

Marlene Dietrich y su carrera post-Sternberg: evolución desde la actriz-técnico de fotografía hasta la actriz-*auteur*

*Marlene Dietrich eta bere ibilbide Sternberg-en
ondoren: Eboluzioa aktore argazki-teknikariarengatik
aktore auteur-arenganaino*

Marlene Dietrich and her post-Sternberg film career:
evolution from the actress-cinematographer until her
transformation into an actress-*auteur*

Carmen Guiralt Gomar¹

zer

Vol. 20 - Núm. 38
ISSN: 1137-1102
pp. 179-194
2015

Recibido el 16 de setiembre de 2014, aceptado el 30 de abril de 2015.

Resumen

Marlene Dietrich ejerció siempre una poderosa influencia en sus películas: vestuario, maquillaje, peluquería y foto fija. Más importante aun, después de su separación de Sternberg en 1935 fue la artífice de su propia iluminación. Su auténtica preocupación por la interpretación surgió más tarde en un conjunto de largometrajes que, de manera significativa, eran autobiográficos o estaban inspirados en su propia vida. Emergió así la actriz que controla el proceso creativo del film totalmente, desde la mera concepción del guión hasta su materialización en pantalla. Este artículo estudia su carrera posterior a 1935: la evolución desde la actriz-técnico de fotografía hasta la actriz-*auteur*.

Palabras clave: Marlene Dietrich, Hollywood, sistema de estrellas, fotografía cinematográfica, interpretación, el actor como *auteur*.

Laburpena

Marlene Dietrich-ek eragin handia izan zuen beti bere filmetan: jantzietan, makillajetan, ile-apaintetan eta argazki finkoetan. Eta are garrantzitsuago, 1935ean Sternberg-engandik banandu ondoren, bere argitzearen egilea izan zen. Bere benetako ardura interpretazioan berandua-go sortu zen autobiografikoak ziren edo bere bizitzan inspiratuta zeuden film mordo batean.

¹ Universidad de Valencia, cacuella@uv.es.

Filmaren sortze-prozesua guztiz kontrolatuta daukan aktorea agertu zen, gidoi-sorkuntzatik pantailetan gauzatu arte. Artikulu honek 1935. eta ondoko urteetan bere ibilbidea aztertzen du: eboluzioa aktore argazki-teknikariarengatik aktore *auteur*-arenganaino.

Gako-hitzak: Marlene Dietrich, Hollywood, izar-sistema, argazki zinematografikoa, interpretazioa, aktorea *auteur* bezala.

Abstract

Marlene Dietrich always exercised a powerful influence in her films: costume, make-up, hair-dresser and stills. Most importantly, after her separation from Sternberg in 1935 she was in charge of her own lighting. However, it was not until much later when emerged her genuine concern by acting, in a series of films, which meaningfully were autobiographical or inspired by her own personal life. Thus emerged the actress who controls the creative process of film-making completely, from the simple idea expressed on the screenplay until its materialization on the screen. This article examines her subsequent film career to 1935: her evolution from the actress-cinematographer until her transformation into an actress-*auteur*.

Key words: Marlene Dietrich, Hollywood, star system, cinematography, acting, the actor as *auteur*.

0. Introducción

Marlene era una estrella profesional. Era también una operadora profesional, directora artística, montadora, diseñadora de vestuario, peluquera, maquilladora, compositora, productora y directora.

Alfred Hitchcock (Spoto, 1992: 264-265).

Éstas fueron las palabras retrospectivas de Hitchcock sobre Marlene Dietrich tras el rodaje del único film que realizaron juntos: *Pánico en la escena* (*Stage Fright*, 1950). El sarcasmo estaba servido. Como de costumbre, Hitchcock había escogido con suma precisión sus palabras, mencionando de forma intencionada prácticamente todas las profesiones relativas al arte cinematográfico excepto aquella que le era propia: la de actriz.

La apreciación enlaza con la consensuada por la historiografía cinematográfica, que ha juzgado que Dietrich tenía unas capacidades interpretativas muy limitadas, considerándola por lo general como un icono pasivo o semipasivo tanto en las siete películas que hizo con su descubridor, Josef von Sternberg², como en sus otros trabajos. Sin embargo, un examen pormenorizado de su carrera post-Sternberg descubre una realidad muy distinta, que pone de relieve la poderosa influencia de Dietrich en todos los films que realizó tras el fin de su asociación con éste en 1935. Es más, el éxito y la longevidad de su trayectoria profesional, cinematográfica y extracinematográfica tan solo se explican en virtud del absoluto control que ejerció desde muy pronto sobre su imagen³. Una férrea supervisión que, como indicaba Hitchcock, implicó la inspección concienzuda y hasta obsesiva de los más mínimos detalles relacionados con su vestuario, maquillaje, peluquería y sesiones de foto fija con fines publicitarios. Pero fue principalmente su dominio fotográfico, heredado de Sternberg, el que le permitió trascender unos talentos interpretativos —y vocales— muy restringidos y emerger como leyenda e icono, ya no del cine, sino del siglo XX. Asimismo, esta potestad fotográfica es crucial para comprender su «voz» en el proceso creativo de sus cintas ulteriores a Sternberg, ya que, desde entonces, ella fue la artífice de su propia iluminación en blanco y negro en sus películas, imponiendo su criterio a reputados cineastas y directores de fotografía acerca de cómo debían

² Tras realizar con Sternberg en Alemania *El ángel azul* (*Der blaue Engel*, 1930), la película que la convirtió en estrella y le proporcionó su traslado directo a Hollywood bajo contrato con Paramount Pictures, el cineasta la dirigió en Norteamérica en otros seis largometrajes: *Marruecos* (*Morocco*, 1930), *Fatalidad* (*Dishonored*, 1931), *El expreso de Shanghai* (*Shanghai Express*, 1932), *La Venus rubia* (*Blonde Venus*, 1932), *Capricho imperial* (*The Scarlet Empress*, 1934) y *The Devil Is a Woman* (1935).

³ Debutó en el cine alemán en 1922 y su carrera cinematográfica se prolongó —aunque de forma intermitente— hasta 1978, año de su última aparición en la pantalla. Desde 1953, además, Dietrich traspasó los límites del celuloide y conoció un éxito internacional sin precedentes en una nueva profesión como cantante en solitario, primero en Las Vegas y después en los teatros legítimos de todo el mundo: Londres, Río de Janeiro, Sao Paulo, Washington, Tokio, Estocolmo, Oslo, Moscú, Vancouver, Edimburgo, Varsovia, Johannesburgo, Melbourne, Tel Aviv, etc. Segunda carrera que dio por concluida en 1976.

colocarse proyectores, focos y luces para sus escenas. Directores como Rouben Mamoulian, Jacques Feyder, Raoul Walsh, Billy Wilder, Stanley Kramer y Alfred Hitchcock se vieron obligados a someterse a sus dictámenes, al parecer siempre certeros e infalibles para la consecución de esa extraordinaria imagen en la pantalla.

Con todo, y pese a las numerosas competencias de Dietrich en sus largometrajes, resulta dudoso inscribirla desde 1935 como una actriz-*auteur*, pues, de acuerdo con Patrick McGilligan, uno de los primeros en enunciar la *politique des acteurs* en *Cagney: The Actor as Auteur* (1975), el intérprete-estrella es *auteur* cuando “(...) se convierte en alguien tan importante para una producción que cambia líneas, improvisa, modifica significados, influye en el argumento y estilo de una película y todo esto queda bien claro al público, (...) entonces la actuación de esta persona asume la fuerza, estilo e integridad de un autor” (citado en Dyer, 2001: 194). Si bien es cierto que con sus habilidades fotográficas ella fue capaz de definir la esencia última de sus films —otro de los juicios que expone McGilligan para elevar a un actor a la categoría de *auteur*—, no fue hasta varias de sus caracterizaciones posteriores a la Segunda Guerra Mundial cuando emergió la verdadera actriz-*auteur*, ya no tan solo preocupada por la iluminación y su apariencia, sino por los matices de su actuación y la naturaleza de sus personajes; la actriz que introduce y altera líneas de diálogo.

Este artículo tiene por objeto el análisis de la fracción de la carrera de Marlene Dietrich menos estudiada por la historiografía cinematográfica: la posterior a su reunión con el director Josef von Sternberg. A lo largo de estas páginas se constatará una tangible evolución desde su mera concepción como actriz-técnico de fotografía hasta su completa transformación en actriz-*auteur*.

1. Autoría fotográfica tras su periodo con Sternberg ([1933] 1936-1947)

Es detrás de las cámaras donde me gustaría estar. Como la ayudante de dirección de Von Sternberg. Pero no me lo permite.

Marlene Dietrich (Creelman, 1933: 31).

En esta misma entrevista contemporánea Dietrich declaró que le fascinaba hacer películas, pero tan solo el aspecto técnico del cine —la iluminación, la fotografía y el montaje—. De ninguna manera las historias que se filmaban, “de modo que no pongo atención a las reuniones que se realizan sobre los argumentos” (Creelman, 1933: 31).

Conforme a lo expresado en su autobiografía, su pasión por la técnica se originó desde su primera reunión con Sternberg en *El ángel azul* (*Der blaue Engel*, 1930): “Aquella experiencia hizo nacer en mí un interés, que aún conservo, no sólo por lo que sucede frente a la cámara sino por lo que sucede detrás de ella. El mundo tras de la cámara se convirtió para mí en fuente de inspiración” (Dietrich, 1992: 68). Asimismo, conviene subrayar la cantidad de veces que se refirió a aspectos puramente técnicos en sus memorias: diferencias entre el blanco y negro y el color, tonalidades y texturas adecuadas del vestuario para ser registradas por la cámara, montaje, etc. Aunque habló sobre todo de iluminación y fotografía.

Los que colaboraron profesionalmente con Dietrich coinciden al señalar que de su asociación con Sternberg ella emergió con unos conocimientos técnicos en iluminación y composición fotográfica que muy pocos intérpretes de cine, por no decir ninguno, llegaron a poseer jamás. Lee Garmes, uno de los operadores habituales de Sternberg, dijo de ella que “tenía una gran mentalidad mecánica, y conocía la cámara. Siempre se detenía en la posición exacta que era más adecuada para ella” (Higham, 1986: 42). Mientras que el también director de fotografía Lucien Ballard la recordaba tan experta que era capaz de lamerse un dedo, levantarlo hacia el foco principal y sentir, por la intensidad del calor, si estaba situado a la altura correcta (Maltin, 1978: 108).

A través de la colocación de este foco principal había configurado Sternberg el claroscuro de su rostro cinematográfico, tal y como ella misma recordó: “El misterioso rostro de mejillas hundidas se obtiene disponiendo el proyector principal muy alto y cerca del rostro” (Dietrich, 1992: 72). Para ser exactos, éste debía colocarse a dos metros y medio por encima y ligeramente ladeado a la derecha. Así creó Sternberg los huecos y sombras en los pómulos y en los párpados y estilizó de modo notable su nariz. Con ello, se dibujaba una pequeña sombra con forma de mariposa debajo de ésta: la marca indiscutible de Sternberg —santo y seña de la Dietrich—, que más tarde, tras la separación de su mentor, ella se dedicó a perpetuar tanto en fotografía cinematográfica como en foto fija. De hecho, la sombra de la mariposa bajo la nariz está presente en la mayoría de sus películas de la década de 1930 y en casi todas sus fotografías publicitarias incluso hasta los años 60 (Imágenes 1, 2 y 3). Y es que Dietrich ejerció el mismo control en las sesiones de foto fija, donde dirigió personalmente el trabajo de distinguidos fotógrafos de Hollywood como George Hurrell, Eugene Robert Richee, Don English, Clarence Sinclair Bull, A. L. «Whitey» Schafer, Kenneth Alexander y John Engstead, entre muchos otros.

Imagen 1.



*Primera aparición de la sombra con forma de mariposa debajo de la nariz:
El expreso de Shanghai (1932) (Fotógrafo: Don English. Supervisión: Josef von Sternberg).*

Imagen 2.



*La misma iluminación, creada por Marlene Dietrich, en una fotografía publicitaria perteneciente a *De isla en isla* (1940).*

Imagen 3.



*Permanencia de la iluminación organizada por Dietrich en los años 60: aquí junto a Spencer Tracy en una fotografía publicitaria de *Vencedores o vencidos* (1961).*

Durante el tiempo que duró su vinculación con Sternberg tan solo realizó una película con otro realizador: *El cantar de los cantares* (*The Song of Songs*, 1933), dirigida por Rouben Mamoulian. Fue entonces cuando por primera vez se vio obligada a asumir las riendas de su imagen fotográfica en la pantalla. La indefensión y pánico iniciales, al estar desprovista de la iluminación de su maestro, muy pronto dieron lugar a la completa autoridad. Los hechos acaecidos durante el rodaje, con Dietrich susurrando por el micrófono antes de cada toma ante Mamoulian y el equipo técnico «Joe, Where Are You?» — para que quedara registrado en el copión y lo oyeran los ejecutivos de la Paramount —, se han convertido en míticos. El primer día de filmación, nada más llegar al plató, echó en falta un elemento primordial y sin el cual no podía trabajar: su espejo. Mamoulian encargó que se lo trajeran. Pero el director, pensando que se trataba de un espejo de mano, quedó estupefacto cuando, tras oír un escandaloso traqueteo, descubrió que se trataba de un espejo gigantesco, de cuerpo entero, montado en una plataforma con ruedas, abastecido con tres potentes bombillas a cada lado y provisto de todo tipo de cables. Las primeras noticias que tenemos de él, así como el primer testimonio visual de su existencia, datan de *El expreso de Shanghai* (*Shanghai Express*, Josef von Sternberg, 1932) (Imagen 4) — de manera reveladora, el primer film donde se atisba la forma de la mariposa debajo de la nariz, pues, que hayamos podido constatar, nunca antes se distingue ésta en ningún largometraje ni fotografía publicitaria precedente—. Desde entonces, Dietrich situó el espejo junto a la cámara, estudiando minuciosamente su imagen en él durante los ensayos y antes de cada toma en todas sus películas. De este modo verificaba la imagen precisa que tendría con posterioridad en el celuloide, cerciorándose de la posición adecuada del foco principal y de la correcta distribución de luces y sombras sobre su cuerpo, preparada para ajustar cualquier imperfección de su vestuario, peinado o maquillaje antes de que comenzara la filmación. Era así como había aprendido los secretos de la iluminación de Sternberg.

Imagen 4.



Marlene Dietrich con su gigantesco espejo de cuerpo entero durante el rodaje de El expreso de Shanghai (1932). Tras ella el fotógrafo de la Paramount Don English.

Al parecer, a Sternberg nunca le molestó ni el espejo ni su afán de perfección y se lo consentía, como también tuvieron que transigir con ello el resto de cineastas y directores de fotografía que trabajaron con Dietrich hasta los años 40. En *Manpower* (1941) aún lo utilizaba, siendo recordado tanto por el realizador Raoul Walsh como por su co-protagonista Edward G. Robinson. Este último dijo sobre su colaboración: “Una de las cosas que más me sorprendió de ella fue su conocimiento del aspecto técnico del cine. Parecía saberlo todo. Constantemente miraba la cámara y la luz, y educadamente supervisaba, hacía sugerencias a los cámaras y a los técnicos de iluminación de forma tan sutil y sexy que nadie podía ofenderse cuando conseguía exactamente lo que quería” (Naudet, Riva y Sudendorf, 2001: XXX). Ya se tratara de este espejo o de otro, Dietrich utilizó uno de idénticas dimensiones en Inglaterra para supervisar su iluminación en *La condesa Alexandra* (*Knight Without Armour*, Jacques Feyder, 1937), circunstancia que atestiguó el director de fotografía Harry Stradling. No obstante, aunque éste no lo hubiera señalado, su presencia podría haberse inferido por varias imágenes de Dietrich mirándose en distintos espejos de grandes dimensiones en el film, planos que, a modo de mensajes implícitos extrafílmicos, bien podrían haber sido sugeridos por ella o quizá por el propio Feyder, a la vista del calvario que tuvo que soportar durante el rodaje. Las declaraciones del cineasta son de lo más elocuentes acerca de los métodos de trabajo de Dietrich en este periodo:

Su imagen, su rostro, sus vestidos; según Marlene, sólo esto cuenta. Su experiencia técnica le permite verificar si la luz que le ilumina el rostro está colocada como ella quiere. Es normal oírle decir a los electricistas que hay a su alrededor: «Pon dos focos más a la derecha... Vuelve a colocar el foco principal arriba, detrás de mí» (Spoto, 1992: 163).

De acuerdo con Feyder, ella se negaba a considerar la historia, el escenario o la situación de su personaje, y si decidía incorporar algún elemento anacrónico a su vestuario, bastaba con cambiar el guión para ajustarlo a sus deseos. Y he aquí una de las razones por las que, decíamos, sería cuestionable aplicar a Dietrich la categoría de actriz-*auteur* en esta época, dado que únicamente se interesaba por su aspecto, iluminación e imagen fotográfica registrada por la cámara, desatendiendo por completo el guión, la construcción psicológica del personaje y, en suma, el conjunto de la película completa. Ahora bien, de forma un tanto contradictoria a la opinión que acabamos de expresar, Feyder igualmente declaró: “Ella sólo hace «películas de Marlene Dietrich», y por eso a ella sólo le preocupa una cosa: que parezca una película de Marlene Dietrich. (...) Cuando veías la película acabada te dabas cuenta de que ella había hecho lo que le había dado la gana en casi todo” (Spoto, 1992: 163-164). Así pues, el resultado final, la apariencia y la textura de la película finalizada era un producto de Marlene Dietrich.

Para *La condesa Alexandra*, además, recuperó parte de su personaje *sternbergiano* —basado en su propia vida y ligado al cabaret, lo militar, la ambigüedad sexual y la indumentaria varonil—, luciendo vestimenta masculina del ejército bolchevique, algo, esto último, que al poco tiempo volvería a repetir en *De isla en isla* (*Seven Sin-*

ners, Tay Garnett, 1940), donde vistió uniforme de la marina estadounidense (Imagen 2). Aunque para Hal Mohr, operador de *Arizona* (*Destry Rides Again*, George Marshall, 1939), su obsesión por la fotografía y el *glamour* no afectaba a sus actuaciones (Maltin, 1978: 89), en realidad sucedía todo lo contrario. Ella controlaba su pose y la iluminación a través del espejo, aunque de ninguna manera su interpretación. De hecho, es el espejo el que explica la rigidez absoluta, el inmovilismo y la artificiosidad de todas sus caracterizaciones de las décadas de 1930 y 1940, salvo excepciones muy puntuales —curiosamente *Arizona* es una de ellas, y de ahí, quizá, el comentario de Mohr—.

2. Transformación de Dietrich en actriz-auteur (1948-1961)

Al respecto de sus capacidades como actriz, el director y productor Joseph L. Mankiewicz expresó: “Realmente Marlene no es una buena actriz. (...) Era una mujer maravillosa, pero no habría podido trabajar con ella porque, en mi opinión, no sabía actuar” (Climent, 1994: 93). Sin embargo, aprendió a actuar. De hecho, hacia la mitad y final de su carrera Dietrich consiguió aunar técnica fotográfica y arte interpretativo, ofreciendo a partir de 1948 algunas de las interpretaciones más memorables de su filmografía en: *Berlín Occidente* (*A Foreign Affair*, Billy Wilder, 1948), *Pánico en la escena*, *Testigo de cargo* (*Witness for the Prosecution*, Billy Wilder, 1958) y *Vencedores o vencidos* (*El juicio de Nuremberg / Judgement at Nuremberg*, Stanley Kramer, 1961).

No por casualidad, sus papeles en estos cuatro films eran autobiográficos, cercanos a su propia vida, inspirados en ella o que la rememoraban total o parcialmente. En todos, excepto en *Pánico en la escena*, personificó a una alemana. Tres de ellos están ambientados en la Alemania de justo después de la Segunda Guerra Mundial: *Berlín Occidente*, *Testigo de cargo* (el *flashback*) y *Vencedores o vencidos*. En *Berlín Occidente*, *Pánico en la escena* y *Testigo de cargo* dio vida a una cantante, como ella misma en la vida real. Y en *Pánico en la escena* y *Testigo de cargo* su personaje es el de una actriz que además canta, más próximo todavía a su propio caso. En *Berlín Occidente* y *Testigo de cargo* la cantante lo hace en un destartalado cabaret alemán, tal y como ella misma se había iniciado en los escenarios berlineses y en una clara evocación de su mítica encarnación de Lola-Lola de *El ángel azul*, igualmente inspirado en su persona. En *Vencedores o vencidos*, un drama sobre los juicios de Nuremberg, llega incluso a tararear *Lili Marleen*⁴ —el guión se las ingenia para que suceda⁵—. Más importante aún: todos eran personajes escritos y contruidos ex profeso para

⁴ Ésta era una popular canción alemana que había sido compuesta en 1938 por Nobert Schultze a partir de un poema escrito por Hans Liep en 1915, cuando participaba como soldado en la Primera Guerra Mundial. Al inicio *Lili Marleen* fue cantada sólo por los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial, para después ser entonada también por los aliados que estaban destinados en el frente. Aunque Dietrich no fue ni su primera ni su única intérprete, sí le proporcionó su dimensión internacional, cantándola durante la contienda tanto en inglés como en alemán, y con posterioridad la incorporó a su repertorio habitual de canciones en su segunda carrera como cantante por todo el mundo.

⁵ La versión doblada al castellano del largometraje va más allá, pues elimina el tarareo de Dietrich y el canto de la canción por parte de población alemana que se escucha desde el fondo, y lo sustituye directamente por la propia canción grabada *Lili Marleen* de la Dietrich, que suena de forma adicional en este fragmento.

ella, que no hubieran podido ser perpetrados por otra actriz. Papeles que, a diferencia de sus films anteriores, ella quiso realizar por voluntad artística — y no sólo por dinero — y se esforzó en desarrollar. En estos largometrajes se involucró en la totalidad de la producción, introduciendo abundantes modificaciones en los diálogos y objetando a menudo la condición de sus personajes, a los que aportó abundantes matices con su interpretación. Surge así la actriz-*auteur* que controla el proceso artístico de la película de principio a fin, ya no sólo aspectos relacionados con la supervisión del vestuario, maquillaje, peluquería e iluminación, sino el guión, desde su concepción, que ella inspira — y más tarde altera —, hasta llegar a la pantalla⁶.

En apariencia, *Berlín Occidente* es la menos autobiográfica de las cuatro, entre otras razones porque en ella — como en *Vencedores o vencidos* — interpreta a una nazi, y Dietrich, como es sabido, era una declarada antifascista. Aunque tal consideración está presente sólo si se realiza un examen muy superficial de la película. Ella detestaba el personaje, pero, ante la llamada de Wilder, estimó que después de diseñar el vestuario, cantar las canciones de Frederick Hollander — antes Friedrich Holländer — y conseguir que la mujer no hubiera sido una auténtica nazi, como insistía el guión, *Berlín Occidente* se convertiría en una película de Marlene Dietrich (Riva, 1992: 639). Lo consiguió todo, principalmente esto último, situándose en ese punto el verdadero logro de su actuación, pues la sensación que transmite su Erika von Schlütow es la de una superviviente y arribista, una criatura llena de encanto que se aproxima a las esferas de poder de cada época y que de ninguna manera es una nazi convencida.

En muchos aspectos, Wilder y el resto de guionistas crearon el personaje basándose en su vida, reciente y anterior. Aparte del cabaret, que remite tanto a su asociación con Sternberg como a buena parte de su filmografía, Erika canta a los soldados norteamericanos, como acababa de hacer Dietrich durante la guerra, para lo cual recuperó el atuendo característico con el que había entretenido a las tropas en el frente: su vestido de lentejuelas. En el film canta tres canciones compuestas para ella por Hollander, el compositor de sus grandes éxitos desde *El ángel azul*. Pero además, en claro homenaje a la larga asociación de ambos, Wilder le invitó a participar en la cinta y Hollander aparece junto a Dietrich/Erika al piano en todas sus escenas. Sobre su entrega a la película, Wilder manifestó: “Marlene Dietrich, en el trabajo, era un soldado” (Wilder y Karasek, 2000: 304). No obstante, pese a su gran implicación y en lo referente a la caracterización de su personaje, sus intromisiones sobre cómo debían fotografiarla no cesaron — ni cesarían nunca —. Así, a propósito de esta

⁶ Entre *Pánico en la escena* y *Testigo de cargo*, Dietrich realizó varias películas, donde se sitúa de manera notable *Encubridora* (*Rancho Notorious*, 1952), un film que, de acuerdo con su director Fritz Lang, ella también inspiró, tanto en un sentido global como en lo referente a la creación de su personaje: “Fue concebida para Marlene Dietrich. Ella me gustaba mucho. (...) Así que construí esta historia. Pero a Marlene le molestó pasar graciosamente a una categoría un poquito más vieja; se hizo más y más joven, hasta que, finalmente, no había remedio” (Bogdanovich, 1991: 67). A pesar de esta importante cuestión, no situamos *Encubridora* junto con los cuatro títulos antes señalados por numerosas razones. Por ejemplo, ella aborrecía la película y no se involucró en la totalidad de la producción en absoluto, sino tan solo en su imagen. Pero, además, a este respecto no pudo ejercer su habitual control sobre su apariencia e iluminación, ni con Lang ni con el Technicolor, proceso que no había aprendido con Sternberg y siempre se le resistió. Asimismo, esto explica que Dietrich nunca resultara bien fotografiada en color, ni en ésta ni en sus escasas películas realizadas con el sistema.

primera colaboración, Wilder también expresó: “Yo sabía que, independientemente de cualquier obsesión que ella tuviera respecto a su apariencia, era una profesional de la cabeza a los pies. Desde la época en que conoció a Von Sternberg, siempre se había interesado por los trucos que él hacía con la cámara: trucos que ella pretendía enseñar a todos los operadores de las películas en que intervendría después” (Spoto, 1992: 259). La reacción del director, al principio, fue de sorpresa, pues nunca ninguna actriz se había pronunciado acerca de la colocación del foco principal ni de tales cuestiones estrictamente técnicas. Después le dejó vía libre: “Haz lo que quieras con las luces, pero explícaselo tú al jefe, al técnico de iluminación. ¡No hagas que yo parezca un ogro!” (Lally, 1998: 313).

Diez años después, Wilder recreó *Berlín Occidente* en el *flashback* de *Testigo de cargo*. Tanto es así que las escenas de los dos largometrajes tienden a confundirse en la mente del espectador. Ambas están ambientadas en la Alemania en ruinas de la inmediata posguerra; la destrozada casa de Erika es idéntica al café-hogar todavía más ruinoso donde vive y actúa Christine Vole, el personaje de Dietrich; las dos artistas alemanas cantan en sótanos llenos de humo para los aliados y se embarcan en una relación amorosa con uno de ellos; y si *Berlín Occidente* contaba con la presencia de Hollander como tributo a la leyenda de Dietrich, el club nocturno del *flashback* de *Testigo de cargo* se denomina Die Blaue Laterne (La linterna azul), en un claro guiño a *El ángel azul*. Asimismo, Wilder introdujo más connotaciones de su personaje *sternbergiano* al presentarla en el cabaret con pantalones ante los soldados.

La implicación de la estrella en este segundo film con Wilder fue la mayor de su carrera hasta el momento. Según el testimonio de su hija y biógrafa Maria Riva (1992: il.), fue la única película de toda su carrera que *realmente* quiso interpretar. De hecho, fue Dietrich quien consiguió los derechos de la célebre obra de Agatha Christie para el director (Wilder y Karasek, 2000: 373). En el film debía desempeñar un doble papel: el de Vole y el de ésta fingiendo ser una chantajista de los barrios bajos londinenses. Según Wilder, trabajó infatigablemente en esta segunda caracterización, aprendiendo el acento *cockney* por las noches con su co-protagonista Charles Laughton y con el dramaturgo y actor Noël Coward, quien consideró que lo había hecho maravillosamente (Spoto, 1992: 315). Ella esperaba que le dieran el Oscar de la Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS) (Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood), pero ni siquiera la nominaron.

En el ínterin de ambas producciones, Dietrich realizó para Hitchcock en Inglaterra *Pánico en la escena*. Comenzábamos este estudio con un comentario retrospectivo del cineasta acerca de sus continuas intromisiones en el film. También exigió que su vestuario fuese de Christian Dior y los derechos de *La Vie en Rose*, la canción insignia de su amiga Édith Piaf. “Todo va muy bien. Miss Dietrich ya lo ha arreglado todo. Les ha dicho dónde deben colocar exactamente las luces y cómo fotografiarla” (Spoto, 1992: 264), manifestó el director a la prensa al poco del inicio de rodaje. Según Spoto (1992: 265), si Hitchcock consintió tales interferencias, completamente inusuales en su plató, era porque “deseaba la total colaboración por parte de ella — de hecho, todo cuanto ella pudiera aportar — ya que era la «imagen sternbergiana» de Marlene Dietrich lo que él quería para el papel de Charlotte Inwood”.

Ahora bien, lo que deseaba Hitchcock no sólo era la imagen *sternbergiana* de la Dietrich, sino la suya propia como estrella de cine de la vida real. Por ello, su retrato

de Charlotte Inwood, actriz y cantante, es el más autobiográfico de todos cuantos representó. Sólo que se trata de un retrato autobiográfico inconsciente. Con toda probabilidad, ella no se dio cuenta de que había sido tomada como modelo para la escritura del personaje, así como tampoco de las enormes similitudes de éste con su persona. No cuesta creer que Dietrich fuese, como Inwood: superficial, vanidosa, impaciente, egoísta y tan solo preocupada por sus vestidos y su aspecto. Pero también generosa. Así pues, con respecto a esto último, y teniendo como referente el personaje real de Dietrich, resulta acorde que proceda a entregarle un dinero extra a la suplente de su doncella y que le dedique varios cumplidos por su dedicación, el papel interpretado por Jane Wyman —esto sucede antes de descubrir que le está haciendo chantaje—. Aun así, *Pánico en la escena* refleja el lado menos amable de Marlene Dietrich. Qué duda cabe, su actuación en la película es magistral y está llena de credibilidad. Hitchcock le permitió alterar y pulir multitud de diálogos mientras avanzaba la filmación e incluso introducir acotaciones que no casan con el personaje ni con la trama argumental, aunque sí con su elemento. «Cuando ofrezco todo mi amor y recibo a cambio traición y odio, es como si madre me hubiera dado una bofetada en la cara», fue una de las frases que añadió. Tampoco debe pasarse por alto que su auténtica doncella en el film se llame Nelly, sin duda otra aportación de la Dietrich, ya que así se llamaba la que fue su peluquera y asistente personal durante décadas desde sus tiempos en Paramount: Nelly Manley.

La contribución más significativa de Dietrich a sus diálogos se produjo en su última aparición importante en la pantalla: *Vencedores o vencidos*. Nuevamente se le ofreció el papel de una nazi y ella no quería interpretarlo: la Sra. Bertholt, viuda de un alto cargo del ejército alemán recientemente ajusticiado. De acuerdo con el productor y director del film Stanley Kramer, costó mucho convencerla, puesto que a ella le preocupaba la honestidad del guión y las líneas que tenía que pronunciar, especialmente las relativas a la exculpación del pueblo alemán de los crímenes de Hitler. Tras el ascenso del régimen nazi en Alemania en 1933, Dietrich decidió no regresar a su país natal —pese a las constantes llamadas de Hitler, a través de Goebbels, para que se incorporara a la industria cinematográfica alemana—. Desde ese momento, pasó sus vacaciones en Europa, reuniéndose con su familia primero en la todavía neutral Austria y más tarde, con la anexión de Austria al Tercer Reich, en París. Durante todo ese tiempo, anterior al verdadero comienzo de la Segunda Guerra Mundial, ella tuvo constancia a través de sus familiares tanto de la continua e «inexplicable» desaparición de los judíos como de los campos de exterminio. Así pues, era plenamente consciente de que en Alemania se conocían las atrocidades perpetradas por los nazis antes y durante el transcurso de la guerra. Por eso no quería representar el personaje. Pero, precisamente, por eso la habían escogido deliberadamente para el papel: gran parte del contenido ideológico de la cinta, rodada en plena Guerra Fría, descansaba en congraciarse con la ciudadanía alemana, minimizando su responsabilidad y colaboración en el holocausto. Por ello, con tal de que aceptase, Kramer le permitió que reescribiera tantas partes del guión como quisiera —excepto ésa—.

Inspirándose en su madre (Riva, 1992: 134, 738), Dietrich representó a la Sra. Bertholt con serena dignidad y notable contención (Imagen 3) y añadió por su cuenta diálogos referidos a su familia, su infancia y su rígida educación prusiana, tales como los siguientes: «No soy frágil... Soy hija de un militar. Sabe lo que significa

eso, ¿no?» «Significa que me enseñaron disciplina. Un tipo muy especial de disciplina» «Me decían: “Controla la sed”. “Controla el hambre”. “Controla la emoción”».

Efectivamente, tanto su padre como su padrastro habían sido oficiales del ejército prusiano, atributos que ella otorgó a su personaje de la Sra. Bertholt. Además, las frases enlazan con lo manifestado por Dietrich a comienzos de los años 30 acerca de sus dificultades para con el arte dramático, que ella creía resultado de la estricta instrucción germana que había recibido: “Mi madre me hizo difícil la interpretación. Toda mi educación consistía en ocultar mis sentimientos” (Walker, 1972: 85). Kramer lo admitió todo, incluso que, a petición de ella, se retocará el retrato del militar nazi Bertholt para otorgarle mayor nobleza (Spoto, 1992: 333). Mas cuando llegó el momento de la filmación de las consabidas frases, Dietrich no pudo seguir. Fue su compañero de reparto Spencer Tracy, quien en su papel de juez norteamericano compartía la escena con ella, el que la convenció para que las pronunciara: “Sabes, es necesario que lo digas. Porque solamente de ti lo van a creer” (Riva, Kearns y Pausch, 2001). Así era, dado su origen alemán y, con todo, su activa participación con el ejército estadounidense en la Segunda Guerra Mundial. Y Dietrich mintió en el largometraje, de acuerdo con su contrato y en pro de la deseada confraternización estadounidense con los alemanes:

Sra. Bertholt: ¿Es eso lo que cree que somos? ¿Cree que sabíamos esas cosas? ¿Cree que queríamos asesinar a mujeres y niños? ¿Lo cree de verdad? ¿Lo cree?

Juez: Sra. Bertholt, no sé qué creer.

Sra. Bertholt: Dios, estamos aquí juntos bebiendo. ¿Cómo puede pensar que lo sabíamos? No lo sabíamos. ¡Nosotros no lo sabíamos!

Juez: Al final, parece que nadie en este país lo sabía. Sra. Bertholt, su marido era uno de los jefes del ejército alemán...

Sra. Bertholt: ¡Y él no lo sabía! Se lo digo, no lo sabía. Lo sabía Himmler. Lo sabía Goebbels. Las SS sabían lo que estaba pasando. Nosotros no lo sabíamos.

Como ya hemos apuntado, esta gran implicación de Dietrich en los aspectos argumentales e ideológicos del film no eliminó su vigilancia extrema sobre el vestuario y la iluminación. Requirió que sus vestidos fuesen diseñados por Jean Louis. Y, según Kramer, “cada mañana, al entrar en el plató, miraba a su alrededor y decía: «No, coloque esta luz allí..., ponga ese foco aquí..., sitúe ese filtro así». Y, por supuesto, en menos de cinco minutos aparecía iluminada lo mejor posible. Era todo un misterio” (Spoto, 1992: 333).

Finalmente, la autoría de Dietrich en los cuatro títulos señalados se confirma por el hecho de que en ninguno es la protagonista. En realidad, en todos ostenta papeles secundarios, supeditados a otros personajes e intérpretes. En *Testigo de cargo* los papeles a cargo de Tyrone Power y Charles Laughton poseen una relevancia mucho mayor que el suyo. Su intervención en *Vencedores o vencidos*, aunque significativa, en realidad es mínima (Imagen 3), y el film destaca por su condición de película coral, interpretada por todo un elenco de estrellas: Spencer Tracy, Burt Lancaster,

Richard Widmark, Maximilian Schell, Judy Garland y Montgomery Clift. Y esto resulta más acusado aún en *Berlín Occidente* y *Pánico en la escena*, ya que ambas cintas poseen en verdad otras protagonistas femeninas: Jean Arthur y Jane Wyman, respectivamente (Imágenes 5 y 6). Sin embargo, en todos estos largometrajes Dietrich consigue dar la impresión contraria, otorga su sello personal a la película y se erige en la memoria del espectador como la estrella indiscutible de la producción.

Imagen 5.



Fotografía publicitaria de Berlín Occidente (1948) enfatizando el protagonismo de Dietrich, cuyo papel, en verdad, está supeditado al de Jean Arthur (a la izquierda).

Imagen 6.



Marlene Dietrich junto a Jane Wyman, la protagonista de Pánico en la escena.

3. Conclusiones

El dominio fotográfico no es lo habitual en un intérprete de cine, algo que, pensamos, ha quedado demostrado en el presente texto a través de declaraciones de distintos profesionales que citan los conocimientos de Dietrich en materia fotográfica como completamente inusuales. Tampoco lo es la supervisión minuciosa —y en ocasiones creación— por parte de una estrella cinematográfica de cuantos aspectos se relacionan con la configuración de su imagen en la pantalla y fuera de ella: vestuario, maquillaje, peluquería y fotografías publicitarias. Sólo por eso, el caso de Marlene Dietrich es singular.

No obstante lo expuesto, Richard Dyer (2001: 194), por ejemplo, no sitúa a Dietrich, como una actriz-*auteur* que controla el proceso totalmente, sino dentro de un segundo grupo de estrellas que sólo contribuyen a él. En cierto modo, resulta comprensible, pues, pese a todas sus potestades, no fue hasta después de la Segunda Guerra Mundial y los cuatro films que hemos tratado con mayor detalle en el epígrafe anterior cuando emergió la actriz con una voluntad actoral y con interés en el conjunto global de los largometrajes. En esto tuvieron mucho que ver las experiencias de Dietrich como cantante durante la guerra y su encuentro profesional con Billy Wilder, un director al que respetaba tanto o más que a Sternberg, pero esto podría dar de sí toda una reflexión que excede los límites del presente trabajo. Lo que sí conviene registrar es que estas dos circunstancias produjeron su independencia artística definitiva de la notable influencia de Sternberg en lo relativo a su concepción del oficio de actriz. Así pues, la carrera cinematográfica de Marlene Dietrich como intérprete experimenta una clara evolución desde un rechazo frontal del arte dramático —en beneficio de lo fotográfico— hasta su completa inmersión en él. Esta negación de la interpretación en términos convencionales supera con creces su ciclo con Sternberg y se prolonga hasta 1947. De ahí que hasta entonces Dietrich repitiese básicamente el mismo tipo de actuación, tachada habitualmente de enigmática, misteriosa, distante y exótica —en realidad, con mucho de maniquí—. Su absoluta falta de confianza en su capacidad para el arte dramático y su encuentro con Sternberg a finales de 1929 explican que escogiera como forma de aproximarse a su profesión la iluminación, en lugar de desarrollar otras habilidades más directamente relacionadas con el oficio actoral, tales como la expresión, el repertorio gestual, la dicción o la implicación psicológica con sus personajes.

Con posterioridad, y sin abandonar nunca la puesta en práctica de sus conocimientos técnicos en fotografía —y restantes competencias ya apuntadas—, emergió la actriz que se involucra de lleno en la historia, aportaba significados y matices, alteraba los guiones y proporcionaba abundantes connotaciones a sus papeles. Sumado a lo anterior, desde el momento en que Dietrich condicionó por completo la elaboración de estos films y los directores y/o guionistas escribieron los relatos y concibieron estos personajes basándose en hechos de su propia vida —fílmica y extrafílmica— ella adquiere en estas películas la categoría indiscutible de actriz-*auteur*. Dicho de otro modo, estos largometrajes no podrían existir sin ella. O quizá sí podrían, pero desde luego serían muy distintos: otros films. Por lo tanto, ella es la estrella que a partir de un determinado momento de su carrera influye en todos y cada uno de los aspectos relacionados con el proceso creativo del film, impregna por completo la producción y le confiere su personalidad de modo indisoluble.

Referencias bibliográficas

- BOGDANOVICH, Peter (1991). *Fritz Lang en América*. Madrid: Fundamentos.
- CLIMENT, Michael (1994). *Billy & Joe. Conversaciones con Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz*. Madrid: Plot.
- CREELMAN, Eileen (1933). Picture Plays and Players: Marlene Dietrich Tells of Her Vacation and Her Work - Two Films Opening. En: *The New York Sun*, vol. CI, n° 23 (28 de septiembre), p. 31.
- DIETRICH, Marlene (1992). *Marlène D.* Barcelona: Ultramar.
- DYER, Richard (2001). *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós.
- HIGHAM, Charles (1986). *Hollywood Cameraman* En: *Sources of Light*. Nueva York y Londres: Garland.
- LALLY, Kevin (1998). *Billy Wilder. Aquí un amigo*. Barcelona: Ediciones B.
- MALTIN, Leonard (1978). *The Art of the Cinematographer: A Survey and Interviews With Five Masters*. Nueva York: Dover.
- NAUDET, Jean-Jacques, RIVA, Maria y SUDENDORF, Werner (Comp.) (2001). *Marlene Dietrich. Photographs and Memories (From the Marlene Dietrich Collection of the FilmMuseum Berlin)*. Londres: Thames & Hudson.
- RIVA, Maria (1992). *Marlene Dietrich por su hija Maria Riva*. Barcelona: Plaza & Janes.
- RIVA, J. David, KEARNS, Karin y PAUSCH, H. W. (Productores) y RIVA, J. David (Director). (2001). *Marlene Dietrich: Her Own Song*. [Película documental]. Alemania / Estados Unidos: Associated Producers Group / Gemini Film / Apollo-Media / Talent Network Media.
- SPOTO, Donald (1992). *Marlene Dietrich. El ángel azul*. Barcelona: Ediciones B.
- STERNBERG, Josef von (2002). *Diversión en una lavandería china*. Madrid: Ediciones JC.
- WALKER, Alexander (1972). En el fondo un caballero: Marlene Dietrich. En: *El sacrificio del celuloide. Aspectos del sexo en el cine* (pp. 85-103). Barcelona: Anagrama.
- WILDER, Billy y KARASEK, Hellmuth. (2000). *Nadie es perfecto*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.