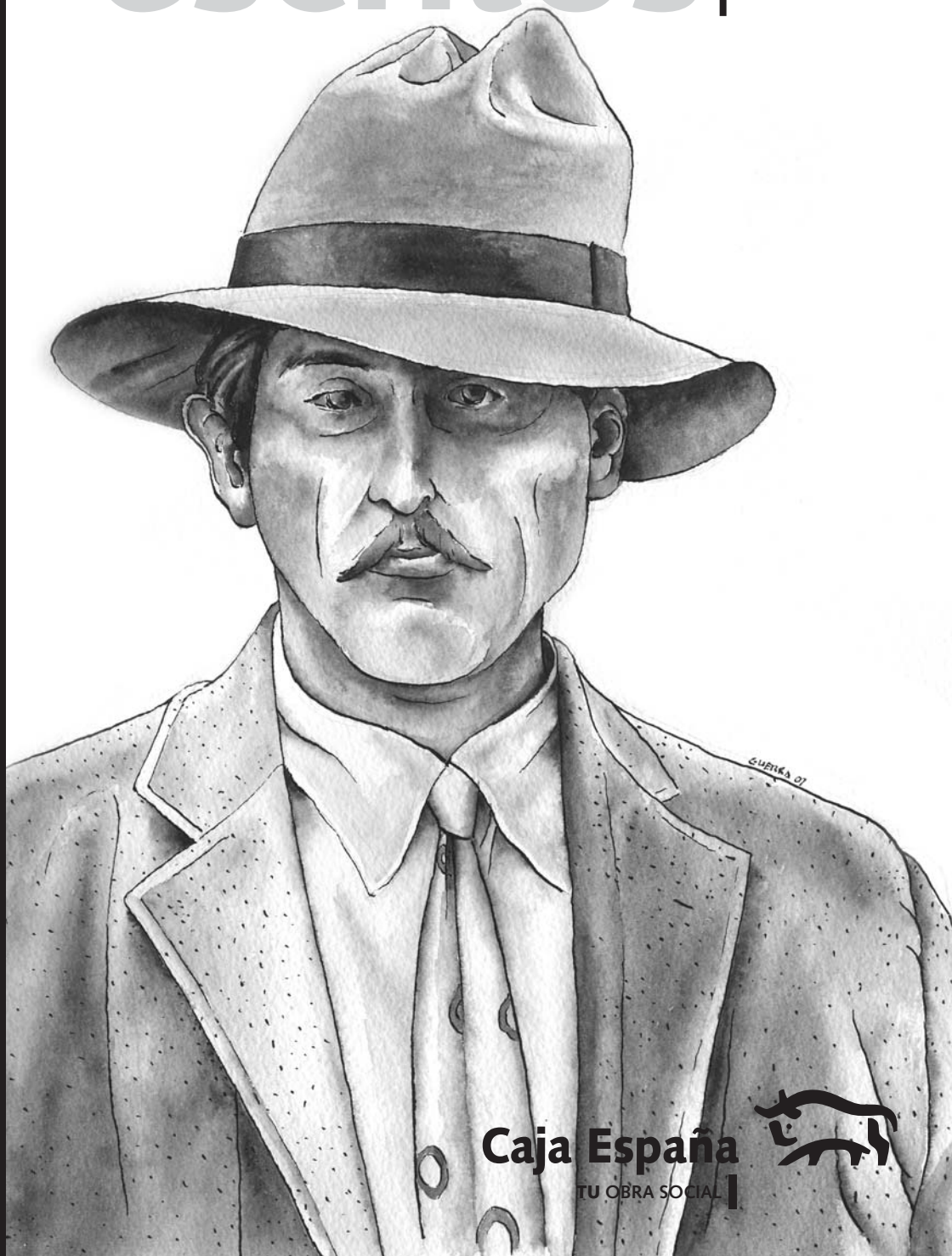


170

JOSEF VON STERNBERG

filmoteca  
de Caja España

escritos



Caja España  
TU OBRA SOCIAL



## EL SEXO Y LA MUERTE

Sternberg / Dietrich es, sin duda, la ecuación que define tanto las mejores películas del realizador vienés - americano como aquellas que forjaron la imagen de la gran diva que llegó a ser Marlene Dietrich. Esas memorables películas, en las que ambos colaboraron, abarcan el período 1930 - 1935, el que va desde “El ángel azul” (Der Blaue Engel, 1930) hasta “The Devil is a Woman” (1935), siete filmes que constituyen una serie de gran calidad estética, con un nivel que jamás igualarían después ninguno de los dos, cuando continuaron su carrera por separado; si bien la obra de Sternberg sufrió mucho más las consecuencias, pues pasó a ser un cineasta “maldito”, y en muy poco tiempo fue olvidado. De este modo, dejó de estar considerado entre los directores más famosos y reconocidos de Hollywood, hasta el punto de que después de ese bache prácticamente no llegará ya a hacer nada digno de mención; mientras que por el contrario Marlene Dietrich continuó trabajando, con altibajos, pero recreando su imagen de diva cinematográfica e interviniendo en algunas películas importantes, firmadas por otros grandes realizadores, como Ernst Lubitsch, Fritz Lang, Orson Welles o Willy Wilder.

Por contraste, decimos, con la relativa buena carrera, posterior a su ruptura con Sternberg, de Marlene Dietrich, el declive de Josef von Sternberg fue espectacular a partir de 1935, debido a que su separación artística de la Dietrich operó un corte brusco en su filmografía, pues, como él mismo declaró años más tarde, “de hecho, a partir de 1935 me alejé del cine. En aquel tiempo hice un viaje alrededor del mundo (..) quise orientarme en otra dirección”. Y es que, como luego veremos, y esto explicaría ese declive, el “modelo Sternberg”, del que Marlene Dietrich era parte esencial, resultó inviable a partir de un momento determinado, dada la evolución experimentada por el

cine de Hollywood tras la consolidación del sonoro. Como se ha señalado, el relativo fracaso comercial de “The Devil is a Woman” en realidad “fue la excusa que estaba esperando la Paramount para rescindir el contrato, pues estaba alarmada ante la independencia y extravagancia de Sternberg” (AAVV. Historia universal del cine. 7: 842. Planeta. Madrid, 1985).

Antes de “El ángel azul” puede considerarse que Sternberg se había dedicado a aprender su oficio, afianzándolo muy sólidamente, en esa gran escuela de cineastas que fue el cine del último período del mudo; del mismo modo que la Dietrich, pese a que ya había ensayado en parte su personaje de mujer fatal, no había pasado de ser una actriz alemana prácticamente desconocida. Pero, con “El ángel azul”, y hasta 1935, se produciría el fructífero encuentro de un realizador y su estrella, cruzándose además entre ellos un factor esencial, digno de ser tomado en consideración, pues condicionó por completo el tipo de cine específico que define la fórmula Sternberg / Dietrich: el encuentro tuvo lugar precisamente en los comienzos del cine sonoro, un momento especialmente interesante en la historia del cine.

En efecto, tras el enorme trauma, estético y personal, que para muchos supuso el final del cine mudo, acaecido precisamente cuando este había alcanzado niveles muy elevados de sofisticación y de calidad artística, se abrió un período de gran incertidumbre, hasta el punto de que podemos decir que el comienzo del sonoro en Hollywood se configuró como una etapa de confusión, de duda, en el transcurso de la cual fue posible, precisamente por eso, la emergencia, factible sólo durante unos pocos años -la primera mitad de la década de los 30-, de unos sistemas de representación fílmica impensables, por su experi-

mentalismo o extravagancia, a partir del periodo siguiente, cuando ya se habían consolidando unos estándares y unos modelos de referencia bien establecidos para el cine sonoro.

Pero, mientras tanto, tuvieron su oportunidad esos otros modelos, marginales, de los inicios del sonoro, entre los que cabe citar, junto al de Sternberg, los del Chaplin y el Eisenstein sonoros, el de Dreyer o los filmes de esos primeros años 30 de James Whale, Tod Browning o Rouben Mamoulian –sin embargo, otros grandes cineastas, como Erich von Stroheim, simplemente no resistieron el envite que supuso la llegada del sonido sincrónico-. Modos de hacer cine que guardan relación, en mayor o menor medida, con rasgos de “primitivismo” cinematográfico y que, bebiendo de esas fuentes, ensayaron estrategias diferentes a las del llamado modo de representación institucional (MRI, según la terminología de Noël Burch), en tanto que este se estaba ya confirmando como modelo estándar del cine narrativo - representativo de la etapa sonora: un modelo que ha servido de referencia durante décadas al cine narrativo comercial más convencional (no sólo para el americano; sino sobre todo para el cine europeo “de manual” o el realizado en otras partes del mundo, siguiendo fielmente estos estándares institucionalizados) y cuyos códigos se han instalado después en la televisión, donde siguen todavía vigentes, pues son el soporte del procedimiento establecido para la realización de los telefilmes o de otros segmentos narrativos televisivos.

También, todo hay que decirlo, aquellos modelos marginales de comienzos de los 30 (Sternberg y demás autores citados) se apartaban del sistema de representación clásico de Hollywood que, pese a ser asimismo narrativo, ha de ser diferenciando claramente del MRI -en contra de lo que

hace Burch y sus epígonos, que meten a ambos en el mismo y confuso saco de “la Institución Cinematográfica”-. Ahora bien, una vez precisada esta importante distinción entre MRI y cine clásico, cabe ahora preguntarse lo siguiente: ¿en qué se diferencia de ambos (el MRI y el cine clásico) el modelo Sternberg, y demás modos de representación propiciados en Hollywood por la etapa de transición del mudo al sonoro?. Pues, sobre todo, habría que señalar que estos otros modelos alternativos presentaban, por oposición a aquellos dos, un déficit de narratividad; ya que ponen en pie una construcción endeble del relato, siempre subordinado a otros elementos, situados sobre todo del lado de lo visual o de la puesta en escena, en tanto que escenografía.

Si esto es válido en general para todos los autores citados, también lo es para el caso, bien paradigmático, de Sternberg, que gracias a la permisividad que ofrecía la situación, pudo desplegar un cine lleno de fascinante y extraña visualidad, en cuyo interior pudo construir un universo escenográfico marcadamente estilizado e inverosímil, como muy bien ejemplifican esos decorados, casi disparatados, que reconstruyen un Marruecos o una China obviamente de ficción en “Morocco” (1930) o “Shanghai Express” (1932). Un universo visual, el del cine de Sternberg, en el que juega un papel clave el estatismo del plano, pues el encuadre es concebido casi como un marco pictórico, como puede desprenderse tanto del análisis de estos filmes como de las propias declaraciones del realizador: “En el interior del cuadro, el artista organiza lo que desea mostrarnos. Más allá del cuadro, coloca aquello que considera que no tiene interés para nosotros”.

Autonomía del plano; de lo que este muestra: el cine de Sternberg, al focalizar con el encuadre, se desinteresa del espacio off, con el que no es necesario, por

tanto -según la lógica de este sistema-, establecer una articulación, tal y como ha propiciado el montaje, en la perspectiva de lograr la construcción de una linealidad narrativa, en los modelos filmicos narrativos (desde Griffith hasta el MRI sonoro o el cine clásico).

La autonomía del plano en el “modelo Sternberg” llega hasta una desarticulación del sistema de raccords; ese sistema que permite, en los modelos narrativos, engarzar un plano a otro con continuidad: apreciamos así la presencia en Sternberg de “falsos raccords” o “fallos de raccord”, según los catalogaría el manual de montaje establecido por el MRI. Por ejemplo, es frecuente el corte de plano sobre una posición estática de Marlene Dietrich, y a partir del estatismo de la “diva”, arrancar el plano siguiente, de tal manera que cada uno de estos planos constituye por sí solo una unidad autónoma.

En consonancia con esta emergencia de cierta visualidad escenográfica, que encuentra su lugar en el plano autónomo, Sternberg llegó a reconocer años más tarde que, hasta 1935, “había ignorado la literatura del filme, pensando que el cine (..) tendía a crear una sensación gracias al movimiento y no gracias a la literatura, que pertenece a otros medios de expresión, como el teatro y la pintura” (Contracampo, 22: 21. Madrid, 1981). Por eso sus filmes se nos presentan con un tremendo despojo narrativo, ya que en ellos los personajes apenas si adquieren densidad, pues nos son presentados con una enorme simplicidad en sus rasgos psicológicos.

Todo ello (déficit narrativo, autonomía del plano, exaltación de una visualidad esteticizante), perseguía, en la lógica del “modelo Sternberg”, la autonomía del gesto del actor -esencialmente de la actriz / diva-, ya que la renuncia a una eficaz continuidad narrativa (estos filmes parecen a este nivel

extremadamente simples al espectador actual) conlleva la búsqueda de una cierta musicalidad del gesto, hasta tal punto que la Dietrich llegó a ser la escultura visual permanente del cine de Sternberg. Ella se queda estática, llenando por completo el plano, y sólo entonces le corresponde turno al otro actor, de tal modo que el gesto de la Diva lo protagoniza todo: un gesto autónomo, opaco, no transparente. Es así como podemos comprender que los supuestos “fallos” de raccord persiguen en realidad confirmar la plenitud del gesto, como unidad plástica que gobierna la estructura de toda la secuencia.

Junto a esto, hay que señalar el uso sistemático de los silencios, con diálogos más bien escasos y lentos, pues sólo el silencio da su autonomía al gesto dramático, estableciendo un ritmo cinematográfico particular, que tiene que ver con esa musicalidad que señalábamos que, en definitiva, proviene de la emergencia absoluta del gesto opaco; gesto tremendamente oscuro y difícil de descodificar si se considera desde el punto de vista de una linealidad narrativa transparente, como la que ofrece el MRI.

Y es que el cine de Sternberg / Dietrich se caracteriza por una concepción diferente del actor, ya que sigue anclado en un estilema que podemos denominar como “primitivo”; un estilema que llegó a ser dominante en el mejor cine del periodo mudo de los años 20, y que se define a partir del concepto de “fotogenia” (concebido por los teóricos cinematográficos europeos); un concepto del retrato del actor que resulta ser algo muy diferente de los códigos que configurarán a la “Star” en el Hollywood sonoro. La fotogenia está del lado de lo fotográfico, mientras que los códigos de puesta en escena de la Star hollywoodense no son sino el recubrimiento imaginario de lo radical fotográfico. De este modo, la fotogenia en el cine de

Sternberg tiene mucho que ver con la iluminación, ese inverosímil juego de luces, nada naturalista, que dramatiza el gesto misterioso de Marlene, merced a un contraste muy fuerte, muy marcado. de la luz y de la sombra.

Nos encontramos pues ante una poética del gesto, que entronca el cine de Sternberg con el de Eisenstein, el de Dreyer, el del Chaplin de los 30 o el de Stroheim. Sólo que la particularidad de esta poética del “sistema Sternberg” estriba en su centramiento obsesivo en el rostro de Marlene Dietrich, en sus gestos candenciosos y plenamente misteriosos, que ponen en escena el tópico de la mujer perdida y fatal con una lógica tan aplastante como seductora. La finalidad última es plasmar en la pantalla todo lo que la gestualidad de la Dietrich tiene de ilógica e incomprensible, pues esos gestos encierran en su interior, sin dejarla ver ni comprender, la furia ciega de la pasión: detrás de la opacidad gestual se encuentra una tierra inexplorada, atravesada por la imparable emergencia del sexo y de la muerte.

Otro rasgo formal del cine de Sternberg es que el travelling y demás movimientos de cámara se utilizan muy poco, pero cuando la cámara se mueve es siempre como resultado de ser arrastrada por cierta pasión de los personajes, por un deseo brusco y a veces imprevisto, que sorprende al espectador, ya que esa emergencia pasional se percibe como un choque visual y narrativo, en un contexto de gran estatismo escenográfico.

En definitiva, la conducta de Marlene en los filmes de Sternberg resulta, sobre todo por lo que se refiere a su comportamiento amoroso, tremendamente opaca, y no se termina de comprender hasta más tarde, lo que hace que el espectador tome distancia respecto a unos personajes y unas historias que a veces podían haber llegado a ser

exageradamente melodramáticos, como, por ejemplo, ocurre en “La Venus rubia” (The Blonde Venus, 1932). En este filme, el gesto opaco de la Dietrich esconde un misterio, aquello que se resiste a ser enunciado, pues en el fondo lo oculto carece de sentido en el “modelo Sternberg”, en tanto que se refiere a lo real del sexo y de la muerte; teniendo en cuenta además que eso de más real siempre está del lado de lo femenino, tal y como lo representa la Dietrich y su extraña gestualidad extática. Y es que no debemos olvidar que ya en la Grecia Clásica, se definía a lo masculino como el “logos” (el lenguaje, en su estructura puramente semiótica, que puede hoy ejemplificarse con los ordenadores y su funcionamiento lógico-formal); mientras que lo femenino era considerado como el “enigma”, un lenguaje opaco y silencioso, situado muy cerca de un cierto saber de lo real.

Lucha desigual entre logos y enigma: el profesor Rat (Emil Jannigs), con sus libros y todo su saber enciclopédico, será derrotado y ridiculizado por la enigmática Lola - Lola (Marlene Dietrich) en “El ángel azul”, hasta el punto de que si al principio vemos al profesor corregir la fonética inglesa a un alumno, al final lo veremos reducido a emitir un torpe cacareo, convertido en un payaso. Y es que, como dijo el crítico James Agate, el personaje interpretado por Marlene, “hace vacilar a la razón en su trono”.

Ahora bien, si en el cine de Sternberg se habla del enfrentamiento inexorable de lo masculino y lo femenino, o mejor dicho, de una articulación imposible entre lo uno y lo otro, es sobre todo en las maravillosas escenas en las que actúa y canta Marlene Dietrich, como la famosa secuencia del “Vudú caliente” (Hot Voodoo) en “La Venus rubia”, escena tremendamente sensual y erótica, en la que de entrada lo femenino comparece como algo situado del lado de

“lo animal”, de lo real de la pulsión, no sólo porque ella esté enfundada en un disfraz de gorila, sino por la letra de la canción, que hace referencia a como la magia del Vudú lleva a la mujer a ser “mala”, a dejarse arrastrar por el diablo, hasta el punto de desear “quedar vestida sólo por una sonrisa” y seguir al “hombre hasta su caverna”. Que se trata de un juego de seducción, escenificado como una promesa de goce, es evidente, como podemos observar en el rostro de Cary Grant, el cual desde ese momento queda completamente atrapado por la fascinante estrategia seductora de la Dietrich. Por cierto, que esta ambigüedad entre lo femenino / lo animal rima con esa otra ambigüedad de la escena de music hall de “Marruecos”, en la que Marlene seduce a Gary Cooper, sólo que allí lo femenino, como proceso seductor, aparece primero, como algo aparentemente masculino: ella, bajo el disfraz de la masculinidad toma la iniciativa en el campo del envite sexual. Ambigüedad masculino / femenino característica por otra parte, de la puesta en escena de la Dietrich en el cine de Sternberg y que podemos encontrar también en el último número musical de “La Venus rubia”, cuando ella canta en París, de nuevo ante Cary Grant, apareciendo completamente vestida como un hombre y con una arrogancia tópicamente masculina.

Lo femenino ambiguo y misterioso, es la ejemplificación máxima del artificio, de ese juego de luces y sombras, de velos y opacidades, que atraviesa el “modelo Sternberg” y que alcanza su paradigma en la mostración del cuerpo vestido y enjoyado de Marlene, escenario donde la tramo-ya, en tanto que bisutería y disfraz, logra su cénit: “la fascinación emana de sus gestos, vestidos, ademanes y miradas” (Francisco Ors. Contracampo 22:16. Madrid, 1981). Pero, como este mismo autor ha señalado, ese cuerpo fascinante, siempre aparece

vestido, jamás desnudo -las escena de amor, incluso sus prolegómenos o sus finales, son siempre pasto de la elipsis más brutal-. Ocultación del cuerpo, que sugiere cómo bajo el disfraz subyace el atractivo (belleza seductora) y la prevención (devoradora de hombres) que produce una mujer libre y todopoderosa. De este modo, el cine de Sternberg no cae en una banal puesta en escena de lo imaginario sin más, pues esa escenificación delata desde el principio la irrupción brutal de lo real, del sexo y de la muerte.

Irrupción brutal: en “La Venus rubia” asistimos, ya en la segunda secuencia, y tan sólo unos instantes después del comienzo del filme, a una escena en la que el marido de Marlene (Herbert Marshall) confiesa a un médico que va a morir, mientras este juega con una calavera. Del mismo modo, sorprende la rapidez con la que Marlene se entrega a su amante (Cary Grant): pocos minutos después de conocerse, tras hacerle este una proposición, vemos un primer plano muy estático de Marlene (Grant acaba de hacer referencia a la foto de su hijo) y, sobre el rostro de ella, un fundido encadenado nos muestra el inserto en el que se ve como Grant le firma un cheque por 1.5000 dólares, la cantidad que Marlene necesita para su marido.

Este juego entre la escenografía del deseo y de la seducción (la escena de music - hall, el cuerpo disfrazado de la Dietrich) y la emergencia de lo real, tiene su plasmación en la dialéctica entre escenas rodadas en estudio, con decorados marcadamente antinaturalistas, versus escenas rodadas en exteriores con una gran brutalidad fotográfica (el desierto real que aparece en “Marruecos”, las escenas de la estación sureña en “La Venus Rubia”). Juego dramático, pues, entre lo imaginario y lo real, que hayamos en esencia en la puesta en escena del propio rostro de Marlene Dietrich, un rostro que, más allá de su

belleza, por momentos, en sus perfilados rasgos, recuerda a una calavera; de tal forma que el sexo y la muerte se inscriben, entrelazadas en ese rostro enigmático.

Pero esta singular capacidad para construir una precisa metáfora, que auna la referencia al sexo y a la muerte a partir de la imagen del cuerpo (y sobre todo del rostro) de la Dietrich comienza, como casi todo en el modo de representación propio de Sternberg, en "El ángel azul", auténtica proto-representación de todo su posterior universo escenográfico.

Arranca el filme con una serie de planos que nos muestran una ciudad alemana de estudio, mediante decorados, por cierto, muy expresionistas (tejados inclinados; casas con una geometría casi orgánica, animal): pero en Sternberg ese "expresionismo" escenográfico está ahí únicamente para anticiparnos la "imagen" por excelencia, en toda su densidad libidinal y siniestra; ese enigma femenino que pone en escena el cuerpo fotogénico de la Dietrich.



Foto 1

Inmediatamente se anuncia su presencia, o mejor dicho su latencia, en un cartel, situado en un escaparate que poco a poco se va abriendo (F. 1 y 2), como si se tratara del telón de un escenario, que sube. Es la imagen de Lola-Lola (Marlene Dietrich).



Foto 2

Por simple corte de montaje aparece, mediante inserto, una placa con el nombre del profesor Rath (Emil Jannings), el otro polo del drama (F.3). El desarrollo del filme no hará sino plasmar en la pantalla el proceso de atropamiento de ese nombre, docto y prestigioso, en la imagen seductora y siniestra que aparece en el escaparate; una imagen que va acompañada de un nombre que, en su duplicidad, anuncia el espejismo que la configura.



Foto 3

La presencia de Lola-Lola en la pantalla se dilata, mediante una serie de mecanismos de creación de suspense visual, como cuando los alumnos del profesor Rath se arremolinan ante la foto de la cabaretera (F.4), pero sin que dicha foto sea mostrada todavía al espectador.



Foto 4

Lo mismo ocurre cuando el viejo profesor le quita la foto a un alumno y la mira asombrado (F.5 = es la primera vez que ve la imagen de Lola-Lola, ese espejismo que inevitablemente le atraparà).



Foto 5

En un crescendo, más visual que narrativo (como es habitual en el cine de Sternberg) la imagen de Lola-Lola se va anunciando con reiteración, por ejemplo en el inserto que muestra las fotos que ocultaba el alumno "pelota", entre sus libros y apuntes, al caer al suelo delante del profesor, tras prepararle la trampa sus compañeros (F.6).

Hasta que, por fin, llega el momento deseado. Aparece, ocupando toda la pantalla, un primer plano de Lola-Lola (F.7).



Foto 6

Canta, estática (y extática a la vez), con ese peculiar gesto displicente y libidinal, que perfeccionarán a lo largo de varias películas el dúo Dietrich / Sternberg.



Foto 7

Por corte de montaje el plano siguiente nos muestra el resto del cuerpo de Lola-Lola, su parte inferior, esas piernas que son esenciales en la escenografía del personaje (F.8).

Con este juego de montaje (F.7 / F.8), Sternberg demuestra como toda su maquinaria de puesta en escena está al servicio del enigma femenino, de su configuración imaginaria, en cuyo centro impensable (irrepresentable) se sitúa precisamente lo real del sexo (en este caso, directamente situado en el mismo corte de montaje F.7 /



Foto 8

F.8; en ese vacío que se produce en el salto de plano).



Foto 9

Mientras tanto, el profesor Rath avanza hacia su destino en medio de la noche, atravesando un escenario de configuración abiertamente expresionista (F.9). Un expresionismo siempre al servicio de ese encuentro con el enigma femenino, que aquí el decorado no hace sino anticipar, sobre todo en ese foco de luz situado en el centro del plano.

Al entrar en el cabaret, “ángel azul” que en realidad se refiere a un “demonio rojo”, el profesor Rath se desdibuja detrás de un cristal (F.10). Este será su destino, desdibujarse, disolverse en la propia imagen de Lola-Lola.



Foto 10



Foto 11

Muchos de los encuadres de esta secuencia anuncian ya el destino del profesor Rath, como cuando lo vemos atrapado detrás de una red (F.11).



Foto 12

Hasta que llega al centro del local, y allí un foco de luz le ilumina por completo (F.12). ¿De dónde proceder ese foco de luz que le ciega?. Lógicamente, del escenario, de la propia Lola-Lola, que lo maneja a su antojo.



Foto 13

El contraplano nos ofrece una imagen de Lola-Lola en escala de primer plano y angulación contrapicada, en el que su imagen seductora se asocia, directamente, a la presencia del foco de luz (F.13).



Foto 14

El profesor, cegado, está ya abocado a perderse en el laberinto del deseo, perdiendo de paso su identidad, en medio de un espejismo creciente, como nos lo anuncia ya el plano F.14: su imagen se multipli-

ca en los espejos del dormitorio de la caba-  
retera.



Foto 15

En la secuencia siguiente, cuando vuelve a verla, su sombra se proyecta sobre el cartel de ella (en la derecha del encuadre), al tiempo que un payaso (situado a la izquierda) anuncia su funesto destino (F.15).



Foto 16

Y es que Lola-Lola, ella misma, es una imagen especular, un espejismo disolvente, tan bello como peligroso, tal y como muestra el plano F.16, en el que se explicita esa, digamos, "doble" imaginaria, presente hasta en su nombre, que aparece de nuevo a la derecha del encuadre. El plano F.15 equivale ya al plano F.16: el profesor Rath

está atrapado en lo imaginario de la imagen seductora.



Foto 17

Proceso de disolución que pone en escena una serie de planos de la secuencia posterior: ella le seduce con sus miradas y palabras fascinadoras (F.17), al tiempo que, dando un jugueteón soplido sobre los polvos de maquillaje, hace desaparecer, literalmente, frente a nuestra mirada, al profesor Rath (F.18).



Foto 18

Disolución del yo, de eso yo racional, partidario del orden a ultranza, que personificaba el profesor, mecido ahora en la seducción imaginaria, en el deseo que introduce el caos: inquietante imagen la que logra aquí Sternberg (F.18), dentro de

ese, por otra parte, repertorio inagotable de imágenes inolvidables que supone ser todo el filme.



Foto 19

El profesor Rath, “manchado” por el deseo, sucio y desarreglado por el huracán libidinal que ha arrasado su imagen, se multiplica de nuevo, se pierde en el espejismo, en ese juego de espejos asociado al dormitorio de Lola-Lola (F.19).



Foto 20

La secuencia siguiente, probablemente la más famosa del filme, es la que explicita abiertamente el proceso de atropamiento de Rath (en tanto que, no lo olvidemos, representante del propio espectador, atrapado ya, él también, a estas alturas, en la fascinante imagen de la Dietrich). Ella en el

escenario (F.20), él en el palco, mostrado en primer plano, y ya definitivamente entregado a la contemplación de esa imagen-escena (F.21).



Foto 21

Lo que viene después es un desarrollo paulatino de la degradación personal de Rath, que literalmente se disuelve en la imagen de Lola-Lola: cuando vuelve a su ciudad, el cartel anunciador de la cabaretera (que en cierta forma rima con F. 1 y 2), incorpora ya el nombre, en tanto que mero payaso, de Rath (F.22).



Foto 22

Un payaso trágico y humillado, para el que el escenario no es sino una tupida red que anula su yo e, incluso, su propia imagen personal (F.23). El viejo profesor es ya del todo irreconocible.



Foto 23

Del sexo a la muerte. El recorrido de Rath concluye en el liceo. Allí una linterna le alumbraba (F.24), en una imagen que en todo concuerda con la de su primera entrada en el cabaret (F.12), iluminado entonces por la luz del deseo.



Foto 24

Pero ahora es la luz que ilumina su muerte, como demuestra la imagen final del filme (F.25), cuando le vemos tendido en su antigua mesa de profesor, con su rostro delimitado por un círculo de luz en medio de la oscuridad.

Esta serie F.24 / F.25 establece una rima con esa otra escena de la primera visita al cabaret (F.12 / F. 13). Allí era la luz de un deseo imaginario, inerte ante el empuje de



Foto 25

la pulsión. Aquí, al final, ya no está la imagen de Lola-Lola (como en F. 13), sino sólo el vacío y la oscuridad de la muerte, que habita en el resto del plano (F.25). Y es que, de este modo, una vez desaparecida la imagen deseable, se hace patente esa pulsión de muerte que, en realidad, ha sido la fuerza latente que habitaba la escenografía puesta en pie por el filme.

*LUIS MARTÍN ARIAS*

# BIOFILMOGRAFÍA

de JOSEF VON STERNBERG



Jonas Sternberg nació en Viena (Austria) el 24 de mayo de 1894, pero con 10 años de edad se trasladó con toda su familia a los EEUU. Era el primer hijo de una familia judía y tuvo cuatro hermanos. Al poco de llegar a los EEUU tuvo que dejar sus estudios y ponerse a trabajar. El “von” se lo añadieron por error en una película de los años 20 y decidió quedarse con él. Se casó con Riza Royce y tuvieron un hijo.

Su primer contacto con el mundo del cine se produjo a los 18 años, limpiando y restaurando copias. Después fue contable, electricista, ayudante de dirección, cámara y guionista. Su debut como director tuvo lugar en el año 1925 cuando se sentó tras la

cámara para dirigir una modesta película, que el mismo produjo con 5.000 dólares, “*The Salvation Hunters*”, a la que le siguen una serie de magníficas películas mudas: “*La ley del hampa*” (1927), “*Los muelles de Nueva York*” (1928) y “*La última orden*” (1928). “*El ángel azul*” (1930) se produjo y se rodó en Alemania, contando como protagonista con el que luego sería uno de los mayores mitos de la historia del cine: Marlene Dietrich. La que inmediatamente después se convertiría en Diva por excelencia del séptimo arte consiguió fama mundial gracias a este título y, a partir de entonces, se convirtió en un rostro fijo en los siguientes trabajos del director austriaco.

Las siguientes obras de Von Sternberg pueden ser consideradas las mejores de su filmografía, gracias, sin duda, entre otros aciertos técnicos y de guión, a la constante aparición de la Dietrich en ellas. Nadie la dirigió con la maestría del cineasta austriaco - americano. De todos estos títulos, "*Marruecos*" (1930) y "*El expreso de Shanghai*" (1932) son obras que alcanzaron el reconocimiento de la crítica internacional. De este mismo período es también un título grabado sin la actriz alemana, pero igualmente rebosante de calidad artística: "*Una tragedia humana*" (1931).

Después de esta gloriosa etapa, Von Sternberg entra en una fase en la que comienza a primar en su cine la imagen por encima del guión, lo que no fue bien recibido por sus contemporáneos. De esa forma, el nivel de éxito de su obra disminuyó tanto en crítica como en público. De esta tendencia cromática se puede destacar "*El embrujo de Shanghai*" (1941). En 1953 dio por acabada su carrera cinematográfica y se dedicó a enseñar estética fílmica en la Universidad de Los Angeles. Josef Von Sternberg falleció en Los Ángeles el 23 de diciembre de 1969, pasando a la historia, no sólo por la magia de su obra, sino también por haber sido el descubridor de Marlene Dietrich.

Siempre destacó por el clima y la atmósfera con que envolvía sus escenas, dotando de un sello inconfundible a todas sus producciones. Por ello, sus obras, por encima de todo, son plásticas y se caracterizan por una belleza visual inusual en el cine de todas las épocas. Por otra parte, el estilo de Sternberg se mantuvo toda su carrera, especialmente el prodigioso uso de la luz. Siempre pensó que un buen director de cine tenía que ser un buen director de fotografía: "La sombra es misterio y la luz claridad. La sombra oculta, la luz revela. Saber qué revelar y qué ocultar y en qué grados es lo que hace el arte". Le gus-

taba rodar siempre en estudio, y no le importaba que sus decorados no parecieran reales, quizá como herencia del expresionismo alemán.

### **Largometrajes:**

- 1925. The Salvation Hunters
- 1925. Masked Bride
- 1926. The Exquisite Sinner
- 1927. It
- 1927. Underworld
- 1927. The Drag Net (La redada)
- 1928. The Street of Sin
- 1928. The Dragnet
- 1928. The Docks of New York  
(Los muelles de Nueva York)
- 1928. The Last Command  
(El último mando)
- 1929. The case of Lena Smith
- 1929. Thunderbolt
- 1930. Der Blaue Engel (El ángel azul)
- 1930. Morocco (Marruecos)
- 1931. Dishonored (Fatalidad)
- 1931. An American Tragedy  
(Una tragedia humana)
- 1932. Shanghai Express  
(El expreso de Shanghai)
- 1932. Blonde Venus (La Venus rubia)
- 1934. The Scarlet Empress  
(Capricho imperial)
- 1935. The Devil Is a Woman  
(El diablo es una mujer)
- 1935. Crime and Punishment  
(Crimen y castigo)
- 1936. The King Steps Out  
(La princesa encantadora)

1939. Sergeant Madden

1940. I Take This Woman

1941. The Shanghai Gesture  
(El embrujo de Shanghai)

1952. Macao (Macao)

1953. Anathan/The Saga of Anathan

1957. Jet Pilot (Amor a reacción)

---

# PROGRAMA

CICLO: "JOSEF VON STERNBERG"

MARZO 2007

---

- **LEÓN:** CENTRO CULTURAL CAJA  
ESPAÑA. C/ SANTA NONIA, 4

- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54

- **PONFERRADA:** RÍO ANSELMO 12  
(POLÍGONO "LAS  
HUERTAS")

- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6

- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

**TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE  
(excepto en PALENCIA y ZAMORA que tendrán lugar a las 8,15 h.)**

---

## CAPRICHIO IMPERIAL

(The Scarlet Empress)

EE.UU., 1934. B/N, 110 minutos.

Guión: Josef von Sternberg

Música: W. Franke Harling y John  
Leipold

Fotografía: Bert Glennon

Intérpretes: Marlene Dietrich, John Lodge,  
Louise Dresser, Sam Jaffe.

La princesa Sophia Federica, de origen alemán, es educada desde que es una niña para convertirse en una reina. Al llegar a la adolescencia se concierta y celebra su matrimonio con el Gran Duque Pedro, futuro zar y un hombre enfermo en cuerpo y



alma. La emperatriz Elizabeth hace que Sophia cambie su nombre por el de Catalina y que aprenda ruso inmediatamente y nunca hable su antigua lengua. Por otra parte, debe procrear un heredero que asegure la continuación de la dinastía.

Las relaciones con el inestable Pedro no van bien. Éste, incluso, se niega a consumir el matrimonio. Aburrida de esta vida sin amor, corre a los brazos del conde Alexei y del jefe de la guardia Gregory Orloff, del que tiene un hijo que la corte señala como el heredero al trono. Cuando, muerta Elizabeth, Pedro es coronado Zar de todas las Rusias, su deseo es que Catalina, por su adulterio, sea ejecutada, pero la que sería recordada como Catalina La Grande no está dispuesta a ceder y si algunos conspiran contra ella, no menos implacable será su venganza. Es la obra cumbre de su director que en esta ocasión, como en otras, cuenta con su estrella favorita, la eterna y divina Marlene, que aquí da vida a una de las figuras históricas femeninas más sugerentes y cargadas de magia, que tomó con inusitada energía las riendas de uno de los grandes imperios de la época.

León: LUNES 19

Palencia: JUEVES 22

Ponferrada: LUNES 5

Valladolid: MARTES 27

Zamora: LUNES 12

## EL ANGEL AZUL

(Der Blaue Engel)

Alemania, 1930. B/N, 98 minutos.

Guión: Carl Zuckmayer y Robert Liebmann

Música: Friedrich Hollaender

Fotografía: Günter Rittau y Hans Scheeberger

Intérpretes: Marlene Dietrich, Emil Jannings, Kurt Gerron, Rosa Valetti.



Alemania, 1925. En una pequeña ciudad portuaria, Immanuel Rath, un profesor de instituto, discreto y solterón, descubre que algunos de sus alumnos frecuentan un cabaret de los suburbios llamado "El Ángel Azul". Indignado por el escándalo que esto supone, decide acudir personalmente al local y hablar con la bailarina Lola Lola. Pero, inesperadamente cae seducido por su belleza. Esta película ha pasado con todo derecho a la historia del cine y en ella se forjó un mito, una diosa del séptimo arte, la gran Diva que llegó a ser Marlene Dietrich y que hasta este momento era una actriz desconocida, que descubrió Sternberg al rodar este melodrama con aire expresionista. La había visto trabajando en una obra teatral e inmediatamente tuvo la intuición de que era la protagonista de su filme, la primera película sonora alemana.

Junta a ella trabajó Emil Jannings, uno de los pesos pesados de la cinematografía centroeuropea y actor ya de gran fama por entonces. Es especialmente atractivo en este filme el turbio erotismo que desvela el argumento, además de la especial celebración que lleva a cabo de la belleza femenina, como fuerza irresistible a la que no se le puede oponer el puritanismo propio de la época.

León: MIERCOLES 21

Palencia: VIERNES 23

Ponferrada: MARTES 6

Valladolid: MIERCOLES 28

Zamora: MARTES 13



La cantante de un perdido café de Marruecos, frecuentado por legionarios, decide abandonar su vida placentera e irse con uno de estos soldados al desierto. Basada en la novela "Amy Jolly" de Benno Vigny, la historia se centra en la relación entre Amy, una cantante de cabaret, y Tom Brown, un legionario. La llegada de un rico europeo que está a punto de conseguir la compañía -que no el amor- de la cantante, hace que ésta se de cuenta de la intensidad de sus sentimientos hacia el soldado. Cuando Brown parte con la compañía, Amy emprende su búsqueda internándose en el desierto -en una inolvidable escena en la que Marlene Dietrich renuncia a sus sofisticación despojándose de sus zapatos y empieza a andar trabajosamente por la arena- junto a las mujeres árabes que siguen a sus respectivos hombres. Marlene Dietrich recibió por esta película, una de las indudables obras maestras de Sternberg, su única nominación al Oscar.

León: VIERNES 23

Palencia: MARTES 20

Ponferrada: MIERCOLES 7

Valladolid: JUEVES 29

Zamora: MIERCOLES 14

## MARRUECOS

(Morocco)

EE.UU, 1930. B/N, 91 minutos.

Guión: Jules Furthman

Música: Karl Hajos

Fotografía: Lee Garmes

Intérpretes: Gary Cooper, Marlene Dietrich, Adolphe Menjou, Ullrich Haupt.

## EL EXPRESO DE SHANGHAI

(Shanghai Express)

EE.UU., 1932. B/N, 80 minutos.

Guión: Jules Furthman

Música: W. Franke Harling

Fotografía: Lee Garmes

Intérpretes: Marlene Dietrich, Clive Brook,  
Warner Oland, Anna May  
Wong.



Una de las más famosas colaboraciones entre Sternberg y Dietrich. Ambientada, con una atmósfera de enigmático exotismo, en un viaje en tren que hace el trayecto desde Pekín a Shanghai durante 1927, describe en clave de aventura melodramática a los viajeros del tren, y la reacción de

los mismos ante el asalto de unos bandidos. Particularmente se fija en el capitán médico Donald y su novia Madeleine, que se ven trágicamente separados. Sólo volverán a verse pasados cinco años, cuanto Madeleine responde al nombre más oriental de Shanghai Lily, y todo apunta a que se ha convertido en una mujer de reputación más que dudosa, que causa el desmoronamiento de un caudillo chino para salvar la vida y el honor del hombre al que ama. Este espléndido filme, rodado íntegramente en estudios, ha pasado a la historia del cine, entre otras cosas, por ser considerado, por algunos críticos, como el mejor trabajo de su protagonista, una sensual mujer fatal, que sabe conjugar en su personaje la frialdad con un toque pícaro rebosante de simpatía. Una inolvidable Marlene Dietrich, a quien le dijo en una ocasión Jean Cocteau: “tu nombre empieza como una caricia y acaba como un latigazo”. Además, estamos ante un sólido guión de Jules Furthman, el talento tras la cámara de Sternberg, y una bellísima fotografía de Lee Garmes, que se llevó el Oscar.

León: SABADO 24

Palencia: MIERCOLES 21

Ponferrada: JUEVES 8

Valladolid: VIERNES 30

Zamora: JUEVES 15



[www.cajaespana.es](http://www.cajaespana.es)

