

Paulino Viota

Pierre Louÿs—Von Sternberg—Dos Passos— Buñuel

para Julio Pérez Perucha

La mujer y el pelee ha resultado ser una encrucijada. Diferentes talentos han pasado por ella y le han incorporado los caracteres más diversos. A partir del libro de Pierre Louÿs, a partir de su hallazgo, de su creación de dos personajes arquetípicos—Conchita Pérez y Don Mateo Díaz, quienes, aunque sus nombres no se han hecho tan populares como los de Carmen y Don José, de Merimée, han permanecido casi tanto como éstos como figuras inolvidables—, el cine ha elaborado al menos dos películas apasionantes.

(Hay además otras tres versiones de las que tenga noticia: una con la soprano Geraldine Farrar, paradójicamente convertida en *star* del cine mudo, con un contrato fabuloso, y que hizo toda su carrera, de seis películas, a las órdenes de Cecil B. De Mille: en 1915 hicieron *Temptation*, que imagino debe ser la versión del libro de Louÿs, justo tras haber filmado una *Carmen*, lo que sugiere que veían los dos libros de manera asociada; las otras, de 1929 y 1958 respectivamente, dirigidas por Jacques de Baroncelli y Julien Duvivier; del segundo precisamente —encrucijada—, Von Sternberg había completado una película en Hollywood, *The Great Waltz*; esta versión de Duvivier, *La Femme et le pantin*, estaba protagonizada por Brigitte Bardot.)

The Devil Is a Woman seguramente es una de las películas, de las de Von Sternberg y Marlene Dietrich, hechas con más amor? —no sé si esta palabra es la adecuada, tras haber leído el libro de memorias de Von Sternberg (que cambió su título original de *Fun in a Chinese Laundry*, el de la primera película que el cineasta vio en su vida, según cuenta, por el mucho más severo de *Cine*

y realidad, en la versión española); no sé si la expresión «hecha con amor» es adecuada, tras haber leído que Von Sternberg no da mayor valor a la «sinceridad» en el artista—; quizá sería mejor decir sencillamente una de las «hechas con más dedicación», en ese conjunto de películas de Von Sternberg y Marlene que se ha convertido en un monumento del cine.

La actriz, por ejemplo, dice en su propio libro de memorias que: *La colaboración entre ambos comprendió varias películas, culminando en The Devil Is a Woman, la película más bella jamás realizada según mi parecer.* Von Sternberg, por su parte, considera su mejor película la última, *The Saga of Anataban*, que realizó en Japón, pero, a pesar de que en su libro adopta siempre un tono displaciente hacia sí mismo y su obra (y no digamos hacia los demás!), un tono muy aristocrático y distante —la elegancia parece ser la disciplina ética y estética de la que es esclavo, como para Buñuel lo habrá sido el surrealismo—, a pesar de eso, Von Sternberg habla con un muy calculado interés de esta película: *Volví a la piedra de amolar por los dos últimos de los siete films que debía realizar con ella [con Marlene]. Estas dos películas no resultaron malas, pero el público y la crítica las juzgaron de otra forma, lo que me produjo profundo pesar.* Y añadirá que la última película de la serie, *The Devil...* es la más impopular de todas, lo que en el elitista Von Sternberg es un título de nobleza para un film. (Por cierto que la nobleza de su «Von», muy adecuada para distinguirse en el plebeyo Hollywood, es un añadido deliberado que se dio a sí mismo el inmigrante judío vienés Josef Sternberg, antes americanizado en Joe Stern.)

Además, ésta es la única de sus películas en la que Von Sternberg firmó la fotografía (también lo haría después en su predilecta *Anataban*, pero en ésta, en colaboración con un fotógrafo japonés), y eso demuestra seguramente un interés especial por *The Devil...*, al ser la fotografía el elemento central en el arte del cineasta, como lo prueba su artículo «Más Luz», casi enteramente dedicado a esta cuestión, y que es el más fascinante texto que yo haya leído nunca sobre el tema; texto que, por ejemplo, hace ver el justamente celebrado libro *Días de una cámara*, de Néstor Almendros (sin pretender desmerecerlo, pues es un trabajo magnífico), más bien como un instrumento para un oficio artesanal (casi el «oficio de gente humilde», que diría Mario Camus), mientras que el de Von Sternberg —nadie menos humilde— sería, en su brevedad, un tratado de estética, o de filosofía de la estética, más expresivo y logrado, como también lo son sus films en este terreno, que la visión de la luz en el cine, incluso de un Godard o un Fellini.

Tras haber trabajado con hombres como Bert Glennon, Harold Rosson o Lee Garmes, tras haber contribuido a formarlos —probablemente—, Von Sternberg toma en sus manos la responsabilidad de la fotografía, signo inequívoco de su

interés por este film, cuando leemos en su artículo (artículo que, en una versión diferente, constituye también el final de su libro, lo que subraya la importancia que concedía a sus reflexiones sobre la luz), cuando leemos que:

Aquel que se atreviera a hacer notar, por ejemplo, que el operador y el realizador de una película tendría que ser la misma persona, provocaría un serio grito de desagrado en California. ¿Por qué la tierra tendría que ponerse a temblar ante el enunciado de este ideal simple y lógico? El cineasta escribe con la cámara, quiéralo o no, le autoricen o no. Domina y controla la cámara tan efectivamente como si la guardara en el bolsillo y, llegada la noche, se la llevara para guardarla a la cabecera de la cama, cerca de su reloj. ¿Qué mal hay en que un artesano sepa servirse de sus útiles? ¡Ah!, exclaman los hacedores de films cuando usted le quita el pan de la boca a los demás.

También la presencia de Dos Passos en la película parece que haya contribuido a aumentar su importancia para Von Sternberg. En su libro, el cineasta jamás menciona a los guionistas de sus films, como no sea para criticarlos con sarcasmo; como en el caso de Ben Hecht, que había atacado despiadadamente *Underworld* y que pidió —según Von Sternberg— que se quitase su nombre de los créditos, olvidándose de ello cuando, como concluye el cineasta con soberana distancia: *La Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas concedió una pequeña estatua de oro a Mr. Ben Hecht por la mejor película del año.* Así que, el que Von Sternberg señale en su obra, aunque sea de pasada, que *The Devil... se inspiraba en un libro de Pierre Louÿs, cuya adaptación se esforzaba en escribir John Dos Passos, que se veía obligado por entonces a guardar cama en vista de la fiebre que lo aquejaba*, eso sólo, me parece que indica la importancia que el cineasta concede al escritor y, por lo mismo, a la película.

(Von Sternberg es en su libro extraordinariamente «barroco» en sus ataques, helados en una forma elaboradísima, hecha muchas veces de una especie de cortesía «oriental», que nos sugiere su afinidad con el Japón, donde acababa de rodar su último film. La otra cara de la moneda de este estilo es la sequedad, el laconismo igualmente muy aquilatado de las referencias positivas. Es interesante ver, en este sentido, la muy acusada diferencia de carácter entre el director y su estrella, que se aprecia, por ejemplo, en la manera en que cada uno se refiere a un maravilloso recurso visual en una escena de *The Devil...* Dice Von Sternberg:

[Llevaba yo] una de esas pistolas que sirven para proyectar pintura. Esa pistola servía para recubrir el terreno cubierto de hierba menuda y espesa, así como todos los espacios oscuros, con una capa de aluminio con la finalidad de ahorrar tiempo: resultaba, en efecto, más rápido distribuir la luz que instalar un equipo eléctrico para fotografiar las superficies oscuras.

(Contado por Marlene, esto mismo es así:

(En una ocasión durante el rodaje de mi película preferida, The Devil Is a Woman [1936] –horrible título inglés impuesto por la productora–, Von Sternberg mandó desayunar al equipo muy pronto. Cuando volvimos, había cubierto con polvo blanco todos los bosques que yo debía atravesar en coche. No hay color más terrible que el verde cuando se rueda en blanco y negro. Pero como la escena se realizaba en el bosque, los árboles colocados en el plató 13 eran verdes, por lo menos al principio. En la pantalla parecían salidos de un cuento de hadas, y yo, vestida de blanco, sentada en el coche, parecía un hada. ¿Y cómo creéis que vió al hombre que tenía que encontrarse conmigo en aquellos bosques blancos? Pues de negro con un sombrero negro sobre sus negros cabellos. Negro y blanco. Todavía no existía el color, pero aún ahora, el uso del blanco y negro resulta incompatible. Va perfectamente con cierto tipo de películas. El color lo embellece todo. Si fotografían unas basuras en color, verán que parecen limpias, brillantes.

(Si Von Sternberg hubiera utilizado el color, el resultado hubiera sido probablemente el non plus ultra del buen gusto, del efecto medido y de la belleza. La última película que rodó conmigo, The Devil Is a Woman, es, según la opinión de muchas personas, una película rodada en color. La verdad es que no fue así, pero las imágenes que creó son tan ricas en luz, sombra y tonalidades intermedias que la consideran una película en color.

(Von Sternberg escribe 17 años después; Marlene, 50 años después. Cada uno lo recuerda, creo, no tanto según el tiempo transcurrido –el hermoso hallazgo visual ha cristalizado en la memoria de cada uno–, sino según su personalidad. Claramente se ve aquí que la displicencia característica de los personajes de Marlene en las películas de Von Sternberg –ese estar de vuelta de todo, esa ironía cansada que llega fácilmente a un radical *despreciar a los demás y no amarse a sí mismo*, que se da sobre todo en *Marruecos*, *Fatalidad*, y *Shanghai Express*–, refleja mucho más al cineasta que a su actriz, y con razón él pudo decir –es leyenda que dijo–: *Marlene soy yo*.)

(También es significativo el que dé la sensación, por el texto de la actriz, de que a Von Sternberg –e igualmente a ella– el partenaire de Concha, el guapo y delicado César Romero, sólo le ha interesado como una mancha de tonalidad, un soporte físico, ¡ineludible! para un contraste –sus cabellos no serían negros para siempre [véase *La tuberna del irlandés*, en 1963] de blanco y negro en la pantalla.)

&

Seguramente Dos Passos ha entrado en esta película –ignoro a instancias de quién– por su conocimiento de España. Un enamorado de nuestro país, como él lo era entonces, para adaptar la obra de otro enamorado de nuestro país, como a juzgar por su libro lo había sido Pierre Louÿs. Encrucijada lógica esta vez. Pero curiosa encrucijada, pues nada asemeja a Dos Passos con Louÿs.

Las artes de cada uno de ellos son perfectamente ajenas entre sí. Hollywood, que funcionaba siempre, al menos en esos años, dando palos de ciego (como magníficamente lo describe Eisenstein en *Alcanzar y adelantar*), aproxima, por un aparente rasgo común, a dos escritores que nada tienen que ver.

Porque los amores a España de Pierre Louÿs y de John Dos Passos son absolutamente distintos. Se trata, aquí otra vez, de dos Españas. Lo que cada uno ama en nuestro país son cosas muy diferentes. Para decirlo con una palabra, en Louÿs sería el *erotismo*, y en ello es el último de los muchos artistas decimonónicos que vieron en España y en las españolas un mito de sensualidad, de ardor muy por encima de la civilizada frialdad europea. Escritores, pero también pintores o músicos, como Rimski-Korsakov, cuyo *Capricho español* utilizó Sternberg en la película. (El cineasta quería que el título de esa música fuera también el de su film; elección refinada y exacta, que hubiera concordado maravillosamente con el carácter deliberadamente artificioso y fantástico, «soñado», del mundo de la película; pero elección que no pudo imponerse porque Ernst Lubitsch, entonces director de la Paramount, buscando estúpidamente la taquilla, impuso el título falsamente atrevido que la película lleva. Curiosamente, los distribuidores españoles demostraron una mayor sensibilidad al titular *The Scarlett Empress*, la película anterior de Von Sternberg-Marlene, como *Capricho imperial*.)

En Dos Passos, seguramente la palabra que acabó aglutinando su amor por España sería la *política*. De hacer caso a Stanley Weintraub, prologuista de un librito que recoge las crónicas de la guerra de España de Dos Passos, la experiencia de esta guerra habría sido decisiva en la vida del escritor. Decisiva en su conciencia política y también en su creación literaria, que en Dos Passos siempre estarían íntimamente ligadas.

El escritor había viajado a España en varias ocasiones, desde 1918, y fruto de su interés por el país, por las costumbres, las regiones, los escritores o la muy singular manera de ser española, había sido su libro *Rocinante vuelve al camino*, de 1922. Por otro lado, o por el mismo, Dos Passos había sido desde sus comienzos literarios, con sus novelas sobre la catástrofe de la Primera Guerra Mundial, un escritor y un hombre político, que, en su defensa de los anarquistas injustamente condenados y ejecutados Sacco y Vanzetti, había conocido la cárcel.

Dos Passos había estado también, desde por lo menos 1925, con su novela *Manhattan Transfer*, interesado por el cine. La crítica se ha hartado de señalar que la técnica «simultaneísta» de esta novela, con su multiplicidad de personajes y de puntos de vista, con su agilidad en el «montaje» de pequeños fragmentos, viene del cine. (Y quizá también lo antecede: es curioso que esta

novela, cumbre de la novela «cinematográfica», sea del mismo año que *El acorazado Potemkin*.)

Todavía va más lejos este «cinematografismo» de Dos Passos: en la trilogía *U.S.A.*, publicada entre 1930 y 1936, se encuentran incluso, formando parte de ese «montaje» característico de esta época de su obra, unas secciones, que cierran cada capítulo, tituladas *The Camera Eye* (el ojo de la cámara), lo que nos remite inmediatamente al *Kino-Glaz* (cine-ojo), unos cuantos años anterior, de Dziga Vertov. Carlos Rojas las ha descrito en el prólogo a una edición española del libro, como:

Interesantísimos fragmentos, escritos bajo el nervioso automatismo inconsciente, que André Breton puso de moda y al cual dio carta de naturaleza artística. Se han formulado diversas interpretaciones sobre las intensas sucesiones de imágenes que van apareciendo sistemáticamente a lo largo de las tres novelas; pero no hay que buscar en estos breves poemas surrealistas una clave de la realidad o un mensaje criptográfico de tácitas ideas. No son ni más ni menos que la reacción subconsciente del novelista ante los hechos y circunstancias que relata.

(Otra vez la encrucijada: Dos Passos se interesó por el surrealismo, y los surrealistas, entre los cuales estaba Buñuel, habían sentido por Pierre Louÿs una profunda admiración, pues... nadie como Louÿs había descrito con tanta libertad los fantasmas del sexo y con tanta elegancia, brillantez e ironía, según se dice en la solapa de la edición española de *Las tres hijas de su madre*.)

Convertido en figura sobresaliente desde *Manhattan Transfer*, Dos Passos fue llamado por el cine. Escritor hollywoodiense, izquierdista y enamorado de España, no es extraño que al comenzar la guerra civil participase en el proyecto de hacer una película que ayudase a la causa republicana en los Estados Unidos. Para entonces, el escritor ya había comenzado a chocar con el Partido Comunista en su país. Dos Passos se inclinaba hacia el pensamiento libertario. En la última novela de *U.S.A.*, *El gran dinero*, había incluido ya ataques a los comunistas, pero su anticomunismo naciente no le pareció entonces un obstáculo para apoyar a la República.

Stanley Weintraub, mencionado más arriba, cuenta en su prólogo que

unas pocas noches antes de partir, Dos Passos había cenado con Carlo Tresca, entonces editor de un semanario italiano que se editaba en Nueva York. Tresca, que había dedicado una vida a diversas causas libertarias, advirtió a su amigo acerca de los comunistas en España, «¡John, te van a poner en ridículo... en un gran ridículo!».

«Imposible», dijo Dos Passos. Él y Hemingway tendrían el control completo sobre el guión.

El viejo anarquista se rió. «¿Cómo? Cuando el director (Joris Ivens) es militante del partido Comunista. Cuando van a ser controlados por miembros del partido. A quien vean será elegido por el partido, lo que hagan será en interés del partido Comunista. Si a los comunistas no les gusta un hombre en España, ahí mismo lo matan.»

La película sería *The Spanish Earth* (La tierra española), se me ocurre que, viéndola, no es fácil percibir esa instrumentalización total que Carlo Tresca profetiza; aunque tampoco se pueden tomar a broma las afirmaciones de este hombre que, según dice Weintraub, fue asesinado a tiros al salir de su oficina, en 1943.

Pero, en lo que respecta a Dos Passos, las palabras de Tresca sí resultaron proféticas, por la desaparición de un viejo amigo del escritor, José Robles Pozas, traductor al castellano de *Manhattan Transfer*. Robles era profesor de literatura española en la universidad Johns Hopkins. La guerra le pilló en España, de vacaciones con su familia. Ofreció sus servicios a la República y trabajó como intérprete del general soviético Berzin (conocido en España como Goriev), que, oficialmente agregado militar de la embajada soviética, planificó la defensa de Madrid junto al general Miaja, según cuenta Weintraub.

En marzo de 1937, en Valencia –en esta ciudad, que era entonces capital de la República y donde Dos Passos había estado antes de la guerra y volvía a estar ahora– se corrieron rumores sobre el fusilamiento de Robles, que había desaparecido. Dos Passos recorrió frenéticamente Madrid y Valencia, tratando de conseguir más información, pero no se llegó a saber exactamente lo sucedido. El escritor estaba convencido de que habían sido los comunistas, que no permitirían que Robles, que no era del partido, conociera la participación soviética en la defensa republicana.

Dos Passos se distanció de los otros miembros del equipo de la película, pese a que, como señala Weintraub, el resto de la familia Robles siguió trabajando para la República. Antes de que, en el verano de 1937, el escritor abandonase España, estuvo en Barcelona, donde conversó con George Orwell: *No hablamos mucho*, escribió Dos Passos, *pero aún recuerdo la sensación de alivio de la tensión que sentí al poder hablar finalmente con un hombre honesto*. La última crónica de Dos Passos, hecha en Barcelona, el 29 de abril, es, significativamente, una entrevista con Andrés Nin, dirigente del POUM, el pequeño partido trotskista que iba a ser aniquilado inmediatamente después, en los enfrentamientos –comunistas y Generalitat de un lado, trotskistas y anarquistas del otro– de mayo (el propio Nin sería asesinado por los comunistas al cabo de dos meses). Y también hay una entrevista –pero ahora es Dos Passos el entrevistado–, el 30 de abril, en *Solidaridad Obrera*, periódico de la CNT, el

hombre como con el tercer grado. Dice Sam que cuando uno trabaja en una industria de producción en masa es menester tener disciplina. Sam es un gran creyente en la disciplina para todos excepto para él mismo. Al infierno con la disciplina. Camarada, me quedaré para embromarlos. Después, cuando tengamos un lindo nido, volveré a Nueva York y escribiré una obra que los pondrá en pie de un salto. Les sacaré los pantalones a esa maldita industria. El opio del pueblo no es la religión. Es el maldito negocio del cine... Así se llamará, camarada: El opio del pueblo.

—Jed—dijo Felicia, con una sonrisita traviesa una vez que terminó la última cucharada de helado—. ¿Qué te parecería ir al cine? —se pasó la mano por el pelo—. Una mujer en mi estado necesita el opio.

Más tarde, los comunistas buscan fundar un sindicato de guionistas, una organización de escritores, para coparla y controlar así las películas (y hay que recordar que después de la guerra fueron precisamente los guionistas, los más ideologizados de los trabajadores de Hollywood, los que sufrieron principalmente la represión maccarthista). Creo que merece la pena citar una escena en la que, tras asistir a la reunión que ha de crear esa asociación, Jed sostiene una charla con Eli, un antiguo amigo, marginal y borrachín, de ideas anarquistas:

— Palabras, palabras—declamó Eli, agitando los brazos—. Todos ustedes creen en las palabras. Yo creo en la gente. Las palabras son, o bien palancas pequeñas en una máquina, o bien poesía, cuando la gente las dice... Tú te olvidas siempre de la gente... Mira: vives aquí, en tu casa, con José María y con su mujer, y apuesto a que no sabes que él es un bandido retirado, un viejo partidario de Zapata..., y que toca la guitarra como un sueño, y que, aunque no sabe escribir su nombre, puede jugar muy bien al ajedrez... La cultura mejicana es la cultura de la cantina... Piensa en lo que Chejov habría hecho con un hombre así. Y tú no sabes que existe... Ése es el resultado de clasificar de acuerdo con San Marx. Un autor teatral debería amar a la gente así como Felicia ama los colores y las formas, porque las palabras que surgen espontáneamente de la boca de la gente son su materia prima... El teatro consiste en hermosas palabras y en danza—Eli trató de ejecutar unos pasos de danza rusa, agachado; resbaló, cayó sentado ruidosamente sobre el ancho trasero y siguió hablando desde el suelo—. Por eso se emborracha un hombre: para poder decirles las cosas a sus viejos amigos.

— Pero Eli—empezó Jed en el tono paciente que emplea un maestro con un niño—, la razón de que la revolución mejicana que tanto te gusta no haya llegado a ninguna parte... —Jed sintió repentinamente el viejo placer de la discusión. Iba a convencer a este maldito tonto de Eli Soltair—. La acción política sin dirección se convierte en oportunismo y en anarquía y termina en el fascismo y la guerra. Son los hombres que saben lo que quieren antes de ir a una reunión o de sentarse ante una mesa los que tienen en sus manos la dirección de los acontecimientos. Sabemos que se acerca un día en que las masas serán escuchadas. No hay

nada particularmente siniestro en el deseo de dirigir esas fuerzas hacia el máximo bien. Para eso sirven las organizaciones de revolucionarios disciplinados.

Eli se puso en pie, vacilante, y se sirvió otro vaso de vino.

— Mentira—gritó—. Fueron los bolcheviques quienes destruyeron la hermosa revolución de soldados y campesinos de octubre.

— Disparates... Debemos hacer frente al acero con el acero. Unos cuantos banqueros dirigen el negocio cinematográfico. Lo sabes tan bien como yo. Debemos dar la vuelta a los papeles. No fue Lenin el inventor de la moderna técnica revolucionaria. Fue J. P. Morgan. Lo único que hizo Lenin fue utilizar el método en beneficio de la clase obrera, y con mucha más eficacia.

— Es excesivamente eficaz—Eli miró a Jed muy cerca. Estaba tan excitado que escupía un poco mientras hablaba—. Se funda en la envidia, el odio y la maldad. Robespierre también era eficaz. ¡Para cortar cabezas!

— Estableció la revolución burguesa. ¿Lo hizo o no lo hizo?

— Al infierno si lo hizo—rugió Eli—. Estableció la dictadura de Napoleón. Matanza, miseria y guerra, seguridad—añadió gimoteando dramáticamente por la apatía y la reacción.

Jed empezó a bostezar.

— Esta discusión no va a ninguna parte—dijo a través del bostezo.

— Quieres decir que todavía no me has cortado la cabeza—repuso Eli, golpeándose la rodilla—. Si no puedes convencerlos, mátalos... —todos sus rasgos se torcían con la risa—. Bueno, me iré por la mañana—añadió en un tono repentinamente práctico—, antes de que me entregues a la GPU—la idea parecía divertirlo muchísimo.

— No le hablaría así a nadie que no fueras tú, viejo vagabundo, no en esta ciudad—dijo Jed en el tono más amistoso que pudo lograr, ahora que Eli se iba, Jed volvía a quererlo—. ¿Por qué no te quedas? Con tu talento y tus relaciones podrías conseguir un contrato sustancioso—a él mismo le parecieron inconvenientes sus palabras.

Más tarde, Jed logra que le admitan en el partido, tras asistir a una charla de un importante líder, que concluye:

— La mayoría de ustedes no trabaja con las manos, sino con la cabeza y con habilidades penosamente adquiridas. En nombre del Comité Central deseo decirles que pertenecen al Partido Comunista tanto como el más explotado obrero rural trashumante. A cada uno su tarea. Algunos ocuparán las granjas y las fábricas, pero los obreros del cine, la radio y la prensa coparán las comunicaciones del país, es decir, su cerebro.

Jed quería saltar y aplaudir. Esto era grande. Era la certidumbre interior. Carl Humpries era un gran hombre.

Cuando Sam, después de terminar la reunión, lo condujo hasta la mesa para que prepararan su ficha, las manos de Jed temblaban tanto—de alegría esta vez, se dijo—, que apenas pudo escribir su nombre y su dirección. Ya en la calle, todavía le dolía la mano a causa de los apretones de los camaradas.

El mismo líder, luego, ya en la Segunda Guerra Mundial cuando la URSS y los Estados Unidos luchan aliados contra el fascismo, llevará su razonamiento político hasta el delirio:

— Las comunicaciones son el cerebro y el sistema nervioso del país... Ésa es la importancia de nuestro trabajo aquí. Comunicación con las masas. Gracias al esfuerzo bélico entramos en la radio. Eliminamos a los fascistas de los sindicatos periodísticos, instalamos progresistas en las asociaciones de escritores y en la proyectada central de autores. Cuando la guerra haya terminado, habremos copiado el cerebro de la nación. Por primera vez podemos divisar la silueta naciente de la América Soviética.

En este ambiente pues, podemos quizá pensar que ha sido escrito —añadamos la fiebre alta— el guión de *The Devil Is a Woman*. Creo que no es abusivo considerar esta presencia de la política, porque lo que la película añade al libro es, precisamente, la política. Ninguna presencia hay de ésta en el relato de Louÿs; por contra, en la película se la ha introducido ya desde el principio, como si fuera un componente esencial de «lo español», de lo exótico español; como si una imagen de España no estuviese completa sin la política.

En la primera secuencia, el gobernador de Sevilla (Edward Everett Horton) —al que más tarde Concha llamará familiarmente Don Paquito, según su costumbre muy personal de los diminutivos para los hombres (Pascualito, Morenito)—, rodeado de adustos guardias civiles con capote y bigotazos y de representantes de las fuerzas vivas —todos ellos maravillosamente recreados, con un virtuosismo en la caracterización muy sternbergiano—, proclama, estorbado por un ayudante incómodo porque también quiere ser protagonista —certero bosquejo de político, quizá precisamente muy español—, el inicio del Carnaval de Sevilla y manifiesta su agrio desagrado por la fiesta.

Sigue un plano inolvidable. Al menos para mí: vi la película por primera vez poco después de la muerte de Franco y esta imagen fulgurante me pareció que se condensaba en símbolo de una España que ahora quizá podría venir y que (en parte precisamente «gracias» a unos cuantos guardias civiles) nunca llegó a hacerse real. Un plano en el que un grupo de alegres muchachas bailan en corro, casi como un un cartón de Goya, alrededor de una sombría pareja de la Guardia Civil.

Más tarde, el joven que ve a Concha y se cita con ella se ha transformado, del francés Andrés Stevenol de la novela, en el español Antonio Galván (César Romero), republicano perseguido por la policía —un cartel al inicio de la película ha situado la acción en la misma época del original, publicado en 1898—, que viene de su exilio en París. Así se puede conservar la idea de irse a París, ahora con Concha, que ya está en la novela.

El otro protagonista, el sufrido receptor de los continuos e interminables desdenes de Concha, Don Mateo Díaz en la novela, ahora lleva el más sonoro nombre de Don Pascual Castelar (quizá porque Pascualito suena mejor que Mateito en boca de Marlene), y se ha convertido en capitán del ejército (Lionel Atwill), tal vez de ciertas simpatías republicanas, pues su amistad con Antonio no parece empañada por la posición política de éste. El haber hecho un militar del personaje creo que, como la presencia de la política, es también un rasgo magnífico de «lo español»; aunque esto quizá pueda deberse más bien a la evidente afición de Von Sternberg por los uniformes en los galanes de sus películas con Marlene (dejando al lado *El Ángel Azul*, que es totalmente diferente a las demás películas de la pareja, y donde Marlene tiene un papel opuesto al que tiene en las otras, sólo en *La Venus Rubia* el protagonista masculino no va de uniforme).

¿Qué es lo que puede haber de propio de Dos Passos en esta transposición de un libro a una película? En el tantas veces citado aquí *De brillante porvenir*, el guionista describe así a su mujer, al principio, cuando aún se hace ilusiones sobre Hollywood, qué es lo que quieren en ese lugar de los escritores como él:

— No, Sam tiene algún asunto raro —Jed empezó a hablar rápida y alegremente—. Dijo que Mark Sugar no había hecho las cosas bien. Que me consiguió un contrato mezzuino. Dice Sam que con mi reputación y con mi diálogo podría ganar de setecientos cincuenta a mil dólares. Dice Sam que es diálogo lo que compran. Tienen montones de argumentos, pero todavía no han podido cambiar y olvidarse del cine mudo. Lo más importante de las películas sonoras es el diálogo... El diálogo es mi especialidad, camarada... Sam conoce la compañía que podría apoderarse de mi contrato... Quiere que yo lo deje maniobrar un poco. Dice que no debo preocuparme si ellos tratan de dirigirme un poco en las reuniones de libretistas. Es justamente como el negocio de telas: consideran el diálogo como un género y lo compran a tanto el metro... Sin embargo, Sam dice que algunos de ellos son gente verdaderamente liberal y que simpatizan de corazón con el movimiento. Desde luego, no pueden demostrarlo demasiado abiertamente. Tal vez nos guste trabajar aquí —Jed seguía hablando desde el baño mientras se lavaba la cara.

El diálogo de *The Devil Is a Woman* es escueto y muy bueno (características, por otro lado, habituales en Sternberg). En el libro hay abundantes expresiones en español, insertadas en la prosa francesa para dar ambiente o para hacer más real sobre todo a Concha. Dos Passos, sin conservar ninguna de esas expresiones, sí me parece que ha buscado en algunos momentos un «españolismo» discreto y suficiente en sus diálogos en inglés.

Claro que, en este terreno, la película americana no tiene nada que hacer frente a *Ese oscuro objeto del deseo*, la de Buñuel, que, al menos en la versión

española, sí ha conservado con maravilloso acierto, prescindiendo de cualquier atisbo de españolada (voluntad evidente en la película en todos los terrenos, manifestada ya al trasladar la acción al presente y al centrarla en París), las mejores expresiones en castellano del libro, como el jueguecito verbal que Concha le hace a Don Mateo, sentada en sus rodillas, si no recuerdo mal:

- ¿Hay alguien que nos escuche? - No.
- ¿Quieres que te diga? - Di.
- ¿Tienes otro amante? - No.
- ¿Quieres que lo sea? - Sí.

Buñuel ha añadido, además, un detalle español maravilloso: en determinado momento, tras haberse ofrecido una vez más para desesperar a don Mateo, Conchita se le niega como siempre añadiendo un demolidor *¡Límpiate, que estás de huevo!*. Hasta ahí no había conseguido llegar la pasión hispanista de Pierre Louÿs.



Ambas versiones cinematográficas han conservado la estructura de la novela, que consiste en un relato en pasado (en flashback, se diría en cine) que hace el «pelele», el hombre siempre maltratado por Conchita, Don Pascual o Don Mateo. En Von Sternberg, igual que en la novela, el relato se hace como advertencia a un hombre joven que se ha prendado de la muchacha. En Buñuel, el relato ha perdido cualquier carácter de advertencia, ha perdido «calor» y toma la forma de la explicación de un hecho insólito: Don Mateo se lo cuenta al variopinto grupo de compañeros de compartimento de tren de Sevilla a Madrid (etapa de su viaje a París; es Don Mateo, en esta versión, quien vive en esta ciudad, donde ha encontrado a Conchita, esta vez emigrante española del servicio doméstico). Esos pasajeros, reunidos al azar del viaje, han visto con asombro a Don Mateo solicitar un cubo de agua (que un empleado de RENFE con presteza le proporciona) y volcárselo, desde el tren aún detenido, a una muchacha que se ha presentado en el andén.

Siguiendo un camino diferente, Von Sternberg y Dos Passos han llevado a los dos personajes masculinos hasta una suntuosa escena de duelo por Conchita, bajo los perfiles negros de los paraguas charoleados por la lluvia y las negras chisteras y levitas, entre las argentadas pinceladas instantáneas de las gotas que *dan cuerpo al espacio*, como dice Buñuel en un libro que mencionaremos; escena que se resuelve con la irrupción entre las colgantes ramas de los sauces, de las masas –sombrias y dinámicas– de los jinetes de la Guardia Civil.

(El formalismo visual muy elaborado y «barroco» de Von Sternberg me hace pensar en Lorca y, sobre todo, en Valle-Inclán, contemporáneos del cineasta.

En algún sitio he leído, creo que en el catálogo de la exposición de Valle del Círculo de Bellas Artes de Madrid, en el cincuentenario de la muerte del escritor, que la Paramount, la productora en la que entronces trabajaba Von Sternberg, pensó en los años 30 en llevar al cine a Valle-Inclán, no recuerdo si el *Ruedo ibérico* o las *Comedias bárbaras*. Pensé entonces qué resultados tan coherentes podría haber conseguido Von Sternberg con ese material. Pasar de la elaboración exquisita a la que Valle somete a las palabras a la que Von Sternberg hace sufrir a la luz, con la prodigiosa capacidad de ambos para perfilar, corporeizar, los datos sensoriales.)

En el libro, Don Mateo menciona al final, de pasada, que ha sostenido un duelo con uno de los amantes que –tras entregarse él– ha tenido Conchita, pero no hay enfrentamiento entre él y el joven al que cuenta la historia. Claro que la novela termina antes que la película. El final se produce, en el libro, cuando, listos para marcharse juntos Conchita y el joven, una carta de Don Antonio revela que éste sigue enamorado de la muchacha: *Beso tus pies desnudos*.

The Devil is a Woman continúa más allá: el duelo entre los dos hombres y el retorno de Concha con Don Mateo, tras haber acompañado a la frontera al joven, aquí perseguido político. También en *Ese oscuro Objeto del deseo*, Conchita y Don Mateo terminan juntos.

En la novela, Don Mateo desvirga a la muchacha (ella es mocita, como dice varias veces, con deliciosa expresión española que encanta a Pierre Louÿs, quien explica que no tiene equivalente en francés: *pucelle mueve un poco a risa desde que Voltaire escribió La Pucelle d'Orleans*; expresión que conserva Buñuel en labios de Angela Molina). En *The Devil Is a Woman* nada se dice sobre esta cuestión, tan española, quizá por ser demasiado explícita para el código de censura; o, más probablemente, porque tanto por ser Marlene por antonomasia la *star* sin edad, fuera del tiempo, como por tener ya 34 años, había resultado impropio entrar en esta cuestión tan ligada a la edad juvenil. Cuestión que, por el contrario, es esencial tanto en el libro como en la película de Buñuel. Marlene, de todas maneras, aquí lo mismo que en *The Scarlett Empress*, acentúa en su interpretación los rasgos de juventud, en contraste con sus películas anteriores en las que era una mujer «de vuelta».

Conchita tiene en la novela 18 años al principio y 21 al final. Las dos actrices que Buñuel emplea para el papel, en singular decisión en la historia del cine, no creo que tuvieran muchos más años. Así, su carácter es similar al del libro. En éste Don Mateo pasa de 37 años a 40 y él mismo dice que antes de desesperar por Concha estaba tan joven que parecía tener 22 años. Aquí es Buñuel quien, empleando a Fernando Rey, de 60 años, creo que ha acentuado

la madurez del personaje. (Aunque Don Mateo de la novela termina con el cabello encanecido por los disgustos que le da Concha.) Insiste así Buñuel en el tema de la pasión senil, que le es tan querido, y del cual tenemos otros ejemplos en *Viridiana* o en *Tristana* también con Fernando Rey.

En *The Devil Is a Woman* llama la atención el impresionante parecido físico entre el personaje, Lionel Atwill aquí, y el propio Von Sternberg; parecido, además, no sólo de rasgos sino también de lo que quizá se podría llamar «actitud facial» o actitud corporal, de una elegancia indiferente y parsimoniosa que es también habitual en otras películas de Von Sternberg con Marlene, pero sin ese parecido que aquí se añade. No sé si esto se ha señalado antes alguna vez, pero la semejanza es tan potente que se hace imposible que no haya sido deliberada y «trabajada». Sin duda Atwill era de más edad que Von Sternberg, que contaba entonces 41 años, y era también más corpulento, pero aún así el parecido es vertiginoso y quizá haya influido en la consideración que se ha hecho muchas veces de que esta película de «despedida» –Von Sternberg había decidido no volver a trabajar con Marlene, y se lo había dicho a ella (ya había tomado la misma decisión tras las tres primeras películas juntos, pero entonces Marlene respondió negándose a trabajar con cualquier otro que no fuera él)–, de que esta película final es una autobiografía de las relaciones entre ambos. Relaciones, por tanto, sadomasoquistas, y de permanente rechazo por parte de ella, lo que parece contradecir la realidad en el terreno profesional, donde era ella quien insistía en trabajar con él.

En lo referente al sadomasoquismo ninguna de las dos películas me parece que haya reproducido el meollo fundamental de la novela. Entiendo que ésta es, básicamente, el retrato de una muchacha masoquista, aunque esta perversión no aparezca hasta las páginas finales.

La inexplicable actitud siempre enloquecedora de Conchita, que se ofrece y se niega una y otra vez al atónito y doliente Don Mateo, esa actitud aparentemente sádica, tiene una explicación que Don Mateo, ajeno por completo a esa perversión, no consigue comprender. Lo que la muchacha busca con su sadismo «emocional» lo descubre Don Mateo sólo cuando fuera de sus casillas, incapaz de contenerse por más tiempo en su manera de ser pacífica y en las normas de conducta caballerosas que un hombre ha de observar con una mujer, la emprende a golpes con ella. Lo que Conchita pretende con su sadismo «espiritual» es que Don Mateo satisfaga su masoquismo corporal. Él sólo «acierta» con ella cuando ella le ha «toreado» hasta sacarlo fuera de sí, hasta hacer otro de él –maravilloso arte del amor de la muchacha–, porque en lo que Don Mateo tiene de propio, en los recursos del amor y del dinero que son los de él, no está eso que pueda despertar el deseo de la chica.

Un personaje femenino así puede, tal vez, ser difícilmente creíble. ¿Existe verdaderamente el masoquismo, fuera del plano de la fantasía, y con ese refinamiento? Lo indudable, y más a la luz de otros libros de Louÿs (que es quizá, al menos para mi gusto, el más grande erotómano de la literatura), es que el escritor era muy aficionado –desde luego sólo podemos decirlo en el terreno literario!– al sufrimiento de la mujer en la sexualidad, a condición de que fuera siempre un sufrimiento querido, incluso impuesto siempre por esa misma mujer. Es probable, pues, que haya que considerar a los masoquistas que abundan en sus libros sobre todo como proyecciones de su imaginario, objetos de deseo inventados a medida.

Masoquismo de las criaturas, sadismo imaginario del autor, que tal vez también se manifiesta en la obsesión por la sodomía con las mujeres –igualmente siempre exigida por ellas– que aparece infaliblemente en los libros declaradamente pornográficos de Louÿs. Por ejemplo, en *Las tres hijas de su madre*, obra cumbre absoluta, para mí, de esa literatura (y quizá de la literatura), Charlotte es un masoquista de 20 años que se excita verbalmente, durante la sodomía, relatando a su amante las más espantosas bajezas que ha cometido en su *puta vida*. Mauricette, o Ricette, de 14 años y medio, necesita sufrir físicamente para gozar, exigencia que comparte con su madre. Y ambas tendrán dificultades –semejantes en eso también a Conchita– para hacerse comprender por el protagonista masculino del libro, quien nos dice que *no tenía el más mínimo asomo del vicio que Mauricette me pedía que satisficiera*.

Más refinada, Conchita no recurre al burdo expediente de Mauricette –¡quizá demasiado niña para ser más sutil!– de decirle claramente al hombre lo que necesita. Conchita no acepta un amante que la torture con cansina condescendencia. Quizás es demasiado orgullosa para pedir a su amante que satisfaga sus gustos, para manifestarse a él. Quizás exige que sea el hombre quien descubra cómo hay que tocar *su guitarra*, como ella dice, aunque para ello tenga que someterle a una difícil *faena* hasta que él llega a ese descubrimiento. O tal vez, incluso –y quizás ésta sería la posibilidad más bella, la más verdadera de este personaje que he tomado, quizás un poco precipitadamente, por una simple proyección del deseo de su autor–, tal vez no sea que Conchita no quiere declarar sus gustos, sino que –menos experimentada que la putilla de *Las tres hijas*...– no los conoce y se le revelan a ella a la vez que al horrorizado don Mateo; ambigüedad que tal vez fuera lo más hermoso del libro, el rasgo más singular de Conchita.

En *Las tres hijas de su madre*, cuando el muchacho, contra sus inclinaciones (*hypocrite auteur*), accede, por complacerla, a maltratar a la niña, el capítulo termina:

Mauricette estalló en sollozos. No olvidaré jamás aquel instante de mi vida. No fue más que un instante. Inmediatamente después, sin dejar de sollozar, volviéndose para abrazarme, me dijo, me gritó, su boca en la mía, cubriéndome de besos:

— ¡Perdóname! ¡Perdóname por llorar! ¡Perdóname! Pero, ¿quieres callarte? ¡La que siente vergüenza soy yo!... ¡Ah, que bien me torturabas! ¡Qué bueno era! ¡He gozado como si me muriera! Y luego... no sé por qué... me puse a llorar como un animal. Es que... Es que también...

La oía jadear como si se fuera a sofocar; luego volvió a sollozar, me apretó contra ella con todas sus fuerzas y, en un tono admirable, encontró este grito de amor:

— ¡Nadie jamás me ha hecho tanto daño como tú!

Porque Mauricette, aunque sea mocita como Concha, está muy curtida en las lides de la sexualidad por el otro orificio. Compárese esto con la reacción de Conchita cuando, loco de ira, Don Mateo le pone la mano encima:

— ¡Oh, Mateo! ¡Cuánto me quieres! ¡Cuánto! —y acercándose más a mí, siempre de rodillas, murmuró—: ¡Perdón, Mateo, perdón! ¡Yo te quiero también!... —por primera vez era sincera, pero yo ya no la creía. Ella prosiguió—: ¡Qué bien, pero qué bien me has pegado! ¡Y qué agradable era! ¡Qué bueno! etc.

Y más tarde, Don Mateo sigue narrando: Y por la noche, cuando en ciertos momentos todas las mujeres repiten: ¿Me amarás siempre?, yo oía estas frases desconcertantes (pero reales: no invento nada): Mateo, ¿me pegarás así? Prométemelo. ¡Prométeme que me pegarás sin duelo! ¡Que me matarás! ¡Dime que me matarás!

Lo que me parece que hay en el haber hecho una española de la muchacha de *La Femme et le pantin*, es una determinada idea de que ese masoquismo, querido por Louÿs, se venía bien a una conducta —desde luego mítica, imaginaria— de la mujer española en el amor. Por más apasionada, por más ardiente que ninguna otra, la española bien puede incurrir en perversión, y más en esta, que reproduce lo que se considera característico español: la sumisión de la mujer al hombre, el machismo (Concha le dirá a Don Mateo que no ha empezado a amarle hasta que él no la ha golpeado). Louÿs ha encontrado aquí el personaje más motivado (desde ese arquetipo de lo español) para el masoquismo que gusta de colocar a sus heroínas de cualquier nacionalidad. También el más ilustre precedente literario de Concha, la Carmen de Merimée, busca, en su salvaje libertad, un hombre que la domine. Ella será al final quien provoque a José a que él, en su único acto de macho, la asesine.

Pues bien, este masoquismo femenino, fundamental en *La Femme et le pantin*, no existe o tiene un papel muy secundario en las dos películas. Naturalmente la posición ante este motivo básico de la obra define el estilo y el «mundo» de cada uno de los tres artistas.

En Louÿs, por ejemplo, es necesario que Conchita se entregue tras la paliza, al ser la clave de la obra su masoquismo, ahora satisfecho. En Buñuel, por contra, interesaría que el espectador siguiera pensando tras la paliza (que se da igual que en la novela, y que es, además, una magnífica escena de cine) que Conchita sigue intacta. Esto está muy claro en un libro maravilloso, en *Buñuel por Buñuel* que consiste en una larga entrevista de José de la Colina y Tomás Pérez Turrent a Buñuel. Este declara, sobre la película:

No me gusta el final porque lo vemos entrando con ella en un pasaje, mirando escaparates como marido y mujer. Allí debía contar que la situación sigue igual, que él no ha logrado acostarse con ella. ¿Cómo la interpretaron ustedes.

T.P.T.: Yo me quedé con la duda.

J. de la C.: Yo creí que sí se habían acostado, porque vemos a una mujer bordando, en un escaparate del pasaje, y en la tela montada en el bastidor hay sangre. Inmediatamente hay una asociación con el himen roto...

BUÑUEL: ¿lo ve usted? Eso está mal realizado, no está claro. Pude meter unas frases de ella, algo así como: ¡Vete al carajo! Ni me he acostado contigo ni pienso hacerlo.

J. de la C.: Pero si usted no quería sugerir que se han acostado, ¿por qué esa imagen de la tela remendada?

BUÑUEL: No sé, tal vez me pareció que debían ver en la vitrina una escena hogareña, una mujer que cose tranquilamente. Lo que despista, y fue mala idea mía, es la mancha de sangre, lo reconozco. Una mala idea.

J. de la C.: Podría interpretarse de otra manera. Por ejemplo: como el deseo de Fernando Rey de haber penetrado realmente a Conchita. La imagen del bastidor, de la aguja y el hilo penetrando en la tela, podría «cristalizar» su deseo.

BUÑUEL: Sería demasiado literario, no usaría eso.

Si para Buñuel sería tan importante que se entienda que no se han acostado y que no se van a acostar, es porque, para él, el tema de la obra es muy otro que para Louÿs. Para nada, o casi, en Buñuel es el masoquismo de una muchacha, sino la imposibilidad de una relación. Es la decepción, la frustración, motivo fundamental en la obra de Buñuel que, en este último film (*The Devil Is a Woman*, última película de Von Sternberg-Marlene; *Ese oscuro objeto del deseo*, última película de Buñuel) toma, como otras veces, un contenido sexual.

Creo que, a diferencia de Louÿs, que pone el acento en Conchita (centro del libro, como su vientre es *el centro mismo de todo*, como dice Don Mateo una vez), Buñuel se fija en el hombre, ya viejo, que, quizá precisamente por esa vejez, está incapacitado para cumplir su deseo. Así en la entrevista:

J. de la C.: El personaje [el Don Lope de *Tristana*] se parece al don Jaime de *Viridiana* y, si usted no se enfada, un poco a usted.

BUÑUEL: Don Jaime y Don Lope se parecen un poco, sí, pero quizá exageran ustedes lo del parecido porque lo ven interpretado por el mismo actor, Fernando

Rey. También es posible que sea algo autobiográfico. Tenemos algo en común: la vejez.

Creo que a ellos se podría añadir el Don Mateo de *Ese oscuro...* Buñuel, con su habitual lucidez, es muy consciente de esa diferencia esencial, que hace su película muy otra del libro:

T.P.T.: *Ya antes había usted intentado filmar esta novela de Louÿs. Me pregunto qué le interesaba a usted en ella.*

BUÑUEL: *La idea de que un hombre que quiere acostarse con una mujer y no lo logra. En el libro, por cierto, el hombre termina acostándose con ella. Luego ella le dice: Si quieres verme acostada con otro hombre, ven a casa mañana. Él iba al día siguiente y en efecto estaba con otro. Pero a mí me interesaba más la idea de una obsesión que no puede hacerse realidad.*

T.P.T.: *Como les pasa a muchos personajes suyos.*

BUÑUEL: *Sí, ya les digo que soy un hombre de ideas fijas. Quizás sólo me interesa un tipo de personajes, unas cuantas situaciones.*

En cuanto a Von Sternberg, su punto de vista también es otro, y el más difícil de definir de los tres, probablemente. En su Concha tampoco parece haber ningún masoquismo (aunque también está la escena en que es agredida por Don Pascual; maravillosa secuencia aquí, primero bajo la lluvia en el patio arbolado, y luego tras la puerta cerrada de la habitación, donde el tamborilear de las brillantes gotas de agua se suma a los gritos de Concha –Von Sternberg usó el sonido como pocos desde los inicios del mismo–, esta vez no golpeada, sino casi estrangulada por Don Pascual).

Aquí, ella va a elegir a Don Pascual, cosa que queda en el aire en la novela. Muy sternbergianamente, esta decisión no se explica. Hemos de pensar, mirando hacia atrás en el film, que Concha se ha conmovido –aunque, muy sternbergianamente también, nunca lo demuestre– por la capacidad de entrega de Don Pascual, quien en el duelo con Antonio, siendo un prodigioso tirador, dispara al aire a la vez que cae herido. Concha elegirá así a quien demuestra más grandeza de alma (Antonio, avergonzado, le confesará que él tiró a matar), a quien, precisamente a petición de ella, ha estado dispuesto a morir por no hacer daño al otro. La interesada y perversa Concha Pérez de Von Sternberg reaccionará así, al final, con un comportamiento digno del de Don Pascual (cuando ha ido a visitarlo al hospital, le ha dicho de entrada, eso sí sin ninguna emoción: *Cómo te has sacrificado. ¿Tanto significa para ti? Podría haberte matado... Eres maravilloso.*) Así que se unirá a él, pero antes, ya en su camino de perfección, conseguirá un salvoconducto del gobernador Don Paquito y trasladará a Antonio, sano y salvo, al otro lado de la frontera.

Esta conducta que nos sorprende al final, desde la psicología que le suponemos a Concha Pérez (pero ésta es la Concha de Von Sternberg y no la de Pierre Louÿs), resulta, por el contrario, muy coherente con la de los otros personajes de Marlene en las películas del cineasta. Haciendo la salvedad, desde luego, de la Lola-Lola de *El ángel azul*, que es un personaje ajeno y anterior a los otros y, propiamente, su antítesis.

En las otras seis películas, Marlene se sacrifica (o estaría dispuesta a hacerlo en *The Scarlett...*) por hombres que lo merecen mucho menos que el más honrado y entregado personaje masculino de la serie. Bajo la apariencia común a las cuatro primeras películas (de las seis) de una Marlene de vuelta de todo, sin ilusiones, irónica, conocedora de la vida, se esconde siempre un corazón dispuesto a sacrificarse, palabras que ella usa aquí para la acción de Don Pascual (ya se ha dicho que en las dos últimas películas ella es más juvenil y movediza, pero el corazón es muy similar en las seis). En esto, la relación con el hombre es, en *The Devil...* diferente y quizá más refinada que en las otras películas: en éstas el sacrificio siempre es en un sentido; en *The Devil...*, sólo se entregará tras haber aprendido por la entrega de él.

Von Sternberg saca a Concha Pérez del imaginario, sexual y sadomasoquista, puramente material, de Pierre Louÿs, y la introduce en su propio imaginario, que es de carácter muy distinto; un imaginario fundamentalmente sensorial, plástico, pero también moral.

En cuanto a esa posible correspondencia entre la relación de Concha y Don Pascual y la de Marlene y Von Sternberg, es interesante leer unos párrafos del libro del cineasta:

Una lluvia de artículos encomiásticos se iba derramando a porfía, el correo de sus admiradores había puesto en pie a todo su departamento, sus fotografías eran cada vez más solicitadas, toda una serie de hombres solicitaban el honor de depositar sus fortunas a sus pies, se disputaban la ocasión de ser vistos y fotografiados con ella. Los hombres que ocupaban los más altos cargos le rendían homenaje, los actores más célebres deseaban poder formar pareja con ella, los productores y los directores no podían aguardar el momento de poder trabajar con ella y su círculo aumentó para incluir a los escritores más famosos y los creadores más afortunados de aquellos días. Duques y generales e incluso los jefes de Estado deseaban que ella se dignase honrar sus mesas. Un periodista, citado en uno de los muchos libros que le fueron dedicados, no contento con alabar su belleza, estimaba que su inteligencia equivalía a la de Napoleón, de César, de Mussolini y de Lenin.

Hay que confesar que este incienso contrastaba fuertemente con el retrato que le estaba reservado en mi estudio. Allí no había fanáticos, sólo el frío ojo de una máquina que observaba cada uno de sus movimientos. Si se producía un

poco de adulación, se limitaba ella a un: ¡Muy bien! ¡Basta ya! Con más frecuencia tenía que oír: ¡Vuelva la espalda al otro lado y enderécese! ¡Baje la voz en una octava y no hable con pronunciación defectuosa...! ¡Cuenta hasta seis y mire hacia esta lámpara como si no pudiese vivir sin ella...! ¡Quédese donde está y no se mueva más! Vamos a ajustar las luces.

Cómo iba a ser posible a un mortal soportar al mismo tiempo la adulación más insensata y la sujeción aparentemente cruel, pero indispensable, para mantener esa adulación? Esa casi esclavitud no tiene nada de secreto, se efectúa en un estudio abierto donde centenares de ojos pueden atestiguarlo. Bastaba a esa mujer atravesar la rampa de los proyectores para ser frenéticamente aclamada por una Prensa insaciable. Resulta sumamente difícil adaptarse a un contraste tan anormal.

Instalada sobre un pedestal, hizo de la necesidad virtud. Con uno de los instintos más seguros, cesó de quejarse de sus «tormentos» para transformarse en mártir, que daba gracia a la divinidad que le concedía la gracia insigne de cubrirla de heridas. Contaba a quien la quería oír – y eran muy pocos los que no lo querían – que yo la hacía marchar descalza en un desierto ardiente. Cuando había terminado la escena, decía, yo prolongaba el suplicio bajo el falso pretexto de que apenas me quedaba luz de día para rodar otra secuencia, en la que ella no iba a intervenir; cuando se desmayaba de fatiga, yo corregía su inglés tan pronto recobraba el conocimiento para preguntarme, con voz de moribunda, si aún la necesitaba. Todo esto no lo decía para hacer creer que era maltratada, todo lo contrario, era una manera retorcida de alabarme: ¿No encuentra usted que es verdaderamente maravilloso? Llega incluso a corregir mi inglés cuando yo, al recobrar el conocimiento, no pronuncio como es debido.

Este tratamiento de choque, hecho simultáneamente de la adoración más insensata y de la dominación más insensible, a su vez necesaria para mantener la adoración, sí recuerda una situación sadomasoquista. Claro que según esto, forzando un poco las cosas, Marlene estaría más en el papel de Don Pascual, sometido a los halagos y desdenes, que en el de Concha.

Siempre se pueden observar curiosas correspondencias, siempre se producen cruces. Así, aquí entre el más fundamental hallazgo de *Ese oscuro objeto del deseo* y lo que supuso Marlene para Von Sternberg.

El hallazgo –*trouville* lo llama Buñuel– más genial de su película es ese fascinante haber hecho representar, o vivir, un mismo personaje por dos actrices distintas. Lo es precisamente por lo que tiene de puramente cinematográfico, porque supone llevar al más allá de la realidad, de una manera que la realidad es incapaz de recuperar «para sí». Puramente cinematográfico, propio y específico nada más que del cine, porque mientras en él se despliega y «funciona» con toda naturalidad, sin ningún forzamiento, fácilmente podemos imaginar que esa misma idea, trasladada a otro arte –novela, teatro, pintura– difícilmente tendría la fuerza de presencia inmediata que tiene en el cine e

igualmente esa naturalidad, esa soltura carente de cualquier artificio, esa propiedad. (Por cierto que esta característica específicamente cinematográfica, burlando a la vez –siempre con humor– las leyes de la «realidad» y las posibilidades de expresión de las otras artes, se da siempre en Buñuel y, para mí, es su rasgo más fundamental y más importante y lo que le convierte, al menos en el terreno de la exploración de las posibilidades del cine –todavía casi tan mocitas como Conchita!– en el cineasta más importante de los que han sido.)

En el libro-entrevista mencionado, Buñuel se preocupa mucho por dejar este hallazgo al margen de cualquier interpretación:

BUÑUEL: *Lo de que fueran dos no sé por qué se me ocurrió. Fue un automatismo. Pude decir dos, tres o diez. No tenía sentido, pero Silberman (el productor) aceptó. Luego vienen las interpretaciones de los críticos.*

J. de la C.: *Un crítico, Emilio García Riera, al salir de la première en México me decía que él se explicaba muy bien que la protagonista fueran dos mujeres: Nadie conoce a la persona que ama, es esa persona y a la vez otra...*

BUÑUEL: *García Riera es un chico inteligente, pero eso me parece muy malo. Es una explicación demasiado lógica, me hubiera dado vergüenza pensar en ella al hacer la película.*

T.P.T.: *Además, lo fácil hubiera sido que usted cambiara de actriz cada vez que el personaje cambia de estado de ánimo. Pero aun en este caso la actriz puede ser la misma.*

BUÑUEL: *No hay explicación racional, ya les digo. Es curioso que el público haya aceptado los constantes cambios de actriz. Al principio pensé: Van a pensar que son dos personajes diferentes. Pero no es así. Aceptan que sea un solo personaje. Para que vean ustedes que el cine es como una especie de hipnotismo. En la vida real, de ninguna manera confundirían ustedes a las dos mujeres. Son de rasgos muy diferentes.*

T.P.T.: *También se ha explicado de otra manera: esa mujer es la mujer: representa a todas las mujeres del mundo.*

BUÑUEL: *Eso es peor todavía, un símbolo. No, mi *trouville* es completamente arbitraria. Si mi amigo Silberman me hubiera dicho que es una barbaridad, la habría desechado inmediatamente. No puedo explicar por qué pensé en dos actrices. Pude, en efecto haber sustituido a la Schneider (actriz que inició la película y que Buñuel decidió cambiar) por una sola de las actrices, ¿verdad? Angela Molina o Carole Bouquet...*

J. de la C.: *Otra explicación posible: Fernando Rey en realidad está enamorado de dos mujeres y cree que son una sola.*

BUÑUEL: *Eso quizá podría dar una película interesante, ¿no? Yo creo que ustedes dos son un solo personaje, no me doy cuenta de que son dos, y de ahí parte una serie de episodios. Muy bien, pero sería otra película. Olvídense de la explicación. Es que no la hay.*

Comparemos ahora esta invención de Buñuel con el relato que hace Von Sternberg, en su libro, de la aparición de Marlene en su cine y en su vida. Desde luego, no se refiere a *The Devil...*, la última película que hicieron juntos, sino a la primera, *El ángel azul*, pero sin duda vale para lo que en todas ellas fue Marlene para Von Sternberg:

Mientras dictaba el guión, iban desfilando por mi despacho toda clase de bellas mujeres que trataban de desvelar sus encantos que hubiesen sido más deseables si hubieran coincidido juntos en una sola y única mujer. Una joven tenía los ojos que necesitaba, otra convencía por sus graciosas actitudes, otra poseía bonitas piernas, otra tenía una voz que prometía placeres demoníacos, pero yo no veía verdaderamente cómo hacer interpretar un solo papel por media docena de mujeres diferentes.

(Mucho más tarde, en algún lugar de Europa —posiblemente en la ChauveSouris, de Nikita Baliéff, vi realizarse eso en el transcurso de una comedia satírica, en la que cambiaban los intérpretes según la necesidad de mostrar sus talentos por separado.)

Todos los demás componentes del reparto ya habían sido elegidos. Tenía a mi disposición un personal sumamente competente, sólo me faltaba la actriz capaz de encarnar el personaje de «LoLa», bautizada así por mí. Para reflejar en la pantalla a mi heroína, tenía un modelo en el espíritu e iba rechazando a una actriz tras otra por la sola y única razón de que no respondía a la imagen que yo me había formado, inspirándome en la Lulú, de Wedekind.

La encrucijada, pues, se refuerza ahora por una especie de simetría. Aunque Buñuel rechace siempre las explicaciones simbólicas y psicológicas (decía de sí mismo que era no psicoanalizable), éstas podrían considerarse contrarias frente a la mujer respecto a las de Von Sternberg: de «análisis» en Buñuel y, sin duda, de síntesis en el vienés. Quizá pudiéramos encontrar un rasgo muy fundamental del estilo de cada uno de los cineastas.

Sternberg, al buscar una imagen de síntesis, busca una imagen perfecta, ideal, una imagen definitiva. El arte de Von Sternberg tiende a la fijación de una imagen prodigiosa, inolvidable; tiende a la fotografía, como fotógrafo que fundamentalmente él era. Su modelo, su desiderátum inalcanzable, es la pintura, de la que estaba orgulloso de ser coleccionista. Su libro está repleto de referencias a pintores y es elocuente al respecto.

El poder del pintor sobre su sujeto es ilimitado, pues reina despóticamente sobre la forma y el rostro humanos. Como no está obligado, como nosotros, a ponerle en movimiento, puede fijar a capricho una expresión e imprimir a sus cuadros su propia nobleza. La escritura que traza sobre el lienzo con la brocha o con el pincel se convierte en el rasgo particular de su obra. Nadie exige que el salvaje Hogarth sea juzgado según el criterio aplicado al Greco, ni que Siqueiros, Dubuffet, Miró, Klee y Burri empleen la misma técnica. Rubens pintaba sus

desnudos hasta que pretendía besarlos, y nadie ha reprochado a Renoir que pintase la carne hasta que le pareciese suficientemente tentadora, según decía, para sentir ganas de morderla.

La gran diferencia entre el lienzo del pintor y el del cineasta procede de la duración en que la una y la otra son vistas. Una naturaleza muerta de Cézanne puede ser estudiada a capricho, mientras que una película se hace de una sucesión de imágenes móviles, cada una de las cuales reemplaza a la precedente, a pesar de que su efecto acumulativo pueda ser tan potente como el de un cuadro, con la condición de que los valores sucesivos hagan nacer una entidad homogénea.

No hay, pues, movimiento en esta concepción de Von Sternberg, sino sucesión de cuadros que, como tales, tenderían a ser estáticos. Es un cine que recuerda al de otros grandes formalistas visuales como Ozu, o como el Godard más reciente y no tan reciente que en *Pasión*, por ejemplo, cita admirativamente al maestro: *¡La luz de Von Sternberg!*

Esto me remite otra vez a García Lorca, o a Valle-Inclán, a los poetas «gongorinos» de la generación del 27 que hacían poemas como estatuas, o como suntuosísimas piezas de orfebrería; poemas de donde se había erradicado el movimiento, la fugacidad, el tiempo que todo lo altera; posición estética que tantas veces criticó Machado, con su idea de la palabra en el tiempo. Marlene sin edad, eterna, cristalizada como una joya en los brillos y las sombras de la fotografía sternbergiana, refulgente como un icono, me parece cercana de esa actitud estética. En cuanto a Valle-Inclán, en él la palabra también cristaliza en joya, su novela casi carece de acción, y en su teatro, que se ha considerado influido por el cine por la multiplicidad de sus cuadros, tal vez está muy cerca del cine de Von Sternberg, porque esos cuadros son muchos, sí, y se suceden con rapidez, pero tienden a ser estáticos, con mínima acción; son cuadros plásticos.

&

Volvemos a España, y a la política. Es curioso que *The Devil Is a Woman* fuera prohibida por el gobierno, de derechas entonces, de la II República, el gobierno de Lerroux del período que las izquierdas llamaron «bienio negro» (1929-35). El ministro de la Guerra, Gil Robles, incluso consiguió que la Paramount destruyera hasta las copias y negativos de la película (lo mismo que los hitlerianos quemaban libros), a lo que se plegó la productora porque se estaba estudiando un acuerdo comercial importante entre España y Estados Unidos. Durante mucho tiempo pareció que la única copia que había logrado salvarse era una de Marlene Dietrich, de la que ya sabemos que adoraba el film; luego han aparecido otras (todo esto lo cuenta César Santos Fontenla en su folleto sobre Von Sternberg). Encrucijada otra vez, porque el

mismo gobierno de derechas también prohibió una película de Buñuel, *Tierra sin pan* (1932).

También es una coincidencia que si Dos Passos-Von Sternberg añadieron política a la historia (tiene maldita gracia que la República mandase destruir una película cuyo protagonista era un republicano de los tiempos heroicos del 98), también Buñuel incorporó la política a su film; una «variante» muy propia de nuestro tiempo, que es la del terrorismo, que a Buñuel le horrorizaba, así como la indiferencia con que la vivimos. Su película está «salpicada» de explosiones y atentados que no parecen importar a nadie.

La prohibición de *The Devil is a Woman* es, además de odiosa, ridícula, porque la España de Von Sternberg es a todas luces una España inventada y «estética». Sin duda Lerroux era un canalla y Gil Robles, por lo menos, imbécil, y ambos, claro —las cosas siempre son iguales— unos inquisidores.

Tanto en el libro como en el film, España vale como ambiente; erótico sobre todo en la novela y estilístico en la película. Un ambiente, en los dos casos de muy definida personalidad, de color muy propio. Hay, sin embargo, en el libro, un monólogo de Don Mateo que muestra que Pierre Louÿs sí tenía una visión muy concreta de nuestro país:

— *Amo a mi país. Amo sus montañas y sus llanuras. Amo la lengua, la manera de vestir y los sentimientos de su pueblo. Nuestra raza tiene cualidades de una esencia superior. Por sí sola es una nobleza, separada de Europa, ignorando cuanto no es ella y encerrada en sus tierras como entre los muros de un parque. Sin duda es por ellos por lo que declina, en provecho de las naciones del Norte, de acuerdo con la ley contemporánea que empuja hoy por todas partes a lo mediocre al asalto de lo mejor... Como usted sabe, en España son llamados hidalgos los descendientes de las familias puras de toda mezcla con sangre mora. No se quiere admitir que durante siete siglos el islam haya enraizado en tierra española. En cuanto a mí, yo he pensado siempre que había ingratitud renegando de tales antepasados. Tan sólo a los árabes debemos las cualidades excepcionales que han dibujado en la historia a la gran figura de nuestro pasado. Nos han legado su desprecio del dinero, su desprecio de la mentira, su desprecio de la muerte, su inexpresable orgullo. De ellos tenemos nuestra actitud tan recta frente a todo cuanto es bajo, y también no sé que pereza ante los trabajos manuales. En verdad somos sus hijos, y no es sin razón por lo que aún continuamos bailando sus danzas orientales al son de sus feroces romances.*

Referencias bibliográficas:

- DE LA COLINA, JOSÉ y PÉREZ TURRENT, TOMÁS: *Buñuel por Buñuel*, Plot Ediciones, Madrid, 1993.
- DIETRICH, MARLENE: *Marlene D.*, Ultramar Editores, Barcelona, 1985.
- DOS PASSOS, JOHN: *De brillante porvenir*, Alianza Editorial, Madrid, 1973.
- *La guerra civil española*, prólogo de Stanley Weintraub, La salamandra Editora, Buenos Aires, 1976.
- *Manhattan Transfer* (traducción de José Robles Pazos). *Trilogía U.S.A.* (*El paralelo 42*, *La primera catástrofe* (1919), *El gran dinero*), Prólogo de Carlos Rojas, Editorial Planeta, Barcelona, 1970.
- EISENSTEIN, SERGUEI M.: «Alcanzar y adelantar», en *Archivos*, nº 6, Filmoteca de Valencia, 1990.
- LOUÏS, PIERRE: *Las canciones de Bilitis*, seguidas de *La mujer y el pelele*, Clásicos Bergua, Madrid, 1963.
- *Las tres hijas de su madre*, Tusquets Editores, Barcelona, 1978.
- SANTOS FONTENLA, CÉSAR: *Josef Von Sternberg*, Festival de San Sebastián, 1969.
- STERNBERG, JOSEF VON: «Cine y realidad (Fun in a Chinese Laundry)», en *Film Ideal*, nº 224-225. Madrid 1970.
- «Más luz», en *Contracampo*, nº 22 (pp. 20 a 24) y 24 (pp. 57 a 66), Madrid, 1981.