

# Clouzot

## y su infierno resucitado...

Las películas malditas —trágicas, fracasadas, inacabadas— producen comprensible fascinación cinefílica y han generado, así mismo, películas documentales que son la crónica de tales tropezones. Les Blank narró lo ocurrido durante el rodaje de *Fitzcarraldo* en su película *The Burden of Dreams*, mientras Keith Fulton y Louis Pepe hicieron con *Lost in La Mancha* un recuento de lo padecido por Terry Gilliam al intentar hacer *The Man Who Killed Don Quixote*.

A filmes como estos se suma ahora *El infierno de Henri-Georges Clouzot*, que le muestra al mundo, por primera vez, la que iba a ser la película más arriesgada de Clouzot, pero que terminó siendo sólo una costosa pesadilla, un laberinto obsesivo en el que terminó perdiéndose...

Juan Carlos González A.





Como Ícaro, Henri-Georges Clouzot quemó sus alas.  
Serge Bromberg

Claude Chabrol termina —por así decirlo— su película *El infierno* (*L'Enfer*, 1994) no con un “Fin”, sino con un enigmático “Sin fin” (*Sans fin*), pues según él lo expresaba repetidamente: “los tormentos del infierno no pueden tener final”.<sup>1</sup> En verdad son muchos los tormentos que sufre y a la vez causa Paul, el protagonista de este filme sobre la obsesión y la locura derivada de los celos. La narración se convierte en un duro viaje al interior de una mente atormentada que cree ver signos claros de la infidelidad de su esposa: todo es sospechoso, todo es una confabulación, todo es un truco. La psiquis de Paul se fractura y una voz interior le ordena cobrar venganza y lavar con violencia todo el deshonor causado por Nelly, su mujer.

Sin embargo, tal como mencionamos, la película no concluye en términos convencionales. Llega hasta una escena nocturna, ambigua en su descripción de realidad y fantasía. No tenemos claridad si Paul hizo efectivos sus planes de revancha o si todo ocurrió en su delirio. De repente vamos a un fundido a negro y al “Sin fin” mencionado. Pero quizás haya otra explicación para ese aviso. *El infierno* está basado en un guión homónimo de Henri-Georges Clouzot, que se convirtió en 1964 en un proyecto fracasado para este realizador francés. Lo que se pensaba iba a ser un filme revolucionario, terminó convertido en una “película maldita” que nunca pudo llevarse a cabo. Nunca llegó, entonces, a su fin, como metafóricamente lo reconoce la película de Chabrol, hasta ahora la única forma que teníamos de acercarnos —así fuera indirectamente— a las intenciones de Clouzot.

Pero leamos las buenas noticias: un documental estrenado con gran curiosidad y éxito en los Estados Unidos en julio de 2010, tras ganar el premio César a mejor documental, resucita milagrosamente para nosotros ese proyecto inconcluso. Se trata de *El infierno de Henri-Georges Clouzot* (*L'enfer d'Henri-Georges Clouzot*), realizado en conjunto por el restaurador y director ejecutivo de Lobster Films, el francés Serge Bromberg, y la abogada rumana Ruxandra Medrea.

Bromberg descubrió en 2005 que las latas con los copiones del filme estaban guardadas

en los archivos del Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC), el centro nacional francés de cine, sepultados por una disputa legal entre la viuda del director y la compañía de seguros. Era posible, creía él, traer a la vida los restos de esa película. Pensando que tratar con la aseguradora era sólo asunto de negocios, Bromberg llamó a Inès de González, la viuda de Clouzot, quien le dijo que estaba cansada de recibir propuestas como esta. El realizador insistió y pidió visitarla, pues estaba seguro que su labor como restaurador de filmes clásicos podía impresionarla. “Bien, puede venir a mi hogar. Pero si nada realmente especial ocurre, no le voy a dar las películas”,<sup>2</sup> le dijo la anciana de 85 años. Y nada pareció ser especial hasta el momento en que al despedirse, Inès baja con él en el ascensor del edificio. Ocurre entonces una casualidad casi inverosímil: ambos quedaron atrapados en el ascensor de su edificio durante dos horas. Pudieron seguir hablando de la obra de Clouzot y de la desazón de éste al no poder culminar *El infierno*. Al salir del ascensor Inès aceptó que Bromberg utilizara las imágenes para contar la historia de tan desafortunado proyecto. “¿Sabe? Algo especial ocurrió. Creo que puedo confiar en usted”, le dijo ella. El resultado está ante nuestros ojos en este documental, concebido y preparado durante cuatro años, que muestra por primera vez el tamaño de la empresa que Clouzot pretendía y que terminó por superarlo.

#### El Hitchcock francés

¿Cómo llega Clouzot a un proyecto de la envergadura y despropósito de *El infierno*? Para entenderlo, conozcamos mejor al protagonista de esta historia. Henri-Georges Clouzot nació en la ciudad francesa de Niort, el 20 de noviembre de 1907. Aunque estudió ciencia política en París, su contacto con los medios culturales le hacen dedicarse a la composición musical, la dramaturgia y la escritura de guiones, con tanta fortuna que el productor Adolphe Osso lo contrata y lo lleva a Alemania como traductor y adaptador de guiones en los estudios Babelsberg en Berlín. Allá tiene contacto con el cine de F. W. Murnau y Fritz Lang, cuyo estilo expresionista va a influir en su carrera posterior. Despedido por los alemanes en 1934, por su amistad con productores judíos como Osso

y Pierre Lazareff, regresa a Francia alarmado, a su vez, por lo que representa la amenaza nazi.

El resto de la década lo pasa internado en un sanatorio, enfermo de tuberculosis. Es dado de alta para encontrarse con la Francia ocupada y con sus bolsillos vacíos.

En octubre de 1940 Goebbels, Ministerio de propaganda nazi, establece en Francia la productora Continental-Films, creada para reemplazar la producción de Hollywood. Nombra como director de la compañía a Alfred Grévin, quien conocía a Clouzot de sus años en Berlín y le propone trabajar para ellos adaptando para el cine algunas historias del escritor Stanislas-André Steeman, con tal éxito que poco después es nombrado cabeza de la división de guionistas de Continental. De un relato de Steeman saldrá su primer largometraje como director, *El asesino vive en el 21* (*L'assassin habite au 21*, 1942). Después vendría una pieza maestra pero que levantó enorme polémica: *El cuervo* (*Le Corbeau*, 1943), una pesimista pero muy brillante crítica a la falsa moral que provocó reacciones negativas desde todos los flancos, tanto del régimen de Vichy como de la resistencia francesa y la iglesia católica. Dos días antes de su estreno, Continental-Films lo despide y luego de la liberación Clouzot es juz-

gado por colaboracionista y se le prohíbe volver a filmar el resto de su vida.

Tras conmutársele la pena a dos años de prohibición, Clouzot regresa con enorme éxito al adaptar la novela de Steeman, *Légitime défense*, y convertirla en *En legítima defensa* (*Quai des Orfèvres*, 1947), un atmosférico thriller ambientado en el mundo del music-hall; vendrían luego *Manón* (1949) y la comedia *Miquette et sa mère* (1950). Empieza los años cincuenta casándose con la actriz brasileña Véra Gibson-Amado, a quien desposa el 15 de enero de 1950. Es el inicio de su década más productiva, la que va a convertirlo en un director a quien muchos compararán con Alfred Hitchcock en su excepcional manejo del suspenso. Son los años de *El salario del miedo* (*Le Salaire de la peur*, 1953), ganadora del Festival de Cannes, y *Las diabólicas* (*Diabolique*, 1955), con Simone Signoret y su esposa Vera. Su arte formalista y clasicista se ve sacudido con *El misterio Picasso* (*Le mystère Picasso*, 1956), un documental sobre el artista, en el que Picasso va desarrollando una obra —que se anticipa efímera— a medida que transcurre el rodaje.

Tras *Los espías* (*Les espions*, 1957), la frágil salud cardiovascular de Vera se compromete aún más y fallece el 15 de diciembre de 1960, a los







Romy en *El infierno*

46 años. Un mes y medio antes, Clouzot había estrenado *La verdad* (*La vérité*), protagonizada por una Brigitte Bardot en la cumbre de su éxito. La muerte de su esposa y los ataques que su obra recibe de los críticos convertidos en directores que están enarbolando las banderas de la nueva ola del cine francés, lo alejan de las pantallas y lo sumergen en una depresión profunda. Truffaut la emprende contra él en uno de sus textos publicado en *Cahiers du cinéma* en 1957, *Clouzot en el trabajo o el reino del terror*, donde, a propósito de *Los espías*, destaca y critica su conocido rigor con los actores bajo su mando y su desprecio por la prensa. “El *leitmotiv* de Clouzot cuando está enfadado, es decir, cuando trabaja, es: ‘el cine, imaldita sea!, se aprende’; ¿pero ha aprendido él algo a lo largo de diez años? ¿Podemos decir que *Las diabólicas* es mejor que *Le Corbeau* y *Los espías*, mejor que *Manón*?”<sup>3</sup> escribe Truffaut.

Su vida y su carrera entran entonces en un receso del que sólo lo sacan su matrimonio con Inès de González en 1963 y la perspectiva de hacer una película revolucionaria que les demuestre a los jóvenes realizadores que su capacidad como artista está intacta y es superior a la de ellos. Clouzot había visto y admirado *8 1/2* (1963) de Fellini, y pensaba en un cine que fuera más allá de las fronteras convencionales, capaz de experimentar, de contar algo verdaderamente nuevo. Tenía que reinventarse si quería un lugar en el nuevo cine francés. Una noche de insomnio —una de tantas— le dio la noción que necesitaba. “Todo empezó con el insomnio. Tuve esta idea, que era dramatizar los ataques de ansiedad que sufro cada noche y que me mantienen despierto”,<sup>4</sup> explicaba Clouzot en una entrevista para la televisión francesa, en la que da cuenta del origen del guión que escribió junto a José-André Lacour y Jean Ferry.

### Ir más allá de la “nueva ola”

¿Cómo darle cuerpo a esa ansiedad que Clouzot sentía, cómo darle una explicación a esa incomodidad profunda difícil de describir? La duda iba a ser la respuesta, la duda frente a la fidelidad del objeto amado. Los celos patológicos iban a ser la disculpa precisa para mostrarnos el infierno mental de un hombre que empieza a desconfiar progresivamente de su esposa.

¿Y qué mostrar? ¿Y cómo hacerlo? Clouzot da libertad a su imaginación y por medio de las herramientas del arte cinético, el Op Art y la música electroacústica, tan en boga en esos momentos, quiere hacernos partícipes de un periplo sin límites a los abismos de la mente enferma. ¿Hacer esos trucos ópticos y esos experimentos visuales y musicales era costoso? Sí, pero de repente llegó financiación norteamericana prácticamente ilimitada. Todo era posible, pero quizá eso mismo acabó por consumir el proyecto, demasiado ambicioso para su propio bien. El mecenas era Columbia Pictures, que, satisfecho con los resultados tanto comerciales como artísticos de la recientemente estrenada *Dr. Strangelove* (1964), decide buscar otra película que logre la misma combinación y la encuentra en esta historia extrema de obsesión y paranoia, tal como nos informa el propio Bromberg, que oficia de narrador del documental y a quien acompañan los testimonios de aquellos que participaron en el rodaje original, como Costa-Gavras, William Lubtchansky y Bernard Stora, que en ese momento apenas estaban empezando sus respectivas carreras.

Contratadas dos estrellas de gran nivel como pareja protagónica, la bella actriz austriaca Romy Schneider —que quería sacudirse del encasillamiento de los filmes sobre la emperatriz Sissi— y el veterano Serge Reggiani, y definido que los exteriores se harían en el Hotel Garabit, cerca

del viaducto del mismo nombre y a los pies de un lago artificial en el departamento de Cantal en la región de Auvernia, Clouzot se dedicó a hacer una compleja escala de colores que representaban las emociones y percepciones del protagonista, y a dibujar detallados *storyboards* (guión graficado) de cada escena, afines a su meticuloso y puntilloso quehacer artístico, lejos de la improvisación que caracterizaba a los autores de la nueva ola. Entre marzo y junio de 1964 empezaron en los estudios de Boulogne los experimentos y pruebas con trucos ópticos, efectos visuales, virados cromáticos, vestuario y maquillaje vanguardista de colores complementarios. Todo esto con una gran exigencia para los actores, sobre todo para Romy Schneider y la actriz Dany Carrel, que debieron soportar interminables horas de pruebas que parecían sin sentido, al no hacer parte del guión, sino existir en las alucinaciones (que en la película son a color) del personaje de Marcel, el papel que interpretaría Serge Reggiani. Lo que el documental nos muestra es apasionante en su concepción bizarra: vemos un tren de vapor y a Romy Schneider amarrada a la carrilera, desnuda y gritando; un lago que se torna rojo, Romy que nos mira con los labios morados; hay planos insertos de sus ojos repetidos al infinito, como en un caleidoscopio; miramos su boca, de la que sale y entra humo en medio de un ambiente psicodélico que magnifica su rostro y le hace perder proporciones, tornándolo primero sensual y luego agresivo y amenazante en su despliegue psicodélico. Existe un juego de luces, sombras, colores, texturas, movimientos, repeticiones y espejos que no permiten tener certeza de que o a quien vemos. Incluso se logra el montaje de dos rostros fusionados en uno, tal como Bergman haría posteriormente en *Persona* (1966).

En un interesante texto a propósito de este documental y que fue escrito por el crítico Richard Combs en la revista *Film Comment* el año anterior, este se preguntaba si *El infierno* —de haber sido concluido— hubiera dejado satisfechos a Truffaut, Chabrol y Godard, que de Clouzot sólo admiraban *El misterio Picasso*, del que incluso Godard afirmó que era el único filme “en el que buscó, improvisó, experimentó o vivió algo”.<sup>5</sup> Y aunque *El infierno* contenía experimentos visuales y auditivos, Combs anota que “experimentar no es lo mismo que improvisar”<sup>6</sup> y que la estructura de la película es —como en todo el cine de Clouzot— central y determinante. Además que tener un presupuesto ilimitado y ser el propio productor no le iba a permitir exactamente ser como los directores de la nueva ola, sino paradójicamente “volverse aún más él mismo”.<sup>7</sup>

### ¡Acción! (o algo así)

En julio empezaron las cuatro semanas de rodaje en exteriores, que serían complementadas por otras catorce semanas en los estudios de Boulogne. Había que rodar de prisa, pues a los veinte días el lago artificial iba a ser drenado por la empresa de energía francesa para dar paso a una hidroeléctrica. Pero acá fueron más evidentes los problemas derivados de las desproporcionadas intenciones de Clouzot, quien vinculó a tres equipos diferentes de cinematografía con el propósito de no perder tiempo con las secuencias, pero que en realidad sumaron caos al ya difícil estilo del director: un hombre recio, autoritario y obstinado, que parecía disfrutar haciéndoles perder la paciencia a sus colaboradores, además de despertarlos a las tres de la mañana cuando se le ocurría alguna idea en medio de su crónico insomnio. Su perfeccionismo empezó a obrar en contra suya: se le veía ansioso, tenso, dubitativo.

El rodaje no progresaba con la celeridad debida, se repetían escenas una y otra vez, mientras los equipos técnicos se morían de tedio y los actores y los extras empezaban a exasperarse sin saber bien que se esperaba de ellos. El que Clouzot fuera a la vez director, guionista y productor jugó en su contra, al no haber una autoridad externa que pusiera orden y exigiera cumplimiento a los plazos establecidos.

Son, sin embargo, hermosas las secuencias (rodadas en blanco y negro) que describen la cotidianidad de la pareja de Marcel y Odette (Reggiani y Schneider), los recién casados que regentan el hotel, y cómo el paso del tiempo es marcado por el nacimiento y crecimiento de un hijo y la presencia cíclica de los turistas habituales, mientras en la cabeza de Marcel va creciendo un sentimiento de marcados celos hacia su joven esposa, a la que empieza a seguir, sospechando de sus visitas al pueblo, donde es posible —con la complicidad de su mejor amiga— que tenga un amante. Las escenas que no alcanzaron a ser rodadas son reemplazadas en el documental por un diálogo entre Bérénice Bejo (que lee los parlamentos de Odette) y Jacques Gamblin (que lee los libretos de Marcel), lo que ayuda a dar coherencia a lo que vemos y que en la película de Chabrol —que por cierto nunca es mencionada en el documental— cobran sentido al ser parte integral de la narración.

En Garabit las malas noticias iban a sucederse: a las dos semanas de iniciado el rodaje, Serge Reggiani abandonó definitivamente la película. Se alegó que estaba enfermo y había adquirido una “fiebre de malta”, pero en el fondo el temperamento del actor y el del director entraron en colisión y Reggiani dijo basta. Clouzot trajo de urgencia a Jean-Louis Trintignant para reemplazarlo, pero a los días este también se fue, sin haber rodado un solo plano. Mientras tanto Clouzot ganaba tiempo escribiendo nuevas escenas para los actores restantes e incluyendo nuevas variaciones de las secuencias oníricas. En esas se encontraba, precisamente rodando una escena en un bote (¡que el documental trae!) en la que Romy Schneider y Dany Carrel se acariciaban sensualmente, cuando sufre un infarto que lo obliga a hospitalizarse y a cancelar el malhadado filme. Sólo iban tres semanas de rodaje.

Nunca retomó el proyecto. Sus ganas de experimentar con las imágenes pudo saciarlas —por lo menos parcialmente— en *La prisionera* (*La Prisonnière*, 1968), la última obra de su filmografía y que fue destrozada por la crítica. Henri-Georges Clouzot moriría en 1977, sin saber que en 1994 uno de esos vehementes críticos de *Cahiers* —devenido en director y siguiéndole los pasos temáticos— haría su versión de *El infierno*, sin duda muy respetuosa del guión original, pero sin el nervio que Clouzot ambicionaba sacar del fondo de sus noches insomnes. Ah, y anotemos que el guión original de *El infierno* no termina con un “Fin” ni con un “Sin fin”, sino con un “Etc.”, más misterioso aún, pero que refuerza el ritmo circular de un filme que iba a abrirse y a cerrarse en un mismo punto: Marcel volverá a girar una y otra vez sobre sus obsesiones, sus delirios y sus celos enfermizos.

Gracias a *El infierno de Henri-Georges Clouzot*, estas imágenes pacientemente resucitadas están acá. Parciales, inconclusas, trágicas, sí. Perfectas, también. ■

---

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. Declaración de Claude Chabrol. En línea: <<http://arielluque.blogspot.com/2008/07/el-infierno-de-claude-chabrol.html>>.
2. Entrevista con Serge Bromberg realizada por Jason Anderson para la revista *Cinema Scope*. En línea: <<http://cinema-scope.com/wordpress/web-archive-2/issue-41/interviews-heaven-and-hell-%E2%80%99henri-georges-clouzot/>>.
3. Truffaut François. *El placer de la mirada*. Barcelona: Editorial Paidós, 1999, p. 271.
4. La entrevista mencionada hace parte del documental *El infierno de Henri-Georges Clouzot*, de Serge Bromberg y Ruxandra Medrea.
5. Declaración de Jean-Luc Godard. En línea: <<http://www.pam-pam.com.ar/godard/entrevista.htm>>.
6. Richard Combs. “To Hell and Back”. En: *Film Comment*. N.º 261 (noviembre, diciembre, 2010), editada por la Film Society of Lincoln Center, New York, p. 51.
7. *Ibid.*, p. 52.