

S FRANÇOIS TRUFFAUT, UN CINEASTA DOBLEMENTE COMPROMETIDO CON LA EDUCACIÓN

ESTHER GISPERT

EL CICLO DE LA INFANCIA Y LA EDUCACIÓN

A pesar de que François Truffaut aborda la infancia y la educación de una forma directa y plena en tan sólo tres de sus filmes —*Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959), *El pequeño salvaje* (*L'enfant sauvage*, 1970) y *La piel dura* (*L'argent de poche*, 1976)— la preocupación por estos temas puntúa toda su obra. El cineasta francés reconoce que su particular manera de tratar el mundo infantil ha sido enormemente influenciada por dos filmes: *Cero en conducta* (*Zéro de conduite*, 1932) de Jean Vigo y *Alemania, año cero* (*Germania, anno zero*, 1947) de Roberto Rossellini. Por un lado, cree que Jean Vigo ha sido el único cineasta capaz de mostrar a la infancia con un realismo poético. *Cero en conducta*, que narra con un tono grotesco y surreal la rebelión de unos niños contra la autoridad, despierta en Truffaut una doble emoción: estética, por la calidad plástica de las imágenes rodadas en blanco y negro, y biográfica, por la posibilidad que le brinda de recordar los aspectos más íntimos y personales de su propia infancia. Por otro lado, Truffaut admira del cineasta italiano Roberto Rossellini su especial sensibilidad en la construcción de los personajes infantiles. Edmond, el niño protagonista de *Alemania, año cero*, es un ser desarraigado que pagará en su propia carne la indiferencia que el mundo adulto siente hacia él.

Siguiendo el ejemplo de estos maestros, Truffaut pretende aproximarse a la infancia evitando a toda costa el amaneramiento y la complacencia. En *Le plaisir des yeux* (1987) el cineasta francés explica qué tipo de sentimientos despiertan los niños en los adultos y de qué manera intenta combatir contra este cliché tan férreamente establecido: «Para el espectador adulto, la idea de la infancia está relacionada con la idea de la pureza y sobre todo de la inocencia; riendo y llorando ante el espectáculo de la infancia, el adulto, en realidad, se entenece por él mismo, por su inocencia perdida. Es por esta razón que más que en otro campo, aquí es importante ser realista, y qué es el realismo sino el rechazo del pesimismo y del optimismo, de manera que la mente del espectador pueda tomar partido libremente sin la influencia del director» (1). Es precisamente en esta voluntad de escapar a los convencionalismos dónde reside el gran mérito de Truffaut.

Acercándose al mundo infantil sin sensiblería ni ñoñería, Truffaut quiere romper con unos estereotipos de la infancia sumamente arraigados que la caracterizan como una etapa de inocencia y de pureza. Así, con la máxima austeridad y eficacia posibles, el ciclo de la infancia presenta «una visión de la infancia desigual en la historia del cine por su sensibilidad, su humor, su agudeza y su respeto hacia los niños» (2). En los filmes consagrados a la infancia Truffaut describe dos mundos en permanente oposición: el de los niños y el de los adultos. Por primera vez, la gravedad se encuentra en los niños y la frivolidad en los adultos. Frente a la

(1) François Truffaut, *Le plaisir des yeux* (París, Cahiers du cinéma, 1987), p. 30.

(2) Anette Insdorf, *Le cinéma est-il magique?* (París, Ramsay, 1989), p. 185.

imprevisibilidad y a la incomprendibilidad de los adultos, los niños tan sólo tienen dos opciones: oponer resistencia o someterse en silencio. A menudo, los pequeños protagonistas de los filmes de Truffaut son seres que viven en un ambiente de represión y que han sufrido carencias afectivas. En el otro extremo, se encuentran los niños a los que la vida les ha tratado bien ya que gozan del cariño y de la protección que les dispensan los adultos. Por esta razón, tal y como apunta Jacques Fieschi: «la imagen de la infancia en Truffaut oscila entre la víctima delincuente y el niño-rey» (3).

LA PEDAGOGÍA TRADICIONAL DE LOS CUATROCIENTOS GOLPES

Los cuatrocientos golpes se articula entorno a tres ejes: una ciudad, París, una época, finales de los años cincuenta y un personaje, Antoine Doinel.

Antoine Doinel es un adolescente que experimenta una permanente tensión vital. En el hogar familiar, se encuentra atrapado entre una madre fría y calculadora y un padrastro, que finge preocuparse por su bienestar, pero que, en realidad, se desentiende completamente de su futuro. En la escuela, Antoine se siente oprimido por una rígida disciplina basada en el ejercicio del autoritarismo, la predominancia de la palabra única y el cultivo de la memoria. En cualquier caso, se da la circunstancia que las personas que mantienen un mayor contacto con el adolescente, se muestran insensibles hacia sus preocupaciones. Es decir, todos los adultos que se cruzan en la vida de Antoine se atreven a juzgar su comportamiento, aunque nunca le hayan dado la oportunidad de expresar sus propios sentimientos y anhelos.

Para hacer frente a una situación familiar complicada y a una severa disciplina escolar, Antoine estrecha sus lazos de amistad con René. Enseguida, los dos adolescentes se convierten en grandes expertos en hacer novillos. En muchas ocasiones, sus escapadas culminan en una sala de cine, una de sus diversiones favoritas. Un día, mientras recorren las calles de París, descubren a la madre de Antoine en brazos de un amante. A la mañana siguiente, el muchacho explica al profesor que el motivo de la ausencia en clase ha sido la muerte de su madre. Esta grave mentira desencadena de una forma definitiva, la progresiva marginalidad de nuestro héroe. Este proceso de aislamiento desemboca en una trágica situación: Antoine es recluido en un centro de delincuentes para menores. Un día, aprovechando el despiste momentáneo del vigilante, Antoine emprende una escapada. Durante su huida, corre sin rumbo fijo hasta alcanzar a ver el mar.

El impacto que causó la revolución industrial en la civilización moderna, se tradujo en el terreno pedagógico, en una mayor preocupación por los valores democráticos impulsados desde la *escuela activa*. Las ideas del norteamericano John Dewey, considerado el padre del activismo, influenciarán enormemente el pensamiento pedagógico del siglo XX. Este pedagogo consideraba que la principal preocupación educativa de la escuela tenía que ser la experiencia y la actividad del alumno. Según esta perspectiva, la función primordial de la escuela no debería ser la recepción pasiva de las informaciones, sino más bien la preparación de los estudiantes a la experimentación con los datos y a la extracción, a partir del análisis, de sus propias conclusiones.

Sin embargo, aunque el pensamiento teórico ha transformado profundamente algunas de las concepciones educativas existentes, la realidad escolar francesa de los años cincuenta no parece haber cambiado demasiado. En *Los cuatrocientos golpes* Truffaut denuncia las carencias de un modelo educativo que debe ser ampliamente superado, caricaturizando el método pedagógico practicado por el profesor de francés de Antoine Doinel. *Pequeñas hojas* —apodo con el que ha sido bautizado este maestro con bata gris que tienden a inculcar a sus clases no mixtas los rudimentos de la cultura clásica— practica un método pedagógico dogmático que se sustenta en tres pilares fundamentales: el *autoritarismo*, la *palabra única* y la *memoria*.

La relación que mantiene *Pequeñas hojas* con Antoine y el resto de los compañeros de su clase, es eminentemente autoritaria. El profesor se viste con una bata, se sitúa encima de una tarima y se dirige a sus alumnos utilizando la palabra usted. La artificialidad de los elementos

(3) Jacques Fieschi, «L'enfance. Raisonner sur l'exception» (*Cinématographe*, 15, octubre-noviembre 1975), p. 11.



El pequeño salvaje (François Truffaut, 1970).

con los que construye su particular puesta en escena, lo colocan a una gran distancia de sus estudiantes, tanto a nivel físico como, sobre todo, afectivo. Para hacerse con el control de la clase y mantener a sus alumnos a raya, el profesor reacciona con energía cada vez que los jóvenes cometen la más mínima falta. Sus castigos son el fruto de reacciones viscerales. En ningún caso se pone de manifiesto el motivo por el cual una determinada conducta ha sido sancionada, ni tampoco de qué manera se habría podido evitar la transgresión de las normas. Es decir, en el momento de resolver los conflictos prevalece el grito y el castigo, por encima de la argumentación y del razonamiento. En la dinámica de clase, el profesor juega un papel esencial. Dispone de la máxima capacidad para organizar el aula y es el responsable absoluto de los resultados pedagógicos. En sus manos se concentran todas las órdenes. En cambio, los adolescentes tan sólo tienen la posibilidad de acatarlas.

Las pautas comunicativas que se establecen en el aula están totalmente monopolizadas por la persona que ejerce la autoridad, es decir, el profesor. La transmisión del saber funciona de manera unívoca y jerárquica: el profesor es el que posee todo el saber y quien tiene la autoridad de transmitirlo al alumno, que no sabe nada. El contenido de sus palabras debe ser reverenciado y asimilado como un dogma de fe. En el aula, Antoine sólo puede hablar cuando se le ordena y no cuando tiene algo realmente interesante que contar. Al vetar la palabra a sus alumnos, el profesor pretende salvaguardarse de posibles preguntas incómodas y de hipotéticas manifestaciones de agresividad. La puesta en práctica de esta estrategia, hace que sus alumnos adopten una actitud monótona y pasiva, pudiendo incluso ausentarse interiormente para librarse completamente a sus propios sueños.

La única palabra admitida es la del profesor y el único comportamiento tolerado es la reproducción mimética de esta palabra. Por consiguiente, la memoria se convierte en una especie de fuente suprema de la que brotan todos los conocimientos. Para cultivar esta

habilidad cognitiva tan apreciada, los textos tienen que ser reproducidos con exactitud, es decir, con todos sus puntos y sus comas. Los ejercicios que estimulan el recuerdo, como por ejemplo la recitación de un poema de memoria, son los más practicados y valorados.

A ojos de la escuela, Antoine Doinel es un estudiante mediocre que se desinteresa completamente por el aprendizaje. Sin embargo, en realidad, manifiesta una curiosidad intelectual muy por encima de los demás niños de su misma edad. Antoine siente una gran pasión por la literatura, en general, y, en particular, por la figura y la obra de Honoré de Balzac, uno de los novelistas franceses más importantes del siglo XIX. En una de las escenas de *Los cuatrocientos golpes*, Antoine construye un pequeño altar a su ídolo —¡con vela incluida!— para expresarle su profunda devoción. El cine también representa para el muchacho una de las fuentes más ricas de placer y de conocimiento. A través de la ficción cinematográfica, muchos de los secretos reservados a la edad adulta le van a ser desvelados. Cuando Antoine penetra en una sala de cine para contemplar una película, sus tremendas ansias de libertad se sienten colmadas momentáneamente. La enorme pasión por la literatura y por el cine pertenecen al ámbito de la más estricta privacidad. Los profesores desconocen estas aficiones y, por tanto, desde la práctica educativa, no pueden estimularlas. Así pues, los intereses de la escuela y los de Antoine son totalmente distintos. Por esta razón, ambos parecen condenados a no poder llegar nunca a comprenderse mutuamente.

EL RESPETO HACIA EL EDUCANDO DE EL PEQUEÑO SALVAJE

El pequeño salvaje, cuenta una historia inspirada en un hecho real ocurrido a finales del siglo XIX en la región francesa de l'Aveyron. Un día, una mujer que estaba recogiendo setas en un bosque encuentra a un niño de unos diez años que vive en un estado salvaje. En el primer reconocimiento médico, los doctores que lo atienden se dan cuenta que el niño posee una profunda cicatriz en el cuello, lo que les hace sospechar que probablemente sus padres no solamente lo abandonaron sino que también intentaron matarlo degollándole. Durante un breve período de tiempo es internado en el Instituto de sordomudos de París, donde es tratado con indiferencia por parte de los otros pacientes y es exhibido públicamente por los cuidadores adultos. Impulsado por un deseo a la vez científico y humanístico, el doctor Itard, pide una ayuda económica al gobierno francés, para encargarse de la educación del niño-salvaje. La favorable resolución de la petición gubernamental, permite al científico dedicarse completamente a explorar al niño en su propia casa de campo, situada a las afueras de París. En un ambiente más íntimo, el niño recibe las atenciones y el cariño de la señora Guérin, la gobernanta de la casa. A partir de este momento el niño salvaje ya tiene un nombre como los demás niños: se llama Víctor, porque se ha comprobado que es sensible al sonido que se articula al pronunciar la letra O. Los reconocimientos médicos a los que se ve sometido Víctor ponen de manifiesto que sus aptitudes intelectuales son normales y hasta incluso algo superiores a la mayoría de los niños de su misma edad. A partir de este momento, el doctor Itard emprende una tarea pedagógica encaminada a potenciar aquellos aprendizajes que todavía no ha adquirido. La meta más importante que persigue el científico es dotar a Víctor de la capacidad para expresarse. Los ejercicios pedagógicos que estimulan el lenguaje serán, pues, indispensables para dotar a Víctor de la posibilidad de comunicarse con los individuos que le rodean. A pesar de la entrega con la que el doctor Itard realiza su tarea, no puede evitar el albergar dudas morales: ¿es lícito que alguien imponga la civilización y la cultura a un niño salvaje que disfruta tanto de su contacto con la naturaleza?

En 1801, el doctor Itard, uno de los primeros pedagogos dedicados a la enseñanza y a la rehabilitación de sordomudos y oligofrénicos, publicó un texto, *Memoria sobre Víctor de l'Aveyron* (4), basado en los estudios que llevó a cabo sobre los progresos realizados por un niño salvaje de unos doce años que fue encontrado en la región francesa del Aveyron en 1799. Estas memorias constituyeron el punto de partida de un guión, para cuya realización

(4) La traducción castellana de este texto se encuentra en la referencia siguiente: Jean Itard, *Víctor de l'Aveyron* (Madrid, Alianza, 1990).

Truffaut contó con la colaboración de Jean Gruault, guionista con el que ya había trabajado anteriormente (5). El proceso de reescritura llevado a cabo por ambos, se tradujo en un largometraje, *El pequeño salvaje*, que intenta ser fiel al espíritu que preside la memoria del doctor Itard, pero que a la vez se desprende ligeramente del texto primigenio para enfatizar sobre el proceso de adquisición del lenguaje por parte del niño-salvaje.

El filme, construido narrativamente a partir del punto de vista del pedagogo que se encarga de la educación del niño salvaje, es un alegato en contra del innatismo de los conocimientos y a favor del aprendizaje a través de la experiencia social. La tesis defendida por el doctor Itard y que, por efecto de correlación directa, constituye la principal reivindicación de la película, es que los aprendizajes no son innatos sino que se adquieren a partir del contacto con los seres de la misma especie. Por esta razón, en *El pequeño salvaje*, las primeras palabras que el profesor Itard escribe en su diario son las siguientes: «Si lo pudiera traer a París y examinarlo, podría determinar por fin el grado de inteligencia de un niño que se ha visto privado de toda instrucción y ha vivido separado de los individuos de su especie». Los resultados que alcanza son esperanzadores: Víctor, el pequeño salvaje, demuestra ciertas aptitudes intelectuales, que no han aflorado lo suficientemente como consecuencia del aislamiento que ha sufrido durante casi toda su infancia.

Tal vez, lo más destacable de la película desde el punto de vista pedagógico, es la minuciosa descripción que se realiza de los ejercicios pedagógicos llevados a la práctica para estimular el lenguaje del niño. El doctor Itard pone todo su empeño por encontrar un método en que cada dificultad vencida por el niño lo sitúe al nivel de la próxima dificultad que deberá vencer. Por consiguiente, el proceso de adquisición de los aprendizajes debe ser gradual y empezar por las habilidades más instrumentales, como saber caminar con zapatos o utilizar una cuchara para comer la sopa, para finalizar por la estimulación de las capacidades intelectuales, a través de las cuales adquirirá la facultad de comunicarse mediante el lenguaje oral o escrito.

Los ejercicios pedagógicos que el doctor Itard diseña para Víctor, parten de los gustos y de las aptitudes del niño, como por ejemplo su afición por la leche o su manía por el orden. Por otra parte, las satisfactorias recompensas recibidas por haber realizado correctamente una tarea, ponen a prueba, con resultados bastante satisfactorios, la habilidad mnemotécnica, la facultad de crear analogías y la capacidad de razonamiento de Víctor. Sin embargo, los deseos del doctor Itard no llegarán a colmarse plenamente hasta que descubra la verdadera naturaleza del comportamiento moral de Víctor. Para despejar esta duda, el doctor Itard pone a prueba al niño administrándole un castigo injustamente. La reacción de Víctor ante tal *injusticia* es de rebeldía, lo que hace pensar al pedagogo que el sentimiento de justicia ya está instalado en el corazón del niño: «Provocándole este sentimiento acababa de elevar el hombre salvaje a la altura del hombre moral, dándole el más noble de los atributos», concluye el doctor Itard con orgullo.

Los métodos utilizados por el doctor Itard, fueron seguidos por Seguin y Montessori, e influenciaron poderosamente el pensamiento pedagógico de la primera mitad del siglo XX.

LA NUEVA OLA PEDAGÓGICA DE LA PIEL DURA

La piel dura es un filme coral en el que los personajes principales están interpretados por niños. Julien y Patrick son los dos protagonistas del filme. Julien es un niño moreno, solitario y reservado que viste desaliñadamente. Se incorpora a la escuela durante el último trimestre del curso y prácticamente no establece ninguna relación social con sus compañeros de clase. A menudo, mientras la maestra explica la lección, se queda profundamente dormido en su pupitre situado en el fondo del aula. Durante un reconocimiento médico, Julien se niega a quitarse la ropa, lo que es motivo de burla por parte de sus compañeros. Cuando la médica lo examina descubre un aspecto trágico de su existencia: su madre y su abuela, con las que

(5) La colaboración que mantuvieron François Truffaut y Jean Gruault fue muy fructífera. El guionista trabajó a las órdenes del director francés en cuatro de sus películas: *Jules y Jim* (Jules et Jim,

1962), *Las dos inglesas y el amor* (Les deux anglaises et le continent, 1971), *El diario íntimo de Adela H.* (L'histoire d'Adèle H., 1975) y *La chambre verte* (1978).

vive en una choza, lo han maltratado físicamente. Patrick es un niño rubio, cuyo padre inválido constituye su única familia. Tiene muchas responsabilidades en el hogar, pero es aplicado y estudioso. El despertar de su vida sexual pasa por diversas etapas. Primero se enamora de la madre de un amigo suyo. Al darse cuenta que no le corresponde, intenta probar con chicas de su edad. Un día acude al cine con un compañero para intentar ligar con un par de amigas que acaban de conocer. Su propósito no da resultados satisfactorios, y es su amigo quien acaba besando a las dos muchachas. Finalmente, en unas colonias de vacaciones mixtas, conoce a Martine con la que intercambiará su primer beso.

Los métodos pedagógicos del protagonista adulto de *La piel dura*, el profesor Richet, son muy diferentes a los de *Pequeñas hojas*, el maestro de Antoine Doinel. Así pues, mientras el profesor de *Los cuatrocientos golpes*, castiga duramente a Antoine Doinel por haber pintado unos bigotes a una *pin-up* que circulaba por la clase, el profesor Richet aprovecha que un niño está leyendo una postal enviada por su prima, para explicar el origen geográfico de la población de la que procede esta carta y que se encuentra ubicada exactamente en el centro de Francia. Uno de los ejercicios pedagógicos que pone en práctica la profesora de francés, la señorita Petit, consiste en la recitación de un fragmento de una pieza de teatro de Molière. En el momento de evaluar los resultados obtenidos, la maestra de *La piel dura* presta mucha atención —a diferencia del profesor de francés de *Los cuatrocientos golpes*— a que sus alumnos comprendan el significado del texto que recitan de memoria.

La relación que establecen los maestros de *La piel dura* con sus alumnos es mucho más próxima, que la que mantenían los profesores de *Los cuatrocientos golpes* con Antoine Doinel y el resto de sus compañeros de clase. Así, por ejemplo, cuando el profesor Richet acude a la escuela pocas horas después de que su esposa haya dado a luz a su primogénito, no tiene ningún inconveniente en expresar abiertamente la intensa emoción que siente por su reciente paternidad: «Hoy es un día muy especial. Tengo un hijo», les dice a sus alumnos para justificar su ligero retraso. Acto seguido, el profesor se quita la bata y añade: «Y además, hoy haremos la clase entre todos porque no tengo nada preparado». A continuación, improvisan una serie de ejercicios de expresión oral que consisten en que los alumnos pueden formular a su maestro las preguntas que desean sobre el alumbramiento y la salud de la madre y el bebé. Un poco más tarde, cuando este tema se agota, un niño habla de su afición preferida: las motos. Con su actitud, el profesor Richet se ha colocado mucho más cerca de las inquietudes y las preocupaciones de sus alumnos. A su vez, los adolescentes, también manifestarán una mayor confianza hacia su profesor. Aunque a veces se muestra un poco distante, la señorita Petit también siente una gran ternura y estima hacia sus alumnos. Por esta razón, cuando la doctora le comunica que Julien ha recibido maltratamientos físicos, se echa a llorar desconsoladamente. Seguramente, en aquel momento siente remordimientos por no haber detectado los problemas familiares que sufría su alumno.

El modelo educativo que prevalece en *La piel dura* es radicalmente distinto al que impera en *Los cuatrocientos golpes*. No en vano, pues, Francia experimentó durante el mayo del 68 una revuelta estudiantil de gran envergadura que hizo tambalear los cimientos de la sociedad y que provocó un cambio radical en las prácticas educativas. En *La piel dura*, los niños y las niñas aún están asignados en aulas diferentes. Sin embargo, tal y como comentan el profesor Richet y la señorita Petit, el próximo curso todas las clases de la escuela serán mixtas. Como preámbulo a esta próxima experiencia, los jóvenes tendrán la oportunidad de establecer un primer contacto con el otro sexo participando en unas colonias de verano mixtas.

EL MÉTODO PEDAGÓGICO DE FRANÇOIS TRUFFAUT

Uno de los momentos más emotivos de *La piel dura*, el segundo largometraje de Truffaut dedicado a la infancia y a la educación, tiene lugar en el momento en que el profesor Richet pronuncia, delante de todos los alumnos de su clase, el siguiente discurso: «Es porque guardo un mal recuerdo de mi juventud y porque no me gusta la manera cómo se trata a los niños que he escogido hacer la profesión que hago: ser profesor. La vida no es fácil, es dura, y es importante que aprendáis a ser fuertes para poderla afrontar (...) no a endureceros, sino a endurecerse. Por una especie de balanza extraña, los que han tenido una juventud difícil están a menudo mejor armados para afrontar la vida adulta que los que han sido muy

protegidos, muy amados; es una especie de ley de compensación». Al oír estas solemnes palabras, no podemos dejar de pensar en el último responsable de las mismas: François Truffaut.

El cineasta francés utiliza los medios de expresión que le brinda el cine, para criticar duramente la realidad escolar existente y, a la vez, plantear un método didáctico alternativo para mejorar la práctica de la educación. Mediante esta actuación de vocación ejemplarizante, Truffaut asume las funciones de un pedagogo.

Para describir las características del método pedagógico utilizado por el cineasta francés en el ciclo de la infancia y la educación, estudiaremos en qué medida *el pacto autobiográfico*, *los recursos dramáticos y estilísticos* y *la recepción* contribuyen a aumentar o disminuir los efectos documentales o ficticios.

EL PACTO AUTOBIOGRÁFICO

El carácter autobiográfico del ciclo de la infancia y la educación refuerza la aprehensión verista del relato. Durante toda su vida, Truffaut arrastra las secuelas de una especie de trauma, presente desde su niñez, provocado por una enorme carencia afectiva. Los adultos que más debían atender su desarrollo físico y psíquico —sus padres y sus maestros— proyectaban hacia su persona una cierta hostilidad y desinterés. La base autobiográfica de las películas dedicadas a la infancia y la educación, persigue un efecto deliberadamente aleccionador, con el cual Truffaut pretende establecer las bases de una concepción moral personal.

Aunque *Los cuatrocientos golpes* es quizá su filme más marcadamente autobiográfico, los ecos de la vida personal del cineasta francés también están presentes en *La piel dura* y *El pequeño salvaje*. Los personajes protagonistas de *Los cuatrocientos golpes*, *La piel dura* y *El pequeño salvaje* —Antoine Doinel, Jean-François Richet y Jean Itard, respectivamente— se convierten en el alter ego de François Truffaut (6): «La fuerza de François Truffaut es la de no hablar jamás directamente de sí mismo, pero de unirse pacientemente a otro joven, que quizá se le parece como a un hermano, pero un hermano objetivo, y de someterse a él y reconstruir humildemente, a partir de una experiencia personal, una realidad igualmente objetiva, que después filma con el más perfecto respeto. La utilización de este método en el cine, lleva un bonito nombre —y da igual si François Truffaut lo desconoce— se llama Flaherty» (7). Sin embargo, Truffaut acepta el establecimiento de una serie de distancias entre algunos hechos relatados en estos filmes y su propia biografía: «No se trata que el autor del filme sea un impostor sino que construye una postura», sentencia Jean-Philippe Miraux en su libro *L'Autobiographie* (8).

LOS RECURSOS DRAMÁTICOS Y ESTILÍSTICOS

Tal y como sucedió en el cine neorrealista italiano, las restricciones económicas y las limitaciones técnicas, obligaron a los cineastas de la *Nouvelle Vague* a simplificar al máximo la dramaturgia y la estética de sus filmes mediante una serie de rechazos: «Habíamos pensado que era necesario simplificarlo todo al máximo para trabajar libremente y hacer filmes pobres sobre temas simples, de aquí esta masa de filmes *Nouvelle Vague* cuyo único punto en común es una suma de rechazos: rechazo a la figuración, rechazo a la intriga teatral, rechazo a los grandes decorados, rechazo a las escenas explicativas; son a menudo filmes con tres o cuatro personajes, con muy poca acción» (9).

En las películas dedicadas a la infancia y la educación, Truffaut pretende realizar una aproximación al mundo exterior de carácter documental y realista, manteniendo una impreg-

(6) La breve aparición de François Truffaut y de sus dos hijas en *La piel dura* refuerza el carácter autobiográfico del filme. En *El pequeño salvaje* el cineasta francés encarna al protagonista de la película, el doctor Itard. Curiosamente el personaje que interpreta el propio Truffaut es el que da un nombre de pila al niño salvaje, lo que en cierta forma lo convierte en una especie de padre adoptivo de la criatura.

(7) Jacques Rivette, «Du côté de chez Antoine» (*Cahiers du cinéma*, 95, mayo, 1959), p. 38.

(8) Jean-Philippe Miraux, *L'autobiographie* (Paris, Nathan Université, 1996), p. 8.

(9) Anne Gillain, *Le cinéma selon François Truffaut* (Paris, Flammarion, 1988), p. 49.

nación melodramática de carácter ficcional en la construcción del relato: «Fue, pues, este odio al documental que me guiaba en aquella época y que me guía todavía hoy en día, la que hizo que quisiera hacer un filme que pareciese un documental pero sin serlo realmente» (10), declara Truffaut en una entrevista.

Uno de los rasgos que en mayor medida determina el carácter documental o ficticio de los filmes es la estructura del relato. En *Los cuatrocientos golpes*, el relato obedece a una lógica secuencial, que progresa a partir de una alternancia constante entre causas y efectos. A medida que las acciones se encadenan, aumenta la carga melodramática y ficcional del filme. En *El pequeño salvaje*, la presencia de la voz *en off* del doctor Itard que puntúa el relato con carácter aseverativo, refuerza la verosimilitud de la historia (11). En *La piel dura* prevalece el efecto de la transparencia del relato, ya que los hechos parecen tener lugar sin la mediación de ningún dispositivo fílmico. Este recurso contribuye a aumentar el carácter ficcional del filme.

En los filmes de Truffaut dedicados a la infancia y la educación, los personajes pretenden responder a una serie de tipologías perfectamente identificables en el tejido social y acercarse, de este modo, al mundo real. Las relaciones entre padres e hijos, vecinos y amigos, son mostradas en toda su realidad cotidiana: «Rodábamos filmes en los que casi no ocurre nada. Ni sangre, ni puñetazos, ni dramas, ni violencia, pero sí una gran cantidad de pequeños incidentes cotidianos que componen la materia de un filme» (12). Así, por ejemplo, *La piel dura* muestra un corolario de las múltiples relaciones que mantienen las distintas familias que habitan en un mismo barrio.

Más allá de su dimensión individual, las películas dedicadas a la infancia y a la educación pretenden ser un testimonio social de su época. El método pedagógico que practica *Pequeñas hojas*, el profesor de Antoine Doinel, es un claro reflejo de la educación francesa de finales de los años cincuenta; la filosofía de la educación que aflora en *El pequeño salvaje* está poderosamente influenciada por el modelo educativo que nace del mayo del 68; la actuación del profesor Richet, el protagonista adulto de *La piel dura*, refleja la evolución de la sociedad y las instituciones educativas francesas casi diez años después de la más importante revolución estudiantil acaecida en Francia.

LA RECEPCIÓN

La documentalidad o la ficcionalidad de un filme también dependen del tipo de lectura que el espectador realiza del acto enunciativo. En una película de ficción, el espectador no se pregunta sobre quién dirige el discurso, porque la figura del enunciadore queda enmascarada y los hechos parecen desarrollarse sin mediación aparente de ninguna instancia. En cambio, en el documental el espectador advierte la presencia de un enunciadore real que actúa como testigo directo de unos acontecimientos, de los que nos ofrece una determinada versión.

En sus películas dedicadas a la infancia y a la educación, el cineasta francés realiza un agrio retrato de los adultos para provocar la identificación del espectador con el sufrimiento de los niños: «Me gusta posicionarme frente a la realidad y posteriormente, en el detalle, obligar a los espectadores a creer en la verosimilitud de la historia y obligarles a sentirse directamente implicados. Este es mi objetivo» (13). Para conseguir la identificación del público con los principales acontecimientos del relato, Truffaut se inspira en los procedimientos de Alfred Hitchcock y en su gran capacidad para contar historias de personas ordinarias a las que les suceden cosas extraordinarias: «Si, en algunos de mis filmes, he intentado seguir simplemente y honestamente un sólo personaje y de una manera casi documental, es a él a quien se lo debo» (14), afirma Truffaut refiriéndose al maestro del suspense.

(10) Dominique Maillet, *Cinématographe*, 105, diciembre 1984).

(11) André Gaudreault y Philippe Marion, «Dieu est l'auteur des documentaires...» (*Cinémas*, 2, volumen 4, 1994).

(12) André Parinaud, «Le jeune cinéma n'existe pas» (entrevista) (*Arts*, 720, 29 abril-5 mayo 1959), p. 9.

(13) Pierre Wildenstein, «Conversation avec François Truffaut» (*Télé-Ciné*, 83, junio-julio 1959), p. 4.

(14) François Truffaut, *Les films de ma vie* (París, Flammarion, 1975), p.17.

La implicación emocional del espectador en una historia melodramática, sitúan al ciclo dedicado a la infancia y la educación en el terreno de la ficción (15). Tal vez, *El pequeño salvaje*, puede considerarse una especie de excepción a esta regla, ya que la base melodramática del filme, a diferencia de la de *Los cuatrocientos golpes* y *La piel dura* es mucho más tenue.

CONCLUSIÓN

A pesar de que las películas que pertenecen al ciclo de la infancia y la educación, acaban convirtiéndose en una especie de *tratado educativo*, de gran valor científico, la docencia y la investigación a partir de estos filmes aún tendrá que superar algunos obstáculos para poderse desarrollar plenamente.

Aunque los actuales planteamientos historiográficos propugnan la ampliación del concepto de *fuentes históricas*, tradicionalmente restringido al ámbito de los documentos escritos, y quieren extender esta definición a cualquier tipo de testimonio que ofrezca un conocimiento del pasado, en realidad, los documentos audiovisuales todavía no se utilizan de forma habitual para producir conocimiento histórico de la educación (16). El reto que ha de asumir la incorporación de la imagen como fuente documental para la investigación histórico-educativa pasa por encontrar una metodología adecuada que sea capaz de producir un conocimiento epistemológicamente válido.

También es necesario aprender a utilizar en justa medida las capacidades docentes del documental y de la ficción. La mayoría de los profesores consideran que los filmes documentales son una valiosa herramienta de difusión cultural porque ofrecen una información verdadera y que la ficción cinematográfica hace imposible referirse al contenido de la película de una manera científica. Ambas ideas conducen a una errónea aplicación didáctica de los filmes y, por lo tanto, deben superarse inmediatamente.

Por un lado, debe abandonarse la creencia en la transparencia de la imagen y la convicción que el documental es impersonal y objetivo. El documental no puede ser reducido al papel de simple sustituto de la realidad y, por lo tanto, debe acceder al estatuto de objeto de estudio (17).

Por otro lado, conviene rechazar la creencia que el filme de ficción está impregnado de características ligadas al sueño y a la imaginación, y que es difícil referirse a un documento de este tipo de una manera científica y analítica. El francés Marc Ferro en su libro *Analyse de film, analyse de sociétés* (18) reivindica que el filme es un producto que revela las mentalidades y la estructura de la sociedad que lo genera. Esta condición de testimonio social lo convierte en un documento histórico de gran magnitud.

Para romper con esta dicotomía tan férreamente establecida, será oportuno distinguir entre el cine que es educativo por el que lo recibe y el cine que es educativo por el que lo concibe. Por un lado, hay un tipo de cine cuya intención inicial no es la de servir a un proyecto educativo pero que terminará siéndolo, según la perspectiva del público que lo considerará una valiosa fuente de información y, por otro lado, existe otra clase de cine que ha sido realizado con una pretensión educativa, pero que tendremos que averiguar si finalmente ha podido conseguir su objetivo de partida.

(15) Si quisiéramos analizar rigurosamente, desde el punto de vista de la recepción cinematográfica, la tensión entre el documental y la ficción deberíamos penetrar en múltiples terrenos como el de la psicología cognitivista —centrada en el estudio de la forma cómo los conocimientos previos condicionan la aprehensión—, la antropología-ciencia que permite el estudio de la constitución de los públicos en relación con las identidades culturales—, el psicoanálisis —a partir del que pueden abordarse los problemas de la identificación espectral— o los estudios feministas —ámbito que en los últimos años ha centrado parte de su objeto de estudio

en la noción de género—. La documentalidad y la ficcionalidad del filme dependerán del tipo de interacciones que se establecen entre todas estas nociones.

(16) Agustín Escolano, *Diccionario de Ciencias de la Educación. Historia de la Educación (I)* (Madrid, Anaya, 1984).

(17) Geneviève Jacquinet, «Documentaire et pédagogie: peuvent mieux faire!» (*APTE*, 2, 1987) pp. 15-17.

(18) Marc Ferro, *Analyse de film, analyse de sociétés*, (Paris, Classiques Hachette, 1975).

If we carefully examine part of François Truffaut's filmography we can see that a curious symbiosis is produced. On the one hand the French film director shows a great concern for the theme of childhood in general and education in particular; on the other hand, the documentary and fictitious elements present in these films serve a pedagogical vocation. The purpose of this article is precisely that of studying in depth this double agreement that the French film director keeps with the world of education.

■ ESTHER GISPert PELLICER, Doctora en Pedagogía y especialista en comunicación y educación, ha impartido docencia en la asignatura de Nuevas Tecnologías en los Estudios de Magisterio y Educación Social de la Universidad de Gerona. Ha realizado diversas estancias de investigación en el extranjero, en la Universidad de París VIII —bajo la dirección de la profesora Geneviève Jacquinot— y en la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas en Pedagogía o Comunicación como *Guix*, *Comunica*, la canadiense *Communication* y la italiana *Cinema Nuovo*. Actualmente tiene en prensa una monografía sobre la película *Los cuatrocientos golpes*, de François Truffaut, que va a publicar próximamente la Editorial Paidós.