

Cuando **Claude** se convirtió en **Chabrol**

Juan Carlos González A.

Todo tiene un comienzo y un final. La vida de Claude Chabrol concluyó el 12 de septiembre de 2010. Pero a lo que queremos invitarlos es a presenciar el inicio de su carrera como director de cine, lo que equivale al nacimiento de la nueva ola del cine francés. Empieza la función.



El infierno es un pueblo pequeño

El marco en el que se desarrolla El bello Sergio es exacto pero la fabulación está trocada.
Claude Chabrol

François vuelve a su pueblo natal a pasar el invierno. Ya hace años se ha ido a la capital, pero una tuberculosis lo ha hecho volver buscando un clima más benévolo para sus apolillados pulmones. El poblado y sus habitantes parecen estancados —sin fe en sí mismos, como le dice el párroco local, que ni siquiera aspira a que conserven la fe divina—. Uno de esos pobladores es Sergio, un gran amigo de infancia de François. Todos tenían muchas esperanzas en él, pero se convirtió en un hombre frustrado, alcohólico y abusador. Un embarazo a destiempo, un bebé con malformaciones y que después murió, un sueño profesional marchito... todo dio al traste con sus planes.

François ve en Sergio la oportunidad de mostrar su falsa superioridad moral, su capacidad de condescendencia, sus habilidades mesiánicas. Cuando Marie —la cuñada de Sergio y ahora amante de François— le dice que él los mira a

todos como si fueran insectos no le falta razón. Para el recién llegado todos los lugareños parecen objeto de estudio, sin preguntarse siquiera si alguien le pidió que lo ayudara, mucho menos que lo estudiara. Pero François no escucha y tampoco se oye: se daría cuenta que no es bienvenido, que allá en el pueblo han vivido la vida sin su intervención y que no la necesitan, así lo que vea allá le sorprenda y hasta lo aterre, olvidando que él tiene la misma entraña corrupta. Pero François quiere redimir a Sergio y redimirse a sí mismo. Y en eso se empeñará hasta las últimas consecuencias, hasta el último de los sacrificios, haciendo de *El bello Sergio* (*Le Beau Serge*, 1958) una parábola con evidentes resonancias y simbolismos religiosos.

El primer largometraje de Claude Chabrol —vinculado como crítico de cine a *Cahiers du cinéma* desde 1953— pudo hacerse al recibir la esposa del futuro cineasta una herencia de su abuela por el equivalente de 64.000 dólares. Con el dinero crea la compañía AJYM (sigla compuesta por la letra inicial del nombre de su esposa y el de sus hijos: Agnes, Jean-Yves y Matthieu). En 1956 la empresa —en alianza con el productor Pierre Braunberger— hace un primer cortometraje en

35 mm, dirigido por Jacques Rivette, llamado *Coup de berger*. Posteriormente Chabrol hace los guiones de *Los primos* y *El bello Sergio*, pero se decide primero a filmar este último por ser más barato. Chabrol hizo de productor, guionista y director; y hasta una breve aparición como actor. Se rodó entre diciembre de 1957 y febrero de 1958 —con más ganas que conocimiento técnico— en Sardent, en la región de La Creuse, donde Chabrol vivió cuando era niño durante la ocupación. Aunque tenía un presupuesto calculado de 76.000 dólares, terminó costando 84.000 debido a los errores del novel realizador. Por fortuna, el CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) le concedió una beca a la calidad por 70.000 dólares.

En una entrevista colectiva realizada —entre otros— por Jean Collet Michel Delahaye y Jean-André Fieschi, Chabrol recordaba que:

En cuanto al tema, también, la película es un tanto astuta porque la redención final poseía todo lo necesario para gustar. Y el parto... Sí, desde ese punto de vista, era bastante astuto. Igualmente creo que todo esto poseía cierta dosis de ingenuidad, pero era una ingenuidad premeditada en un sesenta y cinco por ciento.¹

Sin embargo, a pesar de lo planeado del golpe de efecto que quería dar, Chabrol terminaría con el tiempo por odiar el final de su película, demasiado anclado a una ideología religiosa esquemática. De *El bello Sergio* queda una excelente ambientación rural, unos personajes bien dibujados, de tinte autobiográfico (se dice que François lo representa a él y que el personaje de Sergio habría sido inspirado por su amigo y asistente Paul Gégauff) y la respetuosa distancia desde donde la cual Chabrol observa todo su propio universo fílmico. Lo suyo será siempre el desencanto, no el juicio.

Cuando *El bello Sergio* se estrenó el 11 febrero de 1959 y obtuvo el premio Jean Vigo, “era el cine de autor el que estaba siendo honrado; de verdad los críticos enfatizaron el hecho de que Chabrol era el autor completo de su película, que había sido hecha por fuera del ‘sistema’ de producción e incluso en oposición a él”.² Exactamente un mes después se estrenaría *Los primos*. Y en mayo, *Los cuatrocientos golpes* de Truffaut obtendría el galardón al mejor director en Cannes. Nacía la nueva ola del cine francés. Lo demás es historia.

Los malos duermen bien

La gente en Los primos es real.
Claude Chabrol

A esa fábula —con todo y moraleja— que fue *El bello Sergio*, Chabrol contrapuso a continuación la contundencia de *Los primos* (*Les Cousins*, 1959), un enfrentamiento desigual entre la bondad, el idealismo y el candor de un hombre, y la mefistotélica amoralidad, el cinismo seductor y la maldad de su primo. En el reverso del esquema de su primer largometraje, incluso con los mismos actores pero en papeles opuestos, es ahora el hombre de provincia —Charles— el que llega a la ciudad, para habitar en el apartamento de su pariente, Paul (Jean-Claude Brialy). La primera vez que se encuentran, Paul mira a Charles (Gérard Blain) a través de un telescopio, como para señalar la enorme distancia que hay entre ellos, separación que los lazos de sangre entre ambos no logran cubrir. Paul ve de inmediato en Charles un rival cuyo candor —y hasta infantilismo, pues tiene una relación epistolar con su madre que remite a un conflicto edípico— más que una debilidad es una amenaza, sobre todo si una mujer de su grupo, Florence (la hermosa Juliette Mayniel), se siente interesada en él y amaga con escapar del círculo hipnótico de violencia, alcohol, orgias al ritmo de Wagner y amantes pasajeros en el que viven todos. Nada ni nadie puede hacer tambalear su decadente reino y Paul hará lo que haya que hacer para evitarlo, incluyendo enamorar a Florence. Lo demás será ir destruyendo a su primo, ir matándolo lentamente, despojándolo de certezas, de ilusiones; perturbando su paz, minando su autoestima. Charles sufre, Paul duerme bien. Al final cuando un disparo suena no nos sorprende, ni a Paul tampoco. Es sólo la concreción física de un asesinato espiritual que ya se había producido.

Tanto en *El bello Sergio* como en *Los primos* es el “extranjero”, el que llega de afuera, quien se convierte en víctima al pretender introducirse y cambiar un medio social que le es extraño, en un intento de redención que sólo llega al sacrificio personal. Sin embargo, en *Los primos* parece haber un asomo de justicia, por lo menos desde la perspectiva de Guillermo Cabrera Infante en su texto *Un oficio del siglo veinte*:



Con su muerte Charles los ha destruido a todos: Paul no volverá ser jamás el mismo: su sed de vivir, su filosofía del peligro no es ya más una broma, su nazismo de pacotilla ha resultado cierto. Florence tampoco será la misma: el amor que le entraba por los poros y que en definitiva la alejó del verdadero amor, será ahora cualquier otra cosa y no quedará más que la piel de la ninfómana, que envejece cada día y que mañana será reclamada por la muerte. La madre lejana, si tiene la inteligencia para ver sobre su egoísmo, sabrá por la muerte de Charles hasta qué punto es culpable, aunque lo más probable es que jamás se entere de ello.³

Concebida antes que *El bello Sergio*, *Los primos* hubo de realizarse después de ésta por los costos que implicaba. Chabrol en su momento fue atacado por fascismo y misoginia, endilgándole a



El bello Sergio



él esas dos características de Paul. Explicando la polémica que *Los primos* generó, Chabrol refería en la entrevista mencionada previamente:

En general en ese momento, la gente no creía que hubiera fascistas en Francia. Es una razón así de estúpida. Por tanto creyeron que yo era el fascista, puesto que no querían creer que lo eran los personajes que veían en la pantalla. Después cambiaron de opinión. Actualmente, *Los primos* no es una película ambigua, no, en absoluto.⁴

En *Los primos* hay varias novedades para el cine de Chabrol. Aquí se introducen por primera vez en su filmografía a dos personajes llamados Charles y Paul, dos nombres que él continuará usando a lo largo de su carrera (véanse por ejemplo *La mujer infiel*, *El carnicero*, *La ruptura*). Charles representa un hombre serio y Paul o Popaul una figura hedonista y usualmente “verdugo” de Charles. Ésta es también la primera película suya donde figura Stéphane Audran, la actriz con quien se casaría en 1964 y que participaría en muchas de las películas de su primera etapa. De igual forma, en *Los primos* sería la primera vez que Chabrol haría un guión (acreditado por lo menos) junto a Paul Gégauff (1922-1983), un escritor con quien compartiría créditos cruciales en su filmografía. Del aporte específico de Gégauff para *Los primos*, Chabrol refiere en la misma entrevista que:

No se trata en absoluto del aspecto “germánico”, sino más bien de las *surprise-parties*, las discusiones, así como el viejo conde italiano, que es muy auténtico, también, y que es una buena idea. Hay otra cosa que se le ocurrió a él: el aspecto epidérmico de las relaciones entre los personajes, la idea de hacer toda una escena sobre la piel, el juego de las miradas.⁵

En esta película Gégauff no tuvo influjo sobre la construcción de los personajes, esencialmente participó en los diálogos.

Pero, sobre todo, esta película es para Chabrol el descubrimiento de la capacidad de aniquilamiento y corrupción de la maldad, y como ésta se asienta y se mimetiza en la civilidad, en los seres más cultos y más refinados, para desde allí destruir a los más débiles, a los más puros, a los más ingenuos.

Asesinar la belleza

La adaptación de Paul Gégauff... es fiel, pero es lo contrario de la adaptación de una novela policíaca.
Claude Chabrol

El último párrafo que acaban de leer sobre *Los primos* describe perfectamente el drama que subyace a *Una doble vida* (*À double tour*, 1959), su tercer largometraje y el primero a color de su filmografía. Chabrol había leído la novela del norteamericano Stanley Ellin durante su servicio militar, y él y Gégauff hicieron la adaptación. En este filme se va a asesinar a alguien que representa la debilidad, la pureza, la ingenuidad, pero sobre todo la belleza encarnada en Léda, la artista que ha alquilado una casa vecina a la mansión rural de los Marcoux y se ha convertido en la amante de Henri, el esposo de mediana edad de Thérèse.

Pero cuando la película empieza esta infidelidad ya es un hecho asumido por los cónyuges: Thérèse trata de disimular ante sus hijos —una pareja ya adulta— y Henri se siente atrapado en una situación sin solución: no se atreve a dejar a su esposa, pues la presión social y económica lo acobarda. Ni siquiera el impulso a decidirse que le da el novio de su hija, un inmigrante llamado Laszlo Kovacs (interpretado por Jean-Paul Belmondo, que utilizará de nuevo este nombre como alias de su papel en *Sin aliento*, su siguiente filme), logra convencerlo. Hasta que la tragedia llega y la película se convierte en una particular y poco



Los primos



elaborada búsqueda de un culpable —particular porque es la misma familia la que busca entre ellos mismos al responsable— en medio de varios que podían tener motivos para asesinarla. Todavía la maestría en el thriller psicológico que iba a caracterizar a Chabrol estaba tan sólo tratando de florecer entre dudas apenas comprensibles. Sin embargo, desde ya hay algo notorio: para él es poco importante el hallazgo del culpable, pero crucial “lo que la investigación puede revelar acerca de la estructura —religiosa, metafísica o sociológica— del mundo en cuestión”,⁶ como lo explica el crítico Richard Combs.

Hay dos motivos visuales muy llamativos en *Una doble vida*. El primero es muy obvio y se refiere a la cantidad de espejos del filme y cómo en ellos se reflejan los protagonistas, como si su doble, su visión especular les revelara el verdadero ser que se encierra dentro de una máscara,

dentro de un disfraz tan digno y tan pulcro que no alcanza a mostrar el verdadero monstruo que se oculta en ellos y que tan abiertamente nos enseña Chabrol cuando el (¿la?) culpable está frente a su víctima. La duplicidad y la doble moral burguesa puestas frente a nosotros en su naciente filmografía.

El segundo motivo es la intangibilidad de Léda, que la hace objeto de deseo a partir del recuerdo. Cuando la vemos en vida es a través de reflejos, de paneles esmerilados o desde la distancia; para verla bien tenemos que evocarla, como lo hace Henri en dos *flashbacks* sucesivos o durante la confesión del asesino, también contada en retrospectiva. Combs va más allá: “[La] víctima solo existe para volverse una víctima”.⁷ Léda parece una invención imposible, un ser demasiado hermoso para ser real. Un mito, como la Léda hija de Testio y seducida por Zeus transformado en cisne, y como tal imposible de ser confirmado por la percepción. Evocada —como la Madeleine de *Vértigo* (1958)— es donde crece, en el recuerdo es donde su leyenda se construye. No somos dignos de mirarla de frente, no estamos a su altura, no somos lo suficientemente bellos, ni puros ni transparentes.

Sobre su filme, Chabrol anotaba:

No me gustan nada las intrigas en el cine: se pierde mucho tiempo en contarlas, se está obligado a perder tiempo, aunque sólo sea para hacer que avancen. O, de lo contrario, hay que ser muy listo y diestro, porque no resulta fácil conseguir que avancen simultáneamente la película y la intriga. Como en aquel momento yo me sentía incapaz de conseguirlo, preferí divertirme con el tiempo y la mitología.⁸

El notable y elaborado manejo del tiempo al que este director hace referencia se apoya en los *flashbacks* mencionados, que completan partes de la historia que no vimos y que sirven para subrayar el tono onírico del retrato de Léda y al final para revelar la naturaleza siniestra del criminal. Los dos *flashbacks* están muy bien estructurados y acoplados a una historia que se beneficia de ellos —así como a un ágil e inteligente manejo de cámaras cortesía de Henri Decaë— para adquirir una complejidad que su trama psicológica aun no alcanzaba a darle.

Pero ya el Chabrol que conocemos estaba ahí. La de los Marcoux es la primera familia burguesa corroída por dentro que habitará su filmografía.

La provincia —visitada ya desde *El bello Sergio*— se convertirá en la geografía que habitan esos seres egoístas, endogámicos, que ven en el mal un condimento más para su abúlico existir. Chabrol desde su tercera película está listo a denunciarlo. Me atrevo a citarme:

Sus filmes no buscan el crimen o la maldad: los encuentran. Y lo hacen a plena luz del día, en medio de los miembros de una sociedad privilegiada, que parece cansada de los beneficios y de las ventajas que ha tenido, y decide sacar a flote el rencor del pasado, la enfermedad del alma, el desgaste de los sentimientos, el dolor de vivir. Excavando en la naturaleza del hombre francés ha encontrado un rico filón del cual surtir su cine, que se ha llenado así de retratos certeros, pero no por ello menos dolorosos.⁹

Germinaba en esos filmes iniciales un director que pese a ser el más comercial de los de su generación, fue paradójicamente el más honesto como autor; fiel durante décadas a sus intenciones de denuncia, a su mirada punitiva y trágica que continuará siempre —desde su cine inmortal— advirtiéndonos de los malos corazones que se agazapan bajo pieles de oveja. ■

Juan Carlos González A. (Colombia)

Médico microbiólogo. Profesor de la Facultad de Medicina de la Universidad Pontificia Bolivariana. Columnista de cine de *El Tiempo* y crítico de cine de las revistas *Arcadia*, *El Malpensante* y *Revista Universidad de Antioquia*. Actual editor de la revista *Kinetoscopio*, dirige el cineclub de la Universidad Eafit. Es el autor de los libros *Francois Truffaut: una vida hecha cine* y *Elogio de lo imperfecto: el cine de Billy Wilder*.

Notas

1. Varios autores. *La nouvelle vague. Sus protagonistas*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 31.
2. Geneviève Sellier. *Masculine singular: French new wave cinema*. U.S.A: Duke University Press, 2008, p. 101.
3. Disponible online en: <http://www.cineforever.com/2010/09/14/los-primos-de-claude-chabrol-o-la-fuerza-del-mal/>
4. Varios autores. *Op. Cit.*, p. 32.
5. Varios autores. *Op. Cit.*, p. 32.
6. Richard Combs. “A Delicate balance”. En: *Film Comment*. Vol. 43 N.º 1, New York, 2007, p. 60.
7. Richard Combs. *Op. Cit.*, p. 61.
8. Varios autores. *Op. Cit.*, p. 34.
9. JC González. “Las telarañas de la casa”. En: *El Tiempo* (edición Medellín) junio 17 de 2004, p. 2-2.