

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
EL COLCHÓN DE LANA

Autor/es:
Elena Hevia

Citar como:
Elena Hevia (1997). EL COLCHÓN DE LANA. Nosferatu. Revista de cine. (23).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41005>

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:



donostiakultura.com



El cartero siempre llama dos veces

El colchón de Lana

Elena Hevia

Rubia, las más de las veces, morena en ocasiones, prudentemente distante para disimular su falta de expresividad, Lana Turner fue uno de los íconos más pingües de los años 40 y 50, una especie de modelo *bigger than life* de las servidumbres y glorias de una estrella. Decoró melodramas y filmes *noirs* y tanto en unos como en otros le tomó el pulso al precio de la fama -muy raramente pudo olvidarse de su estatus estelar- sin

que los resultados fueran lo suficientemente patéticos cuando le tocaba ser la buena ni lo suficientemente truculentos cuando llevaba a los hombres por el camino de la perdición.

Todo en ella se organizaba a partir de la puesta en escena, de los oropelos de la representación. Su imagen fue la suma de un maquillaje perfecto, un vestuario que contribuía a la composición de su personaje antes incluso de que pu-

diera abrir la boca y un impecable peinado que jamás se desmoronaba, ni aun en los momentos en que las exigencias del guión la obligaban a mesarse los cabellos. Unos cabellos que el departamento de la Metro obligó a teñir de rubio para borrar en ella cualquier indicio de naturalidad y completar su construcción. Deseada e inalcanzable tuvo su lugar en el Olimpo junto a las diosas del momento, Rita Hayworth o Ava Gardner, aunque frente a éstas

mostrara algo menos de carnalidad y algo más de lo que la clase media americana consideraba elegancia. El *star-system* hizo de ella uno de sus mejores *gadgets*: Lana, sin cualidades aparentes para la interpretación, necesitaba un mullido colchón de amorios, verdaderos o falsos, para ser ella misma, necesitaba que las columnistas de Hollywood se la inventasen como si fuera la protagonista de un melodrama tipo **Ha nacido una estrella**, con golpe de fortuna en sus inicios -fue descubierta mientras se tomaba un helado en un *drugstore*- y tragedia final. El colchón de Lana era redondo y evocaba excesos: ahora en los 90 apenas si sus historias sentimentales ocuparían unas pocas líneas en las revistas sensacionalistas; entonces su vida privada, con ocho maridos, multitud de amantes y un jugoso asesinato -el cometido por su hija Cheryl contra el gángster Johnny Stompanato, violento amante de Lana, para evitar que ésta siguiera siendo la estera de aquél- formó parte indisoluble del mito de la mujer víctima de sus pasiones. Un mito que ella misma se encargó de cimentar posteriormente con gran visión comercial con su trabajo como actriz en melodramas en los que se dejaba adivinar un poso de verdad.

Pero ni siquiera en esa línea pudo ser radical. Su tragedia americana no acabó, como en el caso de Marilyn -una estrella que empezó a despuntar cuando el brillo de Lana empezó a menguar-, con la autodestrucción. Lana sobrevivió a todo eso, se arrepintió de sus pecados e hizo profesión de fe cristiana. Así lo declaró en 1994, un año antes de su muerte, a raíz de su visita al Festival de San Sebastián, donde se mostró como una mujer en paz consigo misma tras haber logrado desembarazarse del lastre de los hombres. Un final del todo acorde al cliché de las muchas historias que había interpretado.

Julia Jean Mildred Frances Turner (lo de Lana fue un invento del director Mervyn LeRoy en honor de una tía suya) nació en Wallace, un pequeño pueblo de Idaho, en 1920 o 1921, según distintas versiones, y antes de recalar en Los Angeles siendo una adolescente se paseó por medio Estados Unidos al mismo ritmo en que cambiaban los trabajos del padre, minero o bailarín y tan soñador como poco práctico.

"Me gustaban los chicos y yo gustaba a los chicos", decía con frívola inocencia cuando era una *starlet* prometidora. Y esta frase marca la filosofía de los "malos" pasos que dio fuera y dentro de la pantalla. Con el tiempo llegó a descubrir que la cosa no era tan sencilla. Y más con las ligas puritanas y la Oficina Hays dándole al martillo de herejes. Supo que la maldad en las mujeres, y especialmente en las mujeres guapas, no es algo que tenga que ver con la ética sino más bien con las costumbres, y pese a que la seducción es cosa de dos, la responsabilidad, desde los tiempos de Eva, parece recaer en la mujer tentadora. Esa faceta entre juguetona y procaz, todavía fresca y no del todo culpable, marca su primera aparición en la pantalla. Fue un pequeño papel en *They Won't Forget* (Mervyn LeRoy,

1937) cuando contaba 17 años: allí encarnaba a una adolescente destinada a ser eliminada por el asesino en el primer rollo de la película. Pese a la brevedad de su intervención, logró captar la atención del público mientras la cámara seguía hipnotizada el movimiento de sus pechos aprisionados en un suéter de *cashemire*, al tiempo que la música puntuaba esa cadencia. Se convirtió entonces en "la chica del suéter", una especie de ingenua y *sexy* vecinita de la puerta de al lado.

También fue ésa la primera vez que el vestuario marcó su personalidad cinematográfica. Con el tiempo un simple suéter no fue suficiente y su guardarropa marcó la evolución de los personajes pasando de la sencillez a la sofisticación con los modelos especialmente diseñados por Adrian, Irene, Walter Plunkett, Helen Rose, que más que poner en evidencia su *sex-appeal*, lo enmascararon. Es una buena forma de captar al público femenino. *"Lana Turner representa en la actualidad lo que Theda Bara fue en el pasado. Pero, naturalmente, no se parece a una vamp. Es mucho más peligrosa porque hace que el público se relaje"* (1). Son palabras de Anita Loos definiendo el nuevo producto Lana Turner, después de

They Won't Forget



que se haya producido su transformación final en la Metro, donde se trasladó en 1938. Allí entra en los engranajes glamourosos de la productora y sale provista de sus mejores armas: pelo rubio y una distinción pretenciosa y algo vulgar.

Menudeó en comedias románticas y musicales. Fue el objeto de los desvelos del adolescente Mickey Rooney en un film de la serie del juez Harvey y luego completó un trío junto a Judy Garland y Hedy Lamarr en el musical **Ziegfeld Girl** (Robert Z. Leonard, 1941) componiendo una de sus primeras "malas" (en el sentido anteriormente mencionado) y purgó sus descarriados pasos muriendo como una gran señora mientras bajaba unas escalinatas con un adecuadísimo traje negro. Ese mismo año estuvo a punto de situarse de nuevo en la senda peligrosa al encarnar al amor de Hyde, una cabaretera de sentimientos "excesivamente generosos", tal como la describe el benéfico alter-ego del monstruo, el doctor Jekyll. Pero, por fortuna para la película, Spencer Tracy se empeñó en que el complejo papel de chica mala (en realidad una víctima un poco masoquista) recayese en Ingrid Bergman, actriz de más fuste. Y Lana Turner tuvo

que contentarse con ser la pacata y dulce novia del doctor. Con todo, una secuencia onírica de dudoso gusto en la que el dual anti-héroe de Stevenson sueña con ambas mujeres convertidas en bestias de tiro parece colocarlas en el mismo infierno psicoanalítico e igualmente culpable. Es decir, igualmente deseables.

Ya estaba madura para ser la chica del gángster y lo fue en los brazos de Robert Taylor en **Senda prohibida** (*Johnny Eager*; Mervyn LeRoy, 1942). Y aunque su labor fuese ante todo redentora -ella era hija del fiscal del distrito-, también demostraba que era capaz de empuñar una pistola. Cosa que hacía con la misma desgana displicencia con que anunciaba el jabón Lux. No se encuentran rasgos de excesiva perfidia en las tres incursiones de la diva junto al rey Gable -**Quiero a este hombre** (*Honky Tonk*; Jack Conway, 1941), **Somewhere I'll Find You** (Wesley Ruggles, 1942) y **La rival** (*Homecoming*; Mervyn LeRoy, 1948), aunque en la primera despliegue algunas triquiñuelas para atrapar marido y en la última sea la tercera en discordia de un melodrama bélico.

El cartero siempre llama dos veces
Senda prohibida



ces (*The Postman Always Rings Twice*; Tay Garnett, 1946) señaló su entrada con todos los derechos en la categoría de las mujeres fatales, pero marcó un nuevo estilo menos calculado y más humano de ese modelo. Cora, la mujer abocada a un matrimonio tan infeliz como mezquino que la hunde en un mortal aburrimiento y su consiguiente válvula de escape en el *amour fou*, nada tiene que ver con Phyllis Dietrichson -la Barbara Stanwyck de **Perdición** (*Double Indemnity*; Billy Wilder, 1944)-, otro personaje paradigmático, pero mucho más cruel y sibilino, surgido de otra de las grandes novelas de James M. Cain. Lana, con su primera aparición a través de una cámara subjetiva colocada en los ojos del vagabundo, del hombre sin raíces de la Depresión (John Garfield), resulta seductora pero no peligrosa, porque la suya todavía sigue siendo una imagen de *pin-up*, de chica de calendario que acaba de perder su barra de labios descuidadamente. Mientras la pasión se acentúa y el erotismo se desata como válvula de escape, percibimos con ella la claustrofobia del lugar. Cora, con su vestuario impolutamente blanco -sólo en dos ocasiones el personaje se viste de otro color- es una víctima más de un entorno hostil.

Tras su paso por **La calle del delfín verde** (*Green Dolphin Street*; Victor Saville, 1947), un melodrama de época en el que no faltaban amores contrariados, escenarios exóticos y un terremoto, Lana se aprestó a enfrentarse con el personaje más perverso de toda su carrera: Milady de Winter, la hermosa oponente de D'Artagnan y sus amigos los tres mosqueteros, un "diablo con faldas", como la definiera Alejandro Dumas, y uno de los pocos casos en los que una mujer ha podido convertirse en villano con todas las de la ley. Unos trajes imposibles de violentísimos colores y plumas en la frontera de lo estrafalario enmar-



Los tres mosqueteros

can la evidente fotogenia de la actriz, por primera vez en color, más distante y gélida que nunca, quizá por el contrapunto que ella misma suponía a una cinta de acción trepidante concebida tan dinámicamente que casi parece un musical y para acentuar más la semejanza Gene Kelly presta sus mañas de bailarín al protagonista.

Los tres mosqueteros (*The Three Musketeers*; George Sydney, 1948) supuso un punto de inflexión en la carrera de la actriz; pese a que un año antes había tenido un cierto éxito con **Dos edades del amor** (*Cass Timberlane*; George Sydney, 1947) junto a Spencer Tracy, donde era la esposa díscola de un respetable juez, su filmografía empezó a llenarse de títulos imposibles: **Mr. Imperium** (Don Hartman, 1951), **La viuda alegre** (*The Merry Widow*; Curtis Bernhardt, 1952), **Mi amor brasileño** (*Latin Lovers*; Mervyn LeRoy, 1953), hasta que

Vincente Minnelli la rescata para el buen cine en **Cautivos del mal** (*The Bad and the Beautiful*, 1952). Su inexpresividad se convierte entonces en su mejor baza, al mostrar la parálisis de una sensibilidad herida: Georgia Lorison es una aspirante a actriz de poco talento a quien un productor de olfato, pero arribista y tirano, decide convertir en estrella. Es precisamente este personaje, Jonathan Shields, quien sentencia: "*Actúas mal y te mueves torpemente, pero el hecho es que los ojos del público están sólo pendientes de ti*". Se refiere a Georgia Lorison, pero muy bien hubiera podido tratarse de la propia Lana Turner. Esa anti-cualidad es también aprovechada productivamente en otro magnífico y decididamente mortuorio melodrama, **Imitación a la vida** (*Imitation of life*, 1959), último trabajo de Douglas Sirk en Estados Unidos. Lana inicia entonces el que será el tramo final de su vida como actriz, copiando-

se a sí misma en un infierno circular y repetitivo, profundamente fantasmal y ausente, como si supiera que el precio por haber sido deseada fuera todo ese purgatorio de películas inanes en las que repite el modelo de madre sufridora, víctima de las circunstancias o una adúltera con intenciones criminales. Como culminación a esa destrucción aburrida y sin sentido, un buen día encendimos la televisión y la vimos, más sintética que nunca pero todavía bella, pagando sus pasadas culpas en **Falcon Crest**, haciéndole la competencia a Angela Channing. Había llegado al círculo más profundo, pero todavía conservaba el secreto de la fascinación.

NOTA

1. Morella, Joe y Epstein, Edward Z.: *Lana. The Public and Private Lives of Miss Turner*. The Citadel Press. 1971. Página 68.