cuidados y la carencia afectiva, al que ahora habría que añadir la privación de la cultura” (Le Berre 2005:128).

La película, a pesar de estar extraída de unos hechos reales, se acerca más a la ficción de lo que podríamos decir de su ópera prima, *Los cuatrocientos golpes*. Aun así, mantiene algunos rasgos estilísticos que se pueden extraer de

ambas, a pesar de que en esta última el autor traiga consigo la experiencia de haber rodado más películas a lo largo de diez años.

Otra vez, la educación se mantiene como eje principal narrativo, pero en este caso Truffaut no se identificaría tanto con el niño, sino con el adulto, “la figura del padre” (Insdorf 1994:146). Así pues –y dejando de lado su actuación como el personaje del profesor Itard– en el desarrollo de la historia vemos un cambio con respecto a la preocupación y la dedicación que se le otorga a la educación de Víctor, marginado y menospreciado por su condición de salvaje, pero que será guiado y ayudado en su proceso de civilización por los dos personajes adultos.

Por otro lado, la perfección de su puesta en escena. El transcurso de la acción se desarrolla mayormente en la casa de Itard, un espacio cerrado donde el personaje es el invitado más importante. El recurso a la utilización de planos secuencia, que permiten al actor ocupar y recorrer el espacio; además del ambiente de época, que se complementará con las imágenes en blanco y negro y que dota al film de unidad.

(...) es uno de los films donde el elemento plástico es profundamente cuidado: trabajo de blanco y negro de los juegos de luz en interiores y exteriores, precisión de las distribuciones y de los planos secuencia, donde, frecuentemente, aparecen juegos de reencuadre (espejos, ventanas, utilización de planos de acercamiento y alejamiento en interiores y exteriores), mimo de los principios y los finales de escena (...) precisión ligada a la belleza plástica, de ciertos movimientos combinados (...) esta movilidad discreta y constante de la cámara es una manera de capturar al espectador (Le Berre, 2005:138).

Así pues, a lo largo del film encontraremos algunos aspectos que nos acercaran al cine primitivo de Griffith y al preclasicismo, como son los cierres del diafragma sobre el rostro de Víctor (il.4). Este recurso expresivo se utilizará para poner el foco de significación sobre el personaje, además de que “aporta esa sensación de regresión en el tiempo, que permite evitar las escenas

decorativas con trajes de época, dándole ritmo a las elipsis” (Le Berre, 2005:138). Este es uno de los films más modernos de la obra del autor –utiliza recursos a los que no habrá acudido antes– y por lo tanto presenta características opuestas al cine tradicional sonoro de Francia.



**Ilustración 4:** Fotograma de la película *El pequeño salvaje* (Truffaut, 1969)

Otro aspecto estilístico que encontramos en el film es la utilización de planos que se encuadran desde exteriores a través de ventanas y que se pueden relacionar a la idea de que la cámara actúa como un observador que ve la acción en segundo plano, que vigila y no está presente en el acto (il.5). Este es un recurso en el que incidirá en bastantes ocasiones y que se relaciona con el cine de género americano.



**Ilustración 5:** Fotogramas de la película *El pequeño salvaje* (Truffaut, 1969)

En relación a la utilización del cierre de iris y de los planos que se encuadran desde exteriores –mayormente desde ventanas– Annette Insdorf (1994) expone que la ventana es una tentación omnipresente, que permite la ambigüedad acerca de donde Víctor realmente pertenece. Es por ello que la acción transcurre en un paisaje de mediación entre la naturaleza y la sociedad. De esta manera, el hecho de que la casa transmita tanto la expansión como el aislamiento del pequeño se ve reforzado con el uso extensivo del iris –único dispositivo autoconsciente en la película y que se centrará en Víctor en los momentos importantes– que permitirá una revelación gradual de la oscuridad a la relación de Víctor con su entorno.

Cabe remarcar la importancia que se le otorga a la utilización de la voz en off en la narración y la relación que esta tiene con los planos que la complementan. Neyrat lo define como “un mismo tono neutral y regular, que tiene la precisión de una mano aplicada que traza las palabras sobre una página en blanco” (Neyrat 2007:56). Además acuña este film como la representación del sueño de Truffaut por fusionar la literatura y el cine, su necesidad más íntima como autor.

Así mismo, argumenta Insdorf (1994) aparte de voz narrativa de Itard, la mayor parte de la acción transcurrida es visual y no verbal –hecho que potencia ese guiño al cine mudo. En este aspecto, la utilización del iris nos aleja de Víctor al mismo tiempo que nos acerca a él, reforzando así la idea de no-documental.

Por ende, como la mayoría de proyectos que realizó Truffaut, el trabajo de guion tiene un proceso de condensación y revisión exhaustivo, dando como resultado una narración lineal que se estructura a través de una serie de pequeños momentos significativos. De esta manera y tal y como expone Le Berre (2005), el proceso de creación del guion tuvo una duración de más de dos años –la idea se empezó a construir en 1965 y no se rodará hasta 1969– en los que se experimentó todo tipo de pruebas escénicas que en algunos casos rozaban la sátira y se acercaban a la idea de un film opulento y recargado. Truffaut tendrá que prescindir de muchas escenas, para él importantes en el desarrollo de la historia, tanto por razones económicas como artísticas –como son las alusiones a la sexualidad del salvaje– pero condensando todas las ideas que pretende expresar en relación a la historia de Victor d’Aveyron. Además, resalta la ayuda que brindará Rivette “quien comenta el guión en profundidad y recomienda varias reducciones decisivas” (Le Berre, 2005:132). Así pues, el guion se forma gracias al gran trabajo de retroalimentación que se dará entre guionista y director.

En cuanto a la estructura del film, la primera parte estaría compuesta por la presentación del pequeño, tanto al espectador como a la sociedad parisina y su encuentro con el profesor, antes de ser internado en el centro para sordomudos. En relación a las primeras escenas del film, Le Berre (2005)

manifiesta que el autor recurre a la utilización de planos planos y concentrados con la intención de mostrar la angustia del niño, al cual han privado de su libertad. El recurso a la densidad escénica da como resultado la creación de escenas donde se prescinde de la palabra, pues los mismos gestos del salvaje son los que expresan su malestar y sus ansias de libertad, otro reflejo de la trabajada puesta en escena del autor. La estructura continua con la adaptación del pequeño en la casa del profesor donde aprenderá y avanzará en su proceso de socialización. Por último, podemos afirmar que el nudo que desemboca el desenlace del film es el deseo del salvaje por volver a su entorno natural, pero que finalmente se verá frenado por su unión al profesor y a la señora Guérin. Esta vez el afecto y la necesidad de ser aceptado gana a la soledad y las ansias de libertad que se presentan en *Los cuatrocientos golpes*.

Pero para no caer en un film demasiado lineal deben recurrir a la incursión de elementos dramáticos. En el estudio de Le Berre (2005) se recoge que el hecho de que el personaje realice acciones por primera vez constituye a pequeños climas dramáticos situados a lo largo de la historia, así como invención de un acontecimiento final, la fuga de Víctor.

Además el uso de la música, Annette Insdorf (1994) acuña que el animado ritmo de Vivaldi permitió ligar la voz solitaria y lenta que el film presenta. Así pues, la música acompaña a momentos en los que Truffaut quiere mostrar la identidad humana del pequeño, así como también en escenas de progreso y comunicación, tales como cuando Víctor va a buscar los objetos solicitados por el médico o los paseos por el campo.

En cuanto a la construcción del personaje de Víctor, es esencial marcar la acumulación de rasgos que Truffaut cogerá, ya no solo de actitudes relacionadas con otros niños salvajes, sino –y tal como argumenta Le Berre (2005)– de la documentación y aplicación de conductas de personas sordomudas: temblores, contoneos, contracciones instintivas y repetitivas de la cara, etc.

Por otro lado, la importancia que se les dota a los tres personajes principales. Una nueva forma de presentar al mundo adulto, esta vez más comprometida con la formación del pequeño Víctor. En este aspecto se puede hablar del trato que recibe el salvaje en comparación al de Doinel, las carencias de uno y los excesos del otro. A pesar del rechazo que plantea el film hacia un ser asocial, sus dos figuras de referencia –Itard y la señora Guérin– actúan como los padres dedicados que nunca tuvo Antoine. Itard, como figura paternal y docente, y la señora Guérin, como madre. En este sentido, se puede afirmar que el primero aporta la inteligencia abstracta, basada en la instrucción del pequeño; mientras que el segundo responde a la inteligencia emocional. Después de años de soledad –idea persistente en ambos films– Víctor se rodeará de un ambiente doméstico y cercano. En el análisis de Le Berre (2005) se alude a esta cuestión, donde la autora afirma que Truffaut acabará trasladando a Itard escenas y actitudes que en un principio iban a estar presentes en el personaje de la ama de llaves, con la finalidad de cultivar una relación privilegiada del niño y el profesor. Por ende, expone que Itard concentra el intelecto, la proyección mental y la obstinación; mientras que la señora Guérin concentrará disciplina y afecto.

Así pues, de nuevo nos encontramos en un film donde el acto educativo actúa como desencadenante de los sucesos y más aún en este caso donde la historia gira en torno al aprendizaje del pequeño. Aunque aquí el mundo adulto se esforzará por crear al pequeño fuerte y amado que no encontramos *en Los cuatrocientos golpes*.

### **5.5 La representación del acto educativo en ambos films como elemento para la construcción narrativa, la puesta en escena y la construcción dramática.**

Ligia Parra (1998) formula que cada película nos ofrece una experiencia de vida, nos enseña la realidad desde distintas ópticas. En este sentido, si relacionamos ambas películas de Truffaut –en las que el acto educativo toma un punto clave en la formación del discurso– podemos observar cómo desde una misma mirada se proyecta la realidad de diferente forma, aunque ambas

estén construidas sobre una gran frustración "como Antoine Doinel, Víctor de L'Averyron ha crecido sin afecto ni guía" (Truffaut, cit. en Ligia Parra 1998:18)

Las películas que Truffaut dedica a la educación y la infancia se convierten en un manifiesto del mundo exterior, por su carácter documental y realista "manteniendo una impregnación melodramática de carácter ficcional en la construcción del relato" (Gispert 1998:58)

En este punto, se pretende exponer como actúa el acto educativo en relación a la creación discursiva y de puesta en escena, además de cómo afecta a la construcción dramática del relato. Es interesante estudiar este aspecto, pues partiendo de un mismo hilo argumental se presentan dos películas muy diferenciadas, en cuanto a formas de actuación educativa se refiere.

Así pues, como punto central de la investigación presente en el trabajo, podemos afirmar como en estas dos películas el acto educativo opera como punto de inflexión por el cual se desarrollará la historia y el crecimiento de los personajes. Si bien es cierto, están compuestas por dos modos opuestos de ver y mostrar el acto educativo, hecho que justifica la diferencia presente entre la construcción de ambos personajes. Podemos observar cómo los protagonistas tienen caminos inversos que se disponen a raíz de la educación que reciben. Víctor empieza donde Antoine acaba. Así lo argumenta Ligia Parra (1998) cuando expone que Víctor se encuentra fuera de la sociedad y se introduce de manera lenta y sufrida en ella. Mientras Antoine se encuentra entre la adolescencia y la adultez, es solo al final de la película que Víctor encontrara su lugar entre el mundo salvaje y la civilización.

*Los cuatrocientos golpes*, se elabora a partir de las propias experiencias del autor. Él mismo argumenta que, de haberlo rodado en una edad más temprana, habría optado por la realización de un film más rebelde y reivindicativo.

Mientras que, *El pequeño salvaje* muestra una crítica más madura escondida bajo la puesta en escena de una historia real, que no deja de exponer la misma idea de una infancia dolida y solitaria, pero atada a una forma pedagógica más moral. Esto se hace más interesante aun cuando este 'ser' ha estado fuera de

la civilización por tanto tiempo. También en el análisis textual debemos dar importancia a la época que el film representa, como a pesar de la modernidad por la que transcurre el pequeño Antoine vive unas condiciones educativas más penosas. Pero “más allá de su dimensión individual, las películas dedicadas a la infancia y a la educación pretenden ser un testimonio social de su época” (Gispert 1998:58)

En relación al acto educativo presente en ambos casos podemos extraer las siguientes ideas:

- *Los cuatrocientos golpes*: expone una historia ficticia que muestra el entorno escolar de los años 60, las estructuras docentes que se daban, pero bajo la mirada de una vivencia propia. El castigo, la superioridad y la imposición de formas de actuación. Cada escena que sucede dentro del aula corresponde a una denuncia. Antoine “se encuentra suspendido ante la obligación de pertenecer a un mundo que nada quiere saber de su existencia. Un mundo que, literalmente, no tiene mecanismos simbólicos para educarle, para enseñarle a vivir” (Rodríguez Serrano 2011:20).
- *El pequeño salvaje*: Truffaut fascinado por el trabajo del profesor Itard, adapta una historia real, que construye en base a documentos escritos por el mismo educador y los dota de sentido. Esta vez, más lejos de su infancia, podemos exponer que aplica las denuncias que se argumentan en *Los cuatrocientos golpes*, pero de forma positiva. Es decir, en base a las injusticias de la infancia se expresa la idea de que sería el acto educativo justo hacia ella.

En lo que respecta a lo expuesto, la imposición se resuelve en un acto de rebeldía. En *Los cuatrocientos golpes*, Antoine es castigado por estar jugueteando con un poster en horas de clase, por ello Petit Feuilles lo sanciona sin recreo y esto conlleva a que el pequeño se entretenga garabateando un verso en la pared. Tras este acto es castigado de nuevo. El desarrollo del hilo argumental del film se verá ligado a esta relación castigo-acto de rebeldía que irá empeorando la situación de Doinel.

Sin embargo, en *El pequeño salvaje* se produce de manera distinta, cada acto educativo se premia, en este caso con un vaso de agua que Itard dará a Víctor o compaginando el tiempo de educación con los paseos y las visitas a la casa vecina. El castigo de Antoine se convierte en un premio para Víctor que, a pesar de no cumplir en todos los casos con su deber, siempre será premiado con objetivo de motivarlo a mejorar. Por lo que, en ambos casos, cada avance en la trama narrativa se verá provocado por una situación sujeta al acto educativo.

Así como podemos vincular el personaje de Doinel a la figura infantil de Truffaut, se hace más complicado buscar un referente que encaje en la historia personal del autor. Una comparativa interesante la hace Alberto Álvarez (cit. en Ligia Parra, 1998) el cual dice que el personaje del Doctor Itard puede estar relacionado con la figura de André Bazin, quien le guió fuera del caos y la delincuencia para atraerlo hacia la expresión artística, tal y como hace el Doctor con Víctor, que lo extrae del mundo salvaje para incrustarlo en la sociedad civilizada.

Vamos a partir de la base de un extracto del texto de Ligia Parra (1998) y que nos servirá para esclarecer la relación de ambas películas con el acto educativo en cuestión. En dicho texto expone que la educación no se trata de la idea del conocimiento por conocimiento, que siempre será algo frío y limitado; sino de inculcar un conocimiento que no pierda de vista el sentido de lo humano, un saber que nos permita entrar en contacto con los demás y que nos ayude a enriquecer nuestras relaciones. La idea de aprendizaje como contacto y necesidad.

En este sentido, ambas películas presentaran dos modos de proyección de la educación. En su ópera prima, el acto educativo se reducirá a la aplicación del conocimiento por conocimiento, el único momento en el que el maestro puede ser más comprensivo con el pequeño Antoine es cuando este miente diciendo que su madre ha muerto y por ende Petite Feuilles responde 'perdona hijo mío no sabía nada, debiste decírmelo, siempre hay que confiar en los maestros' (il.6).



**Ilustración 6:** Fotograma de la película *Los cuatrocientos golpes* (Truffaut, 1959)

Aun así, dicha tolerancia y acercamiento solo servirá para empeorar el trato que posteriormente recibirá Doinel cuando se desmienta la historia.

Ligia Parra (1998) argumenta que los espacios en los que se desarrolla la acción educativa funcionan más como paredones que como un lugar apto para acogerla. Así mismo lo muestra Truffaut en la narración, acuñando como castigo la copia de la frase ‘ofendo a los muros de la clase y agravio a la prosodia francesa’. Sin embargo, en *El pequeño salvaje* las acciones educativas se compaginarán tanto en espacios cerrados como en abiertos. Podemos aludir en este caso a la escena en la que Itard y Víctor se disponen en el jardín tocando una serie de instrumentos con los ojos cerrados, con la finalidad de que el pequeño agudice su relación objeto-sonido (il.7). Al contrario que en *Los cuatrocientos golpes*, Truffaut potenciará esa aplicación de lo



**Ilustración 7:** Fotograma de la película *El pequeño salvaje* (Truffaut, 1969)

humano en la relación de Víctor e Itard. “Truffaut se muestra fascinado por el proceso civilizatorio del ser humano” (Alberto Álvarez, cit. en Ligia Parra 1998:16).

Doinel es educado con disciplina y mano dura tras la figura de profesores acartonados donde no importa la individualidad, pues nos encontramos ante un esquema educativo rígido (il.8). Sin embargo, *El pequeño salvaje* muestra todo lo contrario, ya que es educado con afecto, comprensión y dedicación; alabado y motivado a mejorar en sus progresos educativos, pues Itard muestra plena confianza en él (il.9) –algo que no veremos en *Los cuatrocientos golpes*.

Mientras que el proceso de aprendizaje de Antoine es lento y tortuoso, el de Víctor es lento, pero enriquecedor.



**Ilustración 8:** Fotograma de la película *Los cuatrocientos golpes* (Truffaut, 1959)



**Ilustración 9:** Fotograma de la película *El pequeño salvaje* (Truffaut, 1969)

Encontramos similitudes y diferencias con respecto a la construcción narrativa del acto educativo en ambas películas. Por un lado, las aplicaciones del acto educativo provocan en ambos personajes la huida. En *Los cuatrocientos golpes*, Antoine, cansado y angustiado tanto por el entorno escolar como el familiar, decide huir en busca de su propio destino, a pesar de que no lo consiga hasta el final del film (il.10). *El pequeño salvaje*, oprimido por una civilización que le obliga a cambiar sus hábitos y costumbres, acabará volviendo a su entorno natural, solo que el afecto creado por sus cuidadores hará que él mismo se replantee la vuelta (il.11).



**Ilustración 10:** Fotograma de la película *Los cuatrocientos golpes* (Truffaut, 1959)



**Ilustración 11:** Fotograma de la película *El pequeño salvaje* (Truffaut, 1969)

Así mismo, la utilización del acto educativo como recurso estilístico conlleva a la construcción de la puesta en escena con espacios cerrados y oprimientes. En el caso de *Los cuatrocientos golpes*, y tal y como afirma Gispert (1998), es esa artificialidad de los elementos con los que el autor construye su particular

puesta en escena los que colocarán una distancia física y afectiva del tutor con los estudiantes (il.12). Si bien es cierto en *El pequeño salvaje* estos disminuyen de manera positiva.



**Ilustración 12:** Fotograma de la película *Los cuatrocientos golpes* (Truffaut, 1959)

Otra similitud en relación a los espacios cerrados donde se aplica el acto educativo en ambas películas es la que expone Anette Insdorf (1994). Antoine Doinel aprende que los espacios cerrados son seguros, pero sofocantes; en cambio fuera será libre, pero estará solo. Antoine, bien sea en la escuela o en el apartamento, no tendrá ningún espacio. Existirá esa misma tensión entre espacios en *El pequeño salvaje*, que se verá reforzado con la construcción escénica de ambos: la expansión natural de la libertad (il.13) contra la reclusión de la civilización (il.14).



**Ilustración 13:** Fotograma de la película *El pequeño salvaje* (Truffaut, 1969)



**Ilustración 14:** Fotograma de la película *El pequeño salvaje* (Truffaut, 1969)

Así pues la puesta en escena de ambos films responde a una condición moral y una voluntad de transparencia. En el caso de *Los cuatrocientos golpes* Gispert (1998) lo resume del siguiente modo:

(...) la sencillez de la puesta en escena responde a la voluntad de que el film debía ser visto a través de los ojos de un niño y, por lo tanto, tenía que expresarse mediante una mirada inocente y muy natural. Por otro lado, pretendía que su film tuviera un aire documental, lo que le obligaba también a crear una gran naturalidad (...) Los ambientes cerrados tienen

como denominador común la sordidez. A menudo las paredes de estos lugares están despintadas y los personajes que se encuentran en su interior son filmados en la rampa de una escalera o a través de unos barrotes (il.15). Son espacios cerrados, gobernados por las leyes de los adultos, en los que reina una autoridad sin amor (Esther Gispert, 1998:68-75).



**Ilustración 15:** Fotograma de la película *Los cuatrocientos golpes* (Truffaut, 1959)

Por otro lado, encontramos diferencias que el autor planteara para con el acto educativo. En *El pequeño salvaje* se reducirá a un solo entorno –la casa de Itard– en donde será educado bajo las instrucciones del profesor, el cual será su mayor referente. Sin embargo, la educación de Antoine se desarrollará en varios espacios de opresión, su casa y la escuela, además del centro escolar que aparecerá casi al final del film –aunque este en menor medida que los anteriormente citados. Además, no contará con un solo referente como en el caso anterior, si no que aquí veremos cómo servirán de influencia por un lado sus padres y por otro sus profesores –Petite Feuilles en mayor medida.

Otra comparativa que podemos realizar es la diferencia entre la figura educativa que se da en ambos casos, y que será clave para comprender la creación de ambas aplicaciones educativas. Por un lado, sobre el personaje de Itard caerá mayor importancia en la narración. Insdorf (1994) lo describe como un ser suave pero riguroso –Itard no sonrío ni muestra mucha emoción–, siempre preocupado por los efectos a largo plazo de sus acciones, pero a pesar de retener el cariño que siente por Víctor, en el momento de la huida se verá ese vacío interior por su ausencia. Sin embargo, la conducta de Petite Feuilles será completamente inversa “la distancia desde la que el profesor actúa favorece que no inspire la más mínima confianza. La severidad de su

comportamiento no da pie a que nazca el afecto” (Gispert, 1998:99). En contra de la argumentación y el razonamiento que podemos encontrar en Itard a la hora de resolver conflictos, *Petite Feuilles* prevalecerá el grito y el castigo.

De este modo, Gispert (1998) presenta que el personaje no pondrá de manifiesto en ningún caso el motivo por el cual una determinada conducta ha sido sancionada, ni de qué manera se podría evitar la infracción de las normas. En contraposición Insdorf (1994) argumenta que el personaje de Itard pretende abrir el mundo de Víctor con palabras que conectan las cosas con ideas, para hacer trabajar su pensamiento y sus emociones.

Por otro lado, la utilización del acto educativo actúa como recurso para la construcción dramática, pues será dentro de estos espacios cerrados donde se produzcan la mayoría de situaciones conflictivas en ambas películas. Así pues, dentro de esa aparente construcción lineal de la acción y tal y como apunta Gispert (1998) será la situación dramática por la que Antoine pasa la que provoque que el espectador se compadezca de él. La contención dramática dará como resultado la implicación emocional del espectador, calando así en lo más hondo. Consecuentemente, el efecto dramático habita en la identificación del espectador con Antoine, un proceso de empatía que se va labrando poco a poco a lo largo del filme y que hace partícipes a los espectadores en la dramaturgia ilusionista, creándoles la misma decepción e impotencia que el pequeño.

La carga dramática de *El pequeño salvaje* reside entonces en la representación de momentos en los que el niño realiza por primera vez ciertas acciones, y que están ligados a un nuevo acto educativo de la mano del profesor Itard; así como la utilización de la voz en off, que dota de verosimilitud a la historia, pero que refuerza la carga dramática por las preocupaciones que conciernen al personaje.

A modo de conclusión, resaltar como a pesar de las diferencias y similitudes presentes en ambos films, los dos giran frente a la cuestión educativa y a la denuncia de la incompreensión del mundo adulto, aunque mostrados desde

diferentes perspectivas. Así mismo, los estilos utilizados serán contradictorios, a la par que encontraremos aspectos semejantes que marcan la firma propia del autor. Tras dicho análisis podemos afirmar como la utilización del acto educativo es un recurso de Truffaut para la creación de la puesta en escena y la construcción narrativa y dramática.

## 6. Aplicación práctica

En relación a la aplicación práctica, se destaca que mi análisis permitirá entender como Truffaut utiliza la puesta en escena y la construcción narrativa de las tramas y de los personajes para construir el acto educativo en sus películas. Como hemos mencionado a lo largo del marco teórico, Truffaut está profundamente comprometido con la infancia maltratada y con la aplicación de una educación digna y así lo intenta mostrar a lo largo de su filmografía. Es por ello que a través del análisis exhaustivo de las escenas seleccionadas se nos permitirá estudiar a fondo estas cuestiones en el cine de Truffaut.

A pesar de que el estudio del acto educativo en la filmografía del autor no es muy acusado, sí encontramos investigaciones relacionadas con la infancia en general, y que por ende relacionan el tema educativo, pues está directamente ligado con ella. Es por ello que los textos que parten del análisis de la obra de Truffaut, como son el de Carol Le Berre o Carlos Losilla –entre otros–, nos han ayudado a crear una base de la que partir para la investigación propuesta. Además, se ha tenido en cuenta los fundamentos básicos que ayudaron en la constitución de la *Nouvelle Vague*, pues son los que sientan las bases de la puesta en escena y el concepto de cine de autor, directamente ligado con estas películas.

De este modo, el presente Trabajo Final de Grado nos permitirá estudiar a fondo la composición escénica que deriva del acto educativo y como este autor lo utiliza como recurso para la construcción de la trama narrativa en las películas relacionadas con esta temática. Además de la importancia que se le otorga al personaje infantil en la composición escénica y la construcción dramática.

Por otro lado, el análisis exhaustivo permitirá observar como el autor rompe con los estereotipos de la infancia, que utilizan la mayoría de films convencionales, creando así una nueva visión del mundo adulto y el infantil, donde residirá por primera vez la gravedad.

De la misma manera, la composición del marco teórico nos permitirá relacionar estas escenas con las características propias del estilo del autor, el más fiel a la política de autores. Dichas escenas marcarán en todos los casos un punto de inflexión en la trama, así como estarán relacionadas con la aplicación de un acto educativo sobre los personajes principales de las películas.

A modo de conclusión, esta investigación tratará de demostrar como el director francés utiliza una puesta en escena específica para la formulación del acto educativo y como este acto traerá consecuencias narrativas que se vincularán en el crecimiento personal de los personajes infantiles. Además de la denuncia a la realidad existente que muestra con absoluto realismo, invocando a los espectadores a que se reflejen con el personaje.

## 7. Resultados

En torno a los resultados extraídos de este Trabajo Final de Grado podemos afirmar que la cuestión educativa está presente en varios de los films del autor y actúan como pequeños puntos de la trama que sirven para guiar el transcurso de los actos. Así pues, serán las actitudes que los personajes adultos proyecten sobre el personaje infantil en cada uno de los actos educativos la que ayude en la construcción de los mismos. Es por esta razón que encontramos dos figuras diferenciadas pero que tienen puntos en común, ya sea antes o después de la aplicación del acto educativo.

A pesar de ser películas que giran en torno a una misma temática, se presentan dos modos de aplicar y mostrar la educación que están relacionados con el contexto social que configuró la producción de los films. *Los cuatrocientos golpes* muestran el entorno educativo de los años 50 en Francia, donde el alumno es tratado con inferioridad y los recursos educativos utilizados ayudan a crear un sujeto rebelde y desvinculado del aprendizaje. Sin embargo, en *El pequeño salvaje* se muestra otro modo diferente de aplicar la educación, que ayuda a integrar al alumno en el aula y se relaciona con el movimiento estudiantil de 1968 en Francia. De este modo, se recurre a la representación de dos actos educativos opuestos.

En relación a la crítica que muestra la representación del acto educativo, el autor hace presente cómo es posible otra forma de educación, que crea a un sujeto más moral. La comparación de ambas películas evidencia como las imposiciones y las actitudes autoritarias del mundo adulto provocarán efectos negativos, frente a la comprensión y la aplicación de una educación más humana. Así mismo, el autor se identificará en cada una de las películas con una figura diferente. En el caso de *Los cuatrocientos golpes* Truffaut mantendrá relación directa con el personaje de Antoine, mientras que en *El pequeño salvaje* lo hará con el profesor Itard.

Por otro lado, los personajes infantiles son seres que viven en un ambiente de represión o que han sufrido carencias afectivas y que solo cuentan con dos

opciones frente a la incomprendibilidad de los adultos: oponer resistencia o aceptar en silencio, aunque Víctor cuente con el cariño y la protección que le otorgan sus dos referentes. Consecuentemente, a pesar de que los personajes serán creados en base a la soledad y la incompreensión, el contacto con un sistema educativo diferente hará que estos se separen de su punto en común, creando un Antoine más desolado frente a un Víctor risueño y humanizado.

Por consiguiente, el uso que el autor hace para con el personaje infantil resta importancia a la composición de una puesta en escena recargada, pues los niños servirán como creadores de la narrativa poética por su esencia propia, su inocencia y su naturalidad. Por tanto, el autor pretende crear una puesta en escena transparente y que responda a una condición moral.

En correlación a la creación de la puesta en escena, el autor utiliza una forma común de representar el acto educativo en ambas películas, que tiene un significado simbólico en relación a su propia experiencia educativa. De esta manera se crearan espacios cerrados y oprimentes, ambientados en cada una de las épocas que el film representa. Si bien es cierto, la cámara actuara de manera diferente en estos espacios, que en *Los cuatrocientos golpes* reforzará con encuadres cerrados y limitados movimientos de cámara y en *El pequeño salvaje* suavizará con planos secuencia. Además de esto, cabe resaltar que, a pesar de que el acto educativo transcurra en dichos espacios, en *El pequeño salvaje* se encontrará un equilibrio entre los espacios oprimentes y la aparición de exteriores, como puede ser la visión de ventanas y puertas abiertas o las escenas en las que Itard realiza actividades educativas al aire libre.

Por otra parte, cabe destacar las diferencias que se presentan en cada uno de los films en cuanto a realización técnica y estilo se refiere. La película *Los cuatrocientos golpes* nace de la experiencia propia del autor y actúa como documento autobiográfico. Es por ello que encontraremos detalles técnicos cercanos al documental, como el recurso a travellings de seguimiento de los niños en las calles de París o las declaraciones del pequeño Antoine a la psicóloga. Además de ello, será el tratamiento de la cámara con respecto al

personaje principal la que refuerce los momentos más dramáticos de la acción, como los primeros planos al rostro de Antoine.

Por otro lado, en *El pequeño salvaje* se puede observar como se le otorga a los detalles técnicos y composición escénica mayor dedicación. El homenaje al cine mudo y la esencia de los primeros años del cine cobran importancia y ayudan a reforzar la trama lineal. Así pues, la aparición de la voz en off explicativa, los encuadres cerrados, las escenas estéticas y los cierres de iris, son cuestiones que se resaltan a lo largo del film y que complementan la aplicación del acto educativo. Por consiguiente, en las escenas analizadas podemos observar la trabajada puesta en escena y la completa disposición del espacio por parte de los personajes que crea un film más dinámico, rompiendo con la estética documental que predomina en *Los cuatrocientos golpes*.

De esta manera se afirma que a pesar de que se comunica un mismo tema el autor utilizará dos estilos contradictorios, por un lado el estilo documental presente en *Los cuatrocientos golpes* y por otro el anti-documental vigente en *El pequeño salvaje*.

Será pues el recurso a ciertos elementos técnicos y la creación de espacios específicos en la aplicación del acto educativo, los que potencien la creación dramática del discurso y doten al film de momentos de tensión, dentro de la trama lineal que predomina en ellos. Así pues, en *Los cuatrocientos golpes* será la contención dramática la que implique al espectador de manera emocional, creando un proceso empático que hace participes a los espectadores y que se verá potenciada gracias a la inclusión de ciertas situaciones dentro del aula. Por su lado, en *El pequeño salvaje* ocurre de manera diferente, siendo los conflictos que se dan en el transcurso de los actos educativos y la aparición de la voz en off las que ayudarán a reforzar la carga dramática del film. De este modo, afirmamos que la aparición del acto educativo dentro de estos films es utilizada también por el autor para la creación dramática.

Por último, y haciendo referencia únicamente a la utilización del acto educativo en la construcción del discurso, se afirma que las situaciones que se desarrollan en ambas películas dentro del aula actúan como puntos de inflexión por los que la trama irá avanzado y en consecuencia, estas situaciones producirán cambios, ya sean positivos o negativos, en el crecimiento de los personajes infantiles. Así pues encontramos la relación entre el acto educativo, la creación de los personajes y el avance narrativo. En el caso de *Los cuatrocientos golpes* un acto educativo represivo crea un niño angustiado, que responde con actos rebeldes y que busca la individualidad; y esto hará que Doinel acabe robando, siendo culpado por ello y huyendo hacia un destino libre y que se queda abierto, simbólicamente representado por la llegada de Antoine al mar.

Sin embargo, en *El pequeño salvaje* encontramos la aplicación de una educación humana y cercana al pequeño, que hará que Víctor avance positivamente y, a pesar de sus singularidades, se interese por aumentar su aprendizaje; por lo tanto, aunque en un comienzo luchaba por recuperar su libertad, poco a poco se introducirá en el mundo civilizado, compartiendo costumbres y hábitos hasta decidir continuar su convivencia en la casa de Itard, por encima de escapar de nuevo al bosque.

De esta manera, podemos afirmar cómo a lo largo del presente Trabajo Final se consigue lograr los objetivos expuestos, que se centran sobre todo en el análisis exhaustivo de varias escenas como muestra del estilo y la significación que se le otorga a la utilización del acto educativo. Así mismo, este análisis nos ha servido como base para la comparación de ambos films y la extracción de la importancia que supone la utilización del personaje infantil para la representación del mismo. De la misma forma, nos permite extraer las consecuencias que estos actos conllevan en la trama general del film y en la creación de los personajes.

Así pues, el acto educativo en estas películas de Truffaut será utilizado como recurso estilístico, narrativo y de creación dramática, aunque en cada una de las películas se utilizará de modo diferente, hecho que nos hace encontrar

similitudes y diferencias que responden al estilo general del autor y a la esencia misma que este desprende en cada film.

## 8. Conclusiones

En conclusión, podemos afirmar como las hipótesis planteadas en este Trabajo Final de Grado quedan demostradas, pues en ambas películas de Truffaut se recurre a la utilización del acto educativo como un recurso decisivo en la construcción de los personajes infantiles, así como dichos personajes se utilizan como elementos singulares para la composición escénica y la creación narrativa. De este modo, en cada una de las películas el acto educativo ayudara en la creación discursiva y servirá como elemento de unión de los diferentes nudos de la trama.

Consecuentemente, el acto educativo sirve como punto de partida para la creación de una puesta en escena específica de completa verosimilitud y que se verá reforzada por la aparición del personaje infantil. Este ayudará a la composición escénica y a la extensa utilización del espacio, que además dota al acto educativo de mayor realismo.

Por otro lado, vemos como el acto educativo se utiliza como pretexto por parte del autor para realizar una crítica al entorno educativo y familiar vivido, además de la importancia que se le otorga a la creación de los diálogos y la utilización del espacio de la mano de los personajes.

Por consiguiente, se afirma que el autor otorga un tratamiento específico a la educación. Truffaut, mostrando el mundo infantil de manera transparente busca romper con los estereotipos de la infancia, que la caracterizan como una etapa de inocencia y pureza. De este modo, presenta dos mundos en oposición permanente: el de los niños y el de los adultos, aunque en este caso por primera vez la gravedad reside en los niños y la superficialidad en los adultos. Del mismo modo, busca la identificación del espectador con los personajes y las historias planteadas a través de diferentes recursos, para hacerlos partícipes de la historia y concienciarlos de la gravedad que engloba la cuestión educativa.

Así pues, podemos afirmar como el acto educativo en los films de Truffaut requiere una puesta en escena específica. El autor formula esta cuestión de

una manera inusual a pesar de mantenerse ligado a la estética clásica y al cine de género americano.

Finalmente, en relación al futuro desarrollo de la investigación, cabe destacar que en este trabajo únicamente se analizaron algunas de las escenas que representa el acto educativo, a pesar de que a lo largo de la filmografía del autor son varias las películas que destacan este tema; además de la aparición de esta misma cuestión en otros films donde la trama narrativa no se centra en la infancia. Por ello, para perfeccionar la confirmación de la hipótesis, sería pertinente el análisis completo de su filmografía en relación a este campo de investigación. Así mismo, y tal como se ha expuesto con anterioridad, esta investigación puede servir como punto de partida para explorar más extensamente esta cuestión en el cine de Truffaut, así como para abrir de nuevo el estudio sobre la obra del autor, comprometido con diferentes causas sociales.

## **Conclusions**

In conclusion, we can say as the hypotheses raised in this work are demonstrated, as in both films by Truffaut is used to the use of the education act as a critical resource in the construction of children's characters, as well as these characters are used as singular elements for the scenic composition and narrative creation. Thus, in each of the films the educational act helps in the discursive creation and serves as a uniting element of the different nodes of the plot.

Consequently, the act of education serves as a starting point for the creation of a *mise-en-scène* of complete specific plausibility and that will be reinforced by the appearance of the child character. This will help the scenic composition and to the extensive use of the space, which also gives the educational event of greater realism.

On the other hand, we see how the educational act is used as a pretext by the author to make a critique of the environment education and family lived, as well

as the importance given to the creation of the dialogues and the use of space in the hands of the characters.

Therefore, it is argued that the author gives a specific treatment to education. Truffaut, showing the child's world of transparently seeks to break with the stereotypes of childhood, characterizing it as a stage of innocence and purity. In this way, presents two worlds in permanent opposition: children and adults, although in this case for the first time the gravity resides in children and superficiality in adults. Similarly, searches for the identification of the spectator with the characters and stories raised through different resources, to make them part of the history and raise awareness of the gravity that encompasses the educational issue.

Thus, we can say as the educational act in films of Truffaut requires a specific setting. The author asks this question in an unusual way despite staying linked to classical aesthetics and the American genre cinema.

Finally, in relation to the future development of the investigation, it is necessary to emphasize that in this work only discussed some of the scenes representing the educational act, while along the filmography of the author there are several films that highlight this issue; In addition to the emergence of this same question in other films where the narrative plot is not focused on the infancy. Therefore, to improve the confirmation of the hypothesis would be relevant full analysis of his filmography in relation to this field of research. Furthermore, and as it was stated previously, this research can serve as starting point to explore more extensively this question in the Truffaut movies, as well as to open again the study on the work of the author, compromised with different social causes.

## 9. Bibliografía

Aidelman, N. (2010). "Filmar la infancia. A partir de Los cuatrocientos golpes" Losilla, C (comp.), *François Truffaut: El deseo del cine*. pp. 171-178. Guipúzcoa. Donostia Kultura.

Bernuz, M (2009). *El cine y los derechos de los niños*. Valencia. Tirant lo Blanch.

Gispert, E (1998). *François Truffaut. Los cuatrocientos golpes. Estudio crítico de Esther Gispert*. Barcelona. Ediciones Paidós.

Gispert, E. (1998). "François Truffaut: un cineasta doblemente comprometido con la educación" en *Secuencias: Revista de historia del cine*, n. 8, pp. 51-60. Universidad autónoma de Madrid, [online] Disponible en: <http://hdl.handle.net/10486/3843> [Accedido el 10 julio 2014]

Hervas, B. (1980). "Pasado y presente de la Nouvelle Vague" en *Reseñas de cine*, pp. 46-51. Universidad de México, [online] Disponible en: [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articles/11405/public/11405-16803-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/11405/public/11405-16803-1-PB.pdf) [Accedido el 13 mayo de 2014]

Hurtado, J. (2010). "El francés que amaba el cine americano" en Losilla, C (comp.), *François Truffaut: El deseo del cine*. pp. 89-100. Guipúzcoa. Donostia Kultura.

Insdorf, A (1994). *François Truffaut*. Cambridge. Cambridge University Press.

Izaguirre, R. y Grijalba, A. (2012). "La narrativa audiovisual y las vivencias de la disciplina escolar: violencia, discriminación e intolerancia" en *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, n. 10, pp. 1428-1440. México, [online] Disponible en: [http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa8/109.La\\_narrativa\\_audiovisual\\_y\\_las\\_vivencias\\_de\\_la\\_disciplina\\_escolar-violencia\\_discriminacion\\_e\\_intolerancia.pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa8/109.La_narrativa_audiovisual_y_las_vivencias_de_la_disciplina_escolar-violencia_discriminacion_e_intolerancia.pdf) [Accedido el 19 de mayo de 2014]

Larrosa, J (2006) “Niños atravesando el paisaje. Notas sobre cine e infancia” en Gutierrez, D y Dussel, I (comp.), *Educación la mirada, políticas y pedagogías de la imagen*. pp. 113-134. Buenos Aires. Manantial.

Le Berre, C. (2005). *François Truffaut en acción*. Madrid. Ediciones Akal.

Ligia Parra, M. (1998). “Lecciones de vida: una aproximación a la relación maestro-alumno en el cine” en *Revista educación y pedagogía*, n. 22, Septiembre, pp.15-26. Colombia, [online] Disponible en: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaeyp/article/viewFile/5772/5190> [Accedido el 4 junio 2014]

Losilla, C (2010). *François Truffaut: El deseo del cine*. Guipúzcoa. Donostia Kultura.

Martinez-Salanova, E. (2009). “Representaciones cinematográficas sobre el derecho a una educación obligatoria, sin exclusiones, digna y solidaria. El derecho a la educación como lo ha tratado el cine” en Bernuz, M (coord.), *El cine y los derechos de la infancia*. pp. 105-134. Valencia. Tirant lo Blanch.

Montaña Ibáñez, F (2007). “El autor, eslabón fosilizado: de la renovación estilística de la nueva ola del cine francés” en *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, n. 1, pp. 54-73. Colombia, [online] Disponible en: <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/1178> [Accedido el 29 de mayo 2014]

Nahuel Cerutti, C. (2013). “Una dupla de autores” en *Ensayos sobre la imagen*, n. 12, pp. 59-60. Universidad de Palermo, [online] Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/archivos/458\\_libro.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/458_libro.pdf) [Accedido el 19 mayo 2014]

Neyrat, C. (2007). *François Truffaut*. Francia. Cahiers du cinéma.

Quintana, A. (2010). “A la búsqueda de esos padres olvidados” en Losilla, C (comp.), *François Truffaut: El deseo del cine*. pp. 79-88. Guipúzcoa. Donostia Kultura.

Rodríguez Serrano, A. (2011). “Contra las fuerzas de lo real: Notas sobre el cine de François Truffaut” en *Revista El Genio Maligno*, n.9, pp. 12-28. Universidad Europea de Madrid, [online] Disponible en: [http://elgeniomaligno.eu/pdf/materia\\_fuerzas\\_lorealytruffaut\\_arodriguezs.pdf](http://elgeniomaligno.eu/pdf/materia_fuerzas_lorealytruffaut_arodriguezs.pdf) [Accedido el 30 mayo]

Támara Gray, A. (2012). “La historia y sus relaciones con el cine: François Truffaut como representación” en *Revista Escenarios*, n. 12, pp. 62-76. Corporación Universitaria del Caribe, [online] Disponible en: <http://escenarios.cecar.edu.co/docs/escenarios12.pdf> [Accedido el 11 de julio 2014]

Truffaut, F. (1999). *El placer de la mirada*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica.

Uzal, M. (2013). “Las paradojas de la Nouvelle Vague” en *Cinema Comparative Cinema*, n. 2, pp. 81-86. Universidad Pompeu Fabra, [online] Disponible en: [http://www.ocec.eu/cinematicomparativecinema/pdf/coc02\\_esp\\_articulo\\_uzal.pdf](http://www.ocec.eu/cinematicomparativecinema/pdf/coc02_esp_articulo_uzal.pdf) [Accedido el 27 mayo 2014]

## 10. Filmografía

*Hiroshima, mon amour* (1959): [Película] Dirigida por Resnais, A. Francia.

*Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1955): [Película] Dirigida por Rossellini, R. Italia. Sveva Film.

*Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959): [Película] Dirigida por Truffaut, F. Les Films du Carosse.

*Alemania, año cero* (*Germania, anno zero*, 1948): [Película] Dirigida por Rosellini, R. Tevere Film.

*Cero en conducta* (*Zéro en conduite*, 1933): [Película] Dirigida por Vigo, J. Gaumont.

*El pequeño salvaje* (*L'enfant sauvage*, 1969): [Película] Dirigida por Truffaut. F. Les Films du Carrose.

## 11. Anexos

### 11.1 Análisis escenas de *Los cuatrocientos golpes*

LOS CUATROCIENTOS GOLPES		Escena 1
Comienzo del film, primera escena en clase de Petite Feuilles		
<b>Comienzo:</b> 00:02:38	<b>Fin:</b> 00:09:43	<b>Duración:</b> 7'15"
<b>Nº Planos:</b> 39	<b>Personajes:</b> Antoine, René, Petite Feuilles	
<p>La presente escena corresponde al comienzo del film, en ella se suceden los primeros acontecimientos de los personajes principales. El peso de la acción recaerá mayormente en dos de los personajes, Antoine y Petite Feuilles, a los que la cámara recurrirá en casi todo el transcurso de la escena. La narración comienza con la imagen de un desnudo que va circulando entre los jóvenes, pero que el maestro coge en manos de Antoine. Este hecho hará que el castigo recaiga únicamente sobre él y este será privado de salir al recreo.</p> <p>El aburrimiento de la espera provocará que deje volar su creatividad escribiendo un verso, que delatará la injusticia recibida por el profesor.</p> <p style="padding-left: 40px;">Aquí sufrió el pobre Antoine Doinel, castigo injusto de un profe cruel por culpa de una vampi, dibujada en un papel</p> <p>Esto producirá un nuevo castigo hacia Antoine, que además es señalado por su falta de conocimiento:</p> <p style="padding-left: 40px;">- Bravo, tenemos un nuevo Juvenal en la clase, pero es incapaz de distinguir un alejandrino de un endecasílabo.</p> <p>Además de imponerle un nuevo castigo:</p> <p style="padding-left: 40px;">- Atienda Doinel, va usted a conjugarme para mañana... vuelva a su sitio y anóteselo. En todos los tiempos del indicativo, del condicional y del subjuntivo; los demás, preparen el cuaderno de poesía. 'Ofendo a los muros de la clase y</p>		

agravio la prosodia francesa’.

La frase propuesta tiene un significado simbólico y alude a la aplicación de una forma autoritaria de educación, que resume la experiencia de aprendizaje como una imposición más que como algo enriquecedor y humano. Los alumnos se encuentran entre ‘muros’.

La escena es utilizada en la construcción de la narración como primera muestra del entorno educativo de la época y para presentar a sus personajes, es por ello que el director le otorga mayor importancia al personaje del profesor, al que le cederá la mayoría de los diálogos; pero sobre todo es la que marcará el desencadenamiento de todos los hechos posteriores que transcurrirán a lo largo del relato.

En relación a los aspectos narrativos que se han presentado anteriormente, en esta escena cabe destacar sobre todo los diálogos del profesor Petite Feuilles, que será de los pocos que intervenga en la narración. De sus palabras podemos extraer el trato profesor-alumno que se daba en el entorno educativo de finales de los 50. Truffaut hace un guiño a aspectos críticos de la época utilizando un vocabulario grotesco, salido de tono y atacante. He extraído algunos ejemplos que ponen en reflejo la idea expuesta.

- Recogeré los trabajos en 30”, ¡Silencio! ¡Silencio!
- El recreo no es una norma, sino una recompensa
- A estos chicos no hay modo de meterlos en cintura, son unos estúpidos maleducados.
- Cobardes, qué curso, qué clase, si he conocido cretinos, pero al menos eran discretos, se escondían, estaban callados... Y usted, ¿cree haberlo borrado? No, todo lo hace mal amiguito, vaya a su sitio a copiar la poesía, lo siento por sus padres. Ah! Bonita Francia dentro de 10 años.

Por otro lado, la actitud de la cámara corresponderá a la que veremos a lo largo de todo el film en los espacios cerrados (escuela, casa, comisaría...) que

principalmente actuaran como lugares de opresión reforzados por los encuadres cerrados que el autor utiliza. A pesar de que la cámara se mantiene fija en la mayoría de planos, también hace un seguimiento del personaje en cuestión (con la utilización de planos secuencia), pero también se recurre al plano contraplano y planos fijos. La cámara actúa de manera descriptiva, mostrando tanto la totalidad del espacio como acciones individualizadas de los personajes, como un ojo que está presente en las acciones de mayor relevancia. Así, pasará a captar planos que muestren la totalidad de la clase o planos más cerrados que muestren a un personaje (como el niño que copiando la poesía destroza todo su cuaderno).

En este caso se elude la utilización de la música, que como veremos a lo largo del film se utiliza en mayor medida en los espacios abiertos. Por otro lado la iluminación es natural, en relación a los principios de la Nouvelle Vague, por lo que en la escena no hay nada destacable con respecto a la construcción dramática.

Finalmente la disposición del espacio de corte naturalista. La escena está rodada en un escenario real, concretamente en (buscar lugar exacto). Por lo que los elementos escenográficos que aparecen corresponden a una clase de finales de los años 50 en Francia.

<b>LOS CUATROCIENTOS GOLPES</b>		<b>Escena 2</b>
Los alumnos reciben las notas de la redacción, Antoine ha copiado.		
<b>Comienzo:</b> 00:45:46	<b>Fin:</b> 00:47:36	<b>Duración:</b> 2'10"
<b>Nº Planos:</b> 14	<b>Personajes:</b> René, Petite Feuilles, Antoine	
<p>Por lo que respecta a la siguiente escena, será la que marque la huida definitiva de Doinel de su hogar. Es importante por varias razones. Primeramente por el trato injusto de Petite Feuilles, no solo hacia el mismo Antoine si no también hacia su compañero René, que bajo la finalidad de respaldar su verdad se enfrenta ante el profesor y es expulsado igualmente. Además será la expulsión de ambos la que dará pie al siguiente acto, y es el robo de la máquina de escribir con tal de tener un sustento económico del cual sobrevivir. Es el robo de esta máquina la que llevará a Antoine al abandono total de su familia. Por lo tanto esta escena es clave para el desenlace final de la historia de Antoine.</p> <p>Analicémosla más exhaustivamente. La escena comienza con un plano medio corto del profesor que haciendo referencia a la redacción de Antoine, 'explica' a su alumno las razones por las cuales está suspendido. Todo esto, utilizando un tono atacante.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- La búsqueda de lo absoluto le ha conducido derecho al cero amiguito... Nuestro amigo Doinel no ha dudado en copiar para describir la muerte de su abuelo. Cosa lógica en él, que sabemos no vacila en sacrificar a sus parientes si le resulta útil.</li> <li>- Si también yo lo he encontrado Doinel, es usted un abominable plagario.</li> </ul> <p>Por lo que respecta a este primer fragmento de la escena, la cámara actúa de forma descriptiva, paseándose desde el profesor hasta Doinel y mostrando todo lo que hay a su paso. El plano se irá alejando cada vez más de Petite Feuilles para conducirnos hasta el rostro de Antoine que escucha las palabras injustas de su profesor y le reprocha sus palabras, pues el no ha copiado, si no que todo se debe a su amor por la literatura y su devoción por la obra de Balzac.</p>		

Pero el profesor se ciñe a la lectura de la redacción, de nuevo con elevada voz y mandando a Antoine al despacho del director, bajo compañía del brazo derecho de Petite Feuilles, Colombel. La cámara capta el rostro indignado de Doinel que no comprende dicha injusticia, por lo que huirá de la escuela.

Mientras tanto, la acción continúa en el interior de la clase. René le reprocha el injusto tratamiento de su compañero.

- No ha copiado señor, estoy junto a él y lo hubiera visto.
- Oh, ¿también quiere usted que le expulse?
- No me disgustaría
- Oh, no aguanto más insolencias. ¡Lárguese!
- Señor, no me importa que me expulse, pero no quiero salir.
- ¡Lárguese ahora mismo!
- ¡Ah, eso no es legal!
- ¿Que no es legal? ¡Voy a demostrarle a usted quien hace la ley aquí, la ley la impongo yo amiguito, vaya y que le aguante su papaíto!

La composición del acto se resuelve con una serie de planos contra-planos que recogen las primeras intervenciones entre ambos. Después, para dotar de más carga dramática, la acción será seguida con un plano fijo que acompaña a Petite Feuilles. Los diálogos vuelven a reflejar duramente el trato que los pequeños recibían por parte del profesorado en la época, recurso crítico por parte del autor.

Por lo tanto, al igual que en la mayor parte de escenas transcurridas en interiores, la cámara tomará la mayoría de los planos en posición fija y veremos la aparición de planos contra-planos en relación a las conversaciones dadas entre Doinel y Petite Feuilles; aunque también se recurre a movimientos de cámara que acompañan a los personajes.

En cuanto a los aspectos lumínicos, se da la misma iluminación que en la

escena anterior, de corte naturalista. En este caso, podemos resaltar la composición lumínica relativa al momento que Antoine sale de clase para ser acompañado ante el director y que responde a la puesta en escena naturalista. Pues al encontrarnos en un pasillo exterior y no transitado, la luz permanece apagada –y así mismo en primer plano se esconde la figura de Moriset que husmea entre las chaquetas de los compañeros. Únicamente en los dos planos que transcurren en este pasillo cambiará la iluminación hacia una puesta más tenue.

Nuevamente, el uso de la música queda descartado, y la composición escenográfica cumple con los mismos principios que todas las escenas rodadas en la escuela, marcada, al igual que los aspectos lumínicos, por su naturalidad y sencillez, que se completa por la actuación y movimiento de los personajes y los trabajados diálogos.

Cabe remarcar el uso de un plano más inusual a lo largo del film, y es el que se toma desde arriba de la escalera (al parecer un plano subjetivo del mismo Moriset). La cámara sigue la acción de cómo Antoine recoge su chaqueta y baja por las escaleras, cuando de repente empuja a Colombel, que lo acompaña hacia el director. Este plano entre barrotes tendrá una composición algo más artística, con el recurso a las sombras y el ángulo en picado.

<b>LOS CUATROCIENTOS GOLPES</b>		<b>Escena 3</b>
Antoine es descubierto tras el robo de una máquina de escribir y trasladado por su padre al cuartel policial.		
<b>Comienzo:</b> 01:01:20	<b>Fin:</b> 01:03:38	<b>Duración:</b> 2'18"
<b>Nº Planos:</b> 14	<b>Personajes:</b> Antoine, Padre de Antoine, René, Comisario	
<p>La presente escena corresponde al momento posterior al robo de la máquina de escribir, cuando Antoine es descubierto por el compañero de trabajo de su padre. Este proceso educativo, o más bien de aplicación de actitudes hacia el futuro del pequeño, es clave también para el desenlace del film, pues después de la decisión que su padre tome ante el juez, Antoine quedará en manos de la justicia y será destinado a un centro de menores. Es la última vez que Antoine verá a su padre y este aplicará un trato duro y de incomprensión hacia el pequeño.</p> <p>En este caso en escena se intercalan espacios abiertos y cerrados. En relación a los primeros planos la cámara seguirá el movimiento de los personajes por las calles de Paris, mediante panorámicas y travelling. La escena se abre con Réne esperando detenidamente a su compañero, cuando una panorámica acercara a Antoine y su padre hacia el mismo, donde se producirá el siguiente hecho:</p> <p style="padding-left: 40px;">- Comprenderás que no te llevo a ningún sitio de diversión. Se acabó la broma, tu madre y yo podremos al fin dormir tranquilos. Puedes contemplar a tu compinche, ¡Y despídete de él! ¡Porque vas a estar mucho tiempo sin verlo!</p> <p>Justo después de estas palabras se introducirá una pequeña pieza musical para aumentar la composición dramática de la escena, solo en un pequeño espacio de tiempo. La iluminación de los exteriores está compuesta por una luz natural que refuerza la situación temporal, la noche. Una vez situados en la calle de la comisaría el componente musical desaparece, para darle más importancia a la voz del personaje.</p> <p>Las tomas de esta primera parte de la escena parecen ser grabadas en el</p>		

centro de Paris, pues se pueden observar los escaparates de las boutiques mientras ambos se dirigen a comisaría. Esta secuencia dura menos de un minuto y se combina con una pequeña elipsis que traslada a los dos personajes a tres espacios diferentes: la calle de la comisaría, la calle a la salida de la imprenta y una calle abarrotada de gente del centro de Paris. El recurso a la utilización de estos espacios lo podemos acuñar a la necesidad del autor por mostrar los últimos contactos del pequeño con las calles de su amado Paris. Además de su incitación por rodar en la calle con la finalidad de captar la vida y filmar la acción con modestia y rapidez.

La segunda parte de la escena transcurre en el interior de comisaría, donde el padre de Antoine y el comisario dialogan, y el pequeño permanece en un segundo plano, hecho que le hace restar importancia y pone por encima a los dos adultos, que son los únicos que intervendrán.

El hecho de que Antoine permanezca callado refleja la intención del autor por remarcar la inocencia del pequeño, que lejos de quejarse por la injusticia, permanece oyente, entero, casi desvinculado de la conversación, como si no fuera con él. En este caso, los diálogos vuelven a tomar un carácter simbólico y reflejan la realidad del contexto en el que el film se desenvuelve. A continuación extraemos algunas de las palabras de los sujetos adultos que demuestran su habitud de excluirse de culpas ante las actitudes de los pequeños:

- Lo intentamos todo señor comisario: la dulzura, las reflexiones, los castigos... pero pegarle nunca, eso no puede decirlo.
- También dan su fruto los métodos de la vieja escuela...
- Si desde luego, pero no sabríamos hacerlo, no, ni su madre ni yo, no... le dimos demasiada libertad...
- Quizás demasiada.
- No tampoco es cosa de exagerar, en fin, como en casa trabajamos los dos... ya sabe usted lo que ocurre...
- Si, yo también soy padre de familia, y admito que no siempre lo somos como

haría falta...

La iluminación es mucho más tenue queriendo reforzar la luz de la mesa del comisario, que se ve con mayor claridad en los primeros planos que encuadran al mismo. Esta iluminación pretende fortalecer la idea de un sitio cerrado, oprimente y sofocante.

En relación a la escenografía, vemos como no se incluye ningún elemento decorativo, si no que se es fiel a la dinámica de escenarios naturales que ayuden a disminuir el presupuesto y a darle mayor importancia a la presencia de los personajes. Aún así el acabado del despacho del comisario recoge todos los elementos estilísticos, ayudando a la verosimilitud de la puesta en escena. Así pues, aparecen elementos que encuadran el espacio y le dotan de realismo y naturalidad.

Esta escena de la captura de Antoine es la que dará paso al desenlace del film. A raíz de aquí todo se irá cerrando. El padre, que habla con el comisario, deja constancia de que Antoine no interesa a nadie, la preocupación que puede aparentar por el futuro de su hijo es igual a la indiferencia y la ceguera. Es el pretexto perfecto para opiniones vacías y convencionales sobre la infancia, la familia y la educación. Como hemos podido analizar, de esta conversación se puede extraer una clara denuncia del autor hacia la infancia maltratada.

### 11.2 Análisis escenas de *El pequeño salvaje*

EL PEQUEÑO SALVAJE		Escena 1
Víctor articula su primer sonido		
<b>Comienzo:</b> 00:44:24	<b>Fin:</b> 00:47:07	<b>Duración:</b> 2'50''
<b>Nº Planos:</b> 3	<b>Personajes:</b> Itard, Víctor, Señora Guérin	
<p>La escena se corresponde con un nuevo aprendizaje de Víctor, es la primera vez que este articulará un sonido, hecho que producirá que Itard se interese por potenciar nuevas actitudes y reacciones en el pequeño y que ayudará a la construcción de la trama narrativa.</p> <p>Queda dividida en tres planos en los cuales la cámara tomará una actitud diferente. La escena comienza con un encuadre que recoge la acción desde el exterior (haciendo uso del encuadre desde una ventana), dentro del marco, vemos a Víctor en primer plano, al lado del ventanal. La entrada de los demás personajes se producirá de manera estética, mientras que la señora Guérin aparece por el fondo de la habitación, Itard entrará más tarde y por la derecha, como si estuviera esperando el acercamiento de la señora al pequeño.</p> <p>Tras la entrada en cuadro de los tres personajes, todos se disponen en el centro donde transcurrirá toda la acción. Después del intento fallido del profesor Itard, este se acerca a la ventana y acompañado por una voz en off que recita sus pensamientos; este hecho refuerza que pongamos nuestra atención en el profesor, mientras Víctor y la Señora Guérin permanecerán en un segundo plano.</p> <p>(Voz off) Era la primera vez que salía de su boca un sonido articulado, la señora Guérin lo escucho con la más viva satisfacción, en cuanto a mí, una reflexión rebajo en mucho el valor del primer éxito. El sonido emitido con gesto compungido no había brotado si no después de llenarle la taza, cuando ya había perdido la esperanza de obtener a leche. Comprendí que no había que detenerse allí y esperé con impaciencia a que Víctor reclamara más leche.</p> <p>Dicha voz en off enlazará los tres planos, primero con un plano detalle de la</p>		

mano de Itard, el cual está anotando los últimos avances del pequeño Víctor, donde una panorámica vertical nos llevará hasta su rostro. Seguidamente de esto, y aun con la voz en off, se nos trasladará al tercer espacio donde se darán los resultados del nuevo experimento del doctor. Aquí la cámara recorrerá el espacio siguiendo el movimiento de los personajes. El plano comienza en el centro de la habitación encuadrando a los dos personajes (Víctor e Itard), seguidamente Itard se traslada al mueble de la derecha, donde la Señora Guérin deposita la leche. Una vez llevado a cabo el objeto de estudio del profesor, la cámara acompañará a este hacia su escritorio respaldado de nuevo por la voz en off explicativa:

(Voz off) No, aquello no era lo que yo esperaba, si la palabra hubiese brotado antes de la concesión de la cosa deseada habría sido un triunfo, la señal de que había captado el verdadero sentido de la palabra, de que nos unía un punto de comunicación que presagiaría un proceso rápido. Pero solo habíamos obtenido una expresión del placer que experimentaba, sin significado para el e inútil para nosotros.

Por otro lado, se elude la utilización de música durante la escena, pues se le da más peso a la importancia de la narración. En cuanto a la escenografía, tal y como ocurrirá a lo largo del film, se ambienta en la época y es reforzada sobre todo por el atrezzo de los personajes, que además utilizarán las mismas vestimentas durante todo el largometraje, hecho que alude a la imposibilidad de antaño de contar con varias prendas. Así mismo, la composición del espacio se utilizará de forma estratégica, de modo que los personajes tengan que transitar todo el espacio, hecho que creará una escena más dinámica.

En esta escena podemos comprobar cómo la aparición del acto educativo en el film es la encargada tanto de dar progresión narrativa como de dotar al film de dramatismo y 'romper' con la estructura lineal de pequeñas situaciones que en conjunto crean una historia.

En este caso, el primer giro dramático se da cuando Itard pretende enseñar a

Víctor una nueva destreza, pero fracasa en el acto. Nuevamente el pequeño enrabia pues no entiende la relación sonido-recompensa. Serán estas pequeñas situaciones en la aplicación de acto educativo las que ayuden a la construcción dramática. Así como también cada reto educativo que Itard piense para Víctor será el que haga la construcción de la trama, pues un reto superado conlleva la aplicación de otro, así como un fracaso le llevará a pensar en nuevas técnicas para el desarrollo intelectual del pequeño.

<b>EL PEQUEÑO SALVAJE</b>		<b>Escena 2</b>
Víctor se impone ante el profesor y recibe un pequeño castigo		
<b>Comienzo:</b> 01:00:56	<b>Fin:</b> 01:03:23	<b>Duración:</b> 3'30''
<b>Nº Planos:</b>	<b>Personajes:</b> Víctor e Itard	
<p>En este caso, la escena muestra el crecimiento emocional del pequeño Víctor. Un plano secuencia (aparentemente cortado) es el que compone toda la acción, donde la cámara seguirá en todo momento al personaje de Víctor, menos cuando este se encuentre castigado en el armario, ya que él es el elemento importante y lo demás cobrará importancia en la medida en que se relacione con él.</p> <p>La cámara comienza en un plano detalle picado, desde atrás, que muestra ambos cuerpos y la mesa, con el abecedario en el que Víctor trabaja. Rápidamente retrocederá poco a poco, hasta que los personajes queden dispuestos por completo dentro del plano. A partir de aquí la cámara centrará su atención en el pequeño.</p> <p>Esta escena es de las pocas en las que Itard sea más duro con el pequeño</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Vamos Víctor, coloca ahora las letras en este otro orden. Bien... no, no es el alfabeto lo que te pido, no, te equivocas Víctor. Toma... vuelve a empezar. (Víctor tira las letras contra el suelo)</li> <li>- ¡Ve a recogerlas!</li> <li>(Víctor se dirige a recogerlas y vuelve a tirarlas contra el suelo)</li> <li>- Ven, al cuarto oscuro.</li> </ul> <p>Es aquí cuando la cámara deja a Víctor y se centra en Itard que acompañado de su voz en off será el único objeto de interés dentro del cuadro.</p> <p>(Voz off) Los arrebatos de Víctor nos detienen a menudo en pleno trabajo, intento remediarlo, no por la dulzura, que poco consigue, si no por el procedimiento perturbador empleado por Pearl Harb en el Hospital de Harlem. Sin embargo no debo abusar del cuarto oscuro, si este medio fracasa todo tratamiento de esta clase será inútil.</p>		

Aparece aquí el recurso a la música como potenciador del dramatismo, acompañado de un acercamiento de cámara al rostro de Víctor que muestra una lágrima caer por su mejilla.

- Bueno... (entra música) Ven Víctor, y no llores, no llores más, tú sabes hacerlo. Ea, vamos. Anda, tú puedes hacerlo. Bien... Bien Víctor –Itard rellena un vaso de agua– es para ti, cuando hayas terminado. Bien.

De nuevo la cámara sigue a Itard, pero Víctor no sale de plano y continúa con su tarea de aprendizaje.

(Voz off) Hoy por primera vez, Víctor ha llorado.

Igual que anteriormente, la composición escénica en la habitación donde realizan los entrenamientos está trabajada a fondo. La mesa donde realicen los ejercicios se dispone siempre en una posición más cercana a cámara y en el centro del espacio, estando el pupitre de Itard en segundo plano. La idea de que la mesa quede dispuesta en el centro facilita que los personajes puedan recorrer el espacio sin la necesidad de sacar a Víctor de plano, a no ser que este tome otra posición a lo largo de la escena. Así mismo, cabe destacar el contraste entre la habitación iluminada y el hueco del armario, donde predomina la oscuridad.

Así pues, encontramos tres relaciones equilibradas en el marco: Víctor y su alfabeto, Itard y el suyo y la ventana que simboliza libertad. A pesar de las múltiples conexiones el tono de la escena es puramente armónico.

<b>EL PEQUEÑO SALVAJE</b>		<b>Escena 3</b>
Itard prueba a Víctor con el fin de descubrir si ha aprendido el concepto de justo e injusto		
<b>Comienzo:</b> 01:11:58	<b>Fin:</b> 01:14:20	<b>Duración:</b> 2'20"
<b>Nº Planos:</b> 3	<b>Personajes:</b> Víctor e Itard	
<p>La presente escena es una de las más importantes del film, pues es de los pocos momentos en los que se produce mayor dramatismo dentro del relato. Además fue uno de los finales que el autor quería para su obra. Por lo tanto, es importante en cuanto a que reflejará el sentido moral del film, así como será uno de los últimos momentos en los que el pequeño compartirá escenario de aprendizaje con Itard.</p> <p>La escena nace de una duda que abarca la mente del Doctor:</p> <p style="padding-left: 40px;">(Voz off) Cuando Víctor acierta le recompensó, y cuando falla le castigó. No obstante no estoy muy seguro de haberle inspirado con ello el sentido de la justicia.</p> <p>El primer plano encuadra el rostro de Víctor, que disfruta de su premio tras haber realizado con éxito sus tareas, mientras el espectador escucha en la mente del profesor las nuevas incógnitas que le preocupan. Un segundo plano muestra el rostro de preocupación del Doctor, mientras este se dirige a su pupitre acompañado por la cámara. En este nuevo encuadre, Víctor bebe agua en la ventana observando su ansiada libertad. Itard en una posición más cercana a cámara describe la nueva prueba por la que hará pasar a Víctor, con la finalidad de comprobar si el pequeño comprende el sentido de lo justo e injusto.</p> <p style="padding-left: 40px;">(Voz off) Para salir de dudas y obtener un resultado inequívoco, tendré que hacer algo abominable. Pondré a prueba el corazón de Víctor castigándole con injusticia. Precisamente después de alguna prueba sencilla que haya resuelto bien en mi presencia, lo meteré a la fuerza en el cuarto oscuro, dándole así un castigo tan odioso como indignante, a fin de ver si se produce en él la reacción de revelarse.</p>		

Tras esto, se acerca a la cámara mientras busca los objetos que va a pedir a Víctor. Este es un aspecto a destacar, pues el autor hace un guiño simbólico a la cultura ya que los dos objetos que pedirá a Víctor son la combinación de llave y libro.

Es interesante resaltar que en este caso la cámara presta más atención a las reacciones de Itard que a las de Víctor, pues el pequeño saldrá del marco mientras que la cámara recoja detenidamente el rostro y las acciones de Itard.

Posteriormente, cuando Víctor vuelve dentro del marco, la cámara los acompaña recogiendo el momento de tensión entre ambos personajes por la aplicación de un castigo injusto.

(Voz off) Cuanto me hubiese gustado que me entendiera, poder expresarle hasta qué punto el dolor del mordisco me llenaba de satisfacción. ¿Podía alegrarme? Tenía la prueba de que el sentimiento de lo justo y de lo injusto ya no era extraño al corazón de Víctor. Al darle, o más bien al provocarle ese sentimiento, acababa de elevar al hombre salvaje a la altura del hombre moral por su mejor característica y más noble atributo.

Esta narración de voz en off se verá acompañada de una débil melodía que durará hasta el final de la escena, en un último plano donde vemos la figura de Víctor detrás de la ventana y que con un débil zoom se acerca lentamente a la misma hasta que la música decae y la imagen se cierra en un fundido.

## 11.3 Currículum Vitae

### Datos personales



**Nombre:** Navarrete Torres, Patricia  
**Dirección:** Avenida del Puerto 56, p<sup>º</sup>9  
**Municipio:** Valencia  
**Teléfono:** 637120195  
**Correo electrónico:**  
Patrinat6@gmail.com/al185886@uji.es  
**Fecha de nacimiento:** 06/07/1992  
**DNI:** 26760234-X  
**Nacionalidad:** Española

### Empleo deseado/Familia profesional

Comunicación audiovisual

### Experiencia profesional

**2014 – Actualidad** Trabajo como ayudante en prácticas de la productora *Vercingétorix Films* donde realizo las actividades cotidianas que se presentan.

### Ámbito producción de largometrajes

### Educación y formación

**1998–2004** Educación Primaria  
Parque Colegio Santa Ana, Valencia (España)

**2004–2008** Educación Secundaria Obligatoria  
Parque Colegio Santa Ana, Valencia (España)

**2008–2010** Bachiller  
Parque Colegio Santa Ana, Valencia (España)

**2010–presente** Grado en Comunicación Audiovisual  
Universitat Jaume I, Castellón (España)

## Capacidades y competencias personales

**Lengua materna** Castellano, Valenciano

Otros idiomas	COMPRENDER		HABLAR		EXPRESIÓN ESCRITA
	Comprensión auditiva	Comprensión de lectura	Interacción oral	Expresión oral	
<b>Inglés</b>	B1	B1	B1	B1	B1
<b>Francés</b>	A1	A1	A1	A1	A1
Certificado Nivel Básico 1 EOI					

## Capacidades y competencias informáticas

- Buen manejo de programas de Microsoft Office
- Buen manejo de Final Cut para postproducción y algunas de sus extensiones como Soundtrack
- Dominio avanzado de Photoshop
- Manejo básico de Logic Pro

## Competencias relacionadas con los estudios cursados

- Asistencia al congreso "Arte, educación y género" impartido por el Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género
- Obtención del curso de Marketing y Comunicación 2.0
- Asistencia al XII Congreso de Comunicación Local (COMLOC 2013)
- Obtención del cursillo de Fotoreportaje en la Universidad Jaume I.
- Obtención del curso de Francés A1 Découverte. Servicio de Lenguas y Terminología de la Universitat Jaume I
- Congreso Internacional sobre análisis fílmico "Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea"
- Producción de cortometrajes
- Desarrollo de guiones técnicos y literarios

## La representación del acto educativo como recurso en el cine de Truffaut

- Conocimientos de script
- Asistencia a grabación profesional de música en estudio