

Insectos en un frasco de cristal

Notas fortuitas sobre Claude Chabrol

por Rainer Werner Fassbinder



Claude Chabrol

PRESENTACION

Uno tras otro los datos que tenemos a la mano: contemporáneo de Uwe Brandner, Volker Schlöndorff, Werner Herzog, compañero de escuela de Wim Wenders, productor del dramaturgo y novelista austriaco Peter Handke, director de cine y televisión, guionista y dramaturgo, miembro de toda una generación de cineastas de la República Federal Alemana, el realizador más conocido del joven cine alemán, Rainer Werner Fassbinder (n. en Munchen, 31 de mayo de 1946), representa —para los comensales de la mesa y el anquilosamiento cinematográfico de este lado del paraíso— al sátrapa del renacimiento del cine alemán, iniciado a finales de los sesentas.

Claude Chabrol (n. en París, 24 de junio de 1930) perteneció al grupo de críticos de cine de los Cahiers du Cinéma, que se habrían de convertir en cineastas para integrar una de las facetas de la nueva ola francesa. La carrera de crítico de Chabrol se inicia en 1950 y se prolonga hasta 1959. En 1957 filma su primera cinta: *El Bello Sergio* (*Le Beau Serge*); al año siguiente *Los Primos* (*Les Cousins*); en 1959 *Las Buenas Mujeres* (*Les Bonnes Femmes*), y *Les Godelureaux* en 1960; un año después *La Avaricia* (episodio de *Los siete pecados capitales*), con la que finaliza la época más importantes de su producción. De aquí hasta 1972 filmará catorce películas, un sketch de 18 minutos (*El hombre que vendió la torre Eiffel*, 1963) y un episodio del filme *París visto por* (*La Muette*, 1964). De estas trece son conocidas en México únicamente seis, *Landru* (1962), *La Pantera Azul* (*Marie Chantal contre Dr. Kha*, 1965), *Burbujas del terror* (*Le Scandale*, 1966), *Las dulces amigas* (*Les Biches*, 1967), *La bestia debe morir* (*Que la bête meure*, 1969), *Clínica del amor* (*Dr. Papaul*, 1972). En el caso de las películas que jamás se hayan estrenado en México, ni en salas comerciales ni en cine clubes, se han puesto las traducciones literarias. Para finalizar, es conveniente señalar que este ensayo ha sido sometido, digamos, a un doble proceso de decantación. Publicado originalmente en el libro *Reihe Film 5: Claude Chabrol*, Ed. Carl Hanser, München 1975, fue traducido al inglés por Derek Prouse para la revista del British Film Institute (*Sight and Sound*/otoño 1976/ Vol. 45 No. 4). Así, irremediablemente, la fuerza y la precisión de un original se han perdido; no obstante, ciertos comentarios y obsesiones de Fassbinder sobreviven a la traducción más falible.

"Toda deuda deberá ser pagada en esta tierra, incluso la de mostrar sombras y espectros como seres humanos."

Theodor Fontane

Todo sigue como empezó y hasta ahora no ha cambiado. Cuando Francois va a Sardent, su tierra natal, que no ha visitado por años, María lo acompaña en su primer paseo por el pueblo, y entonces se menciona el hecho: para María, Francois está mirando a las gentes como si fueran insectos. Eso fue en *El Bello Sergio* (*Le Beau Serge*) en 1957, y Chabrol, que se identifica con Francois, está a punto de terminar el filme con esta aclaración; sin embargo, es apenas el principio y ni el mismo Chabrol se ha precisado. Al contrario. De otra forma en sus últimas obras hubiera desarrollado más creativamente la intuición de Francois al final de *El Bello Sergio*; de este modo, Chabrol habría jugado más limpio con Chabrol y —honorablemente—, se hubiera convertido en un gran cineasta: Chabrol es el caso de un director que ha realizado muchos filmes hermosos y reconocidos, pero, al mismo tiempo, pocos de ellos verdaderamente ponderables.

El punto de vista de Chabrol no es el del entomólogo, como a menudo se ha sostenido, sino el del niño que conserva una colección de insectos en un frasco de cristal y los observa con asombro, alternando temor y placer ante las maravillosas pautas de conducta de sus minúsculos animales. Su actitud respecto a ellos cambia de acuerdo a su estado de ánimo, como si se tratara de una pesadilla o una mala comida. De hecho, su punto de vista varía. No investiga. De otro modo podría —y debería— descubrir las razones de la brutalidad de la existencia y tendría más cosas que decir acerca de ella. Y todo esto al margen de un hecho: existe un número de criaturas cuyo colorido es menor que el de las otras, criaturas menos iridiscentes, una agobiante mayoría menos colorida que provee las bases para la existencia de las más hermosas. Sin embargo, el niño desprecia esta mayoría; no la investiga, simplemente la mira como a algo lejano, deslumbraído como está por el centelleo de los demás insectos. Esto le impide encarar las inconsistencias de sus criaturas predilectas. El niño se vuelve un ciego cada vez más abatido y enfadado por su ceguera, por la curiosidad insuficiente que ya le otorga este indicio: algún día, con sus animalitos, hará un film que se llamará NADA.

Una vez más es el destino quien lanza los golpes, el destino que se enrola a un accidente para conducir el relato hacia adelante. ¿Por qué dispara Paul a su primo Charles en *Los Primos* (*Les Cousins*)? Pues por el destino. Y un destino muy azaroso, por cierto. Ahí pudieron darse muchos otros: la bala bien pudo matar a Paul, puesto en la mira por Charles durante la noche. Con esto, al menos la



El bello Sergio



Los primos



Los primos

estupidez del relato hubiera sido interrumpida. Pero esta misma estupidez es sostenida con obstinación hasta el fin. ¿Y cuál es el papel más importante que desempeña esta imbecilidad inabitable? ¿La consistencia misma de la estupidez? Cualquiera que éste sea, la trama da en el corazón del ingenio empobrecido del espectador que uno suele menospreciar. ¿Cuál fue el verdadero rostro del fascismo en 1958 en Francia? *Los primos* es un documento sin valor documental y una historia en un tiempo *intemporal*. En 1958 el fascismo no puede ser Wagner y un judío a quien torturan gritándole: "Gestapo". En efecto, un estudiante de color es tachado de estúpido un par de veces; Chabrol es valiente al mostrar esto. ¿Pero qué pasó con los cien mil norafricanos que eran explotados y discriminados en París? Ah sí, no se puede culpar a nadie por algo que no ha hecho —¿o se puede? Eso me pasa con Chabrol: las cosas importantes son las que dejó a un lado.

Sin embargo persiste, en otro lado, el odio constante entre Thérèse y Henri Marcoux. Este odio perduró a través de un largo matrimonio en *A doble vuelta* (*A double tour*). Esto ya es algo. O al menos, es mucho más que el silencio despreciativo de Paul hacia Charles en *Los Primos*, el cual, según *Cahiers du Cinéma* (1960), no "se fusiona con ningún otro en esa prolongada carrera, esa aberración colectiva del tiempo: fascismo". El fascismo implica mucho más que el desprecio de un joven inteligente a su primo llorón. Así, el aborrecimiento en *A doble vuelta*, el matrimonio que destruye a la gente por su central inhumanidad, la educación de los niños dentro del mismo matrimonio y cómo estos niños son, inevitablemente, expelidos, todo esto, al menos, pudiera conformar un tema. Incluso tratándose de un cuento de hadas, los filmes deben aspirar a la realidad. ¿Y sobre las mentiras qué? Chabrol acertó: con una pequeña parte de la sociedad (como la *haute bourgeoisie*) a la cual casi nadie tiene acceso, uno puede repartir libremente las mentiras. ¿O es que el espectador no tiene la posibilidad de reinterpretar las mentiras en los términos de su propia realidad? Y este filme, por último, ¿no tiene algo que ver con el matrimonio y nuestros padres, con la hipocresía y las demandas de propiedad? Pero el hecho de que nuestros padres hagan esas demandas no es culpa suya sino de su educación, de las razones por las que fueron educados en esa forma, de los intereses familiares, etcétera.

Chabrol no mira así las cosas. Como lo muestra su última película, Chabrol no hace preguntas, intercede por el matrimonio y el matrimonio es, primero y antes que nada, una institución vitalicia. Chabrol está en contra de la hipocresía y las demandas de propiedad en el matrimonio, en lugar de estar en contra del matrimonio mismo. Todos son sentimientos y necesidades triviales. Ninguna pregunta sobre cuáles son los sentimientos y las necesidades verdaderos. Ninguna indicación de que las necesidades

Landru



que uno cree tener son en realidad —y únicamente— las que uno mismo supone.

Todo, en su conjunto, parece estar en orden. Los problemas que se le presentan a Chabrol son problemas irracionales, no las desviaciones inevitables que se dan en la realidad dentro de un sistema social como éste. Richard Marcoux (en *A doble vuelta*), hijo mal educado y posterior homicida, no se convierte en criminal por su educación sino porque es un débil mental. Y esa es una mentira de Chabrol, una mentira que impide al espectador tomar al cuento de hadas por la realidad. ¿Para qué sirve entonces una película? ¿Sólo para hacer dinero? Después de todo, la industria cinematográfica es, en efecto, una industria. Hacer dinero es un objetivo honorable, pero falta preguntar si es el único. Y entonces, ¿por qué son tan peligrosos estos filmes? ¿Porque quitan el coraje en lugar de promoverlo, porque encubren en lugar de iluminar? Después de todo, es sólo arte. ¿y qué puede hacer el arte?

Chabrol, con seguridad, no ignoró el callejón al que había llegado con *A doble vuelta*, y del cual él mismo iba a salir tan bien librado después, cuando hizo *Las buenas mujeres* (*Les Bonnes Femmes*). Y

Las buenas mujeres



Los Gandallas



entonces tuvo problemas. *Las buenas mujeres* es el único filme de Chabrol que comercia con personas verdaderas y no con sombras. Al final, Chabrol se permite un rasgo de ternura hacia sus personajes —una ternura manifestada sólo posteriormente para con los personajes abandonados, como el que representa Michel Bouquet. Aquí penetra con ellos en las situaciones más odiosas y repugnantes y, no obstante, permanece en ellas: el niño ha metido la mano en el frasco de los insectos; naturalmente, éstos lo mordieron. En adelante, lo pensará dos veces antes de meter la mano nuevamente para liberar a sus criaturas. Como sea, no ha vuelto a hacerlo hasta ahora. En realidad ha separado algunos insectos relucientes y los ha acariciado delicadamente, pero sin ir más lejos.

Los críticos lo atacaron ferozmente y el público se unió a la crítica. Todo esto al margen de un hecho notorio: los críticos, por esta vez, aprobaron los personajes que Chabrol ciertamente amaba. Yo creo que en realidad los críticos y el público despreciaron a "las buenas mujeres" y condenaron a Chabrol porque éste pudo señalarles cómo y qué despreciaban. Más aún, *Las buenas mujeres* es un filme revolucionario porque provoca una cólera genuina en contra de un sistema que deja a la gente desmoralizada. Es un filme que deja muy en claro la necesidad de actuar. Su método de trabajo, hasta aquí, había obligado a Chabrol a hacer películas muy caras, de otro modo podría haberlas hecho con mucho menos dinero y aprender perfectamente a trabajar con un presupuesto pequeño. Sucedió lo contrario: aprendió a hacer filmes desaliñados con grandes presupuestos. Ese, no obstante, es un camino.

Después de *Las buenas mujeres*, Chabrol trató de hacer películas de la serie B, caracterizadas por muy poca acción y mucho arte. Al público, principalmente, no le importaron *Les Godelureaux* (traducción literal, *Los Gandallas*), *L'Oeil du Malin* (t. 1., *El ojo del maligno*), *Ophélie* (t. 1., *Ofelia*) y *Landru* (ídem). De este segundo periodo de su obra sólo conozco *Landru* —un admirable Frankenstein cinematográfico. Extractos de documentales de la primera Guerra Mundial son yuxtapuestos a representaciones teatrales; el mismo Landru, en la narración de esta anécdota, no es visto como un monstruo sino como alguien que, viviendo en una época despiadada, se comporta despiadadamente —y Chabrol permite a Charles Denner actuar de un modo tan extravagante que el relato pierde su credibilidad. Se contradice tanto que al final uno no ha visto nada, no ha experimentado nada. El público sabe cómo va a desarrollarse el juego, y éste funciona a partir del placer que Chabrol siente por lo repugnante —placer que lo domina hasta el punto en que se vuelve una manía. Una manía que termina por molestarlo tanto a uno, que el filme se vuelve algo insoportable —ya que el mismo filme es tan sólo su superficie: el



El ojo del maligno



Marie-Chantal contra el doctor Kh  



La línea de demarcación

filme y la mayoría de las maravillosas imágenes que terminan chocando entre sí. Esto implicaría que, por esta vez, Chabrol entendió al fin que el público era su enemigo y que, después de todo,   por qué habría uno de hacerle el bien a sus enemigos?

Entre 1957 y 1962 Chabrol se las arregl   para hacer una o dos obras al año. En 1963 hizo únicamente un *sketch* de 18 minutos, de modo que debe aclararse que Chabrol, para el siguiente periodo, necesitaba ganar dinero. Pero esto es sólo una parte del problema. En los dos "Tigres"* que realizó —yo debería llamarlos filmes policíacos del lado del sistema— existe un acercamiento consistente: no se realizó ningún esfuerzo por llegar a asir el género. Para este tipo de obras Terence Young es más completo. Chabrol tiene aún varios problemas cuando se propone imitar: todo resulta subestimado —incluso los momentos de comicidad que uno suele encontrar en este tipo de películas. Lo que se olvida, no obstante, en todo esto, es el convenio entre Chabrol y su república.

No hay tal Balzac del siglo XX, aunque sus filmes indican que éste es el papel que él mismo quisiera adjudicarse: en Chabrol, Francia no es criticada; aunque en Chabrol, también, Francia cuenta con un c  nico solapado, un c  nico tremendamente nostálgico por el *na  ve*, por la identidad perdida. Y es de esta estupenda yuxtaposición de donde surgen filmes como *La pantera azul* (*Marie Chantal contre Dr. Kha*), *La ligne de D  marcation* (t. 1., *La línea de demarcación*) y *La Route de Corinthe* (t. 1., *La ruta de Corinto*). Filmes *na  ve* con héroes —en apariencia— *na  ve*. Con los filmes policíacos —*La pantera azul* y *La ruta de Corinto*— esto se vuelve tolerable porque el filme policíaco es un género *na  ve*; pero se convierte en una farsa cuando aspira a la realidad como en *La línea de demarcación*. No es casual que Chabrol llamase al coronel Rémy para escribir el guión. Los veteranos de la resistencia se convirtieron en los reaccionarios representativos de la moral de un Estado muy singular. A Chabrol lo pierden la simpleza y la adaptabilidad de sus esquemas. En efecto, todo queda entre franceses, especialistas en tomar el pelo de principio a fin; incluso el aristócrata cobarde, que en todo momento encuentra estúpido el oponerse a los alemanes, muere exonerado. Y los buenos franceses estallan en una breve interpretación de la *Internationale* antes de terminar con la *Marseillaise*. Esto no sirve para clavar una bandera ondeante con la sv  stica (la respuesta común a la pregunta de qué sucedió, subsecuentemente, para liberar a Francia) flotando sobre un Rh  n maravilloso. Los otros dos filmes con sus valerosas heroínas siempre afortunadas, Marie Chantal y Slanny, son muy atractivos

* Fassbinder se refiere a dos cintas de Chabrol aún no exhibidas en México: *El tigre gusta de la carne fresca* (1964) y *El tigre se perfuma con dinamita* (1965).



Ophelia

—como atractivas son, por lo que sé, Marie Laforet y Jean Seberg. No había mucho más para ellas; sin embargo uno puede sumergirse en profundas especulaciones metafísicas acerca de qué clase de mensaje Chabrol tenía en mente cuando le echó a cuestras el poder sobre toda la humanidad a la *petite bourgeoisie* (Chantal). ¿Todo el poder a la *petite bourgeoisie* o algo similar? ¿Quién sabe?

Por fortuna, Chabrol no fue capaz de exponer la saga subsecuente de Marie Chantal. Realmente no puedo creer en la sinceridad de su declaración cuando dijo que en este periodo realizó únicamente trabajos menores. En un lapso de cuatro años se sucedieron cinco filmes y dos episodios. Sabemos lo que hizo —y él también sabe lo que debió haber hecho; todos los géneros se encuentran tan vinculados entre sí, que finalmente pueden lograr que cada cosa parezca su contrario. Habría que recordar, tan sólo, los obligatorios *happy-ends* hollywoodenses para darnos cuenta de que cualquiera pudo haber hecho lo mismo. Chabrol optó por el camino más sencillo y, lo repito una vez más, creo que sabía muy bien lo que estaba haciendo.

Burbujas del terror (*Le Scandale*), realizado, sin embargo, antes que *La ruta de Corinto*, lo condujo

hacia su cuarto periodo de creatividad, que por lo general se encuentra asociado con el nombre de Chabrol. En general, uno podría decir que desde este momento la intención de Chabrol es sacudir los valores de la burguesía. Pero la pregunta es ésta: ¿los ataca para destruirlos o para preservarlos? Creo que más parece esto último. De acuerdo, Chabrol se aflige un poco porque las cosas no están claras ni en orden, y se entristece porque la humanidad está muy mal. Todavía no se han dado las condiciones ni el sistema que conviertan a la gente en el medio que a Chabrol le interesa, sino en el fin —de tal forma que sea lo suficientemente pictórico. Y en realidad esto es inhumano.

Los filmes de Chabrol en este último periodo son inhumanos por fatalistas, cínicos y misántropos. Las excepciones confirman la regla. En contraste con su primera época, los relatos de *Las dulces amigas* (*Les Biches*) y *La Rupture* (t. 1., *La Rupture*) son admirables y —planeados desde un principio como filmes no realistas— resultan tolerables. Por otro lado, *El Carnicero* (*Le Boucher*) es un gran filme en el que Chabrol, por primera vez de un modo consistente, desarrolla un relato utilizando gente verdadera. Ah, la única vez. Es el único filme donde no vapulea a los espectadores aceptando la incursión de lo absurdo como algo inevitable. Al contrario, esta vez toca al público de una manera tan acertada que uno difícilmente puede resistirlo, y en esto radica su peligrosidad. En sí mismo, este universo parece alcanzar un orden, pero no tiene nada que ver con la gente que paga en la taquilla; excepto en *Las dulces amigas* y *La Ruptura*, no realiza ningún contacto con ella.

Estos dos filmes, tan viejos como son, resultan hasta cierto punto accesibles al margen de que no existan más que sombras en lugar de hombres. Sombras de un encanto alusivo cuya anécdota está bien narrada. Chabrol maneja a la perfección su arte narrativo aún cuando las películas se vuelvan cada vez más descuidadas en su forma. Eventualmente uno tiene la impresión de que Chabrol debió ser el inventor de la toma con *zoom* —el más triste de todos los artificios cinematográficos. Restan una o dos estupendas tomas en movimiento, al contrario de las imágenes flojas, planas y sin ninguna importancia particular de iluminación o color. Y dos filmes definitivamente malos: *Dr. Papaul* (*Clinica del amor*) y *Nada*. Aquí tenemos muy claramente fascismo puro. Pero todo el tiempo permaneció oculto y algún día tuvo que salir.

El desprecio que Chabrol siente por su público se hace evidente en sus cuatro películas para televisión. Uno no puede hacer un trabajo tan irreflexivo cuando está destinado a un público tan numeroso. En lugar de acercarse a la televisión como un canal que puede amplificar la visión del cineasta, la tomó como si se tratar de una molestia. Pero eso también tiene su lógica.

El carnicero

