

LA MODERNIDAD DESDE EL CLASICISMO: EL CUERPO DE MARLENE DIETRICH EN LAS PELÍCULAS DE JOSEF VON STERNBERG

En el inicio fue un cuerpo clásico

¿Puede una actriz contarnos a través de su manera de actuar cómo funcionaba el cine clásico? ¿Puede una *star* revelarnos las ganas que tenían los creadores de Hollywood de transgredir las convenciones clásicas? Lo puede el cuerpo de Marlene Dietrich. Para probarlo, me parece necesario empezar por reducir la leyenda que enmascaró la importancia de esta figura femenina, la leyenda que insiste en que Marlene Dietrich fue descubierta y moldeada por Josef von Sternberg. Historiadores y biógrafos (WALKER, 1974; SPOTO, 1992; o DYER, 2001) coinciden en describir que Sternberg se sintió cautivado en un teatro berlinés por el «erotismo natural» de Dietrich cuando buscaba a la actriz para su Lola-Lola de *El ángel azul* (Der blaue Engel, 1930). El relato cuenta que con esta película Marlene Dietrich obtuvo fama internacional, Hollywood se fijó en ella y la productora Paramount la contrató para lanzarla como la nueva *star* de los años treinta. Pero, como demuestra el historiador Joseph Garncarz (2007), los acontecimientos se sucedieron de modo diferente: la actriz, cuando conoció a Josef von Sternberg, era más que una intérprete de papeles secunda-

rios, era ya una figura que no solo en Europa, sino también en Estados Unidos, empezaba a ser conocida por los melodramas que había protagonizado en Alemania. Había empezado a llamar la atención de la crítica por una serie de películas en las que copiaba descaradamente la imagen, la gestualidad y el estilo de la actriz más importante del cine clásico del momento, Greta Garbo. El historiador Joseph Garncarz, en su apasionante artículo *Playing Garbo: How Marlene Dietrich Conquered Hollywood* (2007), recopila las opiniones de los críticos alemanes y norteamericanos que valoraron las exhibiciones imitativas de Dietrich, argumentando que estos comentarios, la mayoría admirativos, fueron los que convencieron a la Paramount para emplear a la actriz alemana, en un periodo en el que esta productora buscaba un rostro para poder competir con la Metro-Goldwyn-Mayer, que tenía en exclusiva a la *Divina* Garbo. De hecho, *El ángel azul* solo se había estrenado en Europa cuando la nueva estrella fue contratada. Aún más: los productores que la habían visto pidieron a Josef von Sternberg que, para la nueva película *Marruecos* (Morocco, 1930), Marlene Dietrich no tuviera nada

que ver con la «vulgar» Lola-Lola y recreara la imagen de mujer misteriosa a *la Garbo* que había irradiado en los melodramas alemanes anteriores.

No es mi objetivo sumergirme en una reivindicación de Marlene Dietrich para restar importancia al talento innegable de Josef von Sternberg. Pero me parece imprescindible recalcar que la actriz participó activa y creativamente en estas obras. James Naremore (1988: 156) apunta lo difícil que es en estas películas saber cuándo el director dejaba de regir la puesta en escena actoral para que empezara la dirección de la estrella. Partiendo de esta idea utilizaré la fórmula Dietrich/Sternberg para referirme a los hallazgos interpretativos que tanto podrían haber surgido del director como de la actriz. Porque el poder que tuvieron las *stars* sobre la producción durante la Edad de Oro de Hollywood es enorme: el historiador Mick Lasalle (2000), fijándose en los contratos de Greta Garbo y Norma Shearer, relata que estas actrices tenían la potestad de decidir sobre el encuadre de sus planos, y podían intervenir en el montaje final de la película. De la misma manera, Joseph Garncarz explica que, en Alemania, el sistema de producción de los años veinte permitió que los actores tuviesen absoluto control sobre su imagen. Marlene Dietrich, pues, decidió empezar por ser un cuerpo clásico —nada menos que el de Greta Garbo— para entrar a trabajar en la *fábrica de sueños*. Luego, prefirió alimentar la leyenda de Pigmalión a dar a conocer su criterio y personalidad, porque, como intuye Garncarz (2007: 116), Marlene entendió que la fábula de la pobre chica desconocida que sueña con ser actriz y logra fama y éxito en Hollywood invitaba a los que habían sufrido el *crack* del 29 a volver a creer en el sueño americano.

Alexander Doty (2011), siguiendo la investigación de Garncarz, analiza las similitudes y diferencias entre Greta Garbo y Marlene Dietrich, y destaca la idea de que, desde el momento en que la Paramount tuvo bajo contrato a la *new Garbo*, enseguida vio la ne-

cesidad de diferenciarla de la figura original. Por ello, la Paramount pagó, a continuación, que Dietrich era *la respuesta a la Garbo*. Esta aparente contradicción publicitaria es clave para comprender cómo funcionaba el cine clásico: los creadores de las películas de la Edad de Oro de Hollywood hacían sus ficciones con novedades o variaciones que partían de fórmulas conocidas; podían incluso rivalizar con las propias convenciones con el afán de renovarse permanentemente. Las nuevas formas no les asustaban porque surgían de estructuras o gráficas anteriores. No es extraño, pues, que en esta dirección Miriam Bratu Hansen (2000) defienda que el cine clásico comprende una «modernidad vernacular». Me sitúo en esta línea porque considero que Marlene Dietrich, empezando a imitar a Greta Garbo, demostrando que conocía la formulación de la imagen clásica, llegó a explorar nuevas actitudes ante la cámara que pueden definirse como modernas. Pero atención: se trata de una modernidad que provenía del clasicismo, lejos del razonamiento que Bill Nichols (1981: 106) realiza cuando conecta la modernidad de la escritura de Josef von Sternberg con la de Ozu o la de los nuevos cineastas europeos. Me adentraré en la gestualidad de Marlene Dietrich para comprobar cómo los trazos de modernidad surgían de manera natural de entre las formas clásicas.

El gesto impertinente de Marlene Dietrich

A inicios de los años ochenta, la actriz alemana intervino en un documental sobre su persona, *Marlene* (Maximilian Schell, 1984), en el que exigió no ser mostrada en primer plano y hacerse solo presente a través de su voz. En la primera parte del film se da un montaje de imágenes dirigidas por Sternberg en las que Dietrich aparece en distintas escenas amorosas con sus *partenaires*. La voz de ochenta y tres años de la ac-



Marruecos
(Morocco, Josef von Sternberg, 1930)



La Venus rubia
(Blonde Venus, Josef Von Sternberg, 1932)

en realidad yo era una impertinente». Es obvio que Marlene Dietrich tenía plena conciencia de haber interpretado, cincuenta años antes, unos personajes femeninos que, pese a la apariencia clásica, no se correspondían exactamente con los establecidos.

La impertinencia es uno de los rasgos que la actriz (en el papel de Amy Jolly) pone ya en escena en la primera parte de *Marruecos*, en la secuencia donde lleva la famosa vestimenta masculina. Y no es tanto la androginia que sugiere su presencia como la actitud serena y fanfarrona que demuestra ante un público que la abuchea con energética violencia. Marlene Dietrich da a conocer que es invulnerable. Esta es su impertinencia: la de hacer visible su condición de *star* todopoderosa

que controla los acontecimientos de una trama elaborada para ella. Entre el alborotado público se encuentra el legionario Tom Brown (Cary Cooper), que es el único que la aplaude con entusiasmo e incluso intenta apaciguar el griterío. En el momento en que Tom es protagonista de la platea por su actitud a contracorriente, un primer plano de Amy, fumando, casi inmóvil, contemplando desde un ámbito superior la situación, nos hace percibir, con su media sonrisa, el poder que como estrella tiene sobre la escena. No es casual que los tres planos generales de Tom se ofrezcan desde el punto de vista de Amy que, con su mirada controladora, reduce la figura del héroe, ratificando, así, la teoría de Gaylyn Studlar (1988) según la cual Marlene Dietrich es siempre sujeto dominador de la representación.

triz se inserta sobre la banda sonora de estos fragmentos clásicos y pronuncia que sus actuaciones «eran cursis». El director Maximilian Schell, que dialoga con la actriz a lo largo del metraje, no duda en corregir el comentario de la estrella, aclarando que ella «no era cursi», sino que interpretaba como correspondía a las películas «románticas» de la época. Dietrich le replica con significativa brusquedad: «Daba la impresión de que yo era una romántica, pero

No sorprende que, a continuación, el público la escuche y contemple atentamente. Con una mínima gestualidad, desprecia la invitación lasciva de un hombre en la sala y, poco más tarde, la actriz da el famoso beso en los labios a otra mujer trasluciendo que, aunque esté pendiente del soldado, también le atrae la belleza femenina. Poner en movimiento la imaginación erótica de los espectadores era el objetivo primordial de las películas de la época: de Greta Garbo a Norma Shearer, de Jean Harlow a Mae West, la década de los treinta no dejó de desafiar al público, incluso después de la imposición del código Hays en el año 1934. El cine clásico necesitaba de provocación y la censura estaba allí para subrayarlo.

Marlene no se diferenciaba, pues, por su provocación andrógina. Es la revelación de su naturaleza actoral la que la singularizaba. También su rostro sonriente, mientras parecía burlarse de la escena, la distinguía de cualquier otra actriz de la época. Una fan del año 1930 lo escribía en la revista *Photoplay* de manera sencilla y significativa: «Marlene Dietrich tiene todo lo que tiene la Garbo y una cosa más: ¡humor!» (DOTY, 2011: 119). Claro está que, mientras la *Divina* componía un cuadro donde el romance triunfaba al final de sus películas y se ofrecía con convicción, sacralidad y trascendencia, Marlene Dietrich se interrogaba sobre el amor o incluso difundía la idea de que las emociones no podían ser tomadas tan en serio. En este sentido, no puede ser casual que en su canción de presentación introduzca maliciosamente un aire lúdico a su espectáculo cuando, después de cantar sobre la tristeza que supone separarse de un ser amado, declara con descaro que ya vendrán nuevos idilios. Es justo en el instante en el que la estrella empieza a mofarse con elegante sutileza de los sentimientos amorosos cuando su rostro y su cuerpo brillan con su máximo esplendor: su sonrisa impertinente se apodera de los espectadores de la sala. Porque el modo que tenía la intérprete de escenificar lo sentimental, de abrir un discurso nuevo sobre la pasión, es lo

que la diferenciaba de cualquier actriz del momento. Protagonista de melodramas en los que las emociones eran el motor de la trama, Marlene Dietrich nació como una figura que deseaba ser idealizada como Greta Garbo, un mito femenino sofisticado y glamuroso que actuaba *por amor*, tal y como lo requería el canon clásico. Paralelamente, elaboraba un discurso sobre la fugacidad de los sentimientos, afrontándolo de manera distanciada. Con un refinado sentido del humor, la estrella alemana era capaz de dismantelar el discurso clásico. Pero Marlene no era una cómica: frente a la comicidad de Jean Harlow o Mae West, la actitud de Marlene Dietrich era siempre compleja, intentando anudar los contrarios: su humor era profundamente serio.

Esta forma de actuar tuvo de inmediato gran repercusión dentro del engranaje de la *fábrica de sueños*: dos años después del estreno de *Marruecos*, Greta Garbo imitó a Marlene Dietrich en la primera parte de *Como tú me deseas* (As You Desire Me, George Fitzmaurice, 1932), donde encarna a una cantante de cabaret, con cabellos teñidos de rubio y pantalones negros, que menosprecia las galantes atenciones de sus pretendientes, en una actitud burlona hacia el amor. Parece clara la intención de la estrella sueca: como sugiere Richard Corliss (DOTY, 2011: 113) la *Divina* parodió, en este inicio, a la actriz alemana. De esta manera, Greta Garbo evidenciaba que la transgresión de Marlene Dietrich podía ser asumida por la convención clásica. Se sabe que entre ellas hubo una abierta competitividad, cuestión que ayuda a entender la articulación del cine clásico porque las dos se disputaban las variaciones o transgresiones que habían funcionado ante el público: por ejemplo, Marlene Dietrich encarnó en *Fatalidad* (Dishonored, Josef von Sternberg, 1931) a una espía melodramática análoga a la que Greta Garbo había protagonizado en *La dama misteriosa* (The Mysterious Lady, Fred Niblo, 1928) y, meses más tarde, la *Divina* volvió a hacer de espía en *Mata Hari*

(George Fitzmaurice, 1931), tras el éxito de Dietrich; luego, no fue ya una sorpresa que *Capricho imperial* (The Scarlet Empress, Josef von Sternberg, 1934) fuera la respuesta de Marlene Dietrich a *La reina Cristina de Suecia* (Queen Christina, Rouben Mamoulian, 1933). Las dos representaban mujeres con una moral sexual dudosa, lo que hacía que sus personajes fueran siempre fascinantes. Marlene Dietrich partió de la moral melodramática, pero con su actitud irónica abrió un nuevo discurso amoroso que la tradición clásica adoptó para ofrecer inesperadas narraciones.

Se ha discutido largamente (SARRIS, 1966; WOOD, 1978; o NICHOLS, 1981) sobre la ironía que desprenden los finales de las seis películas que Sternberg y Dietrich realizaron para la Paramount. Dado que se ha examinado únicamente la escritura del director para argumentar el sentido paródico de estos desenlaces, necesito fijar la atención en la gestualidad facial de Marlene Dietrich para entender cómo participaba la actriz en el cuestionamiento de los *happy endings* clásicos. En *El expreso de Shanghai* (Shanghai Express, Josef von Sternberg, 1932), por ejemplo, la actuación de la actriz hasta el beso final es, sin duda alguna, una simulación, una teatralización del final feliz. Andrew Sarris (1966: 35) ya apuntó que era un «falso final feliz». En efecto, el director acoge a los dos protagonistas en planos cercanos, mientras estos pronuncian que se querrán, pero, de repente, el personaje masculino (Clive Brook) irrumpe con una pregunta de inequívoca comicidad: «¿cómo en nombre de Confucio puedo besarte en un sitio con tanta gente?». La pregunta es precedida por la mirada inquieta y socarrona de Marlene Dietrich que, desde el inicio de la secuencia, acentúa la dramatización de su actuación, ostentando su conciencia de actriz, participando, pues, en una puesta en escena que se quiere dar de modo artificioso. La respuesta de la protagonista, después de que Sternberg haya insertado un plano con la estación llena de gente, es rotundamente iró-

nica: «aquí no hay nadie más que tú y yo». A continuación, los protagonistas se besan y el director sobreimprime, de nuevo, el plano de la estación plagada de pasajeros. Sternberg se sirve de la presencia irónica de Dietrich para subrayar la falsedad de la ficción, para exhibir las múltiples sutilezas que hacen posible la representación.

Marlene Dietrich, de hecho, actúa siempre como si estuviera en un escenario. Si las *stars* contribuían, en principio, a crear la ilusión de no estar ante una representación, la estrella alemana transgredía la transparencia clásica, visibilizando su condición de actriz. Durante la película *El expreso de Shanghai*, los

protagonistas demuestran no fiarse el uno del otro; por ello, cuando llega el *happy ending*, Marlene Dietrich ironiza sobre esta imposición de la *fábrica de sueños*, construyendo un pomposo instante de felicidad que ofrece con máxima teatralidad. Lo extraordinario es que Marlene desplegaba esta dramatización no desde una gestualidad exagerada, sino desde una impertinente impasibilidad. El exceso en ella reside en casi no actuar. En la secuencia del beso lésbico, por ejemplo, seduce a la mujer solo con la mirada: impertérrita, la contempla largamente y, de repente, como si no estuviera concibiendo una transgresión, la besa. La teatralidad aquí es indiscutible porque el público aplaude entusiasta y ella incluso saluda, aunque con un mínimo gesto con la mano hacia su sombrero. Pero en la escena anterior, Marlene Dietrich, encarnando a la mujer que por un pasado desconocido se ha embarcado hacia Marruecos, reacciona de manera también artificial cuando el personaje que interpreta Adolphe Menjou se le acerca para ayudarla: Amy Jolly, ante los objetos volcados de su maleta, es incapaz de recogerlos con convencionalidad, moviéndose de modo casi mecánico, poco natural, haciéndose presente

como cuerpo. El espectador no contempla a Amy Jolly sino a una actriz que (no) está actuando.

Prescindiendo de los movimientos expresivos que Lillian Gish o Greta Garbo codificaron —por mencionar dos actri-

Dietrich fue la *Olimpia* de Manet en relación con la *Venus de Urbino* de Tiziano: rostros que, en definitiva, mostraron el cuerpo erótico femenino de forma no totémica sino interrogativa, abiertamente impertinente

ces que supieron atenuar las exageraciones sentimentales en el cuerpo y el rostro, pero que hicieron vivir al espectador las emociones—, la impasibilidad de Marlene Dietrich conmovía de igual modo al espectador. Esta tendencia a la contención interpretativa, a la retención de los sentimientos, contrasta con el vestuario suntuoso que la actriz lucía en las películas de Sternberg. Las plumas o ropas más sofisticadas rimaban con los decorados recargados y la iluminación visiblemente artificiosa del director vienés: a Sternberg le gustaba mostrar la falsedad de la representación al espectador y por ello vestía a la *star* de manera exuberante, lejos de la ordinaria realidad. Sospecho que la retención, incluso la lentitud del gesto de Dietrich, es la estratagema que actriz y director utilizaron para que la figura de la *star* pudiera verse en la puesta en escena manierista de Sternberg. En este sentido, me parece paradigmática la secuencia en la que la actriz surge del interior de un disfraz de gorila en la película *La Venus rubia* (Blonde Venus, Josef von Sternberg, 1932): la estrella se arranca la cabeza postiza de simio y se extrae de forma maquinal el pecho peludo de la bestia, colocándose una peluca de rizos rubios sin apenas dramatizar la

mutación, mientras unas danzarinas y músicos vestidos de africanos salvajes acompañan uno de los cuadros más surrealistas de la puesta en escena del director. El desvarío escénico es más que extravagante, pero Marlene Dietrich,

con su impasibilidad, contención interpretativa, mirada provocativa y sonrisa impertinente, engrandece el delirio imaginativo de la acción. Es así como se convirtió en el cuerpo más soñado de la época. Lo que atraía no eran sus piernas, «las más bonitas del mundo», como dejó que se publicitaran, sino su atrevido manifiesto donde proclamaba que era ostentosa —pero también paró-

dica— carne erótica. En estos momentos, Marlene Dietrich se acercaba más al discurso iconoclasta que sobre la presencia femenina estaba construyendo Mae West que a los principios ideales que Greta Garbo había establecido para el clasicismo. En otras palabras: Dietrich insería una mirada autoconsciente, irónica y reflexiva que la obligaba a ser mirada de un modo diferente, sin ninguna duda alternativa. Dietrich fue la *Olimpia* de Manet en relación con la *Venus de Urbino* de Tiziano: rostros que, en definitiva, mostraron el cuerpo erótico femenino de forma no totémica sino interrogativa, abiertamente impertinente.

Un cuerpo clásico para la modernidad

En *El diablo es una mujer* (The Devil is a Woman, Josef von Sternberg, 1935) se encuentra uno de los gestos más desnudos de Marlene: poco antes del *The End*, el personaje al que encarna la estrella pide un cigarrillo a un desconocido y le cuenta, con rostro sonriente y algo melancólico, que ella había trabajado en una fábrica de cigarrillos, rememorando una secuencia que el público ha visto en la primera parte de la película. Se trata del último plano firmado por Sternberg que el espectador vería de

Dietrich. El gesto menos visiblemente artificioso que filmaron juntos en una película donde la actriz encarnaba a uno de los personajes más inverosímiles y teatrales de su filmografía. La escena puede parecer manierista (ella recordando un momento de su representación) pero en cambio resulta sobre todo verdadera: sin abandonar su sonrisa impertinente, se adivina una mirada melancólica hacia el pasado de sus interpretaciones con Sternberg.

Esta pureza en el gesto no era una novedad: ya en *Fatalidad* se detecta, en uno de los instantes más sobrecogedores de la interpretación de Dietrich, una expresión de idéntica revelación que se sucede justo tras una secuencia más que artificiosa en la que la actriz interpreta cómo la espía Marie Kolverer afronta la muerte en una despiadada ejecución. Nadie que haya visto esta película puede olvidar a Marlene Dietrich reflejándose en el frío metal de la espada de un soldado para verse arreglada minutos antes de morir. Poco más tarde, cuando la protagonista espera la orden de ejecución en primer plano, mira hacia adelante con valentía, abriendo una sonrisa desafiante, apasionada ante la muerte; pero un soldado irrumpe profiriendo un discurso sobre la injusticia de la guerra y la estrella, reanudando el tono ficticio anterior, aprovecha este *impasse* inespereado para repintarse los labios y subirse bien las medias. Al final, el cuerpo de esta cae ante el pelotón de ejecución. Y lo que sorprende es que, justo después de esta exagerada puesta en escena, irrumpa lo real en la pantalla. En expresión clarividente de Diderot: «El ápice de la sensación de lo real en arte es el ápice del artificio» (DROVE, 1994: 63). Ciertamente, después de la sofisticadísima teatralización de la intérprete, el espectador contempla una figura femenina que, quizás por primera vez en la historia del cine clásico, le es dada

de manera demasiado humana: ante la agresión violenta, la actriz retrocede por el impacto veloz de las balas; se inscribe en este instante, de forma realista, para nada en el orden de cómo morían las protagonistas en las películas de la *fábrica de sueños*, la resistencia de la carne en la frágil estructura ósea de una mujer que, pese a haber disfrazado el enfrentamiento con la muerte, fallece sin que nada pueda enmascarar el terror de caer batida por las balas. El cuerpo de Marlene Dietrich se hacía real porque reinaba la insolencia del no sentido, del caos: con total indiferencia por significaciones imaginarias, una *star* moría estúpidamente ante un pelotón de ejecución.

Es obvio que el tándem Dietrich/Sternberg ensayaba nuevas formas de mostrar un cuerpo. Jean-Luc Nancy (2003: 99) afirma: «que se escriba, no del cuerpo, sino del cuerpo mismo. No la corporeidad, sino el cuerpo. No los signos, las imágenes, las cifras del cuerpo, sino solamente el cuerpo. Eso fue un programa de la modernidad». Es obvio que en este último gesto, donde se incluía una noción de realidad, los creadores de *Fatalidad* se acercaban aún más a lo que sería la futura modernidad. Una

El cuerpo de Marlene Dietrich se hacía real porque reinaba la insolencia del no sentido, del caos: con total indiferencia por significaciones imaginarias, una *star* moría estúpidamente ante un pelotón de ejecución

modernidad, no me cansaré de repetirlo, que procedía del mismo clasicismo. En verdad, la diosa Marlene Dietrich afrontaba la vulnerabilidad del amor, encarnaba la pérdida de la intensidad de las relaciones y daba a conocer la arbitrariedad de los sentimientos, alejándose en estos instantes del discurso idealista ro-

mántico del momento, acercándose a la experiencia viva del ser humano. Ya en la primera película para la Paramount, *Marruecos*, los amantes dialogan por primera vez en el camerino —el espacio donde normalmente se dejan caer las máscaras— para declararse su atracción. Pero, de manera insospechada, la secuencia no fluye directa hacia el clásico beso en los labios; al contrario, la pasión de ambos se revela intermitente. No existe un *crescendo* intencionado en el retrato de este primer encuentro; los amantes, dubitativos, se presentan indecisos e insinúan, indolentes, que no creen en el amor como promesa de felicidad eterna, porque han sufrido desengaños en el pasado; por ello, pese a la atracción que sienten, se muestran cansados, poco excitados, ante una experiencia que denotan haber ya franqueado sin éxito. De hecho, Gary Cooper y Marlene Dietrich forman parte de una situación en la que no creo que se haya puesto nunca tan a prueba la paciencia del espectador: durante ocho dilatados minutos, los amantes se acercan y se distancian, hablan con enigmáticas metáforas sin que se pueda entender el significado de su diálogo; en el plano narrativo, la cita no sirve para hacer avanzar

el relato; al revés, lo ralentiza de modo deliberado. ¿Para qué sirve, pues, esta escena en la que incluso Gary Cooper mira su reloj, aburrido de no poder actuar de forma pasional? Para escenificar de manera psicológicamente realista las dudas racionales que impiden la unión de dos cuerpos que se atraen. No creo que pueda representarse mejor la modernidad.

Una modernidad que, además, se ha fortalecido desde el momento en que se ha defendido (DYER, 2001: 199) que Josef von Sternberg filmó a Marlene Dietrich proyectando sus sentimientos amorosos hacia ella. Como hicieron Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni o Ingmar Bergman con Anna

Karina, Monica Vitti o Liv Ullmann respectivamente, Sternberg acarició la idea de aproximarse con la cámara a los secretos más íntimos de Marlene Dietrich, pero en el gesto a veces impertinente, a veces melancólico o desafiante de la actriz alemana se percibe la energía de una mujer que vibraba ante quien estaba detrás de la cámara. Por las declaraciones de ambos, se trató de una relación tempestuosa, que los mantuvo unidos y distanciados a la vez, tal y como les sucede a los personajes de sus películas. Por ello, me gusta entender los seis filmes de la Paramount como una serie de ensayos donde se reflejaban los sentimientos no solo del director, sino también de la actriz, seis relatos confesionales que expresaban las emociones del momento de ambos creadores.

Si hubo un diálogo entre director y *star* en otras producciones de la Edad de Oro de Hollywood fue porque la estrella poseía un gran poder. Ya en la década de los veinte, Norma Shearer enriquecía la dirección de Monta Bell con atrevidos gestos de complicidad que revelaban la atracción y a veces aversión que había entre los dos. No creo que ni Karina, ni Vitti ni Ullmann participaran tan libremente en el desarrollo creativo de un film. Quizás la culpa la tuviera la mirada explotadora de Roberto Rossellini que, interesado en mostrar los gestos interiores de su esposa Ingrid Bergman, silenció, sin darse cuenta, el gesto creativo de la actriz. La impertinencia activa de Marlene Dietrich se opone al sollozo callado de Ingrid Bergman: se trata de dos gestos bien distintos de la historia del cine que ayudan a entender que las seis películas de Dietrich/Sternberg no pueden considerarse como una pre-inauguración de la modernidad, sino un trazo más de la *modernidad vernacular* del clasicismo. El cuerpo de Marlene demuestra cómo la convención clásica buscaba nuevas formas de expresión: con Marlene Dietrich, la *fábrica de sueños* se mantuvo en el más brillante cénit creativo. ■

Notas

* Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por la autora del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. (Nota de la edición).

Bibliografía

- DOTY, Alexander (2011). Marlene Dietrich and Greta Garbo. The sexy Hausfrau versus the Swedish Sphinx. En A. L. McLEAN (ed.), *Glamour in a Golden Age. Movie Stars of the 1930s*. New Bruns: Rutgers University Press.
- DROVE, Antonio (1994). *Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia.
- DYER, Richard (2001). *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós.
- GARNCARZ, Joseph (2007). Playing Garbo: How Marlene Dietrich Conquered Hollywood. En G. GEMÜNDE y M. R. DESJARDINS (eds.), *Dietrich Icon* (pp. 103-118). Durham: Duke University Press.
- HANSEN, Miriam Bratu (2000). The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism. En C. GLEDHILL y M. WILLIAMS (eds.), *Reinventing Film Studies*. Londres: Arnold.
- LASALLE, Mick (2000). *Complicated Women. Sex and Power in Pre-Code Hollywood*. Nueva York: Thomas Dunne Books.
- NANCY, Jean-Luc (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- NAREMORE, James (1988). *Acting in the Cinema*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- NICHOLS, Bill (1981). *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press.
- SARRIS, Andrew (1966). *The Films of Josef von Sternberg*. Nueva York: Doubleday.
- SPOTO, Donald (1992). *Marlene Dietrich, el ángel azul: la biografía*. Barcelona: Ediciones B.
- STUDLAR, Gaylyn (1988). *In the Realm of Pleasure: von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- WALKER, Alexander (1972). *El sacrificio del celuloide: aspectos del sexo en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- WOOD, Robin (1978). Venus de Marlene, *Film Comment*, 14, 2, 58-64.

Núria Bou (Barcelona, 1967) es profesora y directora del Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos en el Departamento de Comunicación de la UPF. Es autora de *La mirada en el temps* (1996), *Plano/Contraplano*, (2002) y *Diosas y tumbas* (2004). En los libros colectivos *Les dives: mites i celebritats* (2007), *Políticas del deseo* (2007) o *Las metamorfosis del deseo* (2010) se encuentran sus líneas de investigación: la *star* en el cine clásico y la representación del deseo femenino.