

**CONVERGENCIAS EN EL PUNTO IMPROPIO  
O DE CÓMO TRUFFAUT FUE A ENCONTRARSE  
CON ROUSSEAU EN EL INFINITO**

*Anacleto Ferrer*

Según la geometría proyectiva, inaugurada por el matemático francés Gérard Desargues como un desarrollo de los postulados de Euclides tendente a fundamentar los métodos de la perspectiva de los artistas del Renacimiento, dos puntos definen una recta y todo par de rectas se cortan en un punto. Cuando dos rectas son paralelas decimos que se cortan en un punto del infinito conocido como *punto impropio*. Pues bien, esta definición, como casi todas las que nos proporcionan las matemáticas, entraña un misterio que escapa al llamado «sentido común» e invita a la imaginación del lego a emprender un caminar sin fin en dirección a ese infinito que es al espacio lo que la eternidad al tiempo, una región insustancial (sin pasado ni futuro, sin contornos) en la que dicen que habitan los dioses, en pos del *punto* en el que se interseccionan, por ejemplo, las vidas paralelas de Alejandro y Julio Cesar, de Pericles y Fabio Máximo, de Alcibíades y Coriolano, por hablar sólo de algunos de los muchos héroes de Plutarco. Sería estupendo estar allí, y asistir al encuentro entre el griego y el romano, pero —¡ojo!— también resultaría *impropio*, nos advierte la geometría, adjetivando dicho punto con un epíteto que más bien parece una reconención moral. Sin embargo, como esta tarde nos acoge una institución que hunde sus raíces en la llamada Academia de los Nocturnos, un cenáculo literario fundado por Bernardo Catalá de Valeriola en 1591, permítasenos soñar despiertos, noctabular en dirección al *punto impropio*, trazando un par de paralelismos histórico-biográficos, que no por ser vástagos de la que Kant llama *imaginación reproductiva* —aquella cuya síntesis se halla sujeta exclusivamente a las leyes empíricas de asociación— carecen de interés.

## 1. DE LA QUERELLE DES BOUFFONS A LA NOUVELLE VAGUE

Después de que la *Querelle des Anciens et des Modernes* —en la que los *modernos* esgrimían como principal argumento contra los *antiguos* las ideas de perfección y progreso, que empezaban a abrirse paso como estandartes de un siglo que reclamaba para sí la empresa de imponer las Luces donde habitaban las sombras— y la más localista y especializada *Querelle d'Homère* hubiesen caldeado los espíritus de la élite de la cultura francesa desde las postrimerías del siglo XVII hasta la segunda década de la centuria siguiente, una nueva disputa, ésta musical, conocida como la de *los Bufones*, adquirió dimensión nacional y desencadenó pasiones inesperadas, demostrando fehacientemente que la música no siempre calma a las bestias y menos aún si éstas son humanas. «En todas las naciones hay dos cosas que hay que respetar: la religión y el gobierno; se podría añadir que en Francia hay una tercera: *la música del país* (...). En las materias más serias a nuestros escritores les está permitido hacer sátira de la nación; está bien visto que probemos que, sobre el comercio, sobre el derecho público, sobre los grandes principios de la legislación, no somos más que niños; pero es un crimen decirnos que no hacemos más que balbucear en música», escribe D'Alembert en 1759, en un opúsculo publicado siete años después de que arrancara el debate al que titula *De la liberté de la musique*, donde pasa revista a las principales cuestiones suscitadas por la estrepitosa querella musical de los años precedentes. A través de esta serie de acontecimientos acababa de fundarse una tradición polémica francesa, de raíz ilustrada, sobre las cuestiones del gusto. «Si bien los protagonistas y las alianzas cambian, la figura epistemológica de la *Querelle* se produce como algo casi preceptivo a medida que entran en escena los ismos modernos y continuará actuando como un ritual en el actual régimen de competencias artísticas», explica Simón Marchán en *Las "querellas" modernas y la extensión del arte*, discurso leído en el acto de su recepción pública como Académico de Bellas Artes de San Fernando el 25 de noviembre de 2007. Con la *Des Anciens et des Modernes*, primero, y la *Des Bouffons*, después, se abría una larga tradición de Querelles cada cual más inflamada que la anterior: desde la «batalla de *Hernani*», que enfrentó en 1830 —tras el estreno de la pieza teatral de Víctor Hugo— a los últimos contestatarios de un clasicismo arcaico y demodé con los jóvenes propulsores de la nueva y popular tendencia conocida como romanticismo, a los escándalos provocados por el estreno en 1913, en el teatro de *Les Champs Elysées*, de la

*Consagración de la primavera*, de Stravinski; en 1917, en el mismo teatro, de *Parade*, el ballet con música de Satie, montaje de Cocteau y accesorios y trajes de Picasso (en el estreno, Apollinaire, vestido con uniforme de guerra, debió cubrir la huida de los autores) y en 1929, en la sala de la Ursulinas, del filme de Buñuel y Dalí *Un perro andaluz*; así como por la irrupción, a mediados del pasado siglo, de la *Nouvelle Critique*, del *Nouveau Roman* o de la *Nouvelle Vague*.

Como señala Todorov, en *El espíritu de la Ilustración*, éste «fue más un periodo de debate que de consenso», cuyo primer rasgo constitutivo «consiste en privilegiar las elecciones y las decisiones personales en detrimento de lo que nos llega impuesto por una autoridad ajena a nosotros». Ésta es una de las ideas fundamentales sobre las se asienta el proyecto ilustrado: la *autonomía* (las otras dos son la *finalidad humana de nuestros actos* y la *universalidad*). «Para poder asumir un compromiso debe disponerse de total libertad para analizar, cuestionar, criticar y poner en duda. Se acabaron los dogmas y las instituciones sagradas». También los vinculados al mundo del arte. Pintores y músicos, escritores y actores dejarán de ser «meros sirvientes de Dios, del rey o de un amo» y pasarán a convertirse «en encarnación ejemplar de una actividad apreciada». Es el acta de nacimiento del artista creador moderno, «que decide por sí mismo sobre sus composiciones y las destina al goce puramente humano». El momento seminal de este proceso está unido a la *Querelle des Bouffons*, una disputa que enfrenta a los partidarios de la tragedia musical francesa con los defensores de la ópera bufa italiana en una época de poder absoluto, según apunta Starobinski, en *Las hechiceras. Poder y seducción en la ópera*, en que «a la soberanía le gusta autoafirmarse mediante la ofrenda de una fiesta, es decir, de un acontecimiento que se grabara en todas las memorias». Muy resumidamente, éstos son los hechos: entre los meses de agosto de 1752 y febrero de 1754, una pequeña compañía llegada de Italia presenta en París una docena de óperas bufas. El éxito fue inmediato y sorprendente: había venido para un par de meses y, durante año y medio, fue viendo prorrogado su contrato por la Académie real de música. Desde las primeras representaciones de los entremeses, se formaron dos grupos bajo los palcos reales: en el «rincón del Rey» se dejó ver la mayoría de los adeptos a la música francesa, un grupo bastante heterogéneo formado por profesionales y aficionados esclarecidos como Rameau, el padre Castel y madame de Pompadour, amante oficial de Luis XV, mientras que en el «rincón de la Reina» lo hicieron los defensores de la música italiana, entre

los que se encontraban los enciclopedistas D'Holbach, Grimm, Rousseau, Diderot y D'Alembert. Ambos «rincones» llegarían a cruzarse más de doscientos panfletos en una *guerre de coins* cuya virulencia asombraría a Europa entera. «Nuestro patio de butacas dividido presentaba la imagen de dos ejércitos presentes, dispuestos a llegar a las manos», escribe D'Alembert. Del lado del Rey, los amantes de las obras de Jean-Baptiste Lully, llenas de fastos mitológicos a los que daba vida una compleja maquinaria teatral, que habían llegado a sintetizar la nostalgia por la época del Rey Sol y, por tanto, por la estructura autoritaria de gobierno y sociedad cuestionada por los *philosophes*. Del de la Reina, los seguidores de la ópera cómica italiana, con situaciones bufonescas a las que convenía a la perfección un recitativo casi hablado, enmarcado por algunas arias. Una ópera sin divinidades ni héroes de Ariosto, en la que se representan el encanto de la vida campestre, la alegría doméstica y las pasiones nobles de la gente corriente. La emoción, se piensa, puede provenir de las verdades más sencillas. Y lo sencillo debe contarse con sencillez. Una oculta simetría de paisaje y paisanaje, de programas y de acciones une esta *Querelle* con la *Nouvelle Vague*, que fue una laboriosa operación de asalto al poder cinematográfico francés y de cambio de todos sus resortes en un momento de relevo generacional que implicaba, entre otras cosas, nuevos referentes culturales, vitales y políticos, y también nuevos gustos. En las páginas que siguen exploraremos la apelación recíproca que une ambas querellas. La primera y la última estrictamente *modernas*, previas a la eclosión de las barricadas de julio de 1789 y mayo de 1968, sobre dos espectáculos públicos que habían forjado su identidad artística reelaborando modelos narrativos y de representación plástica precedentes. La ópera era resultado de la unión de la literatura y de todas las otras artes, musicales y plásticas; el cine, espectacular como el teatro, utilizó las convenciones narrativas de la novela y la música y, cuando adquirió el sonido, de la expresión acústica de la radionovela.

El pro-bufonismo parisino de mediados del XVIII y *La Nouvelle Vague* de dos siglos después no son, ni mucho menos, escuelas de pensamiento estético, sino más bien actitudes críticas de una juventud emergente que reclama para sí un protagonismo intelectual y artístico desde la periferia del poder, formas de entender el espectáculo operístico o la cinefilia en tiempos de crisis (sea del Antiguo Régimen durante el reinado de Luis XV, sea del mandato del general De Gaulle en la V República). No obstante, existen algunos parámetros que permiten amalgamar la variedad de elementos

que dan entidad a ambos momentos: la existencia de una mínima *doctrina crítica compartida*, un *programa estético* que implica una estrategia de relevo institucional y la *publicación de un manifiesto* que dé a conocer dicha doctrina. Pasemos a ver cómo todos estos elementos se dan, cual si se tratara de un devenir serializado, separado por dos siglos, en la *Querelle des Bouffons* y en la *Nouvelle Vague*.

**a) La doctrina:** Una consecuencia de la idea ilustrada de *autonomía* en el ámbito estético es, como hemos visto que decía Todorov, que el artista «decide por sí mismo sobre sus composiciones y las destina al goce humano». Novelas, poemas, obras de teatro y melodramas dan cuenta de un mundo exclusivamente humano. Frente a la *ópera seria* francesa, de estilo grandioso y heroico, los entremeses de los bufos italianos ponen en escena a un número muy reducido de personajes entresacados de los ambientes burgueses y populares. El preludeo de la incruenta contienda de los Bufones tiene lugar tres meses después de la primera representación de *La Serva padrona*, de Giovanni Battista Pergolesi, en noviembre de 1752, cuando aparece anónimamente el opúsculo titulado *Lettre à une dame d'un certain âge sur l'état présent de l'Opéra*. Su autor, el barón d'Holbach, fingía, con mordacidad, escandalizarse del éxito de los *ultramontanos*: «Los tiempos que predijisteis han llegado», escribía a la imaginaria *dama de cierta edad* a la que remitía su carta: «Hemos visto, para vergüenza de la nación y de nuestro siglo, profanado el *augusto* Teatro de la Ópera por indignos saltimbanquis. Sí, señora, ese espectáculo tan grave, tan venerable, del cual el inmortal Lully, su fundador, parecía haber tenido el cuidado de alejar las risas insensatas y la alegría indecente, ha sido abandonado a unos histriones ultramontanos: su *dignidad* acaba de ser avalada por las representaciones más burlescas y por la música más juguetona. [...] ¡Oh tiempos! ¡Oh costumbres!». Después pasaba a enumerar los argumentos esgrimidos por esos «modernos entusiastas» en defensa de los italianos, «tan opuestos a nuestra pomposa y letárgica armonía», que han «venido a arrancarnos la venda y a enseñarnos que la música es susceptible de variedad, de carácter, de expresión y de jovialidad».

En los años cuarenta del siglo XX, el cine francés también presentaba dos tipos de cineastas y de obras, según los jóvenes cinéfilos de *Cahiers du cinéma*: los directores del cine de *qualité* y los que hacían un cine más personal y hasta cierto punto marginal, al que los cahieristas respetaban. Al segundo grupo pertenecían cineastas como Renoir, Melville, Tati, Ophüls,

Becker o Bresson; al primero, Carné, Delannoy, Duvivier, Labro o Ciampi, a los que acusaban de hacer un cine pusilánime, complaciente con el poder y ajeno a los conflictos contemporáneos. Un cine que —como recuerda José Luis Sánchez Noriega, en su *Historia del cine*, citando a Jean-Pierre Jeancolas— «privilegió el trabajo de los artesanos en detrimento de los artistas, no tuvo concesiones para los pioneros o para los experimentadores, o muy poco, y siguió amando, como durante la ocupación, las películas conjugadas en pasado, las adaptaciones de novelas (...) y las biografías heroicas de artistas o médicos». Los jóvenes directores del heterogéneo movimiento de la *Nouvelle Vague*, nacido entre 1958 y 1962, que ejercían la crítica en *Cahiers*, considerada la revista de cine más prestigiosa del mundo —como los pro-bufonistas lo hacían en la *Encyclopédie*, la empresa editorial más importante de su tiempo—, mientras aprendían su oficio en las pantallas de la *Cinémathèque*, rastreaban la realidad en busca de historias que contar y trabajaban con premura y escasos recursos, en gran medida al margen de los procesos industriales establecidos.

*b) El programa estético:* La *Carta sobre la música francesa*, el texto más pugnaz de la disputa, puede considerarse el primer esbozo de la filosofía musical de Jean-Jacques Rousseau, consistente sobre todo en juzgar la lengua como la imagen fiel del carácter de un lugar. Un concepto éste que será desarrollado con mayor amplitud y profundidad años después en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* y los textos que precedieron a su génesis. Las lenguas, decía su autor, no son todas igualmente apropiadas para la música, y procedía a demostrar la superioridad de la italiana sobre la francesa en ese aspecto: «Es posible imaginar lenguas que estén más cercanas a la música unas que otras. Es posible imaginar otras que no lo estén en absoluto. Acaso una lengua semejante podría consistir sólo de sonidos mixtos, de sílabas mudas, sordas o nasales, de pocas vocales sonoras, de muchas consonantes y articulaciones». Como una música nacida de una lengua semejante «carecería de cualquier melodía agradable, se intentaría suplirla con bellezas artificiales y poco naturales. Se la cargaría de modulaciones frecuentes y regulares pero frías, sin gracia ni expresión». A los músicos franceses no les quedaba otro recurso que «dirigir todos sus esfuerzos hacia la armonía» —es decir, al plano de la conformidad de las voces-superpuestas, a la sucesión vertical de los sonidos—, «y a falta de bellezas reales, introducirían en ella bellezas de convención que apenas tendrían mayor mérito que la dificultad vencida». A

los italianos, sin embargo, no les costaba salvaguardar la *unidad de la melodía* –esto es, la sucesión horizontal de los sonidos–, esa «regla imprescindible y no menos importante en la música que la unidad de acción en una tragedia, ya que se basa en el mismo principio y va dirigida hacia la misma finalidad»: que «todo el conjunto no lleve más que una melodía al oído y una idea al espíritu al mismo tiempo». El ginebrino propone un programa estético para la música con el principio de la *unidad de la melodía* como concepto articular y con él arremete contra los compositores franceses, con Lully y Rameau a la cabeza, por hacer una música basada en esa misma «pomposa y letárgica armonía» que ya vimos criticar a Holbach. «Un solfeo de espesuras / oculta a Euterpe», escribe Cocteau en su *Oda a Picasso*; pues bien, contra dicha emboscadura se solivianta Rousseau: el apólogo de la sencillez y de la transparencia.

La *política de los autores* es la máquina de guerra con la que, a mediados de los años cincuenta de la pasada centuria Truffaut, Rohmer, Chabrol, Godard y Rivette dan a conocer su idea del cine y sus gustos antes de ponerse «detrás de la cámara». Con esa expresión los jóvenes turcos de *Cahiers du Cinéma* reivindicaron la autoría artística de directores europeos con un mundo completamente personal, como Renoir y Rossellini, y americanos, como Hawks y Hitchcock, hasta entonces tenidos por meros artesanos. Rehabilitaron el cine americano, aprendieron del neo-realismo italiano que se podían hacer películas hermosas de la manera más sencilla y observaron con curiosidad teórica el cine soviético. Provistos de ese bagaje reprocharon su academicismo al cine francés de *qualité* –volcado en la realización de «adaptaciones literarias», de gestualidad grandilocuente y actores que parecían salidos del teatro– y provistos de algunos metros de *travelling*, un carro, una cámara de 35 y unos pocos reflectores se lanzaron a hacer cine, como Rousseau se había lanzado en su día, con más voluntad que recursos al principio, a componer música, óperas incluso. Su famosa *política* no es sino la culminación de un proceso emprendido hacía tiempo: el reconocimiento del cine como un arte y del cineasta como un artista, según la concepción ilustrado-romántica del autor creador y propietario de su obra.

**c) La publicación del manifiesto:** La *Carta sobre la música francesa*, de Rousseau, concluía de modo intencionadamente escandaloso: «Creo haber demostrado que no hay ni compás ni melodía en la música francesa, porque la lengua no es capaz de ello; que el canto francés no es más que un ladrillo continuo, insoportable para cualquier oído no prevenido; que su armonía es

tosca, carente de expresión y con un relleno propio de estudiante; que los aires franceses no son aires; que el recitativo francés no es recitativo, de donde concluyo que los franceses no tienen música y no pueden tenerla; o, que de tenerla algún día, tanto peor será para ellos». ¿Cómo no iban a enfurecerse los seguidores de la música francesa, ante una invectiva como ésta? En París se creó un enorme escándalo. La avalancha de libelos fue tremenda. La corte, indignada, quería echar de Francia al inductor de la algarada. Los músicos de la Ópera quemaron su efigie y le retiraron las entradas a las que como autor tenía derecho, tras el éxito obtenido allí con *Le Devin du village* hacía apenas unos meses. A propósito de las reacciones suscitadas por la publicación de este texto, el más polémico y, también, el de mayor calado teórico de toda la *Querelle*, escribirá Rousseau en *Las confesiones*, «levantó contra mí a toda la nación, que se creyó ofendida en su música. La descripción del increíble efecto de este folleto sería digna de la pluma de Tácito. Era la época de la gran disputa entre el parlamento y el clero. El parlamento acababa de ser exiliado; la efervescencia estaba en su auge; todo amenazaba una sublevación cercana. Apareció el folleto; al instante, todas las demás disputas fueron olvidadas; no se pensó más que en el peligro para la música francesa, y no hubo más sublevación que contra mí. [...] Cuando se lea que este folleto ha impedido tal vez una revolución en el Estado, se creará estar soñando». Tres años antes el ginebrino había ganado el premio que convocaba la Academia de Dijon para responder a la pregunta sobre «si el restablecimiento de las ciencias y las artes ha contribuido a depurar las costumbres». Con un «no» categórico por respuesta, su *Discurso sobre las Ciencias y las Artes* le había granjeado ya fama y enemigos a partes iguales.

«Truffaut», relata Miguel Rubio en un texto titulado *Mi amigo François Truffaut*, «se hizo famoso del día a la mañana por un artículo en *Cahiers* – aunque ya escribía en el semanario *Arts, Lettres et Spectacles*– y que es como el primer manifiesto de la *Nouvelle Vague*. Se titula *Une certaine tendance du cinéma français*. El artículo se publica en enero de 1954 y Truffaut tenía veintidós años. El revuelo fue enorme y se organizó una gran polémica, que pasó a todos los medios de comunicación, poniendo en órbita a *Cahiers* entre los aficionados y la profesión». Se trata de una violenta requisitoria contra «la tradición de calidad», en la que Truffaut ataca a los guionistas más reputados del momento, Jean Aurenche y Pierre Bost, a quienes recrimina por su sentimiento de superioridad respecto a los personajes, en una línea argumentativa que prefigura la idea básica de la *política de los autores*: «El



talento no está en función de la fidelidad, pero yo no concibo una adaptación valiosa que no haya sido escrita por un *hombre de cine*. Aurenche y Bost son esencialmente literatos, y yo les reprocharía aquí el despreciar el cine subestimándolo. Se comportan frente al guión como se cree reeducar a un delincuente buscándole trabajo; creen haber *hecho el máximo* por él adornándolo con sutilezas, en esa ciencia de matices que forma el tenue mérito de las novelas modernas». Su amor por la controversia le acarrea enemistades. «En 1958», prosigue Rubio, «pese a ser el crítico de cine más influyente de Francia, el director de Cannes le declara *persona non grata* y le retira la invitación. En sus crónicas de *Arts* escribía como “el único enviado especial no reconocido por el festival”. Pero, al año siguiente no tienen más remedio que concederle el premio al mejor director por su primer film, *Los cuatrocientos golpes*».

## 2. VIDAS PARALELAS DE ROUSSEAU Y TRUFFAUT

Además de la *doctrina crítica* compartida por el grupo que acomete la operación de relevo, del programa estético que la concreta y del manifiesto que la divulga, suele darse —y así ocurre en este caso— la presencia de una figura emblemática con la que popularmente se identifica el movimiento. La *Querelle des Bouffons* nunca habría pasado de ser una mera disputa entre partidarios del estilo de composición y de ejecución italiano frente al francés y alcanzado el rango de un conflicto ideológico entre los defensores del cambio social y los valedores de la estructura autoritaria del poder, que los enciclopedistas rechazaban, si no hubiese tomado parte en ella una figura tan polimática como Rousseau: filósofo social y músico, pedagogo y novelista, antropólogo y botánico. En todos y cada uno de los caminos que holló, con independencia siempre y haciendo gala de su carácter rebelde, Jean-Jacques fue un adepto a las paradojas («¿Quién sabe —comenta Ortega, en *Miseria y esplendor de la traducción*— si el intelectual, por prescripción inexorable y contra su gusto y voluntad, no ha sido comisionado para hacer constar en este mundo la paradoja! (...). Porque, al cabo, *doxa* significa la opinión pública, y no parece justificado que exista una especie de hombres cuyo oficio específico consiste en opinar si su opinión ha de coincidir con la pública»). Como Truffaut, el nombre al que se asocia de manera inmediata la *Nouvelle Vague*. Tanto el uno como el otro trataron de fundir su obra y su vida, e hicieron de la sinceridad su enseña. Como crítico el lema del director parisino era muy simple: «Este film está fracasado porque no es

sincero». *Mutatis mutandis* otro tanto podría haber dicho Rousseau acerca de cualquier tragedia musical francesa representada en la Academia real de música doscientos años antes.

En la vida y en la obra de ambos autores, con un hiato temporal de dos siglos, se da tal cúmulo de coincidencias que hubiese dado materia literaria para trazar unas de aquellas *Vidas paralelas* de Plutarco que tanto gustaban al ginebrino («Ocupado constantemente con Roma y Atenas, viviendo por así decir con sus grandes hombres, habiendo nacido yo mismo ciudadano de una república e hijo de un padre cuya pasión dominante era el amor a la patria, me entusiasmaba con ese amor a ejemplo suyo; me creía un griego o un romano; me reconvertía en el personaje cuya vida estaba leyendo, y el relato de los gestos de firmeza y de intrepidez que me habían impresionado daba fuerza a mi voz y centelleo a mi mirada», escribirá en *Las confesiones* rememorando la infancia). Recordemos que el título de esta obra se debe a que en cada una de las veintidós parejas que componen el conjunto, Plutarco expone la biografía de un personaje legendario o histórico griego y otro romano, que a ojos del de Queronea, comparten ciertas cualidades caracteriales o han tenido carreras semejantes. La utilización de este artificio retórico tiene por objeto una mayor claridad en la presentación de los datos que Plutarco considera relevantes, al quedar más patentes gracias a los contrastes. Pues bien, si aplicásemos este procedimiento al análisis comparativo del filósofo y el cineasta, esta podría ser la tríada básica de rasgos vitales a explorar: la *orfandad*, el *autodidactismo* y la *redención por el arte*.

a) *La orfandad*: Jean-Jacques Rousseau nace el 28 de junio de 1712 en la Grand-Rue de Ginebra. Hijo del relojero, violinista y maestro de danza Isaac Rousseau y de Suzanne Bernard, que morirá de fiebre puerperal al poco de darle a luz. El chico será educado por su padre, con el que aprenderá a amar la lectura («Plutarco, sobre todo, fue mi lectura favorita») y por su tía Suzon, con la que adquirirá el gusto por la música («Sabía un caudal prodigioso de melodías y canciones»). François Truffaut nace el 6 de febrero de 1932 en París, de padre desconocido. Antes de casarse con su madre, Janine, Roland Truffaut reconoce al niño, pero la pareja se lo entrega a la abuela para que lo críe. Educado por ella, vive, como Rousseau, una primera infancia feliz, en el distrito nueve, barrio de artistas, artesanos y prostitutas. Es su abuela —que ejercerá de verdadera *imago* materna, como de Jean-Jacques su tía— quien lo inicia en la literatura y el cine. Pero la infancia toca a su

fin a los diez años, tanto para uno como para el otro, y la realidad irrumpe impetuosamente en la vida de ambos. Cuando Rousseau cuenta esa edad, su padre, obligado a abandonar Ginebra e instalarse en Nyon a consecuencia de un duelo, encomienda su educación al ministro Lambercier. Tras dos años de vida campestre en Bossy, donde reside el pastor, regresa a Ginebra como aprendiz con un secretario judicial primero y con un grabador después. En 1742, al morir la abuela, el matrimonio Truffaut se hace cargo de François; la pareja lo abandona muchos fines de semana para entregarse a su afición preferida: el alpinismo. «Su adolescencia es la de Antoine Doinel, el chico de *Los cuatrocientos golpes*: abandonado a sí mismo en el mundo gris y hostil de la Ocupación y de la Liberación, el niño aplicado se vuelve inquieto, astuto, ladrón y mentiroso. Cuando lo expulsan de su última escuela con catorce años, elige y asume convertirse en autodidacta», escribe Cyril Neyrat. Un domingo de marzo de 1728, al volver de un paseo y encontrar cerradas las puertas de la ciudad de Ginebra, Rousseau decide seguir su camino al azar hasta llegar a Annecy, en Saboya. Allí conoce a Madame de Warens, una suiza convertida al catolicismo que a cambio de protección le obliga a ingresar en el hospicio de catecúmenos de Turín, donde abjura del protestantismo y es bautizado como católico. Después se escapa. En la primavera del año siguiente reaparece en Annecy y Madame de Warens, a la que llama «Mamá», decide que ingrese en el seminario de los Lazaristas. «¡Qué triste casa es un seminario, sobre todo para un joven que sale de la de una mujer adorable! Sólo me llevé un libro, que rogué a Mamá que me lo prestase y que me sirvió de gran consuelo. No es fácil adivinar qué clase de libro sería: era un libro de música», confesará.

**b) El autodidactismo:** De Rousseau sabemos, que aunque no recibí una educación específicamente musical dentro del ámbito familiar, heredé la pasión por este arte de su tía y de su padre; por lo demás, en éste como en los restantes dominios a que se extienden sus vastos intereses es un autodidacta. Él mismo lo explica: «Es muy singular que, teniendo bastante facilidad de concepción, nunca he podido aprender nada con los maestros, excepto con mi padre y con el señor Lambercier. Lo poco que sé, además de lo que éstos me enseñaron, lo he aprendido solo, como se verá a continuación. Mi espíritu, que no soporta ninguna clase de yugo, no puede sujetarse a la necesidad del momento; el mismo temor de no aprender me impide estar atento; por miedo de impacientar a quien me habla, hago como que lo entiendo, sigue adelante y no comprendo nada. Mi espíritu quiere seguir su inspiración y

no puede someterse a la de otro». Como anota en diversos pasajes de *Las Confesiones*, debe su formación esencialmente al estudio asiduo y laborioso de los escritos teóricos de Rameau, de las cantatas de Clérambault y de Bernier y de las óperas de Rameau y de Mondonville, pues sólo recibe una educación musical formal durante los seis meses de 1729 y 1730 en que Madame de Warens lo matricula en los estudios corales de la catedral de Annecy, bajo la dirección de Jacques Le Maître. También Truffaut será, ya lo hemos dicho, un autodidacta. Sus refugios son la lectura y el cine. «Coleccionista empedernido», continúa Neyrat, «se lee los cuatrocientos cincuenta “Classiques Fayard”, desde la A de Aristófanes a la Z de Zola. Sus favoritos, Balzac y Proust, Cocteau y Léautaud, constituirán los dos pilares de su obra: el novelesco y el íntimo». Pero, como el mismo Truffaut se encargará de aclarar, «la vida auténtica, era la pantalla». El cine francés (el americano está prohibido durante la Ocupación) de directores como Clouzot o Bresson forja su gusto. Entre los quince y los dieciocho años, François se pasa la vida en las salas de cine de su barrio parisino. En 1945, después de años de prohibición, las películas americanas llegan de nuevo a las pantallas francesas y el joven cinéfilo descubre, como si de una revelación se tratara, a los directores estadounidenses del Hollywood clásico.

Pero el autodidactismo de Rousseau y de Truffaut encuentra una férula con la que crecer derecho en las figuras de Madame de Warens, madre putativa primero y después amante de Jean-Jacques, y de André Bazin, que, con su esposa Janine, salva a François del ejército, consiguiendo su inutilidad, y lo acoge en su casa de Bry-sur-Marne en 1952. Si gracias a *maman* el primero inicia los estudios musicales en la catedral de Annecy, en octubre de 1729; bajo la batuta de su padre de adopción y creador de *Cahiers du cinéma*, el vehemente Truffaut transforma su cinefilia en oficio crítico, que ejerce con tanta pugnacidad como talento.

c) *La redención por el arte*: En 1781, el marqués de Girardin, último benefactor de Rousseau, al que había conocido en calidad de cliente cuando Jean-Jacques aún era copista de música, pone a la venta un *Recueil d'Airs, Romances et Duos* con el elocuente título de *Consolations des Misères de ma Vie*. El libro está precedido por un *Avis de l'éditeur de ce recueil*: «Se han reunido en esta selección todos los fragmentos de música del Sr. Rousseau. Hay que considerarlos como el fruto de sus descansos, o mejor dicho, ya que así lo dijo él mismo, como su consuelo en las desgracias.

»La mayoría de los aires tienen letras de nuestros escritores antiguos. Al Sr. Rousseau le gustaban mucho; encontraba en sus obras ese carácter de verdad que cautiva, ese todo de ingenuidad que encanta, en fin, esa filosofía de la naturaleza que hace consistir la dicha en la tranquilidad, y que fue siempre la suya». El título del *Recueil* remite a un pasaje de los *Dialogues* en el que un Rousseau desdoblado dice de sí como si fuera otro: «No he visto a ningún hombre tan apasionado por la música como él, mas solamente por aquella que habla a su corazón [...]. Cuando sentimientos dolorosos afligen su corazón, busca en su teclado el consuelo que los hombres le deniegan». La música se ha convertido en el hilo de Ariadna que da coherencia retrospectiva a su proyecto vital, estableciendo un vínculo inconsútil entre el pasado y el presente. En los últimos años de su tempestuosa existencia, el paseante solitario que llegará a ser, alimentará gracias a la música el sueño que había concebido de una vida inocente y tranquila: «¿Quién diría que yo, viejo chocho, atormentado por las preocupaciones y los sufrimientos, me he sorprendido a veces llorando como un chiquillo al susurrar aquellos cantos con voz ya trémula y cascada?», dirá evocando el «caudal prodigioso de melodías y canciones» que había escuchado a su tía.

«Un día de 1942, impaciente como estaba por ver la película de Marcel Carné *Les visiteurs du soir*, que echaban por fin en mi barrio, en el cine Pigalle, decidí faltar a la escuela. La película me gustó mucho, y esa misma tarde, mi tía que estudiaba violín en el Conservatorio, pasó por casa para llevarme al cine. También ella había elegido *Les visiteurs du soir*, y como por supuesto yo no iba a confesar que ya la había visto, tuve que volverla a ver disimulando para que no lo notara. Fue exactamente aquel día cuando caí en la cuenta de hasta qué punto puede ser emocionante profundizar más y más íntimamente en una obra que se admira y llegar hasta hacerse la ilusión de que uno revive su creación». Así arranca *Las películas de mi vida*, un libro imprescindible en el que Truffaut ofrece una entusiasta lección de amor al cine. Desde la infancia, el cine se coloca constitutivamente para él, como la música para Rousseau, en una dimensión privilegiada de connivencia existencial con la propia biografía, a partir de aquella especie de *imprinting* originario, registrado para el ginebrino en el Libro I de *Las confesiones*, donde rememora el sentimiento de dulce abandono experimentado por el pequeño huérfano Jean-Jacques al oír las canciones moduladas por la dulce voz de su tía Suzon, y para Truffaut, en el párrafo con que se abre *Las películas de mi vida*, en el que confiesa haber descubierto la cinefilia una tarde de cine en

compañía también de una tía suya. Música y cine se transformarán en uno y otro en el núcleo de su manía autorreferencial: música y cine no representan nunca para ellos menciones descarnadas, por el contrario, recogen y canalizan las diversas emociones, apacibles o violentas, como una segunda escritura que da sentido a la vida.

### 3. LAS ESCRITURAS DEL YO

Se llama *geometría proyectiva* a una estructura matemática que estudia las incidencias de puntos y rectas sin tener en cuenta la medida. Dicha geometría —que tiene sus orígenes en el Renacimiento, cuando los artistas comprendieron la teoría y el uso de la perspectiva logrando representar en lienzos planos los objetos tridimensionales con realismo, naturalidad y verosimilitud— puede entenderse como aquella que se obtiene cuando nos colocamos en un punto y miramos desde él. Como es sabido, el efecto se consigue convirtiendo el ojo del observador en el punto de fuga, o de reunión, de las líneas de la perspectiva. Es el observador quien con su mirada construye la imagen del cuadro. Pues bien, el *punto de vista* es tan esencial en la geometría proyectiva como en la escritura *autobiográfica* o, parafraseando la expresión acuñada por Philippe Lejeune, *autobiografilmica*. Solamente a partir de un *punto de vista* estrictamente definido y personal se puede construir geoméricamente la ilusión de un espacio ilimitado y dotado de unidad. Y es su presencia justamente la que determina la convergencia de Rousseau y de Truffaut en ese *punto impropio* de que hablaba Desargues. Una ilusión, al fin. La obra de ambos está presidida por un *pacto autobiográfico* no restrictivo —pues valen tanto para el relato retrospectivo en prosa que hace Rousseau de su propia existencia, como para la *autoficción* en la que Truffaut o un actor por él elegido interpreta su propio papel en un contexto de fantasía— expresamente propuesto por Rousseau, con cuyas *Confesiones* la autobiografía asume una forma y una función cultural desconocida hasta entonces, e implícitamente asumido por Truffaut, que, como explica Román Gubern en *Máscaras de la ficción*, con *Los cuatrocientos golpes* inició en 1959, «una experiencia insólita en la historia del cine, no por la creación de un personaje estable en su filmografía (algo ya muy visto), sino por el despliegue de una evolución biográfica coherente, siguiendo el proceso de envejecimiento de un actor-personaje a lo largo de veinte años». Durante cinco películas Truffaut acompañó a su alter-ego Antoine Doinel, un personaje especular en el que se difuminaban las lindes de la realidad y la ficción, mostrando su tránsito desde

una conflictiva adolescencia hasta una madurez que se resistía a asumir. En su obra autobiográfica —compuesta por *Las confesiones*, los *Diálogos* y las *Ensoñaciones*— Rousseau, angustiado por la difusión de versiones falsificadas de su vida y de su obra, también se había propuesto, siguiendo diferentes estrategias textuales, realizar un relato retrospectivo y poliédrico de su propia existencia que revelara su Yo.

#### 4. OUROBOROS

Explica Eduardo Cirlot, en su ya clásico *Diccionario de Símbolos*, que entre los gnósticos Ouroboros es un dragón o una serpiente que se muerde la cola. Simboliza el tiempo y la continuidad de la vida, pero también se refiere a la idea de una naturaleza capaz de renovarse a sí misma cíclicamente. Pues bien, a este mismo simbolismo que representa Ouroboros parecen ajustarse estas dos querellas con que se abre y se cierra la *modernidad*, la de los *Bufones* y la de la *Nouvelle Vague*, y que en lo concerniente a sus respectivas artes reproducen versiones de la que Mario Praz, en *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, llama dialéctica de la curva y de la recta (de nuevo la geometría): «Cuando se produjo la reacción frente al barroco, y volvió a insistirse en los principios de la belleza clásica, obviamente hubieron de invertirse las características dominantes a las que habían recurrido los artistas del siglo XVII para lograr aquellos efectos de novedad y sorpresa. Frente a la acumulación, la sencillez; frente al movimiento apasionado, la noble calma; frente al desorden (o a lo que se percibía como tal), el orden; frente a lo insólito y raro, la belleza perfecta; frente a la curva, la línea recta». Frente al amaneramiento armónico y *curvilíneo* de la ópera francesa o la grandilocuencia del cine de *qualité*, bautizado irónicamente como el «cine de papá», la sencillez melódica y *rectilínea* de las óperas bufas venidas de Italia o el cine despojado y sincero de la *Nouvelle Vague*, que hace suyo, a su manera, el adagio kantiano de *¡Sapere aude!*. De nuevo la serpiente Ouroboros se muerde la cola, con dos siglos de diferencia, en las adoquinadas calles de París: distintas maneras, en fin, de entender la ancestral batalla que libra la luz contra las muchas gradaciones de sombra, contra los muchos fantasmas que recorren la vieja o remozada Europa.

Y acaso no sea sino París, esa ciudad hecha de la misma materia de la que están hechos los sueños de la modernidad, el *punto impropio* en que convergen las vidas paralelas de Rousseau, el ginebrino cuyas cenizas serán exhumadas de la tumba de la bucólica Isla de los Álamos de Ermenonville

y depositadas dieciséis años después de su muerte en el Panteón, corazón del París revolucionario, a los compases de su propia música, y de Truffaut, el joven irreverente y airado, parisino hasta la médula, que lanzando andanadas al esclerotizado cine de *qualité* primero y escribiendo, dirigiendo, protagonizando y produciendo películas después, se hizo un hueco en los corazones de quienes descubrimos la cinefilia a partir de los años sesenta. Para mí, para nosotros, su nombre, como el de Rousseau, funcionan como epónimos de una modernidad que tiene en ellos su Alfa y su Omega, cabeza y cola de su Ouroboros particular, porque como Einstein demostró, ninguna línea, si se prolonga lo suficiente, es recta; todas las líneas se acaban curvando sobre sí mismas y, al final, al menos en teoría, retornan a su punto de origen. Claro que ésta es ya otra historia o, al menos, otra manera de contar la misma historia.





REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES  
DE SAN CARLOS  
+ VALENCIA +

INVESTIGAR EN LOS DOMINIOS DE LA MÚSICA

*Román de la Calle*  
*María Luisa Martínez*  
(Coordinadores editoriales)



iseacv  
Instituto superior de  
enseñanzas artísticas  
Comunitat Valenciana



VALENCIA 2011

**JUNTA DE GOBIERNO DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS**

Presidente: *Excmo. Sr. Dr. Román de la Calle*  
Vicepresidente: *Ilmo. Sr. Dr. Francisco Taberner*  
Secretario General: *Ilmo. Sr. Dr. Felipe V. Garín*  
Conservador: *Ilmo. Sr. Dr. Álvaro Gómez-Ferrer*  
Tesorero: *Ilmo. Sr. D. Enrique Mestre*  
Bibliotecario: *Excmo. Sr. Dr. Salvador Aldana*



Col·lecció:  
*Investigació & Documents, n° 14*

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia agradece la colaboración del Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana (ISEACV) en el desarrollo de este proyecto.

Coordinadores editoriales: *Román de la Calle / María Luisa Martínez*

© Del texto: *sus autores*  
© De las imágenes: *sus autores*

Edita: *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*  
*1ª edición, 2011*  
Revisión y coordinación técnica: *Ricard Silvestre*  
Diseño gráfico y maquetación: *Silvia Costa - scstudio.es*

ISBN: 978-84-938788-0-1  
Depósito legal: V-4189-2011

Impresión: *Gráficas Mari Montañana, S.L.*  
*Tel. 96 391 23 04\* - Fax. 96 392 06 39*  
*imprensa@marimontanyana.es*

*Impreso en España - Printed in Spain*

## ÍNDICE

<b>Reflexiones previas. Investigando en el ámbito de lo musical</b>	
<i>Román de la Calle</i> .....	9
<b>Defensa del arte de la música: Agustín Iranzo contra Antonio Eximeno. Una revisión bloomsiana de conservadores frente a progresistas</b>	
<i>Álvaro Zaldívar Gracia</i> .....	19
<b>Música: tiempo y memoria</b>	
<i>Teresa Catalán</i> .....	31
<b>Orígenes de la didáctica para oboe en España</b>	
<i>Vicente Llímerá Dus</i> .....	48
<b>Las transcripciones para piano de Liszt</b>	
<i>María Belén Martín Piles</i> .....	70
<b>Olivier Messiaen y el sonido-color</b>	
<i>Trinidad Lull Naya</i> .....	84
<b>Manuel de Falla: 98 referencias al paisaje</b>	
<i>José Mansergas</i> .....	96
<b>La investigación en los márgenes de la música valenciana</b>	
<i>José Vicent Gil Noé</i> .....	118
<b>Indicadores para la caracterización acústica de iglesias</b>	
<i>Álvaro Romero Moreno</i> .....	148
<b>Una aproximación al universo artístico de José Antonio Orts</b>	
<i>Román de la Calle</i> .....	185
<b>Hacia una estética de lo siniestro y el sonido en el medio audiovisual: hermenéutica de una percepción</b>	
<i>Marcos Sapró Babiloni</i> .....	205
<b>Convergencias en el punto impropio o de cómo Truffaut fue a encontrarse con Rousseau en el infinito</b>	
<i>Anacleto Ferrer</i> .....	229
<b>Apéndice: Investigar desde la práctica artística</b>	
<i>Álvaro Zaldívar Gracia</i> .....	245
<b>Referencias de los textos</b> .....	258
<b>Bio-bibliografías</b> .....	260