

EL CINE

Espejismo: Judy Garland

Por Alberto DALLAL

...una arruga del traje de hada o un temblor de su dedo meñique delatan la presencia material de una actriz viva, allí donde dudábamos si teníamos delante tan sólo una proyección luminosa.

Marcel Proust
Por el camino de Swan

Espectáculos y cine son, para gran parte del público moderno, sinónimos de irrealidad negativa, de atmósfera perniciosa que, de una manera u otra, acaba por envolver a las estrellas que le dan gloria. Sin embargo, al señalar al "ambiente artístico" como propiciador de mundos inconvenientes y destructivos, el público no hace otra cosa que descargar en los protagonistas famosos sus más íntimos celos, sus pecados inconfesables, sus deseos más profundos. Pues nadie más sino el público, al idealizar sus prefe-

mientos, glorificaciones y exégesis al amparo de un público que realmente no conoce el mecanismo de relojería hollywoodense. Una vez consumado el hecho—en estos casos la muerte—sobrearon críticos que tenían preparadas sus acusaciones en contra del medio hostil y putrefacto de la Meca del Cine, al cual hicieron culpable directo de la desaparición de personalidades tan sensibles y extraordinarias. A los clamores de la crítica periodística se unieron, manifestando su protesta, tres o cuatro admiradores que decidieron expresar su indignación por medio del suicidio.

¿Cuál resulta ser, en realidad, la impresionante revelación de este tipo de fenómenos? La noticia ruidosa, la publicidad sensacionalista aprovecha siempre cualquier clase de alimento. Para algunas estrellas de cine, la transfiguración artística sólo puede provenir de la muerte social. La fama perenne sólo se alcanza a través de lo irremediable. Escalar la cumbre de la gloria implica un esfuerzo inaudito, pero mantenerse en

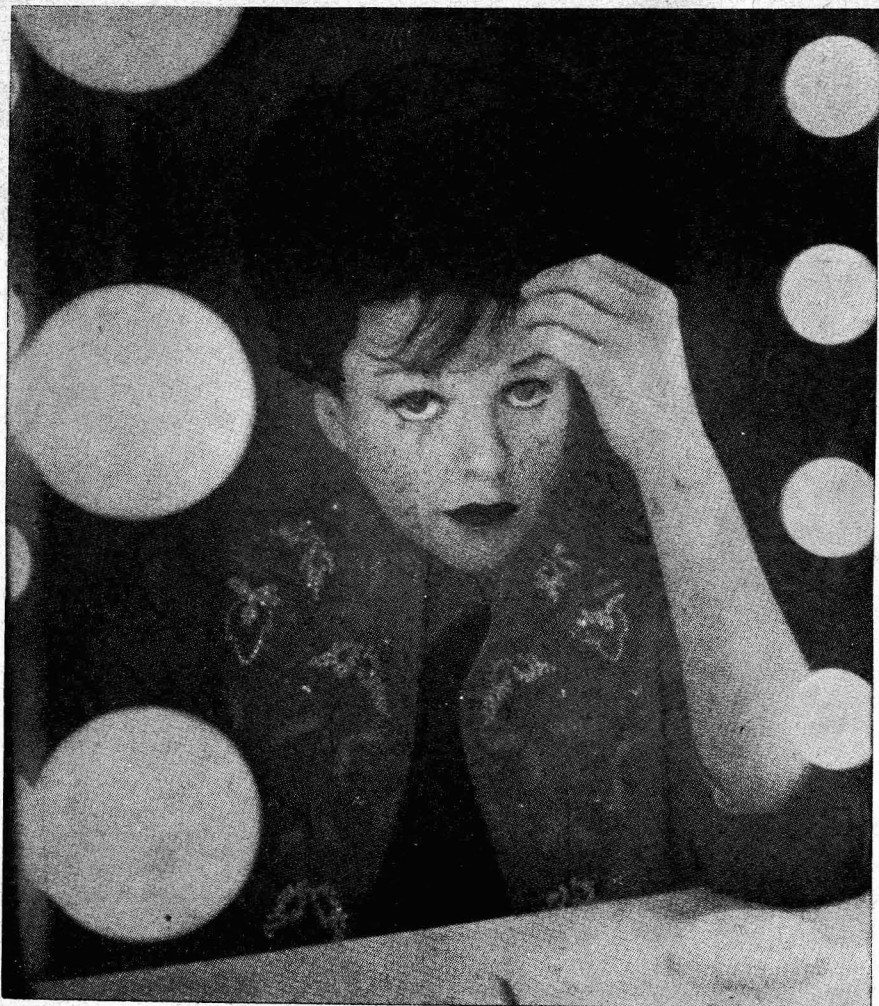
determinado. Si examinamos con atención, aun reconociendo el criterio anterior, sobrarían las paradojas y una de ellas nos saltaría a los ojos: el artista se opone a la moral de su tiempo para realizarse y acaba por ganarse la pasión del público, en sentido positivo o negativo, de la misma manera que lo hacen los grandes políticos y los iluminados.

En Hollywood, el fenómeno ha alcanzado proporciones de fantasía. La extravagancia colectiva ha hecho que surja una industria de estrellas y no un arte cinematográfico maduro. Sólo cuando el mito estrella sea sustituido en la mente del público por el talento probado de los realizadores, podrá decirse que el cine de Hollywood es un arte de creadores, no de intérpretes. Por lo tanto, y a pesar de los esfuerzos de la crítica de cine europea, que de algún tiempo a esta parte reconoce el valor de los realizadores norteamericanos, la industria fílmica estadounidense no puede prescindir de las estrellas y de su popularidad, elementos negociables por excelencia y, en muchos casos, claves del éxito o fracaso de una producción.

Ante estas circunstancias, surge una pregunta interesante: Dentro del maremagnum cinematográfico, ¿se pierden los artistas de talento, las estrellas excepcionales que con su trabajo revelan las cualidades tradicionales de la actuación? Las respuestas pueden reducirse a dos, fundamentales; una afirmativa: el ambiente de Hollywood destruye la auténtica calidad de los actores (o sea: salvo honrosas excepciones, la popularidad no implica actuaciones de primera línea); la segunda respuesta sería: no estamos frente al arte tradicional de la actuación; la estrella de Hollywood pertenece a un nuevo tipo de artista, ligado estrechamente a los ritos propios de una industria.

Cualquiera que sea nuestra idea del problema, tendremos que reconocer en ambas posiciones un aspecto de justicia, pues por una parte es imposible negar la desproporcionada frivolidad y el esoterismo del mito hollywoodense de la actuación y, por la otra, es lícito aceptar la existencia del nuevo concepto, del binomio arte-industria que ejerce su atractivo sobre la masa de espectadores. Mundo novedoso, el cinematográfico crea figuras excepcionales en todos los órdenes. Sitio terrible, Hollywood forja su fama destruyendo o encumbrando artistas. Ante nuestros ojos desfilan falsos valores, personajes fraudulentos y, junto a ellos, personajes fascinantes, contradictorios, que en alguna forma resultan sensacionales.

¿A cuál de estos grupos pertenece Judy Garland, la mujer-niña que todos conocemos? Sería difícil precisarlo, ya que en ella se entremezclan los aspectos auténticos y artificiosos de Hollywood, así como las cualidades y los defectos de las grandes figuras del cine. ¿Es el "caso Garland" la historia de un fracaso o de un éxito? A raíz de sus últimos conflictos con el fisco, por razones de impuestos no pagados, muchos se apresuraron a decirle adiós a Judy Garland. Otros trataron de justificar su conducta inconveniente, pero la mayor parte de la sabiduría publicitaria y de la intelectualidad de los críticos se encuentra dividida ante un caso tan singular. No es para menos. Inclusive nosotros nos apresuramos a decir algo antes de que nos llegue la noti-



"la mujer-niña que todos conocemos..."

rencias y al mostrar una avidez desmesurada por la noticia cruel sobre la vida íntima de las estrellas, va trazando la ruta de los mitos trágicos y del sensacionalismo de primera plana. Muertos Marilyn Monroe y James Dean, quedaban por explotar la belleza y la fama que habían dejado tras ellos. Entonces sí proliferaron homenajes y reconoci-

ella, gozar constantemente de los favores y servicios que, embelesando o engañando, trae consigo la publicidad, implica el deshauciamiento moral, económico y hasta histórico de los actores o actrices. El problema es muy complejo y se equivocan aquellos que definen el drama del artista como simple producto natural de un sistema económico-social

cia de un nuevo intento de suicidio o de otro divorcio escandaloso. Nunca de una nueva película, aunque ya Ronald Neame (*The Lonely Stage*, 1963) explotara el morbo que produce la figura impresionante y grotesca de una mujer demasiado gruesa, demasiado vieja, pero que no tiene la apariencia definitiva que poseen Joan Crawford y Bette Davis. La Garland no es nada de eso todavía. Y sin embargo es algo más porque parece dispuesta a seguir volcando toda su sensibilidad en una sola canción o a hacer el ridículo presentándose en estado de ebriedad ante un público, como el australiano, que la ha esperado paciente-mente por una hora completa.

Todo el mundo sabe, sin embargo, que sus presentaciones personales logran el mismo éxito que el alcanzado por su espectáculo del Carnegie Hall, el 23 de abril de 1961. Y es que Judy Garland, desde niña, perdió su rostro para adquirir rostros que no eran de ella y (ahora lo sabemos), que tampoco eran los de aquellas muchachas norteamericanas *standard* de los treintas o los cuarentas. Desarrollada al amparo del signo de Géminis, Judy Garland no es igual en dos fotografías. No es cuestión de maquillaje o de disfraces, sino de circunstancias históricas. La Garland se hizo profesional sufriendo la moda del peinado alto y del cabello suelto, cuando los directores de Hollywood convertían a las jóvenes actrices en saludables prototipos de una sociedad enfrascada en su lucha contra el Eje. Es la época de la falda corta y de las blusas *sport*. Es asimismo, el imperio de las recién descubiertas telas de *nylon* (la seda natural subió desproporcionadamente de precio porque se utilizaba para fabricar paracaídas). Judy Garland no soportaba la personalidad que trataban de imponerle. En el fondo de sus ojos de ardilla podía descubrirse un temperamento desarrollado en el *vodvil* y el *music hall* tradiciones. No es casualidad que en el famoso *medley* de *Nace una estrella* Cukor la haga cantar, vestida de largo, con un brazo posado lánguidamente sobre la superficie del piano de cola, esa pieza mimética y singular que parece cambiar de naturaleza según el artista que la interpreta: "Melancholy Baby". En la secuencia, Cukor se burla a la vez de la cantante pretensiosa que desea triunfar cueste lo que cueste, cuyo papel desempeña Judy Garland, y del público de la época, que permanecerá abstraído hasta que la victoria sobre el Eje y el final de la guerra produzcan un cambio inesperado: la obra cinematográfica estadounidense vuelve los ojos a la realidad de un pueblo que por largos años no se ocupó de otra cosa sino de la guerra. Si la Garland recuerda lo que era en las películas posteriores a *El mago de Oz* y *Love finds Andy Hardy*, ha de sonreír con una mezcla de tristeza y burla. Por aquel tiempo el espacio fílmico ya parecía inadecuado para ella; lo prueban su intervención en toda clase de films y la multiplicidad de papeles que desempeñaba. La rutina publicitaria supo disfrazar a la perfección la vida tormentosa de aquella joven actriz, pero con sólo observarla detenidamente en *Ziegfeld Follies* podemos darnos cuenta del conflicto interno de Judy Garland al verse obligada a interpretar el papel de *glamour girl* sin poseer las cualidades físicas necesarias, dueña de un temperamento superior al que se requería para hacerlo.



"no es igual en dos fotografías..."

Creo que en este último punto radica la gran victoria profesional de la Garland. Las grandes damas, las trágicas, las divas, las beldades, etcétera, gracias a una personalidad que no se aparta de una línea, una apariencia y un modo de ser especiales, por largo tiempo han constituido uno de los principales atractivos de la pantalla. Para ello han tenido que inventarse una figura específica, de cuyo cuerpo, rostro y conducta no han podido prescindir. La personalidad que Hollywood impuso a Judy Garland no fue nunca explotable. De la época de sus triunfos en la pantalla, desde *Babes in arms* (1939) hasta *The pirate* (1948) sólo se salvan algunas escenas, casi todas ellas números musicales. Tuvieron que llegar los años tormentosos en que la obesidad, los fracasos amorosos y la falta de contratos formaran a una mujer vigorosa, dispuesta a mostrar auténticamente todo lo que la experiencia de los espectáculos le había heredado. Desde este punto de vista, Judy Garland es el anti-mito, la actriz que recupera los años perdidos en el anonimato por medio de presentaciones personales, de actuaciones difíciles como las del teatro y la revista musical, la actriz que se deshace de la máscara de maquillaje para mostrar su verdadero rostro. *Nace una estrella* (1954) no sólo significa su re-

greso al cine y un triunfo más o menos considerable, sino también su esfuerzo por afirmarse, por entregarle al público la prueba de que ella sí vive para la actuación, el Show, el teatro y el cine. Ahora la Garland jamás será un mito porque el estremecimiento del auditorio al escuchar su voz se produce de manera natural y no necesita de ese tipo de propaganda que sepulta el arte de los verdaderos actores. Del estilo de la Garland han aprendido y aprenderán muchos. Sucede lo mismo con Gardel o con la Piaff. A estos monstruos no se les rinde el lúgubre culto de los muertos que por un tiempo no muy largo seguirá tributándosele a, por ejemplo, Marilyn Monroe.

Un sector del público norteamericano considera a Judy Garland como la mejor intérprete de algunas canciones tradicionales; a su vez, otro sector menos numeroso y menos *standardizado* cree que los méritos artísticos de la Garland radican en la forma novedosa y podríamos decir profunda en la que interpreta todo tipo de canciones, sean viejas o nuevas. En sus discos podemos escucharla interpretando géneros distintos, sin que la procedencia o el origen de la canción seleccionada constituya para esta excepcional cantante una limitación; en general, el estilo garland resulta atracti-



Judy y su hija Liza



Con Fred Astaire (1948)



Judy Garland en 1957

vo por el tono "atormentado" de las interpretaciones. Sin duda, Judy Garland pertenece a la línea del *blues*, cuyos orígenes se remontan a aquellas canciones que expresaban los estados de ánimo del pueblo negro: pasión, dolor, amor, soledad y sufrimientos. Además, las interpretaciones de la Garland resultan novedosas gracias a un toque personal y único que algo tiene que ver con la entrega de una sensibilidad desbordante en el momento de la interpretación, entrega que obliga a la técnica, a la preparación y a las cualidades naturales de la voz a funcionar en bien del elemento expresivo. No queremos decir con esto que algunos quiebres en la voz de Judy Garland o algunos cambios de tono, en los que realmente uno llega a dudar de que la cantante pueda alcanzar las notas precisas, no sean deliberados. Judy Garland conoce perfectamente los recursos del actor. Sin embargo, para cualquier conocedor de la música popular norteamericana, del jazz, de la comedia musical y del cine resultan excepcionales las audacias de la Garland: subir media escala en el tono a la mitad de una canción, por ejemplo, es una empresa vedada para las capacidades de algunos intérpretes ya consagrados como Doris Day o Frank Sinatra. Al escuchar a la Garland se hace difícil precisar si nos atrae más la intención, las cualidades naturales de su voz o el modo de integrarlas. Con poca frecuencia puede uno afirmar que el in-

térprete "se entrega" a la canción; muy pocas veces es posible hablar elogiosamente de la manera misteriosa y oculta de una interpretación. Judy Garland domina ambos aspectos: no sólo da a conocer lo que dice la canción, sino también lo que trae dentro, lo que es de ella y de nadie más.

El trabajo de Judy Garland en películas recientes no ha logrado llamar la atención de productores y realizadores que le dieran la oportunidad de, por lo menos, adquirir un brillo de segundo orden en el cielo hollywoodense. A una distancia de más de diez años desde *Nace una estrella* y de cinco desde *El juicio de Nuremberg*, la actriz permanece oculta y la cantante ofrece abiertamente sus excepcionales cualidades. La televisión la ha acogido obedeciendo al viejo impulso publicitario de revivir las biografías. Al mismo tiempo, Judy Garland se entrega a la tarea de presentar al público la imagen corregida y aumentada de ella misma: Liza Minelli, su hija. La joven ha causado sensación en el ambiente teatral de Broadway y como cantante se ha apoderado de la sensibilidad de su madre, superándola en energía. ¿Se trata, pues, de una nueva y última etapa en la vida profesional de Judy Garland? Contemplándose en el espejo de sus frustraciones, probablemente guarda la memoria de lo que llegó a ser para una generación de fanáticos del cine: la mejor y la peor, todo y nada.

Sjöberg y Bergman en México

Por Nancy CÁRDENAS

El último ciclo del cine club de la Universidad nos ofreció cuatro películas suecas, tres de las cuales eran estreno en México: *Noche de circo* y *Sonrisas de una noche de verano* de Ingmar Bergman y *Sólo una madre* de Alf Sjöberg. *La señorita Julia*, insuperable versión del drama clásico de August Strindberg, dirigida por Sjöberg, era ya conocida de los buenos cinéfilos mexicanos.

La respuesta del público —agotó las 700 localidades del Auditorio Justo Sierra— debiera ser un incentivo para los exhibidores mexicanos. Ahora que por fin la censura de nuestro país parece concedernos la mayoría de edad que ya nos merecíamos hace tiempo, tal vez se decidan a adquirir las discutidas películas de Bergman y la nueva ola de jóvenes realizadores suecos: Vilgot Sjöman, Wo Widerberg, Jörn Donner, Olle Hellbom, Bengt Langerkvist (hijo del escritor Premio Nobel), etcétera.

Alf Sjöberg, Mauritz Stiller, Arne Sucksdorf y Víctor Sjöström integran la primera gran generación de cineastas suecos. Sjöberg había debutado ya en la época del cine mudo, pero no es sino hasta 1942 cuando realiza su primera cinta importante: *El camino del cielo* (*Himlaspelet*), obra que se inserta cabalmente en la gran tradición cultural sueca. En 1944, todavía bajo la dominación nazi, realiza *Hets* (en Francia se exhibe con el título de *Tourmente* y en la Gran Bretaña como *Frenzy*). Esta cinta —estudio psicológico de un profesor sádico que poseía muchos de los rasgos de Himmler— señala por una parte el inicio de una nueva edad de oro en el cine sueco, y por la otra el debut de un joven

de 26 años cuyos primeros argumentos habían sido rechazados: Ingmar Bergman. Por esta época, además, Sjöberg y Bergman trabajaban como directores de escena en el Real Teatro Dramático de Estocolmo.

La señorita Julia (*Froken Julie*, 1951) ganó para Sjöberg el reconocimiento mundial, pero antes de esta cinta *Iris y el corazón del teniente* (*Iris Och Ljötanthärthä*, 1946) y *Sólo una madre* (*Bara en Mor*, 1949) revelaban ya el gran talento cinematográfico del realizador. Su versión del *Barrabás* de Langerkvist fue considerada "grandilocuente" y tuvo un gran fracaso comercial y artístico, pero *La última pareja que termina* (1957, con argumento de Bergman) y *Los pájaros salvajes* volvieron a colocarlo en la primera línea.

A pesar de que Londres y Hollywood se llevan a las grandes "estrellas" suecas (Greta Garbo, Ingrid Bergman, Mai Zetterling, Signe Hasso, Viveka Linnfors), el florecimiento continúa y para 1950 el país, de 7 millones de habitantes, posee 2 500 salas y vende 14 millones de boletos anualmente, lo cual es un altísimo índice de asistencia.

Esta salud económica permite superar la mediocre y poco abundante producción de la década de los treinta y y el debut de una nueva generación de directores valiosos: Hampe Fautsman, Arne Mattson (*Un sólo verano de felicidad*, *Salka Valka*) e Ingmar Bergman.

Bergman se inicia como realizador en 1945 con la adaptación de una obra de teatro: *Crisis* (*Kris*), a pesar de que ya había escrito algunas novelas y piezas dramáticas. Tanto *Crisis* como *Llueve*