

El diario íntimo de Adela H. Lecciones para historiadores

VALERIA CAMPORESI
Universidad Autónoma de Madrid

FRANÇOIS TRUFFAUT Y LA HISTORIA DE ADELA HUGO

No resulta sorprendente que al publicarse el diario personal de la hija de Victor Hugo, Adela, Truffaut se sintiera atraído por la idea de relatar ese libro en imágenes. Se ha repetido en muchas ocasiones cuales eran los elementos de esa historia que coincidían con rasgos esenciales de la obra de su director. Los críticos, los conocedores del cine de Truffaut lo han hecho, y el director mismo lo anunció y denunció cada vez que pudo, para explicarse, para que su mensaje llegara claro a los ojos y los oídos de su público. Hay al menos tres de los componentes que hacen «truffautiana» la historia de Adela que son cruciales para organizar la especial interpretación que se quiere proponer de la película en estas páginas¹.

La primera (pero no necesariamente la más importante) es su relación con la realidad o, mejor dicho, con la autenticidad. «Les voy a dar a los productores una obra tan sincera que su verdad será como un grito y tendrá una fuerza formidable; les he de probar que la verdad da ganancias y que mi verdad es la única verdad»². El hecho que comercialmente *El diario íntimo de Adela H.*³ no pasara de poco rentable no disminuye la fuerza de las intenciones de su director. Se trataba de un desafío, lanzado en nombre de la eficacia comunicativa de su arte, y de su capacidad de resultar placentera a la vez para su director y para el público. Sólo esa cita sería en efecto suficiente para dar cuenta de la importancia de la película, y de su especial característica de reconstrucción de la realidad, en la trayectoria artística de Truffaut. No era, para el, territorio desconocido. Se

¹ Sobre el interés de Truffaut por la historia de Adela, véase François Truffaut, «Pourquoi ce film? Pourquoi pas?», *L'Avant-Scène* (1976), p. 4; y Balagué (1988), p. 51.

² Citado en Equipo Reseña (1984), p. 166.

³ Título original, *L'histoire d'Adèle H.* (1975).

trataba de renovar «el gran placer» (descubierto durante la realización de *El pequeño salvaje*⁴) «que consiste en el organizar una historia de ficción a partir de acontecimientos reales, esforzándose de no inventar nada y de no alterar el material documental»⁵.

En el relato de las vicisitudes de Adela, además, como de las del pequeño Victor, la realidad a la que Truffaut tenía que remitirse era parte de lo que definimos como historia. La trayectoria personal de Adela se desarrolló en la segunda mitad del siglo pasado, y esta dimensión contextual es crucial en la película de Truffaut. Si, como se verá, una de las peculiaridades de la personalidad de Adela consiste precisamente en su capacidad de no dejarse condicionar por el «contexto», su historia sería sin embargo imposible de entender sin referencia a los hechos específicos que tuvieron lugar alrededor del año 1863 (cuando empieza el relato). La aspiración a la autenticidad y la exactitud de la reconstrucción histórica condicionan radicalmente el fondo y la forma de la película de Truffaut y la hacen, por eso, todavía más «truffautiana».

Sin embargo, hay otro elemento de la historia de Adela que parece igualmente afín a la sensibilidad del director, el de ser un relato de una historia de amor vivida en solitario. Si entonces por un lado el punto de referencia es *El pequeño salvaje*, «es decir» una película «constituída por acontecimientos reales», por el otro la línea de continuidad hay que buscarla en *Las dos inglesas y el amor*⁶, una reconstrucción «de sentimientos fuertes, no correspondidos»⁷. «Habiendo filmado historias de amor entre dos o tres protagonistas, pensé que sería un reto fascinante concentrarme en un sólo personaje, obsesionado por una pasión unívoca ... Es una película sobre la claustrofobia, la soledad y la pasión»⁸. Con esta aclaración se empiezan a intuir las razones que han impulsado Truffaut a elegir esta entre las múltiples historias de las que el pasado conserva rastros. Hay algo en ella que conservando la profundidad de la dimensión individual vislumbra complejidades y sembra dudas con respecto a una cierta forma de mirar el mundo y su pasado. Sin llegar en ningún momento a construir ideologías Truffaut sugiere, por la propia autenticidad de su mirada, una visión de la historia y busca lo relevante en un relato de marginalidad, de aislamiento, de soledad. Y este segundo punto es al menos como el primero en sintonía con el resto de su obra. «Afectiva y moralmente», confesó en 1977, «me siento atraído por los personajes en cierto modo marginados por la sociedad»⁹. Lo que se qui-

⁴ Título original *L'enfant sauvage* (1969).

⁵ F. Truffaut, «Pourquoi ce film? Pourquoi pas?», *L'avant-scène* (1976), p. 4. («le grand plaisir qui consiste à organiser une histoire de fiction à partir d'événements réels en s'efforçant de ne rien inventer, et de ne pas altérer la vérité du matériel documentaire»).

⁶ Título original *Les deux anglaises et le continent* (1971).

⁷ «L'histoire d'Adèle H. ... sera entre *L'enfant sauvage*, c'est-à-dire constituée d'événements réels, et *Les deux anglaises*, c'est-à-dire sur des sentiments forts, non réciproques», Truffaut (1988), p. 468. En cuanto a la relación de la película con la «realidad», véanse las reflexiones de Truffaut, *ibid.*, pp. 482-483.

⁸ F. Truffaut, «Pourquoi ce film? Pourquoi pas?», *L'avant-scène* (1976), p. 4; trad. en García Tsao (1987), p. 112.

⁹ F. Truffaut en *Dirigido por*, 1977, p. 14.

siera sugerir en estas páginas es que esta atracción, afectiva y moral, podría tener importantes consecuencias sobre la investigación histórica, ensanchando el espectro de nuestras preguntas, haciendo más penetrante la mirada. La marginación, los fenómenos y los personajes marginales, pueden explicar mucho del funcionamiento de la sociedad que los aparta (o de la que se alejan).

«Si tuviera que resumir en siete puntos lo que me atrajo en la historia de Adela Hugo», escribió Truffaut, «diría:

1. La muchacha está sola a lo largo de toda la historia.
2. Es la hija del hombre más célebre del mundo.
3. Se habla de ese hombre pero no se le ve nunca.
4. Adela vive bajo identidades falsas.
5. Animada por una idea fija, ella persigue un objetivo inalcanzable.
6. Hay frases y gestos de Adela que sólo tienen relación con su idea fija.
7. A pesar de combatir una lucha perdida, Adela se muestra siempre activa e imaginativa»¹⁰.

Estas palabras pueden ser interpretadas como una especie de autorización para una lectura «racionalizante» o historicizante de *El diario íntimo de Adela H.* como la que se va a proponer en las páginas que siguen. En la interpretación que se sugiere, la historia de la hija de Victor Hugo es un relato acerca de las relaciones entre mujeres y sociedad, un caso de ruptura de las convenciones que el vivir colectivamente impone en nombre de convicciones y sentimientos personales, individuales y absolutos. El hecho que el padre sea el principal referente de la rebelión de Adela, que necesita al menos en igual medida liberarse de él y conquistar su respeto, es otro elemento recurrente truffautiano. La marginación y la soledad que el describió a menudo fueron condicionadas por tormentosas relaciones con padres-sociedad.

Pero antes de entrar en un análisis detallado de la película, hay que abrir otro importante paréntesis de contextualización alrededor de la imagen de la mujer que Truffaut concibió y describió en sus películas¹¹. No se trata ya de discutir si la versión evidentemente personal e «idealizada» que se encuentra en sus películas fué o menos machista¹², sino de entender Adela como un personaje más de un largo travelling de figuras femeninas. Un personaje que, además, parece concebido para confirmar la contradictoriedad del género, la multiplicidad de la magia que lo caracteriza: si en las películas de Truffaut se mueven mujeres muy distintas entre ellas, Adela resume en sí diferentes personalidades que impiden cualquier definición sencilla de lo que es, o quiere ser, una mujer. No parece entonces del todo desacertado hablar de la complejidad como un rasgo esencial de la mujer truffautiana, que, en el caso de Adela, definitivamente transforma una historia en apariencia brutalmente individual en un razonamien-

¹⁰ F. Truffaut, «Pourquoi ce film? Pourquoi pas?», *L'avant-scène* (1976), pp. 4-5.

¹¹ Por una visión general de las mujeres en el cine de Truffaut, véase Insdorf (1989), pp. 105-143.

¹² «En mi cine vuelve la idea de la mujer mágica,» declaró Truffaut en 1976. «esta idea de la mujer ángel es machista, cierto, pero, como dice Malraux, los hombres han idealizado a la mujer tanto tiempo que privarles de pronto de esta aureola sería un poco triste» (citado en Equipo Reseña (1984), p. 183).

to alrededor de la visión femenina de la sociedad. Pero hay un segundo aspecto de la femineidad que parece común a todas: la fuerza y, precisamente, la fuerza de imponerse, de no dejarse condicionar por las convenciones. «Yo considero a las mujeres más fuertes que los hombres y más armoniosas», declaró Truffaut en 1977. Y esta fuerza se manifiesta de forma abierta, denuncia su vigor, en todo lo que se refiere a los sentimientos. «Cuando la mujer encuentra a un hombre sabe, normalmente, lo que quiere de él; sabe lo que quiere dar y recibir mientras que, en general, para un hombre el amor es una emoción fuerte, tal vez, pero vaga, y no sabe exactamente lo que quiere dar o recibir ya que está demasiado preocupado por los problemas sociales»¹³. Es entonces precisamente por su capacidad de abstraer del contexto social, y perseguir sus propios objetivos, que las mujeres (y Adela con ellas, de forma extrema y aguda) se caracterizan en la representación de François Truffaut. Aquí es donde su propuesta de lectura de la historia se hace más sugerente, quizás, y más innovadora.

«Hay que obrar en las cosas pequeñas como si fueran grandes,»¹⁴ escribe Adela en un momento de la película. Sus palabras podrían servir de introducción a la propuesta de lectura de la película que se pasa a describir. Con un poco de suerte, su pequeñez iluminará nuestra mirada sobre el pasado. No parece entonces casual que una película de Truffaut pueda dar pié para introducir una reflexión alrededor del tema de las relaciones entre mujeres y sociedad y de la necesidad/capacidad de esas de romper con las convenciones en el momento en que surge un conflicto entre su trayectoria personal y sentimental y la dimensión del vivir en colectividad. Y, de todas, *El diario íntimo de Adela H.* es quizás la más sugerente desde este punto de vista, por la historia que relata, la mujer que la protagoniza y el escenario histórico en el que se sitúa.

LA PELÍCULA

La que vamos a analizar es una historia verdadera y auténtica, acaecida en el pasado, de una mujer que decide, por sus profundas convicciones, alejarse de la sociedad y vivir en respeto absoluto de sí misma, sin compromisos, casi sin escuchar o ver, lo que pasa a su alrededor.

La hipótesis que hay que comprobar ahora es hasta que punto la reconstrucción artística de una vida individual y peculiar, formalizada a través de una película de ficción, puede contarnos algo nuevo sobre la Historia, la Sociedad, la Rebelión. Bajando desde el punto alto de la inspiración artística e intelectual del director hacia una lectura literal de la película¹⁵ las preguntas que se pueden formular giran alrededor de tres cuestiones. En primer lugar, hay que decidir si la actitud de Adela de cara a las convenciones sociales se puede realmente de-

¹³ F. Truffaut en *Dirigido por*, 1977 (citado en Equipo Reseña (1984), p. 182).

¹⁴ Véase guión, *L'avant-scène* (a976), p. 17 (secuencia 23).

¹⁵ Lectura realizada con la ayuda del guión, publicado en *L'avant-scène* (1976), pp. 9-45.

finir como radical, ya que el primer objetivo de su fuga es casarse y construir con el ser amado una pareja tradicional. La segunda objeción tiene que ver con los rasgos por así decirlo enfermizos de la personalidad de Adela. Su supuesta «irracionalidad» podría vaciar de valor social su gesto. El tercer punto que se intentará aclarar, que resume de hecho los primeros dos, es una evaluación del carácter más o menos liberatorio de la película en su totalidad, ya prescindiendo de las acciones y convicciones de Adela en sentido estricto.

Las primeras imágenes nos muestran distintos dibujos de Victor Hugo y la escultura de una de sus hijas. En *surimpression* sobre otros dibujos aparece el texto: «La historia de Adela H. es auténtica». «Pone en escena acontecimientos que han tenido lugar y personajes que han existido.» De esta forma, Truffaut advierte: quiere que se le tome en serio. Es algo que ha pasado y que puede pasar. Es algo que pertenece a nuestras vidas.

Mientras se muestra un antiguo mapa de las Américas, en sincronía con un zoom hacia Canada, una voz en off comenta: «Nos hallamos en 1863.» Y hay acontecimientos históricos que relatar, en relación con esa fecha, un contexto específico, una guerra en curso.

En la siguiente secuencia, la llegada del barco de Adela al porto de Halifax, el espectador se sitúa de forma más concreta en la estética de la época mientras Adela empieza a adquirir protagonismo. Es ella, sola, que en el año 1863, como ella misma dirá, cruza «el mar del viejo al nuevo mundo para reunirse con su amante»¹⁶.

Su insólita soledad, una joven mujer que se desplaza tan lejos de su familia, es desde el primer momento su fuerza y debilidad. Ella es consciente de su transgresión. Intenta alejar de sí las consecuencias más inmediatas de su gesto contando mentiras, inventando distintas identidades, múltiples nombres y apellidos a los que corresponde su fragmentada personalidad. Así, el primer día en Halifax ella es la señorita Lewly, y al día siguiente la señora Lenormand. Luego volverá a ser señorita Lewly, Leopoldina (la hermana muerta) o Adela, según van cambiando sus relaciones con el resto del mundo. Y una dimensión esencial de sus mentiras es la indiferencia, si no la aceptación que sabe imposible, del resto de la sociedad. La libertad de la emarginación tiene un precio. Para poder conquistarla hay que aprender a sobrevivir en la sociedad sin dejarse llevar por ella. Las «mentiras» de Adela constituyen su manera de seguir por su camino, el único que ella considera justo y adecuado. «Se que las batallas morales se libran en soledad. A miles de kilómetros de mi familia aprendo a ver la vida de otro modo. Ahora ya puedo enterarme de todo por mi sola»¹⁷.

Sin embargo, la declaración de las ventajas de la independencia se disuelve delante de la pasión que le dió la fuerza de cruzar el mar «del viejo al nuevo mundo». «Pero para el amor no tengo a nadie más que a él»¹⁸. Es escribiendo

¹⁶ Véase el guión original, *L'avant-scène* (1976), p. 40.

¹⁷ Véase el guión, *L'avant-scène* (1976), p. 17 (secuencia 23).

¹⁸ Véase guión, *L'avant-scène* (1976), p. 17 (secuencia 23).

que Adela revelara al respecto lo que ella considera la «verdad»: «Albert, amor mío ... nuestra separación me ha destrozado»¹⁹. Pero a pesar del absolutismo de ciertas declaraciones de amor de Adela, es en la doble esencia de su fuga de Adela (la negación del padre, de la familia, de su sociedad, por un lado, y la búsqueda del amor) que hay que buscar el significado último y definitivo de la película. ¿Cuál es la verdadera razón de la fuga de Adela? ¿Qué vino antes, la locura, la ansia por la independencia, o el deseo de casarse con su gran amor?

Al hilo de este doble interrogante Truffaut desarrolla la historia de la película hasta los últimos minutos. En ningún momento cierra la ambigüedad (que resolverá sólo en un grandioso final). Ejemplar es desde este punto de vista la escena de la llegada de Pinson a la casa donde se aloja Adela. En el momento en que la señora Saunders sube a decirle que el la está esperando, la secuencia es resuelta de este modo:

«Plano breve de la señora Saunders que baja las escaleras.

.....

Regreso sobre Adela (plano americano) que mide su habitación nerviosamente respirando en grandes golpes. No se sabe bien si está loca de felicidad ... o presa del pánico. Se ponen grandemente en evidencia las hojas manuscritas en cima de su cama y de la mesa»²⁰. Incluso a pocos metros del ser tan querido, y a pocos minutos de la realización del objetivo supuesto de su increíble viaje, la pantalla nos sugiere la convivencia de distintas componentes de la reacción de Adela, el amor, el miedo a la realidad, la locura, la búsqueda de si misma. La insistencia sobre las hojas escritas, el diario através del cual Adela construye y definiendo su identidad, parece sugerir la superioridad de este último sentimiento.

Incluso en los momentos más desesperados de su humillación y prostración física y psíquica, Adela mantiene una fuerza misteriosa y adamantina. «Yo realizaré el hecho increíble de que una joven que hoy no tiene más que el pedazo de pan que su padre le da como limosna tenga dentro de cuatro años oro ganado honradamente por sí misma y el hecho increíble de que una joven cruce el mar desde el Viejo al Nuevo Mundo para reunirse con su amante, también eso lo realizaré yo»²¹. Y mientras avanzan los síntomas evidentes de su escaso equilibrio mental (las pesadillas sobre la muerte de la hermana, el autoritarismo de su amor), casi como parte de ellas, sale a la luz una manera nueva de pensar al mundo, de concebir las relaciones, un anticonformismo, con respecto a la época en la que vivió, que parece proyectar su significado más profundo hacia el futuro. Así, por ejemplo, las pruebas de la inconsistencia sentimental de Pinson (que acaba de ver con una amante), la hacen soñar con una comunión espiritual con todas las mujeres en dificultad. «Actualmente pienso en mis hermanas que sufren en los burdeles y a las que sufren en el matrimonio. Hay que darles la libertad y la dignidad y el pensamiento en la frente y el amor en el co-

¹⁹ Véase guión, *L'avant-scène* (1976), p. 13 (secuencia 13).

²⁰ Véase guión, *L'avant-scène* (1976), p. 17 (secuencia 27).

²¹ Véase guión, *L'avant-scène* (1976), p. 40 (secuencia 67).

razón. Yo tengo la religión del amor»²². Incluso en su terrible incapacidad de aceptar las negativas de Pinson, Adela se esfuerza siempre de encontrar puntos de fuerza, por irracionales que puedan parecer. La larga escena del mago simboliza con gran acierto la falta de «realismo» de la actitud de Adela frente al mundo. Ella encuentra sus trucos perfectamente creíbles. Delante de él no tiene reparo en preguntar, cándidamente, «¿Podría usted cambiar los sentimientos de alguien?»²³. Esa misma incapacidad de aceptar la realidad que le hace entrever un mundo distinto, con relaciones más auténticas, y más justas, la que le dió la fuerza de romper con las convenciones y con la familia, la está condenando a la locura, o, mejor dicho, a la imposibilidad de vivir en las circunstancias, en la época, con las personas que le han tocado en suerte. Y cuando se ha esfumado por siempre el sueño de la recomposición de su identidad (simbolizada por el consentimiento de su padre a la boda con Pinson, que llega demasiado tarde), cuando incluso el mago la ha decepcionado, Adela sigue lanzando su desafío al mundo desde su manuscrito: «Yo denuncio la impostura del estado civil y la estafa de la identidad»²⁴. Esta «hija de padre desconocido»²⁵, como ella misma afirma, en un estado casi-alucinatorio, poco después puede contestar tajantemente y con un cierto desprecio a la señora Saunders: «Creo que el matrimonio es humillante para una mujer, sobre todo si es como yo. Mi trabajo exige soledad. Además piense al apellido que llevo, al apellido de mi padre. Por nada en el mundo renunciaría al apellido Hugo»²⁶.

Hay, evidentemente, y su historia lo confirma, un elemento de enfermedad mental en las contradicciones de Adela. Pero también hay mucha humanidad. En el momento en que Adela reivindica directa y explícitamente la importancia de la relación con su padre, por ejemplo, para negarla poco después, y poco antes, no hace más que expresar de forma abierta las contradictorias relaciones con el padre que los psicoanalistas han descrito, analizado y clasificado científicamente como pertenecientes al mundo mental y sentimental intrínseco de la naturaleza humana.

De la descripción hecha de la película hasta las secuencias finales, cuando Adela deja Halifax y sigue Pinson a las islas Barbados, se pueden deducir unas primeras conclusiones acerca de las preguntas formuladas al inicio de esta parte del trabajo. La complejidad de las razones que impulsaron Adela a dejar su familia y su casa para salir en búsqueda de su amante explican de forma bastante definitiva que no sólo el matrimonio que ella perseguía no era una relación de carácter tradicional, sino que todo el entramado de las relaciones, factuales y soñadas, con Pinson, constituyen una excusa, el detonador de la rebelión que luego sigue su curso. Igualmente, cuando se habla de la «locura» de Adela, de su «anormalidad» hay que subrayar también la complejidad de su personalidad

²² Véase guión, *L'avant-scène* (1976), p. 20 (secuencia 33).

²³ Véase guión, *L'avant-scène* (1976), p. 33 (secuencia 56).

²⁴ Véase guión, *L'avant-scène* (1976), p. 34 (secuencia 59).

²⁵ Véase guión.

²⁶ Véase guión, *L'avant-scène* (1976), p. 40 (secuencia 67).

y la fuerza que ella adquiere gracias a esa falta de aceptación de la realidad, y de las convenciones sociales.

EL FINAL Y UNA CONCLUSIÓN

Pero es el final de la película el que termina de dar sentido a la historia de Adela y que aclara definitivamente las dudas planteadas —en la dirección de la ambigüedad, porque otras no son admisibles, ni justas. Como Truffaut mismo admitió, el final es un momento crucial de la película, a la hora de su aceptación por parte de público y productores. «No se puede poner un final optimista, porque la vida no es optimista; tampoco se puede poner un final pesimista porque sería un desastre comercial ... Hago finales ambiguos»²⁷. Esta fórmula, expresada en 1970, parece resultar especialmente fecunda en *El diario íntimo de Adela H.* Una vez más es Truffaut mismo el que se encarga de explicar sus intenciones al relatar el epílogo de la historia de Adela con Pinson de la forma en que lo hace. «En la historia de Adela H., cuando, en las islas Barbados, Isabelle Adjani pasa, sin reconocerlo, delante del hombre al que ha estado persiguiendo durante años, para mi es un final feliz. Adela ha llegado hasta el último extremo de su pasión»²⁸. Con este desenlace, se hace todavía más creíble la interpretación según la cual la pasión de Adela por Pinson no era más que una excusa para alejarse de la familia y «enterarse de todo por sí sola». La extrema eficacia con la que Truffaut sabe resolver una situación tan compleja, tan íntima es perfectamente reproducida en el guión.

«Calles de Bridgetown. Exterior día.

Al final de una callejuela abovedada y cubierta, sombría, se apercibe al sol una indígena machacando granos. Música. La sombra de Adela aparece en último término y avanza hacia nosotros.

Otra calle: Hathwell y Pinson andan y después se giran. Pinson hace algunos pasos hacia delante (plano sobre él) y sigue, a siete u ocho metros de distancia, a Adela, que no le ha visto. Ella gira hacia una calle, andando como una autómatas y, parece, sin molestarle el calor a pesar de su vestido y su chal: Pinson duda, después continua su seguimiento. Una plaza: Adela atraviesa la soleada plaza, rodea un monumento; Pinson la sigue a distancia. Otra calle: Adela camina delante de un edificio claro de persianas verdes, cerradas. Pinson continua siguiéndola. Otra calle, en hilera: Adela desemboca al fondo y avanza hacia nosotros. A lo lejos, Pinson atraviesa la calle, pero continua hacia nosotros mientras que Adela hacia otra calle. El corre queriendo alcanzarla de cara por otro pasadizo.

²⁷ F. Truffaut, *Film Ideal* (1970), cit. en Equipo Reseña (1984), p. 163.

²⁸ «Dans *L'histoire d'Adèle H.*, lorsque, dans les îles de la Barbade, Isabelle Adjani passe sans le reconnaître, devant l'homme qu'elle a poursuivi des années, c'est pour moi une fin hereuse. Adèle est allée au bout de sa passion» Truffaut (1985), p. 187.

Calle: Pinson avanza hacia nosotros después de haber recobrado su marcha normal (travelling sobre él). El mira de frente. Contracampo: Adela anda y va hacia él. Contracampo sobra él que se para. Sobre ella; el encuadrado en primer plano de espaldas. Parada de la música. Ella pasa ante él, le mira como si no le viera, con ojos hoscos y continua su camino saliendo del campo. Nos quedamos sobre él que se ha vuelto y la sigue con la mirada. Pinson (llamándola): ¡Adela! (Sobre ella que se adelanta hacia nosotros sin que parezca haberle oído. Sobre él que se decide y corre para reunirse con ella (pano-travelling). Se cruza con ella) ¡Adela!

La mirada de Adela resbala de nuevo sobre Pinson. Ella continua su camino, como un «fantasma helado» (como lo escribirá más tarde su padre).

Plano general: mientras que Adela se aleja, Pinson queda plantado allí: estupefacto. Ella gira la calle a lo lejos»²⁹.

Pinson no tenía, evidentemente, ni posibilidad ni ganas de entender que había pasado. Pero el espectador de la película de Truffaut sí, así como el lector del rescatado diario de Adela. Según lo que el director explica, Adela ha de alguna forma obtenido lo que quería. Si la realidad no se ha doblado a sus exigencias, sin embargo ella ha sabido sobrevivir sin compromisos. Parece entonces un error de interpretación, o, al menos, un exceso de simplificación, hablar, en relación con estas escenas, de «locura operística»³⁰. En ningún momento Truffaut explica o justifica el comportamiento de Adela sólo en base a sus dificultades psíquicas. Es a través de su escasa participación en los acontecimientos y las personas que la rodean (su «locura») que Adela puede ver más allá de esa realidad y buscar una solución anticonformista y transgresiva a sus problemas, y romper las convenciones. Poco importa que haya o no podido realizar, en términos reales, su sueño de amor e independencia. Su lucha siempre fué desesperada en este sentido y sólo podía abocar en un fracaso, ya que es muy claro, desde el primer momento, que Adela no está hecha para vivir en la sociedad, con todo lo que esto implica, que no podía ser una ganadora si medida según las convenciones sociales. Nunca podrá casarse con el hombre que amaba, nunca podrá mantenerse con dinero ganado «honradamente por sí misma». El significado de su existencia es otro.

Lo que sí podía hacer, y hace, es ofrecer, a través de la escritura, una visión del mundo que, por su profundidad y autenticidad personal, ayuda a todos los que se ponen a escucharla, a leerla, a mirarla en la pantalla a reconocer y respetar una parte de ellos mismos que en el cotidiano vivir social resulta inevitablemente sofocada. El granillo de «locura operística» que todos desearían en algún momento de su vida poder insertar en sus existencias encuentra, con el diario de Adela, una explicación y se hace historia, enseñando al mismo tiempo su valor y su coste. Pero de poco serviría medir la conveniencia de la inversión. Si es el final de la película el que explica el sentido de las imágenes ordenadas, también

²⁹ Véase guión, *L'avant-scène* (1976), pp. 44-45.

³⁰ Julian Jebb citado en García Tsao (1987), p. 113.

la historia de Adela hay que leerla como el inevitable resultado de su especial actitud hacia el mundo. No es la pasión lo que trastorna a Adela. Es ella que en el momento en el que decide ser protagonista absoluta de su vida empieza a moverse en sintonía con sus convicciones y sensaciones, hasta llegar a ignorar la realidad y proclamar la superioridad absoluta de la escritura como única experiencia existencial auténtica.

«Hay que obrar en las cosas pequeñas como si fueran grandes», hay que vivir cada momento, cada acción como si de ellos dependiera todo nuestro ser, nuestra moralidad. Pocos lo pueden hacer. Entre otros, Adela. En sus vidas se lee la dimensión menos conocida de la historia, los acontecimientos que no se llegan a producir, los silencios que los historiadores normalmente no saben escuchar o tener en cuenta en sus reconstrucciones. Gracias a Adela, en primer lugar, a Frances Vernor Guille, que rescató y editó su diario, y ahora a Truffaut, sabemos algo más. Sobre la Historia y las historias, y sus relaciones recíprocas.

APÉNDICE

Ficha de la película

DIRECCION	François Truffaut
PRODUCCION	Les Films du Carrosse Les Artistes Associés (Francia, 1975)
GUION Y DIALOGOS	François Truffaut Jean Gruault Suzanne Schiffman
con la colaboración de	Frances V. Guille, autora del libro <i>Le Journal d'Adèle H.</i> (Editions Minard, 1969)

INTÉRPRETES

Adèle Hugo	Isabelle Adjani
Teniente Pinson	Bruce Robinson
Señora Saunders	Sylvia Marriott
Señor Saunders	Reubin Dorey
Whistler, el librero	Joseph Blatchley
El coronel	M. Whitley
El ordenanza de Pinson	Carl Hathwell
El mago	Ivry Gitlis
El notario Lenoire	Sir Cecil de Sausmarez
El juez Johnstone	Sir Raymond Falla

Doctor Murdock	Roger Martin
Señora Baa	Madame Louise
El escriba	Jean-Pierre Leursse
La sirvienta de V. Hugo	Louise Bourdet Keaton,
El empleado del banco	Clive Gillingham
Un oficial	François Truffaut
El canadiense	Ralph Williams
La china	Thi-Loan N'Guyen
O'Brien	Edward J. Jackson
La viuda con los perros	Aurelia Mansion
David, el joven muchacho	David Foote
El ebanista	Jacque Frejabru
La joven prostituta	Chantal Durpoix
George, el criado de los Johnstone	Geoffrey Crook

EQUIPO TÉCNICO

Música	Maurice Jabert
Orquesta dirigida por	Patrice Mestral
Consultor musical	François Porcile
Saxófono	Jacques Noureddine
Director de la fotografía	Nestor Almendros
Edición	Yann Dedet
Jefes de producción	Marcel Berbert
	Claude Miller
Sonido	Jean-Pierre Ruh
Duración	1h 50m.
Estreno, París, 8 de octubre de 1975.	

Sinópsis

En 1863, llega a Halifax, Nueva Escocia, una joven francesa que esconde su identidad. Como señorita Lewly, alquila una habitación en la casa de la señora Saunders. Es en realidad la segunda hija de Victor Hugo, el famoso escritor francés exiliado, que viene en busca del teniente Pinson, de quien se había enamorado cuando ambos vivían en Guernesey (Inglaterra). Sin embargo, Pinson se muestra frío y no parece interesado a reanudar la relación. Adèle intenta convencerle de que debe casarse con ella, pero sin conseguirlo. Poco a poco la desesperación de la joven aumenta, mientras se deteriora su salud física y mental. Todas sus energías se vuelcan hacia la recuperación de su relación con Pinson y en la escritura de un diario personal en el que describe sus sensaciones y visión del mundo. Pinson se siente acosado y es transferido a la isla de Bar-

bados. Adèle, ya sin recursos, le sigue. La vemos deambular por las calles de Barbados. Avisado de su presencia en la isla, Pinson trata de hablarle, pero la mujer lo ignora, no le reconoce. Una anciana del lugar, la señora Baa, la recoge, la cuida y escribe a su padre proponéndole de llevarla a casa. Y así hace con la ayuda de Victor Hugo. Un epílogo informa que Adèle fue consecuentemente internada en una clínica y que murió, después del regreso triunfal de su padre a Francia, en 1915.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL

- ALLEN, Don (1985). *Finally Truffaut*, Londres, Secker / Warburg.
- AUDE, Françoise (1981). *Ciné-modèles. Cinéma d'elles. Situations des femmes dans le cinéma français 1956-1979*, Lausana, L'Age de l'homme, 1981.
- L'Avant-Scène*, 165 (enero 1976).
- BALAGUÉ, Carlos (1988). *François Truffaut*, Madrid, Ediciones JC.
- BONNAFONS, Elisabeth (1981). *François Truffaut. La figure unachevée*, París, L'Age d'Homme.
- Cinématographe*, 15 (octubre-noviembre 1975).
- COLLET, Jean (1985). *François Truffaut*, París, Editions Pierre Lherminier.
- DESJARDINS, Aline (1987). *S'entretient avec François Truffaut*, París, Ramsay.
- Equipo Reseña (1984). *François Truffaut. Cineasta*, Bilbao, Mensajero.
- GARCÍA TSAO, Leonardo (1987). *François Truffaut*, Guadalajara (México), Universidad.
- GILLAIN, Anne (1991). *François Truffaut. Le secret perdu*, París: Hatier.
- GUÉRIF, François (1988). *François Truffaut*. París, Filmo 18.
- INSDORF, Annette (1989). *François Truffaut*, Nueva York, Simon and Schuster.
- JEANCOLAS, Jen-Pierre (1979). *Le cinéma des français. La Vème République*, París, Editions Stock.
- PHILLIPPE, Claude-Jean (1988). *François Truffaut*, París, Seghers.
- REBOLLETO BOCETA, Luis (1977). «Entrevista con François Truffaut», *Dirigido por*, 46 (agosto 1977), pp. 9-15.
- TISO, Ciriaco (1982). *T/T Truffaut Truffaut*, Roma, Bulzoni (Quaderni di Filmcritica, 15).
- TRUFFAUT, François. *Correspondance*. Lettres recueillées par Gilles Jacob et Claude de Givray, Rennes, Forma-5 Continents, 1988.
- Truffaut par Truffaut*. Documents réunis par D. Rabourdin, París, Chene, 1985.