



The Devil is a Woman

1935, AABB

Aurrerapen artistikoa ez dator inoiz ikusleengandik, ezta eramaile biburtzen direnengandik ere.

Josef von Sternberg

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

Zalantzarik ez dago: film bakoitza obra bat da eta halaxe tratatu behar da. Baina egia da, halaber, film batek beti eusten diela inspirazio-iturri dituen edo luzatzen dituen beste obra batzuekiko loturei (izan lotura hertsia edo lasaigoak), eta elkarrizketak sortzen direla elkarren artean, batzuetan mamitsuagoak eta besteetan funts gutxiagokoak. Ez dugu hemen ahaleginik egingo hala zinematografoen esparruan nola beste edozein artetan azter daitezkeen egoeren kasuistika amaiezina agortzeko. Besterik gabe, mahai gainean jarriko dugu elkarrizketa horren gauzatzetako bat, aztergai dugun filmeko elementu aipagarrienetako batzuk erakusteko asmoz.

Zinemaren historian zehar, elkarrizketa horrek hartu duen formatuko bat sail zinematografikoen multzoena izan da, zuzendariaren eta izarraren (ia beti, emakumezkoa) figura bikoitz horren inguruan artikulatuta. Gehiegi sakondu gabe (orain ez bailitzateke egokia izango), gustatuko litzaidake kasurik esanguratsuenetako bi aipatzea; biek ala biek zerikusia dute zinema moderno deitzen diogu horren sorrerarekin (batzuetan, hala esaten diogu adierazpide horrekin zer esan nahi dugun jakin gabe). Noski, lehenik eta behin, burura datorkit Roberto Rossellini eta Ingrid Bergman elkartu zituzten filmen multzoa, hasi *Stromboli* lanetik (1949-50) eta *La paura* izenekora arte (1958). Bost film luze eta film ertain batek osatzen zuten multzoa, eta azken hori obra kolektibo baten parte zen. Bigarren lekuan, baina besteek adinako garrantziarekin, Ana Karina eta Jean-Luc Godard ditugu. Bi horiek 1960 eta 1967 artean bizi izan zuten beren abentura zinematografikoa, eta zazpi film luze ahaztezin egin zituzten, baita aurreko mendeko berrogeita hamarreko eta hirurogeiko hamarkadetan modan egon ziren omnibus-koprodukzio horrietako bateko atal bat ere.

Nolanahi ere, lehenagoko kasu bat aipatu beharko litzateke, zinemaren historia osoko bikote figuratibo indartsuena elkartu zuena: Josef von Sternberg eta Marlene Dietrich. Zinemazale orok jakingo duenez, bikote horrek sekulako zazpi film egin zituen 1930etik 1935era bitartean. Nire ustez, eta obra guztien artean aurrerako moduko parekotasunak aurki badaitezke ere, lehenengoa, *Der Blaue Angel* izenekoa (1930) bereizi egiten da pixka bat –edo asko, nondik begiratzen zaion– gainerakoetatik. Horren arrazoia da, nagusiki, hurrengo sei filmak Paramount Picturesek ekoitzi zituela Hollywooden (*Der Blaue Angel* film alemaniarra da, UFAk egina); hortaz, obra horiekin justuak izan nahi badugu, ez genuke ahaztu behar beren dimentsio artistikoaren zati handi bat hura egiteko erabili zen estudioko lanari dago kiola, eta berretsi egin behar dugu André Bazinek zioena, hots, Hollywooden talentua sistemaren berezko ezaugarria zela. Beste era batera esanda, aztergai dugun kasuan, aipatuta aurreko bietan ez bezala, ménage à trois bat dugu, eta ez horrenbeste ohiko bikote-harreman bat.

Hain zuzen, sei film horietako bakoitza¹ obra bereizi gisa tratatu daiteke, eta hala egin behar da, baina ez dugu ezer galduko –irabazi baizik– proiektu bakar eta konplexu bateko gauzatze gisa hartzen baditugu. Proiektu horretan, multzoari gehitzen zaion elementu berri bakoitza baliagarria da obra

01.31.21

Zinemako istoriak (II)

anitzaren dimentsio hori inoiz ere ez ahazteko film bakoitzaren berezitasunak kontuan hartzean. Hala definitzen ditu George Sadoulek, modu sintetiko bezain adierazgarrian: “Arraroaren aingerua izan zen vienar honen musa, zeinaren filmetako batzuk modu liluragarrian zaindutako Nana berriari eskainitako zinezko ereserkiak diren, bai eta Marlene Dietrichen dibinitate emagizondu eta lumaztatuari ere, lerroetan hain deliranteak diren dekoratuen erdian, jesuitek Maria Birjinari eskainitako XVIII. mendeko kapera barroko austriar batean nola”.²

Zentzu horretan, *The Devil is a Woman* (1935) ziklo bateko azken katebegia da eta, horrenbestez, Sternbergekin pixkanaka eta filmez film eraiki zuen elementu narratibo eta, batez ere, plastikoen multzoa barne hartzen eta areagotzen du. Film guztiak emakumezko figura baten inguruan eraikitzen dira, eta figura hori Marlene Dietrichen interpretatzen du beti. Emakumearen portaera egokitzen zaizkion istorioei dagozkien gizarte marjinetan –goikoak nahiz behekoak– kokatzen da: film askotan, prostitutaren figura ekartzen da gogora, batzuetan zuzenago eta besteetan modu zeharkakoago batean (horrekin lotura du Amy Jollyk Moroccoren bukaeran hartzen duen erabakiak eta *Shanghai Expresseko* abentura guztiak, eta hala gertatzen da *Dishonored* filmean ere, kaleko emakume bat espioi gisa errekrutatzen baitute). Enperatriza denean (Errusiako Katalina Nagusia *The Scarlett Empress* lanean), aukeraketa hori erabiliko da haren goreneko fetitxe erotikoaren izaera azpimarratzeko; dimentsio erotiko-fetitxista hori gailurrera eramana dago, hain zuzen, *The Devil is a Woman* lanean, zeinetan Marlenek hizkuntza eta kultura erotiko frantsesean “allumeuse” esaten zaienen figura antzetzten baitu.

Askotan eztabaidatu da film horiek Sternberg eta Dietrichen arteko harreman pertsonala islatuko ote duten edo ez. Zalantzarik gabe, badago harreman bat egileen eta obraren artean, baina ez dakigu zuzenean pantailan islatuta egongo den haien arteko harremana. Zinemagileak berak eginiko bi aipamenek ideia hori mugatzen laguntzen digute. 1965ean, *Cabiers du ciné* kritikariek galdetu zioten ea Marlenek zer leku zuen bere obran, eta zinemagileak hau erantzun zuen: “ez esan Malenek nire obra betetzen duela, bereganatu egin duela, berea dela eta berak sustatzen duela... Marlene ez da Marlene nire filmetan; jakin ezazue, Marlene ez da Marlene. Ni naiz Marlene, eta hori inork baino hobeto daki berak”. Adierazpen horien osagarri, gogorarazi behar dugu Sternbergekin aldeztu aurretik konpondu zuela eztabaida hori, ironiaz beterik, 1952an agertu ziren bere memoriatan (*Cine y realidad / Diversión en una lavandería china*): “Frau Dietrichekin dudan harremana zazpi filmetan zehar kontatu dugu, kamerak erabiliz. Ez nintzateke harrizko ikuspegi hori denentan faltsuena balitz”³.

Argi esan behar da: aurrean dugun zinema urrundu egiten da autofikzioaren urautsi arriskutsuetatik, baina baita errealismoaren kostalde seguruetatik ere. Nolanahi ere, kontua da melodramaren lurraldea lantzea, baina modu oso estilizatuan. Horregatik erabiltzen dira kokaleku exotikoak (Maroko, Txina, Errusia eta... Espainia) saileko film guztietan (*Blonde Vénuseko* New York eta Chattanooga hiriek edo *Dishonored*eko Vienak ere prisma horri jarraitzen diote), nahiz eta ez duten inolako loturarik benetako kokapenekin (badaezpada ere, dena estudio batean grabatzen da); agertzen diren lekuek “irudikatu” egiten dituzte leku horiei buruzko amets herrikoiak. Beti imajinatutako edo, are hobeto, amestutako lekuetan gaude⁴

The Devil is a Woman obraren literatura-jatorria (John Dos Passosek idatzi zuen pantailarako, eta une horretan buru-belarri sartuta zegoen bere USA trilogia⁵ handiaren azken liburukiaren idazketan) *La femme et le pantin* izeneko “nobela espainiar” batean dago (gaztelaniaz, *La mujer y el pelele*), zeina 1898an argitaratu baitzuen Pierre Louysek. Idazle hori XIX. mendeko literatura frantsesean hain ohikoak ziren bigarren mailako literatura-figuretako bat zen, eta maiteminduta zegoen Prosper Mérimée eta Théopile de Gautierrek marraztutako eta Georges Bizetek bere musikan irudikatutako Espainia erromantikoarekin.

Goyaren grabatu ospetsu baten izena hartzen duen (*El peñele*) nobela txiki horretan, egileak zenbait peripezia kontatzen ditu askatasun osoz, zeinak bide ematen baitute erakusteko emakumea zenbaterainoko tormentua den gizonarentzat. Horretarako, Mateoren istorioa kontatzen da; Mateok pasio izugarria sentitzen du Concha Pérezekiko, eta horrek egoera masokista ugari sorrarazten ditu, Heinrich Mannek irudikatutakoei oihartzun egiteko modukoak, justizia poetikoaren bidez. Egoera horiek guztiek oinarri gisa balio izan zuten zinemagilea eta bere musa batu zituen filma osatzeko. Laura Mulveyk dagoeneko klasiko bihurtu den testu batean ondo esan zuen moduan (ikus bibliografia), nobela hori pantailara eramatean, istorio hori aitzakia gisa erabili zuen Sternbergekek, “emakumearen edertasuna pantailako espazioarekin bat egiten duen objektu gisa” eszenaratzeko. Mulveyren hitzetan, “hemen emakumea ez da erruduna, baizik produktu perfektu bat, eta haren gorputza, lehen planoen bidez estilizatua eta zatikatua, filmaren eduki eta ikuslearen begiradaren hartzaile zuzen bihurtzen da”.

Badakigu istorio hori zinemazaleen gustukoa izan dela zinema mutua-
ren garaitik; hain zuzen, istorioaren egokitzapen zinematografiko ugari aurki ditzakegu, gutxienez dozena erdi⁶ Lasai asko esan dezakegu Sternbergen obra hau dela itzaltsuena, Luis Buñuelen *Ese oscuro objeto de deseo* lanarekin batera, zeinetan ezin hobeto ikusten baita Louysek “desiraren objektu zurbilei” eginiko aipamena. Sternbergen obra hau itzaltsuena dela diogu, hain zuzen, muturreraino eramaten dituelako zikloko obra bakoitzean pilatuz joan den elementu estilistiko eta estetiko guztiak.

Lehenago ere aipatu ditugu zikloko filmen kokapenen ezaugarri onirikoak. Kasu honetan, Sternbergekek eta bere lankideek asmatutako Espainiak ez zuen zerikusi handirik benetako Espainiarekin. Elementu asko berehala ezagutzen baditugu ere, estereotipo arruntenen erreinukoak direla esan dezakegu⁷. Nolanahi ere, estereotipo horiek brikolaje-prozesu bat pasatu dute lehenengo, eta gero beste tortsio-prozedura bat; azkenean, estereotipoek filmeko irudiak bultzatu egiten dituzte figuratibotasunaren eta abstrakzioaren arteko mugara arte, eta kontakizuna plastikaren inperatiboen azpian ezkutatu geratzen da (baina balioa guztiz galdu gabe). Adibidez, pentsa dezagun filmari hasiera ematen dion Sevillako inauterietako eszenan; bertan, nagusi dira *kitsch* erako elementu barrokoak, irudietan ez dira elementu gehiago sartzen eta gorputzak disimulatuta daude serpentinen, globoen, parpailen, lausoduren, maskaren eta halako elementuen artean. Hala, gorputzak begiradatik ezkutatu geratzen dira⁸, ikuslearen ikusteko gogo hobeto eszitatzeke eta hobeto prestatzeko behin betiko fetitxearen agerpena: emakumearen gorputza, Travis Banton handiaren diseinu paregabeetan bilduta (arropa-diseinatzaile gisa maila gorenera iritsi zen film honekin)⁹. Sternbergekek, berriro ere, argi esan zuen: “sinesgarritasuna, horren bertutea edozein dela ere, ez da bateragarria arterako hurbilketarekin”.

Hala, zinemagileak “azaleko” artea egin nahi zuen (hitzaren zentzu hertsian), horren gainean argia proiektatzeko. Gogorarazi behar da Sternberg bera arduratu zela filmeko argiztapenaz (“bitartekaririk gabe lan egin nahi izan dut”), Lucien Ballardek lagunduta. Modu horretan, aldarrikatu nahi zuen zinematografoaren lana dela, besteak beste, argiaren bidez kontatzen diren istorioak eta erakusten diren gorputzak eta lekuak zizelkatzea. Filmatzeko kamera “bibisekziorako tresna” bihurtuz, zinemagilea “itzalaren eta argiaren aldakuntzen” esploratzaile bihurtu zuen.

Ez gaitu harrutuko jakiteak hau izan zela bere azken *dictuma*: “kamera bat erabiltzearen artea irakatsi beharko banu, hasteko, filma alderantziz proiektatuko nuke, edo behin eta berriz jarriko nuke, aktoreak eta intriga ahaztu arte”.

-
- 1 Film hauek osatzen dute multzoa: *Morocco* (1930), *Dishonored* (1931), *Shanghai Express* (1932), *Blonde Venus* (1932), *The Scarlett Empress* (1934) eta *The Devil is a Woman* (1935).
 - 2 SADOUL, Georges, *Diccionario del cine, Cineastas*, Madrid, Istmo, 1977, pág. 420
 - 3 Bere memoriako beste momentu batean, Sternbergekin adierazi zuen sortutako izar zinematografiko berri hori (Marlene Dietrich) *Der blaue Engel* filmaren ustekabeko azpiproduktu bat baino ez zela izan. Edonola ere, inork ez du denborarik galduko memoria horien IX. kapituluak irakuriz, non Dietrichekin bizitako periplo zinematografikoa kontatzen duen.
 - 4 Sternbergekin hau kontatu zuen (norberak nahi duen garrantzia emango dio anekdotari, baina badakigu Hollywooden mitoa inprimatzen dela): “behin, Cannesen, Marokoko pashak galdetu zidan ea zergatik ez nintzen bera bisitatzen joan bere lurretan egon nintzenean. Nik esan nion joan izango nintzatekeela Marokon egon izan banintz. Hark esan zidan nire film bat ikusi zuela eta eszena batzuetan agertzen diren kaleak ezagutu zituela. Erantzun nion antzekotasuna nahi gabekoa izan zela, eta, talentu gehiago izan banu, kontu handiagoa izango nuela antzekotasun hori saihesteko; orduan, pasha barrez lehertu zen”.
 - 5 Key West-en idatzitako gutunean, sukar erreumatikoaren ohiko erasoetako bat sendatzen ari zela, Dos Passos-ek bere lagunari eta José Robles gaztelaniarako itultzaileari idatzitako, gero gerra zibilean errepublikarren atzealdean “desagertu” egin zela zoritxarrez, idazleak aipatzen zuen. filmeko gidoilari gisa izandako esperientziari esker: “Ez du merezi egunak Marlene Dietrich-entzat gaztelaniazko argelkeriak lantzen igarotzea” (Ignacio Martínez de Pisón-en, *Burying the dead*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, 23. or.).
 - 6 Liburuaren bi bertzio zinematografiko baino ez ditut aipatuko hemen: batetik, Jacques de Baroncelliren 1929ko obra lasaia (*La femme et le Pantin*), gure zinematografiak emandako fundamentuzko “izar” bakanetako bat protagonista zuena, Conchita Montenegro donostiarra (hemen ikus daiteke: <https://www.youtube.com/watch?v=4tnDtzzJrzQ>); eta, bestetik, orain arteko nobelaren egokitzapen berriena, Mario Camusek egindakoa (*La mujer y el pelele*, 1990), zeina Bartzelonan gertatzen baita eta Maribel Verdú hasiberria ikusteko aukera ematen baitigu Concha Pérez-en paperean, Pierre Arditi, Antonio Flores eta José Manuel Cervino lagun dituela.
 - 7 Ikuskizunaren historia: Espainiaren biurteko kontserbadoreko gobernu errepublikanoak irain nazionaltzat jo zuen filmak ematen zuen Espainiaren irudia. Espainia osoan filma proiektatzea debekatzear gain, negatiboa suntsitzeko eskatu zion ekoiztetxeari. Paramountek ez zion jaramonik egin eskaera horri eta, adimen apur bat duen ikusle orok pentsatuko duen moduan, zentzuzko erabakia izan zen.
 - 8 Sternbergen ustez, “drama bisuala” eraikitzeke, “lentearen eta subjektuaren artean zeuden espazio hila animatu” behar ziren. Haren hitzetan, “keak, euriak, lainoak, hautsak edo lurrinak espazio hutsak sentsibiliza ditzakete, baita kameraren mugimenduak ere”.
 - 9 Travis Banton arduratu zen Marlenerekin jantziez zikloko lau filmetan (*Morocco*, *Shanghai Express*, *The Scarlett Empress* eta *The Devil is a Woman*). Bere diseinuek *glamour*aren eta sofistikazioaren idea irudikatzen dute; horretarako, linea barrokoak eta “begiekin izarraren gorputza ukiaztatzen” diguten testurak erabiltzen zituen. Youtuben, Bantoni eginiko elkarrizketa bat ikus daiteke, *The Devil is a Woman*en estrenaldiaren harira egindako film labur baten barruan: <https://www.youtube.com/watch?v=EqBnVUEXCMM>

BIBLIOGRAFIA

Josef von Sternbergen testuak:

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

Josef von Sternberg-ekin egindako elkarrizketak:

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

Josef von Sternberg-i buruzko liburuak eta artikulak:

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

Jatorrizko eleberria:

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

Sternberg-Marlene-Paramount zikloko filmei buruzko beste testu garrantzitsu batzuk:

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