

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Claude Autant-Lara. La rabia en el corazón

Autor/es:  
Casas, Quim

Citar como:  
Casas, Q. (2005). Claude Autant-Lara. La rabia en el corazón. Nosferatu.  
Revista de cine. (48):141-146.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41408>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# Claude Autant-Lara

## *La rabia en el corazón*



### *Quim Casas*

*Bere ibilbide pertsonala eta profesionala oso bestelakoa izan zitekeen, baina Claude Autant-Lara beti egon zen leku eta momentu okerrean, eta bere zineari ere gauza bera gertatu zitzaion. Bere pelikulak Truffauten kritiken helburu nagusi izan ziren, bere karrera profesionalaren garapena itxuraz dirudiena baino konplexuagoa izan arren.*

**E**n el período histórico contemplado en este número, el cine francés desde la Liberación hasta la *Nouvelle Vague*, Claude Autant-Lara realizó lo más representativo de su obra, lo mejor y lo peor. Sus inicios vanguardistas tras la cámara son anecdóticos, a diferencia de los de René Clair, ya que su corto **Fait divers** (1923), producido por Marcel L'Herbier e interpretado por Antonin Artaud, no tuvo continuidad. Por lógica debería haber

sido distinto, ya que Autant-Lara se formó como decorador de varios filmes de su mentor L'Herbier -**Le Carnaval des vérités** (1919) y **L'Inhumaine** (1923), entre otros- y como asistente de realización precisamente de Clair en **París dormido** (*Paris qui dort*, 1924) y **El viaje imaginario** (*Le Voyage imaginaire*, 1925), y durante su estancia de dos años en Hollywood, dirigiendo las versiones francesas de producciones estadounidenses, trabajó con Buster Keaton.

Su cine de los años treinta pudo despertar alguna que otra simpatía en los jóvenes turcos de *Cahiers du cinéma*, ya que algunos de ellos llevan la firma como guionista de Jacques Prévert. Pero en su tercer largo, **El crimen del correo de Lyon** (*L'Affaire du courrier de Lyon*, 1937), atribuido oficialmente a Maurice Lehman aunque rodado por Autant-Lara, ya aparece como adaptador Jean Aurenche, y por aquí no iban a pasar François Truffaut y compañía.

En este período que nos ocupa realiza diez películas y un episodio para un film colectivo: **Le Diable au corps** (1946), **Occupe-toi d'Amélie** (1949), **L'Auberge rouge** (1951), el episodio *El orgullo* (*L'Orgueil*) de **Los siete pecados capitales** (*Les Sept péchés capitaux*, 1952), **Le Blé en herbe** (1953), **Le Bon dieu sans confession** (1953), **Le Rouge et le noir** (1954), **Margarita de la noche** (*Marguerite de la nuit*, 1955), **La travesía de París** (*La Traversée de Paris*, 1956), **En caso de desgracia** (*En cas de malheur*, 1957) y **El jugador** (*Le Joueur*, 1958). El muestrario literario de base es amplio y versátil: Raymond Radiguet, Georges Feydeau, Colette, Stendhal, Georges Simenon, Fedor Dostoievski. El tándem mágico del realismo psicológico, Aurenche-Bost, que habían trabajado juntos por vez primera en una película anterior de Autant-Lara,

**Douce** (1943), firman los guiones o adaptaciones de ocho de estos trabajos. Que seis de ellos no se estrenaran comercialmente en la España franquista obedece al gusto de Autant-Lara por los temas susceptibles de escándalo. Es el período de su vida en el que estuvo cercano a los postulados culturales del Partido Comunista Francés y su cine se asoció abiertamente con el anticlericalismo, además de volcarse en temas relacionados con el pacifismo, la iniciación sexual en la adolescencia y la crítica a la burguesía.

Hay en las películas definitivas de Autant-Lara tanto envaramiento como buenas ideas de puesta en escena; lo que ocurre es que algunas de estas ya están presentes, en cuerpo literario, en las novelas que el cineasta adapta. No podemos decir que las tome como base o se inspire en ellas, ni mucho menos que las conduzca a su propio terreno excepto puntuales ocasiones: Autant-Lara adapta las novelas llanamente, con mejor o peor inspiración, respetando el punto y coma del relato como normalmente hizo John Huston, otro adaptador caligráfico en el grueso de su obra. Pero el director de **Moby Dick** (*Moby Dick*, 1956), al menos, tomaba prestados libros con alguna relación entre ellos en cuanto a obsesiones y personajes, de modo que le era más fácil fabricar ese mundo propio a partir de los textos ajenos. La dife-



Le Blé en herbe

rencia entre los autores adaptados por Autant-Lara es tan grande, al igual que el escaso acento autoral del director, que encontrar líneas comunes entre muchos de estos títulos resulta tarea dificultosa.

Autant-Lara es uno de los directores que recibió más puyas de Truffaut, pero la sensación es que fue objeto de la ira del crítico más por defectos de sus guionistas que por carencias propias. En su famoso, inflamado, reconsiderado y ultracitado artículo "Una cierta tendencia del cine francés", Truffaut escribe: *"En la adaptación, tal y como Aurenche y Bost la practican, el procedimiento llamado de 'la equivalencia' es la piedra de toque. Este procedimiento supone que existen en la novela escenas filmables e infilmables, y que en lugar de suprimir estas últimas (como se hacía hasta ahora), es preciso inventar escenas 'equivalentes', es decir, tal y como el autor las hubiera escrito para el cine"* (1). Esto es evidente en la adaptación de la novela de Stendhal, cuya estructura en *flashback* justifica la inclusión abusiva de una voz narrativa muy literaria, la del protagonista encarnado por Gérard Philipe, ya sea como anuncio previo de un acto que se dispone a hacer o como reflexión de algo ya hecho: los pensamientos del personaje son "leídos", nunca visualizados, demostrando la incapacidad de guionistas y director para filmar lo que se supone que es infilmable y para encontrar las teóricas equivalencias. El mejor recurso que se les ocurrió fue el de una serie de interludios con citas de Stendhal, Sant-Réal, Telémaco, Danton, Merimée y Maquiavelo para darle sentido al relato y llegar allí donde la cámara nunca se atrevió a internarse, machacando una y otra vez sobre la idea de que el verdadero crimen del protagonista es haber nacido en una clase social inferior. No es de extrañar que en el rótulo inicial de **Le Rouge et le noir** aparezca la frase *"una novela es un espejo que pasamos a lo largo del camino"*, y que el plano final sea el de un grueso libro con tapas de cuero que se cierra. Hemos asistido a la lujosa reconstrucción leída de una novela.

Autant-Lara se permitía licencias más bien generales, trueques y cambios destinados, sólo en alguna de sus películas, a abrir una nueva línea temática no tan evidente en el original. Al mismo tiempo, y eso es una innegable virtud, tenía ojo para atrapar los momentos más estimables de las novelas y volcarlos en pantalla con similar fuerza a la descrita en las páginas del libro en cuestión. Entre lo primero, Truffaut explica muy bien en el texto citado una modificación sustancial en **Le Diable au corps**: *"En Le Diable, de Radiguet, François encuentra a Marthe en el andén de una estación, y Marthe salta del tren en marcha; en el film se encuentran en la escuela transformada en hospital. ¿Cuál es el fin de esa 'equivalencia'? Permitir a los guionistas esbozar los elementos anti-*



*militaristas agregados a la obra, de acuerdo con Autant-Lara"* (2), ya que el director siempre dijo que en el texto de Radiguet había creído ver una novela contra la guerra. En cuanto a lo segundo, tomemos un par de ejemplos de **En caso de desgracia** que me parecen relevantes. En la novela de Simenon (3) destaca especialmente el fragmento doloroso en el que la esposa del abogado Gobillot (Edwige Feuillère y Jean Gabin en la película) casi lo empuja en brazos de la muchacha a la que acaba de salvar de la cárcel, Yvette (Brigitte Bardot), porque es consciente, en su nobleza, de que ha perdido (página 49 de la novela). Autant-Lara filma la escena exactamente igual a como la escribe Simenon, y su virtud está en transmitir la misma intensidad: la esposa, que siempre ha aceptado en silencio las muchas aventuras del marido, lo lleva en su propio coche hasta la entrada del hotel en el que se hospeda la chica; la cámara encuadra al abogado de espaldas, dudando antes de franquear la puerta, y no decide entrar hasta que el violento sonido del coche al arrancar certifica la partida de la esposa un instante después de que Gobillot gire la cabeza en un vano intento de, quizás, recuperarla.



El otro ejemplo lo encontramos en la naturalidad con que Simenon, experto en estas lides, plantea los juegos eróticos de Gobillot, Yvette y la joven sirvienta de esta (páginas 125 y 126). Aquí Autant-Lara desafió la fama de caligráfico y ortodoxo que arrastra. Fuera por decisión propia o condicionado por la censura de la época, pero lo cierto es que se trata de una de las mejores secuencias de toda su obra. Filma en planos cortos el juego de pies desnudos de Yvette, interfiriendo la lúbrica mirada de Gobillot dirigida a las rodillas de la tímida sirvienta, y cierra la escena con un sugerente plano en penumbra de los tres personajes después de que Yvette apague la luz, plano "que sugiere", algo no muy habitual en Autant-Lara, y que invita al espectador a dejar volar su imaginación. Además, resulta mucho más provocador que el gesto de Yvette al subirse las faldas hasta las nalgas durante su primera visita al despacho del abogado, breve plano cortado en su momento y recuperado ahora en la edición en DVD de la película.

De los largometrajes que conforman este período, **L'Auberge rouge** es el único que parte de un argu-

mento original desarrollado por Aurenche, Bost y Autant-Lara, y quizá por ello parece gozar de una mayor distensión, lejos de materia infilmable y equivalencias varias. Se trata de una historia criminal tratada en clave burlesca, una comedia negra un poco capriana al estilo amoral de **Arsénico por compasión** (*Arsenic and Old Lace*, 1944). Si hoy el film mantiene algún interés es debido a esa mirada crítica y despreocupada, aunque ordenada en imágenes de forma excesivamente histriónica (el evidente contrasentido del cine de Autant-Lara), que el director ofrece sobre una historia de asesinatos inspirada, al parecer, en hechos reales acontecidos en 1830. La acción de la película transcurre medio siglo más tarde, una noche invernal de 1883, en el albergue del matrimonio formado por Marie y Pierre Martin. Con la ayuda de su criado negro, Fétiche, asesinan a los viajeros, se quedan con sus objetos de valor y utilizan algunos de los cuerpos como alimento para los cerdos. De todo ello nos enteraremos en la secuencia medular del film, aquella en que la señora Martin, aparentemente carcomida por la mala conciencia (todo en la película es pura apariencia, simple esce-

nificación) le confiesa sus atrocidades al párroco encarnado por Fernandel. Medular porque aclara zonas oscuras al espectador a través del personaje del cura y desempeña también una función desengrasante y clarificadora: Autant-Lara rebela la parte más siniestra del relato empleando mejor que en ningún momento del film los recursos cómicos de Fernandel, cuya expresión es tan divertida como atemorizada, como si la máscara cómica del actor se desvaneciera y mostrara una lícita reacción de desconcierto, impotencia balbuciente e incomodidad ante las atrocidades confesadas. El actor, en su improvisado confesionario, formado por un peine a modo de rejilla que le separa de la mujer, varía constantemente de gesto ante las explicaciones de esta, reflejando quizá la postura del espectador frente al tratamiento del relato.

El grueso de *L'Auberge rouge* es un vodevil sin demasiada fuerza cómica en el que conviven en desequilibrio elementos macabros y paródicos, un poco en la línea granguíñolesca, salvando las muchas distancias, de *El caserón de las sombras* (*The Old Dark House*, 1932), de James Whale, y algunos filmes de William Castle. Lo más interesante radica en la pluralidad de personajes, aunque la mayoría no pase del simple esbozo o se adornen en el histerismo como única forma de darse a conocer. Hay para todos los gustos, muertos y vivos, desde el titiritero asesinado en la secuencia de apertura, cuyo pequeño mono se convierte en figura relevante de la historia, hasta el criado negro recién salido de una serie Z sobre vudú y zombies, pasando por los pasajeros de

la diligencia averiada, el cadáver escondido en un gran muñeco de nieve o la anodina pareja formada por la hija de los posaderos y el novicio del que se enamora, atolondrado compañero de viaje de Fernandel. El final puede interpretarse de distintas formas, tantas como la fluctuación genérica entre comedia, drama, vodevil y crónica criminal, e incluye su mejor composición visual, con Fernandel alejándose de la posición de la cámara, que por fin sale del interior del albergue y del evidente decorado nevado de sus alrededores, mientras una espigada cruz oscura se proyecta contra un cielo lechoso.

**En caso de desgracia**, que nació como otra operación comercial destinada a rentabilizar la buena entente cinematográfica que tenían Gabin y Simenon en aquellos años (4), y *La travesía de París*, relato poético, populista e irónico al mismo tiempo sobre la caminata nocturna que realizan el mismo Gabin y Bourvil por las calles del París ocupado, llevando consigo cuatro maletas con las diversas partes de un cerdo recién descuartizado -elemento que, si el director hubiera entrado en la política de los autores cahierista, nos permitiría hablar de vínculos temáticos: los cerdos en el cine de Autant-Lara-, son las películas menos adoctrinadas por el realismo psicológico y la tradición de la calidad en las que sigue estando inmersa su obra. En muy pocos de sus filmes podemos encontrar esa libertad expresiva que en *La travesía de París* le permite poner en cuadro a un violinista ciego que interpreta "La Marsellesa" mientras pasan por su lado dominados franceses y dominadores alemanes, o la matanza del cerdo en el



La travesía de París

sótano, con Bourvil tocando el acordeón para ahogar los gritos de dolor del gorrino antes de convertirse en carne magra de estraperlo para paladines del mercado negro.

Aseguraba Autant-Lara en una entrevista de 1983 (5) que **El último metro** (*Le Dernier metro*, 1980) de Truffaut "es algo así como un remake de **La travesía de París**, pero sin su espíritu crítico y su categoría". En retrospectiva, el Godard de **Salve quien pueda (la vida)** (*Sauve qui peut (la vie)*, 1980) podía seguir cuestionando a Autant-Lara; el Truffaut de **El último metro** ya no tenía derecho a hacerlo. En la misma entrevista, donde aseguraba que Godard y Truffaut eran unos pequeños imbéciles, contraatacaba con furia a aquellos que tres décadas antes firmaron su prematuro certificado de defunción tras las cámaras: "La Nouvelle Vague supuso el cambio de una gente por otra, pero también del talento por la mediocridad, de la valentía por el conservadurismo, y el abandono de la idea de que el cine tiene que ser un espectáculo popular por la de que es un medio de expresión intelectual, por el intelectualismo".

Curiosamente, en un choque tardío entre la vieja guardia y la nueva ola, Autant-Lara y Godard coincidieron en la película **El oficio más viejo del mundo** (*Le Plus vieux métier du monde*, 1967), que evoca por episodios la prostitución en la prehistoria (Franco Indovina), la antigua Roma (Mauro Bolognini), comienzos del XIX (Philippe de Broca), finales del mismo siglo (Michael Pfléghar), el tiempo presente (Autant-Lara) y el futuro (Godard). Que el episodio titulado *Anticipation* lleve la firma de Godard resulta lógico, teniendo en cuenta la nómina de cineastas convocados, pero a Truffaut le hubiera gustado que los productores encargaran a Autant-Lara el relato de la prehistoria, lo que habría originado otra pugna generacional, ahora en el seno de una misma película. Por el contrario, el director de **Le Diable au corps** intentó imbuirse de una cierta modernidad pop para relatar los avatares de dos "simpáticas" prostitutas parisinas que terminan ejerciendo su profesión en una ambulancia. Conviene recordar, también, que Autant-Lara coincidió en **Los siete pecados capitales** con Roberto Rossellini, uno de los cineastas más respetados por *Cahiers du cinéma*, y que esta película de episodios -de la que formaron parte Yves Allégret, Jean Dréville, Carlo Rim, Eduardo de Filippo y Georges Lacombe- sería más o menos actualizada por directores de la *Nouvelle Vague* y satélites del movimiento en **Les Sept péchés capitaux** (1961), realizada por Roger Vadim, Edouard Molinaro, Claude Chabrol, Jacques Demy, De Broca, Max Douy-Sylvain Dhomme y Godard, que estaba en todas; lástima que dirigiera la historia sobre la pereza y no la centrada en el orgullo, pecado capital que trató Autant-Lara en la primera película.

Aunque los efectos de la política de los autores remitiéron, la posición de Autant-Lara siguió siendo igual de incómoda. Su drástico posicionamiento ideológico hizo casi imposible que se llevara a cabo una reconsideración general de su obra, ya que acabó asociándose a la causa ultraderechista del Frente Nacional de Jean-Marie Le Pen, a quien dio soporte como eurodiputado. No fue una simple paradoja en la trayectoria de un cineasta que se había granjeado fama de antimilitarista, antipatriótico e inmoral según la opinión pública de cada época: en 1989 realizó unas virulentas declaraciones antisemitas, fue procesado y expulsado por ello de la Academia de las Bellas Artes. Cuatro años antes había publicado sus memorias con el título de *La Rage dans le coeur* (*La rabia en el corazón*). En el fondo, Autant-Lara estuvo siempre en el lugar y en el momento equivocados, pasando de la izquierda a la derecha, de la vanguardia cinematográfica al realismo psicológico, de Antonin Artaud a Gérard Philipe, de Jacques Prévert a Jean Aurenche, del antimilitarismo al antisemitismo, del cine llamado de calidad al escándalo y la controversia; de un lado a otro, contra todo el mundo. Falleció el 5 de febrero de 2000, a los 98 años.

#### NOTAS

1. François Truffaut, "Une certaine tendance du cinéma français", *Cahiers du cinéma* n° 31, enero de 1954 (traducción al castellano: Joaquim Romaguera y Homero Alsina Thevenet, eds., *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 228).

2. *Ibidem*, pág. 233.

3. *En cas de malheur*, publicada originalmente en 1956 (traducción al castellano: *Por si algo me ocurriera*, Barcelona, Tusquets, 1998). Existe una segunda adaptación cinematográfica, **En plein coeur** (1998), de Pierre Jolivet, del mismo modo que hay otra versión de *Le Diable au corps* dirigida por Marco Bellocchio, en 1986, **El diablo en el cuerpo** (*Il diavolo in corpo*).

4. De las 53 adaptaciones de novelas de Simenon que se han realizado desde 1932 hasta finales de los noventa, según reseñan Serge Toubiana y Michel Schepens en su libro *Simenon Cinéma* (París, Les Éditions Textuel, 2002), diez están interpretadas por Gabin, tres de ellas en el papel del comisario Maigret. Son las siguientes: **La Marie du port** (M. Carné, 1950), **La Verité de Bébé Donge** (H. Decoin, 1952), **Le Sang à la tête** (G. Grangier, 1956), **El comisario Maigret** (*Maigret tend un piège*; J. Delannoy 1958), **En caso de desgracia** (C. Autant-Lara), **Maigret en el caso de la condesa** (*Maigret et l'affaire Saint-Fiacre*; J. Delannoy, 1959), **El barón y su yate** (*Le Baron de l'ecluse*; J. Delannoy, 1959), **El presidente** (*Le Président*; H. Verneuil, 1961), **Maigret, terror del hampa** (*Maigret voit rouge*; G. Grangier, 1963) y **El gato** (*Le Chat*; P. Granier-Deferre, 1971).

5. Entrevista realizada por Octavi Martí en *El País*, 25 de marzo de 1983.