



**D:** Josef von Sternberg; **G:** Pierre Louÿs y John Dos Passos; **Pr:** Josef von Sternberg ; **F:** Josef von Sternberg, Lucien Ballard; **M:** Leo F. Forbstein; **A:** Marlene Dietrich, Lionel Atwill, Edward Everett Horton; **B/N, 79 min. DCP**

## The Devil is a Woman

El diablo es una mujer

1935, USA

*El progreso artístico no emana nunca del público  
ni de los que se convierten en sus portavoces.*

Josef von Sternberg

No cabe duda de que cada filme es una obra en sí misma y como tal debe ser tratado. Pero no es menos verdad que una película siempre mantiene lazos más o menos profundos con otras obras en las que se inspira o a las que prolonga estableciéndose entre unas y otras un diálogo de mayor o menor enjundia. No intentaremos aquí agotar la casuística interminable de situaciones que puede rastrearse no solo en el campo del cinematógrafo sino en el de cualquiera de las artes. Nos limitaremos a poner sobre la mesa uno de los avatares de ese diálogo, en la medida en que sirve para ilustrar de manera útil algunos de los elementos más destacados de la película que nos ocupa.

Una de las formas que este diálogo ha adoptado a lo largo de la historia del cine es aquel que ha conformado un conjunto de series cinematográficas articuladas en torno a la doble figura del director (hombre, generalmente) y su estrella (femenina, casi siempre). Huyendo de una exhaustividad que ahora no vendría a cuento me gustaría destacar dos de los casos más pregnantes y que están, ambos, relacionados con la emergencia de eso que solemos llamar (a veces sin saber muy bien qué estamos nombrando con esa expresión) cine moderno. Por supuesto, estoy pensando, en primer lugar, en el memorable conjunto que forman las películas que reunieron a Roberto Rossellini e Ingrid Bergman, desde la inicial *Stromboli* (1949-50) a la terminal *La paura* (1958) compuesta por cinco largometrajes y un mediometrage perteneciente a una obra colectiva. El segundo caso, no menos significativo, involucra a Ana Karina y Jean-Luc Godard en una aventura cinematográfica desarrollada entre 1960 y 1967, a lo largo de siete inolvidables largometrajes y un episodio de una de esas coproducciones-ómnibus que estuvieron de moda durante las décadas de los años cincuenta y sesenta del pasado siglo.

Pero faltaría señalar un caso anterior y que forma uno de los conjuntos figurativos más poderosos de toda la historia del cine, reuniendo a la pareja formada por Josef von Sternberg (de verdadero nombre Jonas Sternberg; Viena, 1894 - Hollywood, 1969) y Marlene Dietrich (1901-1992). Pareja que, como todo cinéfilo que se precie sabe, rodaron juntos entre 1930 y 1935 nada menos que siete memorables películas. Debo advertir que desde mi punto de vista y pese a que no es difícil encontrar concomitancias predicables de todas las obras, la primera de ellas, la celeberrima *El ángel azul* (*Der Blaue Angel*, 1930) queda un poco (o un mucho según se mire) al margen de las demás. La razón tiene que ver, fundamentalmente, con que las seis posteriores fueron producidas por la Paramount Pictures en Hollywood (*El ángel azul* es una película alemana responsabilidad de la UFA) de tal forma que si quisiéramos ser justos con esas obras deberíamos no perder de vista que parte notable de su dimensión artística pertenece al trabajo del estudio que la acogió, haciendo buena la afirmación de André Bazin cuando sostenía que en Hollywood el genio era un atributo del sistema. Con otras palabras, estamos en el caso que nos ocupa, y a diferencia de los dos antes traídos a colación, más ante un *ménage à trois* que ante una convencional relación de pareja.

31.01.21

Historias de cine (II)

De hecho, cada uno de estos seis filmes<sup>1</sup> pueden y deben tratarse como una obra singular pero no se pierde nada (sino al contrario) si las consideramos como distintos avatares de un mismo y complejo proyecto en el que cada nuevo elemento que se añade sucesivamente al conjunto sirve para enfatizar la necesidad de no perder nunca de vista esa dimensión de obra plural a la hora de hacer cuentas con las particularidades de cada filme. Así los define George Sadoul, de forma tan sintética como expresiva: “El ángel de lo extraño fue la musa de este vienés, algunos de cuyos filmes constituyen verdaderos himnos a una nueva Nana prodigiosamente cuidada, a la divinidad amanerada y emplumada de una Marlene Dietrich, en medio de decorados tan delirantes en sus líneas como una capilla barroca austríaca del XVIII dedicada por los jesuitas a la Virgen María”<sup>2</sup>.

\*\*\*\*\*

*The Devil is a Woman* (1935) es, en este sentido, el último eslabón de un ciclo y como tal reúne y amplifica el conjunto de elementos narrativos y, sobre todo, plásticos que Sternberg fue edificando de forma paciente película a película. Todos los filmes se construyen en torno a una imagen femenina encarnada siempre por Marlene Dietrich. Una mujer cuyo comportamiento se ubica en los márgenes -superiores o inferiores- de las sociedades en las que le colocan las historias que le toca protagonizar: en varias de ellas la figura de la prostituta es evocada más o menos directamente (en esa dirección apunta el personaje de Amy Jolly en *Marruecos* y toda la peripecia de la Shanghai Lily de *El expreso de Shanghai*, como sucede también en *Fatalidad* -una mujer de la calle reclutada como espía). Cuando se trate de una emperatriz (nada menos que Catalina la Grande de Rusia en *Capricho imperial*) la elección servirá para poner en valor su carácter de supremo fetiche erótico; dimensión que alcanzará su cenit en *The Devil is a Woman* con Marlene encarnando ese rol que la lengua y cultura erótica francesa designan como el de una “allumeuse”.

Se ha discutido hasta la saciedad hasta dónde estos filmes reflejan la relación personal entre Sternberg y la Dietrich. Sin duda esta relación entre autores y obra existe, otra cosa es que su proyección en la pantalla sea directa. Dos citas del cineasta permitirán acotar esta idea. Preguntado por los críticos de *Cahiers du cinéma* en 1965 acerca del lugar de Marlene en su obra, el cineasta respondía lo siguiente: “No me digan que Marlene llena mi obra, que se ha apoderado de ella, que la posee y la impulsa... Marlene no es Marlene en mis películas; sépanlo ustedes, Marlene no es Marlene. Marlene soy yo, y ella lo sabe mejor que nadie”. Para complementar estas afirmaciones conviene recordar que Sternberg había zanjado este debate por anticipado y con ironía en sus memorias (*Cine y realidad / Diversión en una lavandería china*) aparecidas en 1952: “Mis relaciones con Frau Dietrich ya han sido narradas con la cámara en siete películas. Nada me sorprendería que esta visión fuese la menos verídica de todas”<sup>3</sup>.

\*\*\*\*\*

Porque conviene advertirlo con claridad estamos ante un cine que navega tan lejos de las peligrosas rompientes de la autoficción como de las costas más seguras del realismo. Se trata, eso sí, de trabajar el territorio del melodrama, pero de una manera extremadamente estilizada. De ahí el uso indiscriminado de localizaciones exóticas (Marruecos, China, Rusia y... España) en todos los filmes de la serie (incluso el Nueva York y la Chattanooga de *La Venus rubia* o la Viena de *Fatalidad* funcionan bajo este prisma) que no guardan ninguna relación con las localizaciones reales (por si acaso todo se rueda en estudio), sino que producen unos espacios que “citan” el sueño popular acerca de los mismos. Estamos siempre en espacios imaginados o, mejor aún, soñados<sup>4</sup>.

El origen literario de *The Devil is a Woman* (escrita para la pantalla por un John Dos Passos inmerso en ese momento de hoz y coza en la escritura del volumen final de su gran trilogía USA<sup>5</sup>) se halla en una “novela española” titulada *La mujer y el pelele* (La femme et le pantin), publicada en 1898 por Pierre Louys, una de esas figuras literarias de segundo nivel tan habituales en la literatura francesa del XIX, enamoradas de la España romántica dibujada por

Prosper Mérimée y Théophile de Gautier y traducida en ópera inmortal por Georges Bizet.

En esta novelita, puesta bajo la advocación de un célebre grabado de Goya (*El pelele*), el autor da rienda suelta a una serie peripecias encaminadas a mostrar hasta que punto la mujer es un tormento para el hombre, a través de la historia de Mateo, cuya pasión por Concha Pérez permite poner en escena un recital de situaciones masoquistas que, justicia poética mediante, hacían eco a las imaginadas por Heinrich Mann que sirvieron de base para el filme que supuso el encuentro entre el cineasta y su musa. A la hora de trasplantarla a la pantalla, toda la historia se convierte para Sternberg en un pretexto, como muy bien vio Laura Mulvey en un texto ya clásico (ver bibliografía), para poner en escena “la belleza de la mujer como objeto que se funde con el espacio de la pantalla. La mujer ya no es la portadora de la culpa sino un producto perfecto, cuyo cuerpo, estilizado y fragmentado por los primeros planos, se convierte en el contenido del filme y en el recipiente directo de la mirada del espectador”.

Como todo el mundo sabe esta historia ha gozado del favor de los cineastas desde la época del cine mudo hasta el punto de que se pueden contabilizar media docena de adaptaciones cinematográficas de la misma<sup>6</sup>. Creo que no es exagerado afirmar que la de Sternberg es junto a la de Luis Buñuel (titulada en este caso *Ese oscuro objeto de deseo* volviendo como un guante la alusión de Louys a los “pálidos objetos del deseo”) la más distinguida aunque solo sea porque lleva a la exasperación todos y cada uno de los elementos estilísticos y estéticos que el cineasta había ido acumulando en cada obra del ciclo.

Ya hemos aludido arriba al carácter onírico de las localizaciones de los distintos filmes del ciclo. En este caso Sternberg y sus colaboradores inventan una España que poco que tiene que ver con la real por más que muchos elementos los reconozcamos de inmediato porque pertenecen al reino del estereotipo más común<sup>7</sup>. Pero se trata de un inventario de estereotipos que son sometidos a una operación de bricolaje, primero, y a otra posterior de torsión que los lleva a límites que acaban empujando a muchas de las imágenes del filme hasta la misma frontera que separa la figuratividad de la abstracción y sepultando (sin anularlo) el relato bajo los imperativos de la plástica. Basta pensar en la gran escena del carnaval de Sevilla que abre la película, con su explosión de barroco *Kitsch*, con sus imágenes en las que ya no es posible introducir un elemento más, entre las que los cuerpos se disimulan tras serpentinas, globos, encajes, veladuras y máscaras y cualquier tipo de elemento susceptible de interponerse para mejor ocultarlos de la mirada<sup>8</sup>, para mejor excitar en el espectador el deseo de ver, para mejor preparar la aparición del fetiche definitivo, el cuerpo de la mujer enfundada en los sublimes diseños del gran Travis Banton que alcanzó en esta película sus cotas más altas como diseñador de vestuario<sup>9</sup>. De nuevo Sternberg, lapidario: “La verosimilitud, cualquiera que sea su virtud, está en oposición a cualquier acercamiento al arte”.

De esta manera el cineasta se empeña en fabricar un auténtico arte de las superficies (un arte “superficial”, en el sentido estricto de la expresión) sobre las que proyectar la luz. Conviene recordar que Sternberg (“he querido trabajar sin intermediarios”) se hizo cargo personalmente (con la complicidad de Lucien Ballard) de la iluminación del filme. Para, de esta manera, reivindicar que el cinematógrafo consiste (también) en esculpir con luz las historias que se cuentan y los cuerpos y los lugares que las sostienen. Haciendo de la cámara filmadora “un instrumento de vivisección”, el cineasta se convierte en un explorador de “las variaciones de la sombra y de la luz”.

¿Debe alguien extrañarse que su *dictum* definitivo fuera el siguiente?: “si yo tuviera que enseñar el arte de servirse de una cámara, empezaría por proyectar una película al revés, o por exhibirla tantas y tantas veces hasta que se llegase a olvidar a los actores y la intriga”.

- 
- 1 El conjunto está formado por *Marruecos* (Morocco, 1930), *Fatalidad* (Dishonored, 1931), *El expreso de Sbanghai* (Shanghai Express, 1932), *La Venus rubia* (Blonde Venus, 1932), *Capricho imperial* (The Scarlett Empress, 1934) y, finalmente *The Devil is a Woman* (1935).
  - 2 SADOUL, Georges, *Diccionario del cine, Cineastas*, Madrid, Istmo, 1977, pág. 420.
  - 3 En otro momento de sus memorias Sternberg afirma que la creación de una nueva estrella cinematográfica (Marlene Dietrich) no fue más que “un subproducto incidental de *El ángel azul*”. En cualquier caso nadie perderá su tiempo leyendo el capítulo IX de dichas memorias en el que repasa su periplo cinematográfico con la Dietrich.
  - 4 Cuenta Sternberg (a cada uno corresponde darle la dimensión que prefiera a la anécdota pero ya se sabe que en Hollywood se imprime la leyenda) que “en Cannes me preguntó una vez el pachá de Marruecos por qué no había ido a verle mientras me encontraba en sus dominios. Le contesté que le hubiese presentado mis respetos si hubiese estado alguna vez en Marruecos. ‘Sin embargo, he visto una película suya, me dijo, y he reconocido en la misma alguna de las calles en las que transcurren algunas escenas’. Al decirle que el parecido era meramente accidental y que si yo hubiese tenido más talento hubiera observado el mayor cuidado en evitarlo, no pudo dejar de reír”.
  - 5 En carta fechada en Key West, donde convalecía de uno de sus habituales ataques de fiebre reumática, escrita por Dos Passos a su amigo y traductor al español José Robles, luego tristemente “desaparecido” en la retaguardia republicana durante nuestra Guerra Civil, el escritor aludía a su experiencia como guionista del filme: “no vale la pena pasarse los días elaborando idioteces de españoladas para Marlene Dietrich” (en Ignacio Martínez de Pisón, *Enterrar a los muertos*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, pág. 23).
  - 6 Me referiré aquí únicamente a dos de las versiones cinematográficas del libro: la primera, obra silente de 1929 realizada por Jacques de Baroncelli (*La femme et le Pantin*) y protagonizada nada menos que por una de las pocas “estrellas” de fuste que ha dado nuestra cinematografía, la donostiarra Conchita Montenegro y que puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=4tnDtzzJrzQ>; la segunda, última adaptación de la novela hasta el momento, llevada a la pantalla por Mario Camus (*La mujer y el pelele*, 1990) ambientada en Barcelona y con una casi debutante Maribel Verdú en el rol de Concha Pérez, acompañada por Pierre Arditi, Antonio Flores y José Manuel Cervino.
  - 7 Para la historia de la censura: el gobierno republicano español del bienio conservador consideró como una afrenta nacional la imagen de España que la película proyectaba. No se limitó a prohibir su exhibición en todo el territorio español, sino que solicitó que la productora destruyera el negativo de la misma. Como puede juzgar cualquier espectador medianamente inteligente, la ignorancia del requerimiento por parte de la Paramount fue una sabia decisión.
  - 8 Para Sternberg la construcción del “drama visual” pasaba por “animar los espacios muertos que se encuentran entre la lente y el sujeto. El humo, la lluvia, la niebla, el polvo, el vapor pueden sensibilizar los espacios vacíos, lo mismo que el movimiento de la cámara”.
  - 9 Travis Banton fue el responsable del vestuario de Marlene en cuatro de los filmes del ciclo (*Marruecos*, *El expreso de Sbanghai*, *Capricho imperial* y *The Devil is a Woman*). Sus diseños encarnan la idea misma del *glamour* y la sofisticación, a través del manejo de unas líneas barrocas y un uso de las texturas que nos hacen “tocar con los ojos” el cuerpo de la “estrella”. Puede verse en Youtube un cortometraje en el que se entrevista a Banton con motivo del estreno de *The Devil is a Woman*: <https://www.youtube.com/watch?v=EqBnVUEXCMM>

## BIBLIOGRAFÍA

### Textos de Josef von Sternberg:

- The Saga of Anataban* (guión), *Film Ideal*, nº 215-215, 1969, págs. 71-80  
*Cine y realidad (Fun in a Chinese Laundry)*, Madrid, *Film Ideal* (nº 224-225), 1970. Reedición en ediciones JC (2002) con el título *Diversión en una lavandería china*.  
“Encuentro con Marlene” (fragmento de *Diversión en una lavandería china*), *Nuestro Cine*, nº 58, 1967, págs. 31-41  
“Más luz”, en *Contracampo*. nº 22 y nº 24, 1981, págs. 20-24 y 57-66

### Entrevistas con Josef von Sternberg:

- MARTIALAY, F., PALÁ, J. M. y MÉNDEZ-LEITE, F., “Conversación con Josef von Sternberg”, *Film Ideal*, nº 214-215, 1969, págs. 81-94  
“Entrevista con Josef von Sternberg” (Mar del Plata), en *Film Ideal*, nº 138, 1964, págs. 115-119  
BELLANGER, J.-C., FREPPEL, D. y TAVERNIER, B., “Entrevista con Josef von Sternberg”, en *Contracampo*, nº 22, 1981, págs. 25-28 (originalmente publicada en *Cinéma 61*, nº 54, 1961)  
DANEY, S. y NOAMES, J.-L., “Rencontres avec Josef von Sternberg”, *Cahiers du cinéma*, nº 168, 1965, págs. 26-27

### Libros y artículos sobre Josef von Sternberg:

- SARRIS, A., *The Films of Josef von Sternberg*. Museum of Modern Art/Doubleday, Nueva York, 1966  
BENAYOUN, R., “La ascensión de Galatea”, en *Nuestro Cine*, nº 58, 1967, págs. 42-48  
ERICE, V., “La aventura secreta de Josef von Sternberg”, en *Nuestro Cine*, nº 58, 1967, págs. 15-30  
SANTOS FONTELA, C., *Josef von Sternberg*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1969  
MARTIALAY, F., “Y Sternberg creó a la mujer”, en *Film Ideal*, nº 214-215, 1969, págs. 46-58  
SANTOS FONTELA, S., “El mitificador mitificado”, en *Film Ideal*, nº 214-215, 1969, págs. 59-68  
GORTARI, C., “La Venus rubia”, en *Film Ideal*, nº 214-215, 1969, págs. 69-70  
BUTTAFAVA, G., *Josef von Sternberg*, Florencia, La Nuova Italia, 1976  
MULVEY, Laura, *Placer visual y cine narrativo* (1975), Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo/Fundación Shakespeare/Instituto de Cine y RTVE/Department of Spanish and Portuguese, University of Minnesota, 1988  
ZUCKER, C., *The Idea of the Image: Josef von Sternberg's Dietrich Films*, Fairleigh Dickinson Press, 1988  
BAXTER, P., *Just Watch: Sternberg*, Paramount and America, Londres, BFI, 1993  
THOMPSON, D., “Six Chapter in Search of An Auteur”, *Sight and Sound*, vol. 20, nº 1 (93), 2010, págs. 38-42  
BOU, N. “Modernism Born Out of Classical Cinema: The Body of Marlene Dietrich in the Films of Josef von Sternberg”, *Atalante*, nº 19, 2015, págs. 36-42

### Novela original:

- LOUYS, Pierre, *La mujer y el pelele* (La femme et le Pantin, 1898), edición de Ana González Salvador y traducción de María Jesús Pacheco, Madrid, Cátedra, 2005

### Otros textos importantes sobre filmes del ciclo Sternberg-Marlene-Paramount:

- Texto colectivo; “Morocco de Josef von Sternberg”, en *Cahiers du cinéma*, nº 225, 1970, págs. 6-13.  
También incluido el BELLOUR, R. (ed.), *Le cinéma américain. Analyses de films*, vol. I, Paris Flammarion, 1980, págs. 141-159  
NICHOLS, B., “Blonde Venus: Playing with Performance”, en *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, págs. 104-132