

VILLEGAS LOPEZ

a Chaplin, que buscaba un niño para acompañarle en una película, en la que pensaba hacia tiempo. Recogería el ambiente de vagabundaje y miseria de sus años de niñez, en los barrios pobres de Londres. Chaplin fue a ver al niño Coogan al Orpheum Theatre, de Los Angeles, y lo contrató por 75 dólares a la semana, triple de lo que ganaba en el teatro. Como prueba, le hizo interpretar el papel de uno de los niños del matrimonio en «Día de placer» (Day's pleasure), estrenada en diciembre de 1919. Después, con infinita paciencia, Chaplin se dedicó a hacer de aquel niño de cinco años un actor capaz de figurar a su lado, a lo largo de lo que seguiría su, hasta entonces, más importante película: «El chico» (The Kid). Y desde el 6 de febrero de 1921, en que se estrenó el film, con un inmenso éxito, Jackie Coogan es una de las grandes estrellas del cine de su época.

El formidable mecanismo de la fama lo eleva sobre el mundo, en aquellos años 20 del cine norteamericano, los más deslumbrantes de su historia. Se forma la «Jackie Coogan Corporation», que comienza a realizar sus películas en los Brumpton Studios, de Melrose Avenue, donde trabajan grandes estrellas. También la fortuna: de setenta y cinco dólares por semana, el niño pasa a ganar cincuenta mil en el mismo plazo. En sus primeros films continúa con el traje y la caracterización de «El chico», y estas películas recorren el mundo a la sombra de su gran éxito



Charles Chaplin dirige a Jackie Coogan en «El chico»

112

VILLEGAS LOPEZ



«El salario del maldito», con Yves Montand y Charles Vanel

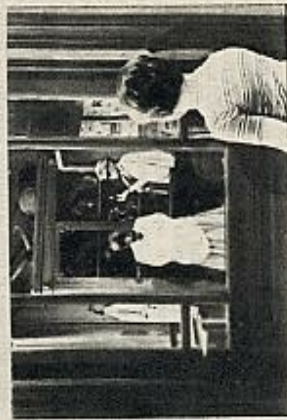
hículo para la expresión de otros valores fundamentales. Valores que no se van a borrar de nuestro mundo tan fácilmente: Charles Chaplin —siempre en el filo de la época— los recogerá en «Un rey en Nueva York».

Estos grandes valores del mundo de Clouzot cobran su máxima altura, fuerza y significado en su segunda película: «El cuervo», en 1943, sobre argumento propio, en colaboración con Louis Chavance. Es una obra maestra, una de las películas más importantes de las realizadas en aquella época en Francia. (Véase: «Cuervo». El) La acusación de colaboracionista, que le proporcione este film, le impide trabajar cuando se produce la liberación del país, hasta que la situación se aclara. Entonces realiza otra verdadera obra maestra del cine policiaco: «En legítima defensa» (Qui des Orfèvres), 1947, cinco años después de la anterior. (Véase.) Son los mismos valores profundos manjeados en otra clave: «Mánon», al año siguiente, toma la vieja novela del abate Prevost para tocar el problema de más actualidad en aquellos años de la inmediata posguerra: el colaboracionismo. La pareja de enamorados es aquí una mucacha, acusada de relaciones con los alemanes (Cécile Aubry), y un desertor (Michel Audoir), que quieren vivir su vida según su propio dictado y no al de los demás. Son dos seres acosados por el mundo entero, como en la novela de Prevost lo que era una mujer por sus costumbres tachadas de licenciosas, en aquel infortunio del siglo XVIII, licencioso por excelencia. Se trata de la inquisitiva de la sociedad y de la época, cualquiera que sea. Y, sobre todo, del derecho al error, que es el derecho de la de la íntima libertad, gran cuestión de nuestra época. En lugar de ir a morir a Louisiana, estos amantes van a hacerse en el Israel, que lucha para convertirse en patria de los judíos. El film es extraordinario, y esa muerte de la ca-

CLOUZOT

ravana en el desierto, de manera estúpida, atacados por unos beduinos, es una de las escenas más dramáticas que se han hecho en cine. «Mánon» es un film muy discutido entonces y hoy pero realmente extraordinario. Obtiene el León de Oro, en el Festival de Venecia, al mejor film. Con él se cierra una trilogía de espíritu muy definido, que hasta ahora —a mi juicio— constituye la cúspide de la obra de Clouzot. Realiza un episodio del «film-omnibus», «Retorno a la vida», el titulado «La vuelta de Juan», con Louis Jouvet, y después «Miquette et sa mère», según la comedia de Piers y Caillavet. En 1950 se casa con Vera Annado, brasileña, casada antes con el actor de la misma nacionalidad, Leo Lapara, que trabajaba en «Retorno a la vida». Vera Annado había estado en Francia en 1937-40; volvió a París después de la guerra y se dedicó al cine como secretaria de producción. Allí la conoce Clouzot y se casan, haciendo de ella su actriz predilecta, un tipo de su evasión, con el nombre de Vera Clouzot; en adelante, interviene en todas sus películas. Entonces, este hombre de acción que se expresa por el cine, tiene uno de sus cambios repentinos. Decide renunciar a toda clase de argumento, para dirigirse directamente a la vida misma, comenzando por su base más elemental y primaria: el documental sobre un país, desde el punto de vista antropológico. Se va al Brasil, recorre las selvas virgenes del inmenso país y comienza la película proyectada «Brasil» (1951), que no logra acabar. En cambio, escribe un libro de gran interés: «El caballo de los dioses» (Le cheval de dieux), donde recoge su material etnográfico.

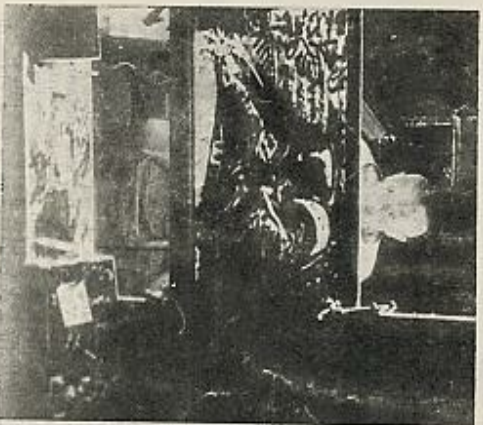
De vuelta a Francia inicia la segunda gran etapa de su obra con «El salario del miedo». Unos hombres han ido a caer a uno de esos «pozos del mundo» en la América hispana, de los que no se puede salir. En este caso porque las distancias son mucho más caras de franquear que el salario



«Las diabólicas»

109

VILLEGAS LÓPEZ



*El misterio Pléssou.

que pueda ganarse; también por la incertidumbre de vivir de cualquier modo, en una libertad interior atada por el encierro físico. Estos dos hombres tienen la ocasión de salir de allí por obra de un ingreso extraordinario: a tono con el peligro del trabajo a realizar: llevar, a través de los campos y las selvas, un cambio de aluminio, que puede explotar en cualquier momento, al menor accidente. La marcha de este cambio constituye la película. Clouzot ha jugado aquí el «gran guión», actualizando los incidentes, accidentes y peligros en una sucesión que busca la angustia, demostando ostensiblemente. Ello resta fuerza e incluso autenticidad a escenas magistralmente conseguidas, porque manifiestan su intención de estar situadas para aumentar el efecto anterior. Como realización es magistral y obtiene un gran éxito de público. Escríbe el argumento de «T. K. X. no contesta» (Si tous les gars du monde), 1953, que dirige Christian Jaque. De nuevo inicia un cambio de rumbo y piensa dedicarse exclusivamente a la pintura.

Tercero vuelve al cine y realiza «Les diaboliques», sobre una novela policíaca de Boileau y Narcejac, donde el gran guión está magistralmente abarcado. Película de suspense muy armada, habilidosa e incluso fallado, tiene un extraordinario clima a lo largo de todo el film, que se debilita después, frente a un desenlace excesivamente sorpresivo y rebalsado; es su mayor éxito de público.

CLOUZOT

«El misterio Pléssou» es un gran documental sobre arte. Concretamente, sobre el trabajo de este genio creador de la pintura contemporánea y su mecánica pictórica. El ojo de la cámara espía al pintor, entrecapado a su obra, para intentar descubrir ese misterio de su arte y su creación, que él mismo no conoce. Tiene sus antecedentes en films cortos, pero en ninguno se ha conseguido semejante acercamiento a los propósitos buscados y tal emoción frente al espectador de una obra de arte.

«Los espías» trae una dimensión nueva a la obra de Clouzot: la tragedia divertida, el humor sin risa. En este orden hay una influencia de Renoir —«La regla del juego», «Elena y los hombres»— y de Chaplin en «Monsieur Verdoux». Y al abordar el film terrorista, el influjo de Fritz Lang. Pero con todo ello ha logrado una película completamente propia, porque trata directamente sus valores fundamentales: en especial, el miedo. Esta vez el miedo llevado hasta su último límite, que es el absurdo; por ahí encuentra lo bufo. Película que ha desconcertado a los públicos, es una de las mejor construidas en esta segunda etapa de Clouzot. En «La verdad» vuelve a la línea humana para sus personajes y ambiente; siempre sobre los mismos motivos; ahora, es la mujer, Brigitte Bardot, pensada por su crimen y encerrada en sí misma, con su verdad.

Clouzot es un prodigioso artífice de la imagen y un extraordinario constructor de narraciones y de su ritmo. Trabajaba sus géneros incansablemente, hasta lograr el último acabado perfecto, y después dibujaba la mayoría de las escenas, con sus planos sucesivos, como si se tratara de la película misma. Antes de comenzar a filmar, puede decirse que está hecha. Es un implacable director de los intérpretes, de los cuales se sirve como de cosas, sujetándolos por completo a su idea. A veces filmaba después la misma escena, dejando al actor en liber-



*Los espías

tad, para elegir la más conveniente. Logra películas de una solidez arquitectónica, siempre muy complejas, a las que su extraordinaria maestría en el ritmo dan un aire de simplicidad, característico de la obra lograda. Clouzot es uno de los grandes maestros del cinema contemporáneo.

Pero es también un cinematógrafo altamente representativo. Sus asuntos policíacos, con trasfondo de gran guión, no son el film terrorífico, al estilo de las viejas películas de misterio de origen alemán; ni son terroríficas, cuyo creador y maestro es Fritz Lang, con esos personajes extraños, minadores, con su idea destructora como un explosivo. Las películas de Clouzot son «horroríficas», buscando esa veta popular de vicisísima tradición teatral y literaria. El horror es un eterno y seguro atractivo de público. Y Clouzot declara siempre que sus películas pretenden ser para dos millones de personas, de gran público. Conscientemente está más cerca del cine como industria y espectáculo que del cine como arte, a pesar de que sea un verdadero artista del cinema. Ello le ha llevado a abandonar, en sus últimos films de mayor éxito, la tremenda sinceridad que caracterizó los primeros; el peligro del adormecimiento por esta posición, como al artista minoritario le amenaza siempre el aislamiento.

Pero lo que da consistencia y jerarquía a la mayoría de sus películas son esos valores representativos del alma de nuestro tiempo. Clouzot las recoge en la calle, en los hechos y en los hombres, en uno de los momentos más trágicos de la historia de su país y de la Humanidad. En plena guerra y la amenaza constante de las películas literas más perfectas e implacables que jamás han existido, como ya hemos dicho. De ahí y no de ningún recurso de la fantasía, ha extruido Clouzot esos tres datos que alimentan su obra y le dan el espíritu que la anima y sostiene: el hombre obligado a vivir en la clandestinidad, física o espiritual, que es la gran quebrada de la libertad en nuestra época; el encierro y el cerco que ello significa, sea también físico o moral, donde el hombre fermenta sus pecores y más mezquinos instintos, que se corrompen a sí mismos; el miedo, la gran pesadilla del hombre actual, el miedo que viene de todas partes, del cielo y de la tierra, y de los otros hombres y de los hechos de cada día; el miedo como final y causa de toda desgracia. Por eso las películas de Clouzot tienen ese tono de alienación real, de pesadilla vivida y concreta, porque es en ese tono y estilo en el que el hombre actual se siente vivir desde el fondo de su espíritu, cualquiera que sean las circunstancias concretas de su existencia. Es algo que yace hoy en lo más in-

VILLEGAS LÓPEZ

COOGAN

timo de los humanos porque es también el alma de este hoy nuestro. De aquí la revalorización actual de la novela policíaca, como mecanismo del miedo y su horror. Las películas de Clouzot gustan a los grandes públicos no sólo por su «horrorismo» y su trama policíaca, magistralmente armada siempre. Atraen y fascinan porque cada espectador siente —consciente o inconscientemente— que el realizador está jugando, en el malaburismo polifónico, con sus ínfimas pesadillas, en las que tantas veces no quiere pensar. Y allí están, vividos, danzando, jugando en las imágenes de la pantalla. Sobre los equívocos policíacos y «horroríficos» de los films de Clouzot se han venido a posar grandes valores, vivos y obsesivos, de nuestra época.

PRINCIPALES ARGUMENTOS

Noche de pedrada (Un soir de nuit), 1931; Mia consine de Varsovie, 1935; La revolté, El mundo temblará (Le monde tremblera), 1939; El último de los seis (Le dernier des six), 1941; Los desconocidos (La casa, Les inconnus dans la maison), 1942; T. K. X. no contesta (Si tous les gars du monde), 1953.

PELLÍCULAS

El asesino habla en el 21 (L'Assassin parle au 21), 1949; El curro (La cor-Bravi), 1948; Un legítimo defensa (Quel des Ordres), 1947; Mamon, 1948; Redorno a la vida (Retour a la vie), Mignette et sa mère, 1949; Brassil (Hanchabul), 1951; El subterfugio del misterio (Le subterfuge de la peur), 1952; Los diabólicos (Les diaboliques), El misterio Pléssou (Les espions), 1957; La verdad (La vérité), 1960.

COOGAN,
Jackie

ACTOR. Nació en Los Angeles (California). Estrados Unidos, el 26 de octubre de 1914. Sobrenombre en España: «Chiquito». Hijo de actores de «musical», apareció en el teatro desde que tenía dos años; sus padres formaron parte por un tiempo de la compañía de Annabelle Kellerman, la mandadora escultural, antecedente de Esther Williams. Jackie logró cierto renombre, sobre todo con las imitaciones de David Warfield, que formaba parte, como ellos, del circuito teatral de Mary Lou Loeve. Cuando el niño tenía cinco años, Sid Grauman, el famoso empresario de cine, y el rey de los exhibidores, le recomen-