

La influencia de François Truffaut en Richard Linklater: las sagas de Antoine Doinel y 'Antes de'

Lucía Tello Díaz

[Universidad Internacional de la Rioja](#)

lucia.tello@unir.net

English Version: The influence on François Truffaut in Richard Linklater: the Antoine Doinel saga and “before of”

Resumen

Con *Los cuatrocientos golpes*, François Truffaut inauguró un nuevo modo de entender el curso del tiempo cinematográfico, acompañando a un mismo personaje a lo largo de veinte años. En 1994 Richard Linklater inició una nueva saga que comenzó con *Antes del amanecer*, dando continuidad a sus personajes hasta el día de hoy. De la *nouvelle vague* a la generación X, estos cineastas proponen un nuevo concepto de evolución temporal cinematográfica, permitiendo observar el crecimiento de sus protagonistas hasta la madurez. Con este artículo descubriremos los elementos que definen estas sagas y por qué son únicas en su género.



Palabras clave

Truffaut, Linklater, sagas, *nouvelle vague*, generación X.

Abstract

In 1959 François Truffaut inaugurated a new way of understanding the course of time in films; with *Les 400 coups* the filmmaker marked the birth of sagas in cinema, being the first filmmaker who accompanied the same character along twenty years. In 1994 Richard Linklater initiated a new saga with *Before Sunrise*, giving continuity to his characters to this day. From *Nouvelle Vague* to *Generation X*, these auteurs propose a new concept of temporal evolution, allowing viewers to witness the growth of a character.

With this paper we analyse the common features that make these sagas unique in their kind.

Keywords

Truffaut, Linklater, sagas, *nouvelle vague*, generation X.

1. INTRODUCCIÓN

En la historia del cine solo François Truffaut y Richard Linklater han dirigido sagas protagonizadas por los mismos personajes a lo largo de más de dos décadas. Incluso cuando el carácter único de la serie de Antoine Doinel se sostenía en el hecho de que “ningún cineasta antes o después [había] seguido el desarrollo de un personaje a lo largo de tantos episodios” (Monaco, 2003: 69), la irrupción de Richard Linklater y sus películas “*Antes de*” implicaron el fin de la hegemonía de Truffaut. Aunque ambos cineastas representen dos maneras diferentes de hacer cine, esto no es óbice para que compartan ciertos elementos comunes, especialmente en lo concerniente al tratamiento del tiempo cinematográfico. Tanto la obra de Truffaut como la de Linklater estarán ineludiblemente marcadas por sus sagas, que en el caso del cineasta francés incluirán *Les 400 coups* (1959), *Antoine et Colette* (1962), *Baisers volés* (1968), *Domicile conjugal* (1970) y *L'Amour en fuite* (1979); y en el de Linklater *Before Sunrise* (1994), *Waking Life* (2001), *Before Sunset* (2004) y *Before Midnight* (2013). Incluso cuando Truffaut fue el primer director que desarrolló una manera distinta de filmar el tiempo, propiciado por el contexto de la *nouvelle vague*, se puede aseverar sin ambages que la serie de Linklater “lleva el linaje de la nueva ola en la solapa” (Taubin, 2013: 26), reforzando algunos elementos presentes en las cintas de Truffaut. En sus respectivas sagas, ambos emplean los mismos actores, recurriendo a un mundo personal en el que las referencias a sus experiencias vitales resultan ineludibles. Este rasgo de autoría se enfatiza en preocupaciones específicas, particularmente la alusión a la familia, la filosofía, la literatura, la muerte, el tiempo, el cambio y la decepción vital, una *cosa mentale* (Andrew y Gillain, 2012: 10) patente a lo largo de los títulos. Esto sucede porque cada uno de estos *rara avis* pertenece a una generación cismática con respecto a la tendencia cinematográfica pasada. En el caso de François Truffaut, por encuadrarse dentro de la *nouvelle vague*, pese a lo cual su estilo personal remite a “los directores americanos de cine comercial” (Turner, 1984: 77). En el caso de Richard Linklater, por pertenecer al nuevo Hollywood dentro de la generación X, a pesar de que sus preocupaciones filosóficas otorgan una dimensión novedosa a su obra que le acerca “a la vanguardia europea” (Speed, 2007: 101). Por lo tanto, en ambos casos encontramos aptitudes cinematográficas alejadas de los presupuestos teóricos pretéritos, y que además oscilan entre el cine comercial y el de autor. Su clasicismo y su innovación les otorgan una suerte de “sensibilidad” (O’Pray, 2003: 69) para filmar muy característica. En definitiva, un conjunto de directrices regeneradoras que encuentran en la representación del tiempo un punto de inflexión, y que quedarán retratadas de manera indefectible en sus sagas.

ÁMBITOS

2015

nº 30

2. METODOLOGÍA

Dado que la cinematografía ha recurrido a las sagas desde el comienzo de su historia, delimitaremos nuestro ámbito de acción y le otorgaremos base científica a la elección de estas dos en particular. A través de su análisis de contenido, descubriremos que no son iguales a ninguna otra saga, encontrando cualidades que las hacen palmariamente diferentes. Una distinción fundamental radica en su temática, en tanto que ambas suponen un retrato secuencial de la madurez, con todo lo que ello implica de duda, incertidumbre y vacilación, sin encuadrarse en los géneros prototípicos, a saber: ciencia ficción (*Star Wars*), terror (*Alien*), documental (*7 up*), acción (*Arma letal*), comedia (“*Pan, amor*”) o animación (*Shrek*, *Ice Age*), ni ser tampoco la versión cinematográfica de una saga literaria previa (*Zatōichi* o *Harry Potter*). A pesar de que, al igual que Lee Kang-sheng en las películas de Tsai Ming-Liang, o Kati Outinen y Kari Väänänen en el cine de Aki Kaurismäki, también en este caso encontramos una querencia explícita por los mismos actores en ambas sagas (Jean-Pierre Léaud en el primer caso; Ethan Hawke y Julie Delpy en el segundo), pero no como fetiche o inclinación autoral, sino como *conditio sine qua non* para el desarrollo de las películas (no así en otras sagas como, por ejemplo, *James Bond*). En lo que a su estructura se refiere, cada una de las películas tiene su propia identidad, poseyendo sentido en sí misma sin necesidad de recurrir a la anterior o a la posterior para ser plenamente entendidas. Mediante un análisis sincrónico, descubriremos además elementos comunes a ambas sagas, como localizaciones geográficas y aspectos personales que, lejos de ser anecdóticos, adquieren una relevancia fundamental en la trama. El análisis de contenido de ambas series nos revelará que ambas recurren a aspectos de índole metafísica, cavilando acerca de la existencia desde el subjetivismo de sus protagonistas, algo que las hace esencialmente distintas a las demás. Por otro lado, mediante la reseña diacrónica observaremos cómo evolucionan los personajes a través de las distintas etapas de la serie, mostrando la ruptura con su segundo título, en el que ambos cineastas prosiguieron la vida de sus personajes con nuevos formatos, a saber: el cortometraje en *Antoine et Colette*, y el fragmento en *Waking Life*. Este elemento es primordial en lo que se refiere a la metodología, ya que separa estas sagas de otras tradicionales, en las que se muestra el desarrollo de sus personajes mediante largometrajes, como es el caso de la saga “Erasmus” de Cédric Káplisch o incluso las de *El Padrino* o *Crepúsculo*. Finalmente, el elemento sobresaliente de ambas implica el pulcro respeto a la evolución cronológica, ya que el intervalo de tiempo diegético es equivalente al período de tiempo transcurrido fuera de la pantalla (de 1959 a 1979 en el primer caso; de 1994 a 2013, en el segundo), un elemento que, salvo en las series de Truffaut y Linklater, no se respeta en ninguna otra saga.

3. CINEFILIA INTERGENERACIONAL

Referirnos a François Truffaut y Richard Linklater como unidad podría ser un anatema, dadas las muchas diferencias que separan a estos dos autores. No obstante, en esta investigación no nos centraremos en los contrastes que ambos muestran, sino en las líneas de convergencia encontradas en su acercamiento personal a las sagas cinematográficas. Nacido en París en 1932, François Truffaut se convirtió junto con Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Agnès Varda, Éric Rohmer o Claude Chabrol, en uno de los más importantes miembros de la *nouvelle vague*. Esta nueva ola, que emergió para renovar las directrices del *cinéma de qualité*, entregó una generación de cineastas comprometidos con un estilo más natural que, con su estética deudora del neorrealismo italiano y de los nuevos lenguajes visuales, significó una auténtica revolución en el ámbito cinematográfico. Richard Linklater es un director nacido en Tejas en 1960. Perteneciente a la generación X, a esta cohorte bien definida pertenecen autores como Robert Rodriguez, David Fincher, Quentin Tarantino, Sofia Coppola, Wes Anderson o Spike Jonze. La generación X comenzó un nuevo modo de dirección cinematográfica independiente, influenciado por la cultura VHS y los videoclips. *Sex, Lies, and Videotapes* de Steven Soderbergh fue el punto de partida de unos cineastas que compartían un espíritu de renovación que plasmarían en sus trabajos. En los comienzos de los noventa, estos cineastas retomaron la necesidad de cambio de los setenta, tomando como referencia a autores como Scorsese o Ford Coppola. Si François Truffaut reverenciaba a Hitchcock, Renoir o Rossellini, Linklater lo hará con Fassbinder, Von Sternberg o Dreyer, influencias que servirán de vasos comunicantes entre ambos autores. Truffaut se inclinó por directores estadounidenses como Ford, Hawks o Ray, así como Linklater por franceses como Bresson, Rohmer y Ophüls, un hecho que hace que la obra de Truffaut esté fuertemente influenciada por los clásicos americanos y Linklater por los renovadores europeos. Así, ambos poseerán una *liaison* que conectará pasado y presente; Estados Unidos y Europa. Por ello, mientras la *nouvelle vague* marca el advenimiento de la modernidad en el corazón del cine francés (Gispert, 1998: 25), el cine independiente marcará el regreso de la innovación a la industria americana durante los noventa. Tanto Truffaut como Linklater muestran claras tendencias intelectuales, marcadas por una patente sensibilidad filosófica. Este rasgo definitorio aleja el trabajo de ambos del circuito estrictamente comercial, desplegando unas inquietudes más profundas que el mero entretenimiento, y en el que tiene espacio la preocupación por “las experiencias diarias y la vulnerabilidad de las emociones individuales y ordinarias” (Gispert, 1998: 21). A pesar de la brecha temporal y geográfica que les separa, amén de las características particulares de su propia identidad, el germen de ambos trabajos está basado en un hondo sentido del intelectualismo, derivado en parte de su “profunda cinefilia” (Gloversmith, 2013), la cual les hizo iniciarse en el oficio como espectadores, habida cuenta de que ninguno estudió en una escuela de cine. Ambos aprendieron a amar y a hacer películas analizándolas, el primero en la Cinémathèque Française de Henri Langlois y el segundo en los coliseos de Houston. Mientras Truffaut creó diversos cine-clubes en París, Linklater fundó la Austin Film Society en Texas. Llevados por su el carácter independiente de sus cintas, ambos crearon sus compañías productoras, cuyos nombres son elocuentes acerca de esta cinefilia: el gallo con Les Films du Carrosse, tributo a *Le Carrosse d’Or* (1952) de Jean Renoir; el tejano con *Detour Film Production*, homenaje a *Detour* (1945), de Edgar G. Ulmer.

3.1. Teoría de autor

Según los postulados de Truffaut, el director es el único autor de una película, un concepto “sagrado para el cine independiente” (Sandhu 2009: 44), que también comparte con la *nouvelle vague*. Este punto clarifica la idea de que el concepto de *auteur* es vertebral para los cineastas independientes y para la nueva ola, un hecho que sitúa a ambos en primera línea de un cine en el que “la elección del autor se convierte en significante” (Shikoda, 2006: 67). Es bien sabido que Truffaut fue “contra los cánones de la cinematografía estandarizada” (Thiher, 1977: 184), un elemento vanguardista que compartió con su movimiento generacional, pero que en sus manos adquirió gran relevancia. Del mismo modo, el trabajo de Linklater no se “limita a introducir elementos vanguardistas”, sino que “la vanguardia es su *modus operandi*” (Losilla, 2013), componiendo un estilo que entronca con la teoría de autor. Y es que para quienes defienden este supuesto, un autor deja su sello en su trabajo. Este elemento lo comparte la generación independiente en la que se trascienden “las convenciones de género, la narrativa y el estilo de la corriente principal” (Bordwell, 2003: 419). Sin embargo, el concepto de autoría defendido por Linklater es renovador, alejándose de la generación X para alcanzar una dimensión casi metafísica. De este modo, ambos directores han extendido los límites del cine en su sentido más filosófico, cruzando “las fronteras entre el cine experimental, independiente y comercial” (Speed, 2007: 105).

3.2. Toque autobiográfico

Uno de los elementos más importantes del cine de autor, junto con la relevancia del autor y su estilo contracorriente, es que la obra refleje la personalidad del cineasta. Como sostenía el propio Truffaut: “cada película de autor es un autorretrato” (Neyrat, 2008: 16). Es por ello que los filmes de Antoine Doinel y la serie *Before* son indisputablemente autobiográficas, porque la base de ambas sagas se fundamenta en el currículum personal de sus autores. De hecho, Truffaut “nunca negó su identificación con Antoine Doinel” (Towner, 1990: 232), así como Linklater asume que se adentró en la saga desde “un lugar realmente personal” (Bozelka, 2008: 52-54). Truffaut llegó a declarar que Jean-Pierre Léaud se convirtió en su *alter ego*, y que cuando en 1958 publicó el anuncio en *France-Soir* en busca del niño que encarnara a Doinel, solo estaba buscando al “joven que creía haber sido” (Ribera, 2013: 7). El cineasta comenzó las series con la descripción de un adolescente no querido que decide escaparse, como a él mismo le había sucedido. Después de *Antoine et Colette*, Truffaut prosiguió describiendo su propia trayectoria vital bajo la identidad de Doinel:

En *Besos robados*, Antoine escribe una novela castigando a sus padres (como Truffaut hizo rodando *Los 400 golpes*), y se divorcia, como Truffaut hizo en 1965. Antoine se enrola en el ejército, como Truffaut, quien fue encarcelado por desertión, un suceso que describe en *Besos robados*. En *Amor a los veinte*, Antoine se muda cerca de la casa de su amada, como asimismo hizo Truffaut (Codell, 2006: 102).

Todo el ciclo de películas encuentra sus raíces en la personalidad de Truffaut, un hecho que también encontramos en la saga de Linklater. No en vano, la primera cinta fue concebida como tributo a una noche que vivió con Amy Lehrhaupt, una joven a quien encontró en 1989 en una juguetería de Filadelfia, y con quien “pasó una noche que él nunca olvidó. Su encuentro le inspiró para concebir y dirigir *Before Sunrise*” (Wickman, 2013). Asimismo, en la saga “Antes de” hay más de una experiencia personal que ha contribuido a cincelar la historia de Jesse y Céline; la coguionista Kim Krizan también empleó su encuentro con un joven noruego en un tren para dar forma al proyecto, e incluso Ethan Hawke y Julie Delpy, coguionistas de los últimos dos títulos junto a Linklater, han empleado sus propias experiencias para configurar la personalidad y sucesos de la pareja protagonista. Por ello, el guion es un aspecto esencial en ambas sagas. Aunque las películas de Antoine Doinel están basadas en la vida de Truffaut, solo *Antoine et Colette* fue escrita exclusivamente por él, delegando la tarea de escritura a otros coguionistas en *Les 400 Coups* (Marcel Moussy), *Besos robados* y *Domicilio conyugal* (Bernard Revon, Claude de Givray), y *El amor en fuga* (Jean Aurel, Suzanne Schiffman y Marie-France Pisier). Precisamente esta última, *L'amour en fuite*, está coescrita con Pisier, la actriz que interpreta el papel de Colette.

4. ESTUDIO DIACRÓNICO Y SINCRÓNICO: ANTOINE DOINEL Y LA SERIE “ANTES DE”

Cuando un autor inicia una saga, perpetúa un personaje o situación a lo largo de los años, lo que obviamente implica mayor dificultad en el caso del cine, al tratarse de “un arte que ocurre a través del tiempo” (Tavares, 2010: 47). Las sagas que nos ocupan resultan de modo excepcional “un experimento continuo y participativo de la encarnación del paso del tiempo” (Lim, 2013). Así como las películas de Truffaut son “un retrato remarkable de un artista como adolescente, como joven y como adulto” (Monaco, 2003: 69), la trilogía de Linklater es “un tríptico de más de una década de meditaciones poéticas acerca de la juventud, la adultez y la mediana edad” (Stevens, 2013). En este sentido, la historia y el tiempo son los elementos esenciales de estas películas. Este “acercamiento longitudinal al proceso de envejecimiento” (Lopate, 2013: 22) comparte no solo un acercamiento común a la edad, sino también un marcado grado de homogeneidad respecto a la “unidad del ciclo en su conjunto” (Preminger, 2004: 178). A través de estas películas, podemos observar a los protagonistas reflexionando acerca de los sentimientos, la filosofía, la madurez y la vida; conversaciones resultantes más de la “intuición poética” (Croce, 1960: 35) que de la racionalización de las circunstancias, siendo en ocasiones abordadas de una manera llana, y otras con un tono que requiere del espectador cierto grado de conocimiento sobre el tema reflexionado. Esta “yuxtaposición de opinión docta, conversación casual, filosofía *amateur* y narración” (Speed, 2007: 102), es indiscutiblemente la quintaesencia de ambas series, tal como patentizaremos en los subsiguientes epígrafes. A lo largo de tres estadios diferentes, comprobaremos cómo en ambas sagas el devenir de los

acontecimientos se realiza de manera equivalente, abordando temas tan específicos como la conflictividad intrafamiliar; la reflexión acerca del amor y de la vida; la decepción y la adaptación como ejes de la edad adulta; así como la vida marital y el inevitable paso a la madurez. Veamos a continuación el comienzo de ambas series, con el conflicto en el seno de la familia como expresión embrionaria de los problemas de sus protagonistas.

4.1. Conflictividad intrafamiliar en *Los 400 golpes* y *Antes del amanecer*

Comenzamos nuestro recorrido en su fase primitiva con *Les 400 Coups* y *Before Sunrise*, cintas con las que asistimos al comienzo de la andadura de nuestros personajes, descubriendo cómo la conflictividad intrafamiliar repercutirá en el carácter y motivaciones en los protagonistas.

4.1.1. Los cuatrocientos golpes y la paternidad responsable

En *Les 400 Coups* (1959), un auténtico homenaje a cineastas como Renoir o Rossellini, conocemos a Antoine Doinel, un adolescente de trece años que vive en París con sus padres. Antoine es “desdeñoso hacia los demás” (Truffaut, 1971: 48), tímido y mal estudiante; no tiene su propio espacio y debe soportar que su madre le desprecie y su padre adoptivo no le tolere: “le he dado un nombre, le alimento”, se quejará el hombre: “harás lo que se te diga o te mandaremos a una escuela militar”. La presión le empuja a escaparse, dejando una carta de confesión a sus padres: “no podemos vivir juntos más, voy a intentar vivir mi propia vida aquí o donde sea”. Sin embargo, Antoine es descubierto y debe regresar a casa. Para evadirse de la realidad, el niño lee a Honoré de Balzac y, en su interior, no se resigna al hecho de vivir ignorado, mintiendo y flirteando con la delincuencia. Hartos de sus robos, sus padres le denuncian, siendo encarcelado y llevado a un centro de observación para jóvenes delincuentes. Allí explicará por qué no se siente cómodo en casa: “miento de vez en cuando, a veces les digo la verdad y no me creen, así que prefiero mentir”. Tras esta declaración, Antoine explicará su vida familiar:

Primero tuve una nodriza y, cuando se quedaron sin dinero, me llevaron con mi abuela. Mi abuela estaba muy mayor y no podía ocuparse de mí, así que volví con mis padres cuando ya tenía ocho años. Me di cuenta de que mi madre ya no me quería tanto. Siempre discutía conmigo por cosas insignificantes. También supe, cuando discutían en casa, que mi madre me tuvo cuando era joven [...] Nací gracias a mi abuela.

Consciente de que sus padres no entienden el compromiso que tienen para con él, decide hacerse responsable de sí mismo, escapándose del centro para delincuentes. Solo cuando llega a una playa tras una larga persecución, Antoine será finalmente libre.

4.1.2. Antes del amanecer y el conflicto familiar

Este título de 1995, con ribetes de *El eclipse* (1962) de Antonioni o incluso de *Céline and Julie Go Boating* (1975, Jacques Rivette), se presenta con un argumento *a priori* sencillo. Jesse (Ethan Hawke) es un soñador tejano que conoce a una estudiante francesa, Céline (Julie Delpy), en un viaje en tren por Europa. Ambos son jóvenes, inteligentes y “luchan por definir sus identidades” (Martín, 2008: 17), por ello conectan de inmediato. Jesse persuade a Céline para que se baje con él en Viena para seguir conociéndose. Cuando el amanecer llegue, ambos retomaran sus respectivas vidas, consensuando verse de nuevo en Viena seis meses después. Si bien *Before Sunrise* es un producto genuino de la generación X, también lo que el existencialismo y la *nouvelle vague* tienen un profundo efecto en la cinta de Linklater. Muerte, creencias, religión, poesía, reencarnación, lazos familiares, feminismo, música y sexo son solo algunos de los temas sobre los que Jesse y Céline departen durante una sola noche, un diálogo ininterrumpido que convierte a *Before Sunrise* en una película eminentemente intelectual. La atracción comienza en las calles de Viena, cuando una tienda de discos es escenario de una escena silente que rememora el talento de George Stevens en *Penny Serenade* (1941). Es importante hacer notar que el uso musical, tanto diegético como extradiegético, en ambas sagas no funciona como mero código sonoro, sino como herramienta para enfatizar la carga emocional de las películas. En este caso, la canción “Come here” [ven aquí] de Kath Bloom subraya el proceso de enamoramiento que la pareja experimenta, al tiempo que en su letra se menciona “this time” [esta vez], una expresión que mutará en esencial en *Antes del atardecer*, cuando se convierte en título de la primera novela de Jesse. A lo largo de la trama vemos a la pareja caminar y hablar mientras el día concluye; cuando anochece, Jesse confiesa que siente que no tiene espacio en el mundo:

Recuerdo que mi madre una vez me dijo delante de mi padre, durante una de sus peleas, que él no deseaba tenerme, y que se había cabreado mucho cuando ella estaba embarazada de mí, que para él había sido un error. Aquello cambió mi forma de pensar, siempre he considerado el mundo como un lugar donde yo no debía estar.

Céline le corresponde declarando sus propios miedos: “siempre he tenido la extraña sensación de que soy una mujer anciana a punto de morir, que mi vida son solo sus recuerdos”. Jesse sostiene la opinión opuesta: “creo que todavía soy aquel chico de trece años que no sabe cómo ser un adulto, que finge vivir la vida tomando notas para cuando realmente tenga que hacerlo”. En ese momento, la afinidad emerge entre un chico inseguro y profundo, y una joven locuaz e imaginativa. Cuando la noche se acaba y regresan a la estación de tren, ambos deciden reencontrarse en seis meses. Sin saber ni siquiera sus apellidos, esperan un semestre para regresar a Viena.

4.2. Lecciones de vida en *Antoine et Colette* y *Waking Life*

Ya hemos mencionado que no era intencional el hecho de que François Truffaut o Richard Linklater elaboraran una secuencia de *Los 400 golpes* y *Antes del amanecer*, si bien las circunstancias precipitaron un nuevo episodio de ambas. Estos dos nuevos títulos tienen la particularidad no solo de recurrir a un formato ajeno a la primera propuesta, sino de reincidir en la profundidad de su temática, abordando aspectos de la vida, de la literatura y de las emociones, que lindan con el planteamiento metafísico. Aunque ambas incidan en la búsqueda y consolidación afectiva, sus derroteros argumentales alcanzan cotas de auténtica reflexión vital.

4.2.1. Antoine et Colette: la metafísica del amor

En 1962 el productor Pierre Roustang invitó a François Truffaut a participar con un cortometraje en la película compilatoria *L'amour à vingt ans* (*El amor a los veinte años*). Con Renzo Rossellini, Andrzej Wajda, Shintaro Ishihara y Marcel Ophüls, Truffaut se propuso elaborar una película acerca de lo que verdaderamente significa enamorarse a los veinte años. Entre las innumerables historias que podía acometer, el cineasta decidió repetir con Doinel, en el que será definitivamente el nacimiento de la saga. Inspirada en la adolescencia del director, la historia comienza, al igual que el episodio de Linklater en *Waking Life*, con un plano general de la calle que gradualmente se adentra en un apartamento donde el protagonista, Antoine Doinel, reposa en su cama. Si en *Los 400 golpes* habíamos dejado a un adolescente solo frente al mar recuperando su libertad perdida, en *Antoine et Colette*, título del episodio, Antoine es un chico de diecisiete años que vive en París. Sus coqueteos con la delincuencia han terminado y ahora trabaja en una firma de discos. Como amante de la música, Antoine gasta su salario en conciertos de música clásica con su viejo amigo René, a quien conocimos en *Los 400 golpes* y que ahora trabaja en la bolsa. Durante un concierto (en una escena muda con reminiscencias a la toma de la tienda de música de *Before Sunrise*), Antoine se prenda de Colette (Marie-France Pisier), una irónica estudiante que le ignora: “yo estoy enamorado, sin embargo ella me habla como un simple colega. Todas las veces que intento decir algo serio, ella ríe. No le importa que espere horas en su puerta temblando de frío”. A lo largo del cortometraje, el espectador contempla diversos *flashbacks* de *Los 400 golpes*, un recurso funcional y estilístico que crea una correlación necesaria entre tiempos precedentes y el presente. Conversaciones acerca de Pierre Scheffler, suites orquestales, arte experimental o el compromiso autoral de Víctor Hugo, se entremezclan a lo largo de veintinueve minutos, en una narración que muestra la intensidad planteada por el propio Truffaut. Aunque finalmente Antoine sea rechazado por Colette, el *alter ego* del cineasta por fin conoce el significado de la vida adulta.

4.2.2. Waking Life: la metafísica de la vida

Seis años después de *Antes del amanecer*, Richard Linklater filmó *Waking Life* (2001), un ensayo acerca de la vida, la ética, los sueños, la política y la humanidad. Con este título Linklater propone un viaje a la conciencia colectiva desde la experiencia vital más íntima, a través de reflexiones de distintos personajes cuyas conversaciones son presentadas consecutivamente pero no de manera interrelacionada. La serie de pequeños fragmentos o cortometrajes que se engarzan en *Despertando a la vida*, son realizados mediante rotoscopiado, la técnica creada en 1912 por Max Fleischer en la que cada fotograma rodado es calcado en dibujo para otorgarle una naturaleza animada e irreal. Precisamente de este modo emergen Céline y Jesse, quienes aparecen tras un largo recorrido desde la calle a su apartamento, en una “corta y extemporánea escena de una pareja hablando en la cama” (Cutler, 2013: 24). Al contrario que Truffaut en *Antoine et Colette*, Linklater no emplea *flashbacks* para reforzar la idea de continuidad, sino recursos argumentales inclusivos que remiten a conversaciones ya surgidas en *Antes del amanecer*. Expresiones como “sigo pensando en algo que dijiste” subrayan la pertenencia a un continuo que comenzó con *Before Sunrise*, pero que no tiene visos de finalizar. La locución: “he estado pensando sobre cómo a veces sientes que estás observando tu vida desde la perspectiva de una mujer anciana a punto de morir”, nos retrotrae a temas que quedaron inconclusos en el primer episodio, lo que permite a Céline volver a retomar su argumentación en la nueva cinta: “Todavía me siento así a veces, como si estuviera mirando mi vida hacia atrás, como si mi despertar a la vida [*my waking life*] estuviera en sus recuerdos”. Siguiendo la línea del primer título, Jesse añade: “hay entre seis y doce minutos de actividad mental después de que todo se apague, eso podría ser toda tu vida. Eres esa mujer mirando todo hacia atrás”. Con el estilo que Linklater inauguró en *Antes del amanecer*, la pareja prosigue su conversación, prolongando los temas abiertos en el primer título: “he estado pensando también acerca de algo que dijiste sobre la reencarnación y de dónde vienen las almas a lo largo de los tiempos”, continúa Céline: “creo que la reencarnación es solo una expresión poética de lo que realmente es la memoria colectiva”. Como se puede comprobar, la conversación posee un alto grado de densidad, muy superior a la que se le presumiría a una pareja en su contexto. Al igual que no es común que dos personas departan acerca del compromiso de Víctor Hugo a la hora de acometer sus obras, tal como lo hacen Antoine y Colette, tampoco lo es hablar de compartir experiencias telepáticas como Jesse y Céline. En cualquier caso, y a pesar del trasfondo profundo de las lecciones vitales que sus protagonistas extraen en estas cintas, ambas son solo episodios transitorios en los que los personajes no han completado su trayectoria y deben encontrar todavía su sitio.

4.3. Decepción, búsqueda y expresión de emociones: *Besos robados*, *Domicilio conyugal* y *Antes del atardecer*

Con la tercera cinta de las sagas, llega también una nueva dimensión argumental más cercana al cine convencional que el título anterior. Vuelve a sorprender que ambos cineastas recreen en esta nueva incursión las dificultades de la vida adulta. Atrás quedan devaneos o galanteos juveniles, en esta nueva entrega los personajes deben acometer su día a día con el peso de una relación estable, un matrimonio que no se ajusta a sus expectativas, la paternidad, la responsabilidad del trabajo elegido y la posibilidad abierta de llevar una relación extramatrimonial. Unas películas que hablan de la decepción, de la búsqueda y de la expresión de emociones, en las que se cuestionarán de dónde vienen y hacia dónde dirigen sus vidas.

4.3.1. Besos robados, Domicilio conyugal: *los trances de la edad adulta*

“*Que reste-t-il de nos amours*” (“¿Qué queda de nuestros amores?”) reitera “*Baisers volés*” [Besos robados], la banda sonora a cargo de Charles Tenent cuyo título da nombre al tercer filme de Antoine Doinel, una película que ilustra cómo la vida, el compromiso y el amor, cambian con los años. En la prisión militar de Coblenz, un soldado bajo arresto lee *Le Lys dans la Vallée*. Este lector de Honoré de Balzac es Antoine, quien se enrola en el ejército tras ser rechazado por Colette, y que es apresado cuando se arrepiente de su decisión. *Baisers volés* no es solo la primera película en color de la saga, sino el primer largometraje que confirma la tendencia de Doinel a idealizar las relaciones y, consecuentemente, a decepcionarse con ellas. Durante su estancia en prisión, escribe cartas de amor a Christine (Claude Jade), una violinista de la que se prendó tiempo atrás. Cuando es liberado, el joven parisino probará suerte en distintos trabajos, siendo un *flâneur* (Vilaró i Moncasí, 2011: 27) que sigue disfrutando de la música y del cine, y que vive de manera poco comprometida mientras busca el amor de una mujer de manera desesperada. En su camino se reencuentra con Colette, ahora casada y con un hijo, que insiste en mantener su amistad a pesar del cambio de Antoine: “No tienes que preocuparte por llamarme, en el pasado el teléfono no te asustaba tanto”. Sin embargo ahora Antoine está centrado en conseguir el beneplácito de Christine. Por las calles de París, la pareja consolida su relación mientras conversa acerca de la vida y de sus vicisitudes. Durante un desayuno, y dada la parquedad de Doinel para expresar sus sentimientos, el joven comenzará a escribir pequeñas cartas a Christine, en una nueva escena muda que culmina con una metafórica propuesta de matrimonio con un abrelatas. Ya prometida, la pareja sale a caminar, en una metafórica escena en la que se escenifica el paso a un nuevo estado vital. Pasado, presente y futuro se reúnen, recordando épocas precedentes y como preludio de encuentros futuros. Este porvenir, precisamente, llegará en *Domicilio conyugal*, película en la que la relación de Antoine y Christine se consolida. En ella, Truffaut ya acomete el enfrentamiento a “asuntos más espinosos” (Viña, 2011: 187) como la infidelidad, la paternidad, la lealtad y la atracción. Arengado en parte por Henri Langlois, quien deseaba que Truffaut realizara una cinta que “reflejara los problemas de un joven matrimonio con cierta perspectiva sociológica” (García Gil, 2009: 167), el director acomete el rodaje de su cuarto título de la saga. En esta ocasión, Antoine se convierte en escritor, mientras trabaja en un puesto de flores donde busca “el rojo absoluto” como tributo a Charles Baudelaire. En su libro, Doinel pretende ajustar cuentas con su familia, al tiempo que retrata su infancia y los distintos estadios de su vida. Motivado por los padres de Christine, un Antoine casado y más maduro buscará trabajo en la Sociedad Hidráulica Americana, donde no solo encontrará más recursos, sino nuevos retos. Ante el embarazo de Christine, sus vidas cambiarán *ipso facto*. Cuando Alphonse nazca, Antoine depositará en él las expectativas literarias que siempre ha deseado para sí: “va a ser lo que yo no pude, un gran escritor”. Por su parte, Doinel continuará escribiendo sin confesárselo a su familia: “no se lo digas a mi mujer, escribo de noche. Hablo de la vida en general y sobre mi infancia. Escribo sobre la vida en general pero desde mi experiencia particular”. La vida en pareja comienza a fragmentarse y ambos recordarán con nostalgia los momentos en que vivieron sus experiencias tempranas. Todo ello se disipa cuando Kyoko, una compañera de trabajo japonesa, aparece en la vida de Doinel. Exotismo, juventud y deseo se entremezclan en una relación extramatrimonial, que termina con su matrimonio. Precisamente cuando se divorcian, Christine descubrirá la faceta de Antoine como escritor, recriminándole entonces el uso de la literatura como desquite hacia su propia familia: “Puedes poner todo esto en tu libro” le dirá: “pero no te preocupes en enviarme una copia, no lo leeré, no me gusta”, a lo que añade “Si usas el arte para ajustar cuentas, ya no es arte”. A pesar de los reproches, Antoine reconocerá: “eres mi hermana pequeña, mi hija, mi madre”, pronuncia mientras Christine concluye: “me hubiera gustado ser también tu mujer”.

4.3.2. *Antes del atardecer*: el largo recorrido hacia la madurez

Antes del atardecer también recalará en cómo la vida, el compromiso, la atracción y el amor cambian a lo largo de los años. De 77 minutos de duración, la cinta es “una de las pocas películas en la historia del cine que tiene lugar enteramente en tiempo real” (Gloversmith, 2013). Como en *La soga* (1948) de Alfred Hitchcock, la acción de la película ocurre de manera sincronizada con el devenir temporal real. En esta ocasión el argumento nos lleva a París, a donde Jesse acude para presentar su novela *This time* (*Esta vez*) una evocación en ficción del encuentro en Viena, cuyo título, tal como hemos citado, toma su nombre de la canción “Come here” que escucharon en Austria. Ahora es 2004, han pasado nueve años y Jesse ofrece una conferencia en Shakespeare & Co. Después del evento, el escritor dispone de una sola hora para acudir al aeropuerto. Entre los asistentes aparece Céline y, como cabía esperar, el reencuentro es vívido. Es entonces cuando descubrimos que ésta no pudo presentarse en Viena cuando habían previsto, aunque “deseaba estar allí más que nada en el mundo” como admite ella. Pese a que Jesse niega haber ido, finalmente cede y admite haberlo hecho: “solo cogí un avión, fui allí, no te presentaste y mi vida perdió todo su sentido”. En lugar de guardar rencor, Jesse escribió *This Time* para crear “una versión ficticia” en la que Céline se presentaba. A lo largo de las calles de París, la pareja conversa acerca del libro: “me pareció que idealizaste un poco la noche”, dirá Céline: “puede que sea yo, leer algo sabiendo que el personaje está basado en ti resulta halagador y perturbador a la vez”. Cuando Jesse le pregunta en qué sentido es perturbador, ella no dudará en aclarar: “en formar parte de la memoria de otro, en verme a través de tus ojos”. Aunque la parisina revela haber temido que Jesse le hubiera olvidado, el americano se apresura a declarar: “no, guardé una imagen muy clara de ti en mi memoria”. Mientras la hora escasa de la que disponen continua, ambos hablan sobre sus actuales ocupaciones. Céline se licenció en Ciencias Políticas y trabaja en una ONG. Jesse ha dedicado los últimos cuatro años en publicar *This time*, demasiado tiempo para “escribir sobre una sola noche”, como Céline sostiene. Mientras callejean, discuten acerca del pasado y la vida: “recuerdo aquella noche mejor de lo que recuerdo años enteros” declarará Jesse, quien ahora está casado y tiene un niño de cuatro años. Por su parte, Céline está atrapada en una relación insatisfactoria con un periodista. La declaración de su estado sentimental les permite sentar las bases para conversar acerca de las emociones, dejando espacio para que Jesse declare que escribió el libro para reencontrarse con ella. El tiempo pasa, como remarca la canción de Julie Delpy que da sostén a la banda sonora, y la pareja debe separarse. Jesse acompaña a casa a Céline, momento en el que ella, flemática hasta entonces, le

reprocha todo lo acumulado durante nueve años:

Estaba bien hasta que leí tu puñetero libro [...] Aquella noche puse tanto romanticismo en todo, que jamás he vuelto a sentir lo mismo de nuevo. Es como si aquella noche me hubiera arrebatado algo entregándotelo a ti para que te lo llevaras contigo [...] No se trata de ti, se trata de aquel momento, *aquel momento* que se ha esfumado para siempre (el subrayado es mío).

Es significativo reseñar que la expresión empleada por Céline “aquel momento” [*That time*], será el título del segundo libro de Jesse, traducido como *Esa vez*, un guiño intertextual que unirá el pasado, el presente y el futuro. Mientras Céline expone su desesperanza, el escritor le confesará que también él es infeliz en la actualidad, tanto en su matrimonio como en su vida. En el apartamento, Jesse decidirá escuchar un vals que Céline ha compuesto mientras suena “Just in time” [Justo a tiempo], de Nina Simone, de nuevo el empleo de la música tiene un fin enfático con respecto al tiempo. Cuando ella cante acerca de su noche juntos, Jesse se preguntará si debe coger o perder el avión.

4.4. Una reflexión acerca de la vida marital: *L’amour en fuite* y *Before Midnight*

A lo largo de las cintas, el recorrido vital de los personajes hace que crezcan, que se formen como profesionales y cimienten una vida emocional a pesar de las vicisitudes. En este camino han sido padres, han reflexionado sobre el devenir y se han decepcionado, descubriendo que la vida es más compleja de lo que creían. Los protagonistas masculinos se han convertido en novelistas célebres por escribir su vida privada en forma de ficción, para descontento de quienes comparten con ellos un pasado común e incluso una relación presente. En ambas sagas, sus mujeres están cansadas de su falta de compromiso y de ciertos rasgos de inmadurez; y también en ambas el esfuerzo posibilita que puedan reiniciar su vida, invirtiendo altas dosis de voluntad.

4.4.1. *L’amour en fuite*: la madurez a base de esfuerzo

El último episodio de la serie Doinel llega tras *La Chambre verte*, película que supuso un notable fracaso para François Truffaut. United Artists animó al cineasta a hacer otro filme y, en consecuencia, Truffaut decidió recurrir a Doinel para darle una nueva oportunidad. Con *El amor en fuga* (1978) el director resume veinte años de historia, empleando para ello mucho material previo. Escrita por Truffaut en colaboración con la actriz Marie-France Pisier (Colette), Jean Aurel y Suzanne Schiffman, *L’amour en fuite* concluye con los devaneos de Doinel en el amor y en la vida, evocando otros títulos de Truffaut, en un constante juego transtextual. En la actualidad Antoine ha publicado varios libros, uno de ellos *El amor y otras dificultades* (*Les salades de l’amour*). La novela está basada en las experiencias autobiográficas de Antoine y explica cómo ha sido su vida. Doinel sigue divorciado y, como siempre, su tendencia a la idealización le ha abocado a serios problemas personales: “solo porque haya tenido una infancia complicada no le da el derecho a molestar a todo el mundo”, afirma su amante. En esta cinta, Antoine se enamora de Sabine (Frédérique Hoschedé), una chica independiente que trabaja en una tienda de discos, y con quien Doinel tiene innumerables problemas de comunicación. Para oscurecer aún más su intrincada vida, mientras despide a su hijo Alphonse se encuentra con Colette en una estación de tren. Al verla en un vagón leyendo *El amor y otras dificultades*, Antoine decide subirse a su tren y reunirse con ella. En una escena similar a la de *Before sunrise*, Colette y Antoine inician su diálogo en el vagón restaurante: “tu libro es maravilloso”, le dice Colette: “es perfecto, está bien escrito pero es falso, completamente falso”. Antoine intentará explicarse ante su reinterpretación del pasado común “probablemente he inventado situaciones para equilibrarlo”, se excusará Antoine: “cuando escribí el primer libro sobre mi infancia y mi adolescencia, me puse nervioso e irritable”, afirmará “pero Christine no me ayudó a sobreponerme en aquel momento, en consecuencia, intuí que no me quería. Entonces comencé a tener relaciones. Las discusiones se volvieron diarias y por ello nos separamos”. Ante su tendencia a culpar a los demás, Colette sigue increpando a Antoine: “Eres interesante como escritor, pero tengo la impresión de que serías un verdadero novelista si pudieras crear una historia de tu propia imaginación”, Doinel le explica entonces que tiene pensado escribir *Le manuscrit trouvé par un sale gosse* [*El manuscrito encontrado por un sucio joven*], aunque tenga “miedo de cometer los mismos errores”. Colette comprende que Antoine no puede separar su talento de sus experiencias autobiográficas, sometiendo su arte al rigor de sus sucesos vitales: “Veo que no tienes ni idea sobre las parejas. Tengo la impresión de que solo estás interesado en los reencuentros”. Antoine baja del tren solo, buscando a Sabine para que regrese con él, a pesar de que ésta tenga la sensación de que lo único que mueve al escritor es encontrar material para su nueva novela. Por ello le aconseja que, si tiene algo que decirle, se lo escriba en otro libro. Al final de la cinta, Antoine se presenta en la tienda de Sabine. Mientras una pareja escucha música en una habitación aislada (idéntica a la de *Before Sunrise*), Antoine y Sabine se reconcilian. Es entonces cuando el joven inseguro de *Los 400 golpes* entiende lo que es la madurez. Como bien puntea Sabine “quizá nuestra relación no dure mucho, pero hagámosla durar, veamos qué sucede”. Y así, pensando en el futuro y siendo conscientes del pasado, concluye la saga Antoine Doinel.

4.4.2. Antes del atardecer: las vicisitudes de la edad adulta

En una situación de vacilación similar encontramos a Jesse y Céline en *Before Midnight* (2013). En esta entrega Jesse se ha divorciado y vive en París junto a Céline, con quien ha tenido dos gemelas, Nina y Ella (Jennifer y Charlotte Prior). Por su parte Hank (Seamus Davey-Fitzpatrick), el hijo de su primer matrimonio, es ya un adolescente. Es verano y la familia está en el Peloponeso (Grecia) pasando sus vacaciones. Allí Jesse despide a Hank en el aeropuerto, quien regresa a los Estados Unidos tras un mes de convivencia. Jesse es ahora un aclamado escritor, los títulos *This Time* y *That Time* le han convertido en un reputado novelista, y su último libro *Temporary Cast Members of a Long Running but Little Seen Production of a Play Called ‘Fleeting’* [*Actores de reparto de una obra de larga permanencia en cartel pero poco exitosa titulada “Efímero”*], acaba de publicarse. Aunque intenta trabajar en temas diferentes, su completo triunfo se lo debe a los libros sobre su relación con Céline,

algo que sus amigos consideran atípico, insinuándole que “a Céline le resultará un poco raro verse reflejada así en un libro”. Aunque en *Before Midnight* no se incluye material rodado de películas anteriores, el efecto de continuidad se consigue a través de conversaciones que resultan familiares al espectador. Jesse y Céline son los mismos personajes, y por lo tanto siguen teniendo las mismas ideas, miedos e inclinaciones. Tras la pasión inicial, llegan los esfuerzos por hacer que la relación funcione; Jesse se prometió a sí mismo no separarse de su hijo pero ahora vive lejos de él, y aunque ha madurado en ciertos sentidos, sigue manteniendo recodos de inmadurez. Entre ellos está el seguir arrastrando los mismos problemas con su familia. Así, cuando Céline le sugiere que le gusta su madre y que es demasiado duro con ella, Jesse llega a decirle: “por supuesto que te gusta, porque te has perdido los años duros”. Otro de sus puntos débiles es el desequilibrio de responsabilidades asumidas por ambos, el cual causa serios problemas de ajuste de tareas y deja a Céline exhausta. En el presente, la francesa se dispone a cambiar su vida aceptando el trabajo de sus sueños, incluso cuando esto implica perder sus premisas ideológicas. También se encuentra irritada por las alusiones de Jesse acerca de trasladarse a Chicago, aunque sobre todo, por la desprotección de su vida privada a causa de los libros de Jesse. Sus novelas le han convertido en un personaje y su intimidad parece ser solo un argumento literario. Cuando Jesse le insinúa que utilizará alguna de sus frases para su nueva novela, Céline no duda en establecer una frontera entre la realidad y la ficción: “no quiero que vuelvas usarme ni a mí, ni nada de lo que diga o haga, en ninguno de tus putos [sic] libros, y eso también va por las niñas”. La *raison d'être* de su resentimiento radica en la equivocación del público con respecto a su identidad, al confundirla con Madeleine, el personaje femenino creado por Jesse: “la frustrada insistencia de Céline de que ella no es la mujer de los libros de Jesse” (Cutler, 2013: 27), nos muestra cómo la madurez implica enfrentarse a los trances que la vida impone. Durante una noche a solas en un hotel, su insatisfacción emergerá repleta de reproches. Una posible infidelidad de Jesse y el agotamiento les hará explotar durante la madrugada. Cuando todo parezca abocado a la ruptura, ambos descubrirán cómo reajustar sus expectativas idealizadas a la vida real. Recordando quiénes son, descubrirán por lo que han luchado. Como Antoine y Sabine, también ellos intentarán hacer que dure y ver qué pasa.

5. DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Ya hemos mencionado que las sagas abordadas son únicas en su género, siendo su unión resultado no de una querencia personal, sino de razonamientos empíricos que las hacen realmente singulares. Entre ellos encontramos sus rasgos autobiográficos, el mantenimiento de su continuidad argumental a pesar de la innovación técnica, su duración de décadas, la presencia de los mismos actores y su calado reflexivo. Esto evidencia la indudable influencia de François Truffaut sobre Richard Linklater, devoto de la *nouvelle vague* y de Truffaut en particular. Fuera de los cauces meramente formales, el contenido nos conduce a mayores sinergias, encontrando unos personajes con gran capacidad intelectual, que en su vertiente masculina provienen de núcleos familiares problemáticos, que no encuentran su lugar en el mundo y que lastran su pasado, mientras abordan un presente trufado de problemas en las relaciones sentimentales. Antoine Doinel primero, y Céline y Jesse después, llenan su vacío existencial con lecturas, música, cine e información de toda índole, que comunican de manera compulsiva e intensa. Sus dudas vitales les hacen ir viviendo distintos estadios, hasta que la vocación les atrapa en sus respectivos puestos, Antoine y Jesse como escritores, Céline en la política. Aunque en ambas sagas la división de las etapas es milimétricamente coincidente, Truffaut elabora una película más en el estadio intermedio, en el que muestra el talante dubitativo de Antoine Doinel. Un despliegue común de lugares emblemáticos nos lleva, a través de ambas sagas, por estaciones de tren, tiendas de discos, playas y calles de París, lugares donde se habla de semejantes temáticas, sobre todo la incertidumbre, la identidad, la pertenencia o la infidelidad. Cada uno de los filmes finaliza de manera abierta, permitiendo pensar en una posible secuela que narre la continuación de la vida de los protagonistas. En el caso de Antoine Doinel, “solo con la muerte de Truffaut en 1984 las series realmente terminaron” (Neupert, 1995: 79). En el de Richard Linklater, es de suponer que retomará sus personajes en el futuro, si bien el cineasta experimenta de manera constante con el tiempo en sus películas, no solo a través de su serie *Before*, sino también en *Tape* (1991) o *Boyhood* (2013), filme ambicioso filmado a lo largo de doce años. Por lo tanto, incluso cuando Linklater no regresa a la historia de Jesse y Céline, sigue experimentando con las posibilidades temporales en el cine. Así encontramos dos autores cuyas preocupaciones acerca del tiempo les hacen innovar en sus obras. Así lo hizo Truffaut en 1959 cuando “extendió las fronteras de la película para ir más allá de la pantalla y crear una conexión entre la película y la vida en sí misma” (Preminger, 2004: 183); y así lo hace Linklater con su saga *Before*, introduciéndose en la vida de “dos personajes a lo largo de un período de casi 20 años, con sus serpenteantes conversaciones en el centro del drama” (Gilbey, 2013: 49). Evidentemente, el contexto histórico, la técnica, las fuentes o el sistema de producción separan las filmografías de ambos autores, pero sus aspectos comunes en lo referente a las sagas no pueden ser soslayados. El retrato de la madurez, el proceso de iniciación, los toques autobiográficos, sus localizaciones comunes y otros elementos de sus tramas (familias desestructuradas, profesiones, libros autobiográficos, la lealtad), inundan ambas series. Y es que hay algo único en estas sagas, algo que solo François Truffaut y Richard Linklater en el trascurso de la historia, se han atrevido a abordar: la captura del tiempo y su conversión en narración a través del cine.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREW, D; GILLAIN, A (2012). It's Time for Truffaut. *Cineaste* 38:1. 4-10. doi: 10.1002/9781118321591.ch12

BOZELKA, K (2008). An Interview with Richard Linklater. *Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film & Television*, 61. 51-56.

- CODELL, J. F (2006). Playing Doctor: François Truffaut's *L'enfant Sauvage* and the Auteur/Autobiographer as Impersonator. *Biography* 29.1. 101-122.
- CROCE, A (1960). *The 400 Blows* by François Truffaut. *Film Quarterly* 13:3. 35-38.
- CUTLER, A (2013). Love in Time. Julie Delpy, Ethan Hawke, and Richard Linklater's *Before* Films. *Cineaste* 38: 4.
- GARCÍA GIL, L (2009). *François Truffaut*. Madrid: Cátedra.
- GILBEY, R (2013). Every time we say goodbye. *New Statesman*, 14 de junio. 48-50.
- GISPERT, E (1998). *François Truffaut. Los cuatrocientos golpes*. Barcelona: Paidós.
- LOPATE, P (2013). The long and winding road in *Before Midnight*. *Filmcomment*. Mayo-junio. 20-24.
- MARTÍN, A (2008). *Qué es el cine moderno*. Valdivia: Uqbar.
- MONACO, J (2003). The Adventures of Antoine Doinel. *Cineaste*. Invierno. 69-70.
- NEUPERT, R (1995). *The End: Narration and Closure in the Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.
- NEYRAT, C (2008). *François Truffaut*. Madrid: Cahiers du Cinema.
- O'PRAY, M (2003). *Avant-Garde Film. Forms, Themes and Passions*. Londres: Wallflower.
- PREMINGER, A (2004). The human comedy of Antoine Doinel: from Honoré de Balzac to François Truffaut. *The European Legacy. Toward New Paradigms*, 9:2. 173-193. doi: 10.1080/10848770410001687594.
- RIBERA, G (2013). Les quatre cents coups. François Truffaut. *Història del Cinema II*. Marzo. 1-11.
- SHIKODA, S (2006). Adaptation as a filmed Homage: Truffaut's *Une belle fille comme moi* (1976). *Studies in French Cinema* 6: 1. 65-73. doi: 10.1386/sfci.6.1.65/1
- SPEED, L (2007). The Possibilities of Roads Not Taken: Intellect and Utopia in the Films of Richard Linklater. *Journal of Popular Film & Television* 35:3. 98-106.
- TAUBIN, A (2013). Emotional Prtfalls. *Filmcomment*. Mayo-junio. 24-27.
- THIHER, A (1977). The Existential Play in Truffaut's Early Films. *Literature Film Quarterly* 5:3.183- 198.
- TOWNER, D (1990). Antoine Doinel in the Zoetrope. *Literature/ Film Quarterly* 18: 4. 230-35.
- TRUFFAUT, F (1971). *Les aventures d'Antoine Doinel*. París: Mercure de France.
- TURNER, D (1984). Made in the U.S.A.: The American Child in Truffaut's *400 Blows*. *Literature Film Quarterly* 12:2. 75-89.
- VILARÓ I MONCASÍ, A (2011). The Actor's Errancy after Antonie Doinel: on the melancholic Tendency in Contemporary French Cinema. *Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi*. 28:1. 19-40. doi: 10.2436/20.3008.01.76

7. REFERENCIAS WEB

- GLOVERSMITH, M (2013). Richard Linklater and the VHS Generation. *White City Cinema*, 1 de julio. Recuperado 11 de junio 2015. <http://whitecitycinema.com/2013/07/01/richard-linklater-and-the-vhs-generation/>
- LIM, D (2013). Nine more years on, and still talking. *The New York Times*, 3 de mayo. Recuperado el 8 de agosto 2015: http://www.nytimes.com/2013/05/05/movies/ethan-hawke-and-julie-delpy-discuss-before-midnight.html?pagewanted=all&_r=0
- LOSILLA, C (2013). Introducción a Richard Linklater. *Transit. Cine y otros desvíos*. 11 de abril. Recuperado 23 noviembre de 2015. <http://cinetransit.com/richard-linklater/>
- SANDHU, S (2009). Film as an Act of Love. *New Statesman*. 2 de abril. 44-46. Recuperado el 29 de diciembre de 2014: <http://www.newstatesman.com/arts-and-culture>
- STEVENS, D (2013). Before Midnight. *Slate*, 24 mayo. Recuperado 7 de agosto 2015: http://www.slate.com/articles/arts/movies/2013/05/before_midnight_directed_by_richard_linklater_reviewed.html
- TAVARES, M (2010). Understanding Cinema: the Avant-gardes and the Construction of Film Discourse. *Comunicar* 35. 43-51. Recuperado el 23 de enero de 2015. doi:10.3916/C35-2010-02-04.

WICKMAN, F (2013). The Real Couple Behind Before Sunrise. *Slat*, 30 de mayo. Recuperado 11 agosto 2015:
http://www.slate.com/blogs/browbeat/2013/05/30/before_sunrise_inspiration_before_midnight_is_dedicated_to_amy_lehrhaupt.html

BREVE SEMBLANZA DE LA AUTORA

Lucía Tello Díaz es licenciada y doctora en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid, obteniendo el Premio Extraordinario de Doctorado, el Premio Extraordinario de Licenciatura y el Premio Nacional Fin de Carrera. Ha sido investigadora de Excelencia por la Comunidad de Madrid y en la actualidad es Profesora de Cine y Medios Audiovisuales en la Universidad Internacional de La Rioja. Autora de varios libros y manuales universitarios, ha realizado artículos científicos para publicaciones JCR, Scopus y Arts and Humanities Citation Index.

Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación, n.30, edición de otoño, 2015.

Recibido: 01/11/2015

Aprobado: 11/11/2015