

Amor fuera de sitio

Una semblanza de Marlene Dietrich

♦
SERGIO FERNÁNDEZ

Venus Afrodita, consciente de la belleza que guarda en el interior de sí misma pero que, al propio tiempo, a manera de fuente, desparrama, es la diosa del Ponto, alojo de colores, peces y mariscos, además de las algas, escurridizas y perversas porque asesinan sin saberlo. Por su parte Saturno, siempre iracundo (porque odia a su padre, con quien tiene un doble mito que vivir) ha cortado los genitales a Urano y, al arrojarlos al océano, han formado una profusa espuma de donde ella (diosa del eros a la par celestial y mundano) emerge para darle a la vida la inquietud del amor: inquietud que en Botticelli no aparenta tener; al contrario: su serenidad es seña inequívoca de que su cuerpo, no por desnudo, resulta impúdico porque al parecer sólo la sexualidad lo es. El amor es alto; por eso sólo combate con sus sombras. Sandro di Mariano se complace en adornarle la fluidez de la cabeza —oval— con un pelo rubio cobrizo, tan largo que ella se lo lleva hasta el sexo, el cual protege de la codicia de dioses y mortales con ese original escudo, a través del cual adivinamos vellitos rubios y una succulenta valva interna, semejante a un caracol encajado en un risco. ¿Le gustaría a la diosa —como a las mujeres a quienes se asemeja— tener entre sus brazos a “un hombre, a un hombre de verdad”? Porque sólo los dioses del Olimpo han pasado por ellos, entre sus redes invisibles.

Sale de una concha, de su propia venera y el mar, análogo a un lacustre pedazo de cielo, deja ver puntas verdes de tierra disueltas en un horizonte sin conflictos, mientras lilas, gardenias o camelias casi transparentes caen arrastradas por la brisa y se columpian en el espacio con una lentitud que representa la perfección del mundo y de las cosas, que para el Renacimiento no son engañosas ya que, por lo contrario, poseen un estable perfil. Estamos frente a un lienzo de mediados del siglo xv florentino. La mano derecha entretanto se posa, abierta, sobre el seno, mientras deja al descubierto el otro, cuya armonía se establece en un círculo que se va ampliando hasta el ombligo y luego a las caderas, redondas y marmóreas. En ese momento el círculo empieza a descender cerrándose hasta llegar a las rodillas, de

una perfección electrizantemente corpórea por lo que más bien parece una escultura. Se trata de una pausa artística en la que ambas artes utilizan subterráneos canales comunicantes. En seguida el círculo se vuelve a abrir para contornear las pantorrillas y bajar a los pies, sólidos y fuertes, dueños de unos huesos que intentan prestarle un ligero toque de mortalidad, acaso tosco. Tal vez Poliziano, en alguna de sus estancias, se le aproxima con los siguientes versos: “Una donzella non con uman volto / da’Zeferi lascivi spinti a proda / gir sovra un nicchio; e par che il Ciel ne goda.”

Hemos cruzado casi cinco siglos. La Pandemia sale a un escenario que puede ser Londres, París, Las Vegas o cualquier otra ciudad veleidosa. La diosa (que ahora se ha metamorfoseado en mujer) lleva su casi permanente vestuario color rosa pálido —confundido con la piel— de cuyo cuello baja hasta los senos una tela bordada que permite atisbar la carne aunque la escultura nos entregue otros flancos, que son el arte como materia del amor. Pero sea como fuere el cuerpo femenino ha estado sujeto, siempre, a modas y subterfugios: recordemos primeramente a Isis Velada, diosa egipcia del amor y de los ritos iniciáticos, morena y fina de facciones, pero despectiva también. Luego a la Venus de Milo por ser, de estas diosas, la más conocida del mundo helénico. Con huesos alargados y mirada posada en lo alto se hallan las imágenes femeninas medievales, al estilo de Nuestra Señora de París o de la Virgen Blanca, de León. Pero también se hallan las renacentistas, cuyo ejemplo perfecto es la virgen con el niño de Filippo Lippi, Melibea o la propia Venus de Botticelli. Son las que por primera vez entran a la carne sin el exceso del barroco, sobre todo el de Rubens (aunque la versión contraria sea Greco, cuyas vírgenes lo son de caras magras y piernas largas y sexuales); Rubens, digo, que redondea sus músculos con grasa, tan apetecible como el cuerpo de la puta Areusa; también debemos contar con las de alma pétrea y cara virginal, como la princesa de Clèves; las de espíritu pútrido y

Fotos tomadas de Dickens, Homer, *The Films of Marlene Dietrich*, 1974

atractiva figura, como madame de Merteuil; las centro-europeas, con amplias caderas y cintura mínima *belle époque*, como la Odette de Crécy de Marcel Proust, quien tanto se parece a la Céfora de Botticelli; las victorianas, de piel de porcelana y alma tórrida, como la Kate de Henry James; las descarnadas y espirituales, levemente sensuales, con Greta Garbo —de genial hermosura— a la cabeza, que aún tienden a imitar las concursantes para Miss Universo. Y las de hoy, desparrramadas en el océano que es el mundo actual, pues el amor y el erotismo han cedido al sexo, que lo esparce a través de los medios masivos de comunicación. Sexo y sólo sexo. Lo demás naufragó y sólo las viejas generaciones, ya por extinguirse, saben el inútil y denodado esfuerzo que impusieron los trovadores provenzales al mundo.

El rostro de la diosa-mujer (Dietrich) es irregular y lo extraño de su belleza consiste en reunir varias caras en el mismo rostro, lo que de antemano le asegura la ambigüedad y una forma del triunfo ya que asible no es precisamente. ¿Y cuánto mejor un ser que siempre escapa? Algunos elementos sobresalen en esta arquitectura facial a la que el cine y el espectáculo nos aficionó: los ojos, los pómulos, la boca y el pelo al que utiliza como la más veleidosa de sus armas, mojándolo cuando nace del mar. La voz —a la que modificó con tiempo, paciencia y talento; una voz de tiple que terminó en barítono— completa este conjunto original, sin hablar de las piernas, al decir de la gente las más bellas del mundo. Pero sigamos persiguiéndola: se trata de una frente amplia, con facciones que rompen el óvalo renacentista y una respingada nariz—muy hundido el hueso entre los ojos—que le otorgan los varios rostros mencionados: el de perfil, que la vuelve levemente antipática y distinguida; el que afoca de frente, pues la claridad y refulgencia de la mirada convierten en acuáticos los rasgos, a punto de disolverse en la irregularidad de la nariz cuando sube a las cejas que cada vez que lo desean levantan anclas y cambian de lugar. La que posa (sacando de la piel una luz escondida) con un único pomulo afocado en tres cuartos, prominente, que tiende a arrasarse con el resto de las facciones. Otro rostro más se entrevera cuando la cámara la aprehende en el instante de inclinar la cabeza para agradecer en el escenario los aplausos. Sólo vemos entonces un mechón opalino empapado con el propio semen del abuelo, sangrien-

tamente mutilado por el más feroz de sus hijos, lujoso planeta de múltiples anillos.

Marlene Dietrich—que ha pasado de la *Galleria degli Uffizzi* a la pantalla de Hollywood en un parpadeo— a su vez deja el cine por sus actividades políticas y por el mundo del espectáculo (es la más diestra, la mayormente multiforme en registro de voces de cabaret que ha dado el siglo xx); cambio que sólo efectúa una mujer inteligente y calculadora: lo logra—pudiera decirse— en el momento preciso, el de la ruptura definitiva con la vida anterior, cuyo estandarte fue siempre la victoria. Ella supo de antemano que del amor no queda ahora sino su invención (es cínica, descarada, fuerte, enhiesta y quién lo dijera, varonil) por lo que, precisamente al entonar una de sus melodías favoritas, eróticamente pregonada en alemán una especie ya extinta: “Yo quiero un hombre, un hombre de verdad”; un *hombre*—no el amor—pues el sexo (ya directamente, ya con disfraz o sorna) predomina en las variadas letras de sus canciones—siempre una selección inteligente, como todo en ella—, como una filosofía de la vida que escapa de la propia experiencia a través de los labios que Sandro di Mariano ha pintado con rojo cochinilla, mejunjes varios y yema de huevo de una gallina gorda. Marlene es la Venus por antonomasia, aunque el *tipo* no corresponda a la diosa, ya que son múltiples las que llevan el nombre.

El de la Dietrich no es un rostro helénico, aunque por los pómulos y la frente pudiera ser eslavo, pero sea lo que sea; se trata en cambio de una belleza incalificable, irregular, sin amabilidades de por medio. Algunas veces sonriente, pero casi siempre inmóvil, responde a lo germánico de su naturaleza y a un tono bélico que no le permite sino la seducción por medio de artes sorpresivas para no salirse de tal marco: el coqueteo soslayado, la sonrisa de la mirada, el vestirse de hombre, un descaro suave, paradójicamente femenino; enseñar lo mejor de su cuerpo—o sean las piernas—, mover un poco su ticsura, no hacer alardes con la voz, que por sí misma es otro personaje al que debemos tener siempre en cuenta pues los idiomas que selecciona parecieran pertenecerle ávidamente, pero sin aspavientos: no confunde la *r* alemana con la francesa; las *o* del inglés son siempre abiertas; el alemán es alto, como el de una novela realizada con un gran esfuerzo. Repito que la suya es una belleza inmóvil porque cuando hace un gesto (adelanta el brazo izquierdo hacia el público, cerrado el puño que



poco a poco —con flojera— abre los dedos, como el deshojamiento de un geranio); este gesto, digo, es de tal modo contundente que pareciera, por su trascendencia, salido de un personaje del teatro Noh, donde un leve movimiento de abanico —por ejemplo— es signo de que los demonios han bajado a tierra para dialogar con el personaje que tenemos frente al lunetario, advirtiéndole de la animidad de los objetos.

Por eso nadie posee, como ella, tal variedad de tonos de voz: la de una corista cualquiera, la que toca acordeón y sonríe empujándose una gorrilla que le estorba en la frente, la de una matrona alemana, la de una puta callejera, la de una actriz de Hollywood, la de una pícara que se gana el dinero al cantar en las calles, la que divierte a los soldados, la melancólica que guarda los recuerdos de guerra, la de una *entertainereuropea* cuya salida al escenario causa estupor porque invita al público, de inmediato, a intervenir en zonas prohibidas, como vender en el mercado negro, situado en un cabaret corriente en el Berlín de la posguerra: una luz y toques de trompeta anuncian su salida. Inverosímilmente lleva (la ciudad está en hambre y en ruinas) un elegante vestido de noche con el que se desplaza entronizada en medio de la vulgaridad de los soldados americanos. Es en esta canción ("Black Market") donde excepcionalmente mueve brazos y manos, a tiempo que con un dejo de mando calla a la multitud... Se hace el silencio en medio de la expectación: "Come, I'll show you things you can not get elsewhere; come, make you the offer, and I'll make your share", lo dice mientras los dedos —unas largas agujas plateadas— se incorporan al espacio para atraer clientes y cambiar o vender, pues objetos de lujo (entre los que significativamente ella se encuentra como el máximo) en la posguerra no existen en Berlín. Luego, al desplazarse junto a una columna



donde se halla el amante, prende un cigarrillo y se acerca a las mesas, a coquetear sin más ni más, porque así es, desafiante con las espadas que le dan la inteligencia y la hermosura.

En otro momento se encuentra con la rival (la pobrecilla de Jean Arthur) que la increpa con su puritanismo gringo echándole en cara los billones que su país ha gastado para ganar la guerra. Erika —la agrede señalándola con el índice— es del género humano del que tienen que deshacerse. Marlene sonríe y le dice: "I see you have forgotten the lipstick, isn't it?" Y luego con la llave de su departamento delinea descaradamente el hilo de las cejas que, depiladas, deberían sustituir a las actuales de la moralista que ha ido a inspeccionar las acciones de los soldados americanos en Berlín, cuando la ciudad es un basurero de ruinas y miseria.

Fuera del escenario berlinesco debe agregarse la diversidad de su repertorio, de gestos, de miradas, de movimientos corporales (como sustituir el micrófono por la musculatura de Johnny, de quien se dice enamorada) y hasta un toque (eso es, un toque) pícaramente pornográfico: "my camera, it's a dandy: six by nine: just your size", que se ve cuando el pequeño órgano de la cámara se desdobra por lo que al mismo tiempo adivinamos que sustituye a un falo que de otro modo permanecería oculto. Fuera de algunas excepciones como la comentada todo cristaliza dentro de una tiesura a la que he hecho mención y que si estremece al auditorio es porque recuerda, se quiera o no, las huestes germánicas y porque ella impone, con su genio, la carencia de gesticulaciones baldías.

Sale a otros proskenios y permanece de pie, aferrada a la cortina, pues el primer violín de la orquesta no llega aún. La actriz parece contrariada, pero el halo de luz la vuelve transparente y magníficamente impúdica, hasta que al fin se reúne la orquesta. Los aplausos son siempre cálidos, obsesivos: Nueva York, México, Río, el mundo entero. En el lienzo de Botticelli junto a la diosa se observan bayas que nacen de la tierra, espigadas algunas, otras rotas, acaso símbolo de falos que surgen de la playa, erguidos o quebrados, tal como sucede entre los hombres que corren en pos suya, un *eterno femenino*, a fin de cuentas. Sale y da unos pasos marciales, no dejando su toque sensorial, nunca emotivo. Pero sigamos con "Black Market": "You like my first edition, it's yours, / Aah!: it's how I am. / A simple definition, you take Art, I'll take Spam." Porque en la compraventa subterránea los objetos que exhibe calientan la sangre y el espíritu acaso por primera vez, al ella sacarlos a la luz: "Enjoy these goods, for boy, these goods, are hot." Entonces levanta las manos, una en gesto gemelo de la otra, las palmas hacia el público, en un fuerte ademán que marca el fin. Pero claro es que flores y chicles también son importantes, quién lo duda, en este erotismo nacido entre balas, cañones, grandes reflectores, marquesinas ardientes, aplausos y un algo andrógino que por primera vez aplaude el mundo en esta mujer cuya mente es siempre varonil: "leasses for the misses, chewing-gum for kisses".

En *Knight without Armour* vuelve Venus a meterse en las aguas, ahora las de una simple tina de baño, rodeada de una atmósfera flexible pero instantánea, con olores no a semen del

abuelo sino a perfumes traídos de Arabia. Con los párpados semicerrados, encantada de enjuagarse con el jabón una de sus rodillas (medio millón de dólares la que asoma, el otro medio la pierna sumergida), podemos notar además que el resto de la superficie, llena de sales y una espesura blanca (¿la del abuelo Urano?) deja florecer la sonrisa de esta diosa encantada de haber bajado al mundo para hacer sufrir a hombres y mujeres, pues todos —todos— se han enamorado de ella e inclinan, resignados, la testa bajo su poder, ignorantes de la falacia del amor verdadero.

Desde el cambio operado en Hollywood —al llegar de Alemania— es metamorfofísica. Parece cosa de un lejanísimo pasado si la recordamos en *Shanghai Express* cuando en un vagón de tren —pleno de maletas que guardan sus enseres de lujo— se ha convertido (Ana May Wong como escenario de su exotismo) en un ave proveniente de una selva desconocida. ¿Para qué está allí? Acaso ni el director lo sabe: basta con filmarla para que el negocio sea redondo. El blanco y negro del filme no deja reconocer los colores del vestido: tal vez azul marino o solferino. El pajarraco lleva guantes de piel que suben hasta la mitad del hombro para dejar salir, desde allí, unas plumas inverosímilmente brillantes: bajan unas y otras —alrededor del cuello—, suben volando en el breve espacio como marco que redondea el cuello y la parte inferior de la cara, a estas horas de una intimidad un poquito sacrílega. Parece un urogallo en época de celo o un halcón disfrazado de halcón para cazar la codorniz. Dos gruesos cordones cruzan su frente a manera de sombrero, pero en este instante posee cara de selva negra; de pinos alemanes misteriosamente encajados en bruma. Por eso, con los ojos dice amenazante: “Look me over closely; tell me how I am” o bien, levemente hipnotizada, pregunta quién desea comprar un mundo de ilusiones de las que ella, racional, inteligentemente, carece.

La sonrisa apenas asoma entre el plumaje por lo que se adivinan las piedras azul amarillento de los ojos y un gesto de displicencia por todo lo que alrededor de ella se congrega en el tren (venta de drogas, de perlas, de licores prohibidos, de trata de chinas parecidas a una muñeca, de animales domésticos, de incentivos, en fin, que aniquilan todo aburrimiento); inclusive un romance con un galán sin identidad precisa (inocuo) pero que la besa repetidas veces asfixiándose entre lo muelle de sus pieles, realmente anonadado. “Tell me how I am”... ¿pero cómo definirla si siempre resulta diferente?

Cuando termina el rodaje de *Dishonored* —y antes de partir el tren de Los Ángeles— en su compartimento del *Pullman*, va vestida —¡la primera mujer en el mundo moderno!— con traje de hombre, como diseñado para el elenco de una enredada obra de Pirandello. Con un sombrero que tapa la ceja derecha, la mano enguantada que apenas lo toca, Marlene lleva un clavel en el ojal (traje seguramente diseñado por Chanel); el pecho entreverado, así como los pezones, duros como canicas. Entonces entre dientes (“she has kisses sweeter than wine”) dice cosas para sí misma, con una sonrisa de falso interés por quienes a su lado cuchichean ante lo emocionante de mirarla, pues sus ojos son

filos encarnados de azul. Todo en Marlene es desigual, exótico, prohibido, por lo que más parece una heroína de novela que una actriz de Hollywood. Un gran pintor, como Picasso, parece haberle maquillado los ojos con distintos colores, colocándolos, juntos, uno al lado de la boca; el otro, en la nariz. Se trata de un verdadero ejercicio de transformación. Pongamos algunos ejemplos: subrayo lo que ocurre con las cejas, ya al nivel de los párpados; ya arqueadas como bóvedas ojivales que en parte dejan ver la oquedad de los ojos, tan profundos como escondidos en dos cuevas de lujo; o con el pelo: rizado, en bucles, con fleco, largo, esquivo; o como un montón de aserrín, o restirado y negro, ya a la mexicana, a la húngara o a la española.

Sale, digo, al escenario. Un dejo de fastidio inquieta a su público, que le avienta claveles, uno de cuyos ramos le golpea la espalda. Se enoja. La que contemplamos ahora no es precisamente su noche, ocasión que le brinda a Dolores del Río, ésta con una copa de champaña en una mesa vecina al proscenio. Por eso pasemos por alto tal función de gala y vayamos a verla en *Morocco*, cuando vestida de frac hace la primera escena lesbica del cine, paseándose entre la concurrencia, ella triunfante de su descarada belicosidad. Cantante en un cabaret donde lo mismo participan europeos adinerados que soldados de la Legión de Honor (entre los que se encuentra Gary Cooper), la Dietrich ágilmente trepa hasta donde se halla una pareja, unos cónsules ingleses de la localidad. Y ella, que no ha cesado de coquetear con el soldado, de pronto lo ignora, sube las toscas gradas del lunetario, llega hasta los diplomáticos, sentados entre el público (que entre alarmado y fascinado, la aplaude a rabiar no sin que falte el petimetre que desea comprarla con joyas, pieles y dinero); llega y a la mujer súbitamente le toma la barbilla, la levanta hasta sí y la besa en la boca, si bien fugazmente, para asombro de quienes logran verla. Luego, como si nada extraño hubiera acontecido, baja los estrados y sigue cantando para el soldado, quien habrá de partir Sahara adentro; luego vendrá una escena extraordinariamente inverosímil: ella, enamorada —¡con la arena ardiente del desierto!—, lo sigue a pie, descalza (sin quemarse los pies pues si resiste a la pasión, la desértica lava en granos mínimos es lo de menos), con un vaporoso vestido transparente que la entalla como si saliera del mar; pero la tela es el viento: se trata de la propia Venus que del Ponto vuela al Olimpo pasando por Hollywood para alcanzar el desdén del amante. Por su parte el cabello de la diosa, más cobrizo que nunca, se mueve con la brisa del océano-desierto sin que la limpidez del rostro amenace con caldear el cutis, porcelana proveniente de una dinastía añeja comprada con seguridad en Shanghai.

En cuanto a *La hora* (una voluble figura que emerge a la derecha del cuadro de Botticelli) intenta cubrirla con un manto de tonos rosa viejo, estampado con flores acuáticas que confunden la seda con el mar y éste con las arenas del Sahara. El atuendo, torcido por el aire, la protege con unas gasas grises mientras el pelo de *La hora* —del mismo color que el de Venus— ondea de perfil, en rizos a los que se agrega una gruesa trenza alrededor del colodrillo, al que si se pudiera manosear sería un deseo violable. El vestido, ondeante y floreado también, da idea de

la fugacidad de la vida, en la que Afrodita no participa, pues ha nacido del semen de su gran progenitor emasculado. No así la actriz, que claudicará cuando, más que agotada, sea una mujer ya sabia, presta a reconocer que su destino es uno de los más luminosos del siglo.

Dietrich no es siempre una gran actriz, por culpa posiblemente de algunos directores, quienes la consideraron sólo la diosa del amor. "I'm good; just good", le dice su voz a Maximilian Schell. Pero *lo es* en el escenario, para el que se prepara horas enteras, pues sabe que cada gesto, por imperceptible que sea, nunca puede fallar: todo está en su sitio: el dedo índice de la mano derecha hacia abajo (ella con pantuflas y una bata de casa), recargada en una consola, ensayando para sí, la frente sobre el brazo izquierdo mientras sostiene en la mano un cigarrillo que fuma con la plenitud de un varón: todo indica que su talento depende no sólo de su belleza sino de su disciplina, lista —como buena alemana— a aparecer a toda hora, aunque sea una tardía, deliberadamente disciplinada.

Supuestamente lo fatuo de la boca —entreabierta— tararea o se entona antes de empezar la función en turno. Luego emerge —tal como debe ser— en un escenario sombrío al que resucita con su luz. Los reflejos de los reflectores caen sobre una vestimenta que evoca *El ángel azul*, si bien aquí la falda es larga y alrededor de los senos se exhibe un cordón de rosas refulgentes, que no difieren gran cosa del pelo, de oro aquilatado previamente. Se dice que antes de salir al escenario se polveaba con arena del propio metal, émulo del sol. Se rumora también que después de cierta edad llevó —del pecho a la cintura— un corte de maniquí nylon, para verse muy joven, todo lo joven que es, rodeada de las bayas fálicas que, como los hongos en una obra de Ionesco, brotan por todas partes, precisamente sobre un escenario. ¡Qué maravilloso ser una transformista: de la diosa a la mujer deificada; de ésta al travesti; de aquí a adquirir un sexo aún oculto para el resto de la humanidad! Sea como sea luego está otra vez de frac, sólo que ahora la falda escindida del atuendo deja ver los calzoncillos negros, cortos para lucir las piernas —maravillosas piernas en compás—, mientras blande un bastón que en una horizontal oscura parece apuñalar su cuerpo, especialmente la cintura, como un galán dispuesto a comparecer frente al amor después de por años haberlo para sí escondido. En todo caso es un pene con el que siempre cuenta y que a veces se convierte en el propio micrófono, ayudada —en otra ocasión— del traje blanco de etiqueta masculina, sentada sobre el respaldo de una silla, mirando al escenario de Río de Janeiro, la ciudad de los recovecos, tantos como la mente humana.

¿Es en Londres donde aparece, dando al público las gracias, como una serpiente emplumada? El micrófono, a varios metros de distancia, ha sido marginado. A la Dietrich no se le ve la cara pues la inclinación, a la manera japonesa, casi la obliga a besar el suelo con la mirada, ahora abanicada por vientos orientales no siempre pacíficos. Ampliamente el público contempla la redondez de la cabeza y un filo de la frente, lunático, aparece de manera fugaz, sin nubes en el horizonte afrodisiaco. Parte del torso —lo único al desnudo— remata el cuello con varias piedras fi-

nas. El abrigo de mink, en estolas que caen de los hombros al piso y recorren al menos dos metros del escenario, la vuelven de nieve, como *La dama del armiño*, del cual se dice que es el símbolo de la lujuria, sobre todo en el invierno, cuando su vestimenta blanca le impide ser presa fácil de sus enemigos. Da Vinci, entre bambalinas, de ella se valió para una de sus obras maestras, entre las que se cuentan varias que dañó el tiempo, la guerra y las asperezas de los hombres, guarnecidas de odio.

Pero Leonardo, acaso envidioso del modelo, de él se apodera cuando lo vemos oteando la proximidad de su presa. Las cámaras la enfocan, no hay luces que no sean condicionadas porque se trata de contemplar una invención, no de algo real, si es que la realidad existe. El vestido de perlería rosa asoma entre la nieve y deja ver la curva de la pierna, asombrosamente terrenal, que invita a tocarse sin esperar ningún resultado preciso. Entre el pecho y la parte media del estómago el mink se enrolla para estrangularla, que es el caso de las serpientes que copulan consigo mismas, o de un amante insoportablemente celoso. Marlene se halla paralizada: ella, sólo ella, está sobre la vida; posada a alturas inciertas o desconocidas, acaso en la cima del Olimpo. Ahora el abrigo deja ver ampliamente los hombros, los pechos, el cuello y el collar, también tachonado de perlas. Es una esfinge, lo más inexpresivo que hay en un escenario. El pelo, cortado a la manera de los años cincuentas, le ensombrece un pómulo, que resalta a la luz. No se le ven las manos, ni los brazos, escondidos bajo la piel del animal: *La dama del armiño* ha sido terminada y Leonardo, sonriente, escapa de su mala ventura que en otras ocasiones —añado— ha hecho trizas murales y esculturas ya que su capacidad de invención arrasó con gran parte de su arte, como *La Batalla de Anghiari* o un colosal caballo de siete metros de alto al que las huestes despedazaron como después lo hicieron con su tumba.

Pero dejemos al artista encerrado en su genio y ahora pensemos en ella como gitana húngara o como española. En *Golden Earrings* es ya otra persona, salida a las cámaras como si fuera por las calles de un intoxicado carnaval. Estropajosa (lleva unas rudas mantas que le envuelven el tórax y la cabeza) aferra con sus garras un bulto inverosímil: la joroba de un camello, un tesoro, un bebé raptado, qué sabe uno. Recargada sobre sí misma la cara —de un ardiente moreno—, deja al descubierto dos joyas marinas de una belleza sobrenatural, pues al agua le han servido de mimesis. Con ellas mira, espía, pacientemente aguarda a la presa. El pelo, rizado y negro, cubre la frente para que el mink aparezca a punto de atacar a una liebre, a una ardilla, a una rata de campo: a lo que, en suma, tenga movimiento. Pero podemos seguir persiguiendo otras transformaciones: en una rústica alcoba que intenta ser la de un hospital (tal vez en algún país árabe) el enfermo yace en la cama, vendada parte de la cabeza. ¿Está desmayado, moribundo, se hace el distraído cuando oye a una especie de rumor peligroso entrar y asomarse a mirarlo?

Es la más asombrosa vestimenta que cualquier actriz, en la pantalla, haya llevado pues más que un atuendo es la verdad misma de la escena. Y aunque los adjetivos sean repulsivos lo *indescríptible* es una palabra que sirve de apoyo en este caso, salvada

toda discreción. Recargados los brazos sobre una silla de madera —blanca como el entorno— la figura es sombría, pues se pudiera decir que va de luto ya que sus deseos de matar al enfermo (recordemos a O'Neil) *le sientan bien* a lo disparejo del alma. Un sombrero de alas redondas, larguísimas —cubierto por un velo de encaje como un manteo sevillano— ladea la figura en el sentido de una hipotenusa. La mantilla cae como una cascada sobre el vestido que intenta, sin conseguirlo, mostrar sus brocados oscuros. Los largos guantes —en un manchado de flores que semeja un bajo relieve—, se aferran al respaldo de la silla en una actitud falsamente trascendente, igual que una metáfora fuera de sitio. ¿Visita al hombre de su vida, a aquel *que es de verdad*? ¿Le dirá que lo ha traicionado? ¿O es una espía? Parece, en todo caso, la *urraca ladrona*, aquella que va por la vida con el propósito de almacenar sin otro fin que cambiar los objetos en el espacio: una manera de divertirse que la naturaleza deposita, sonriente, en Rossini. ¿Será angustia causada por soledad? ¿O las alas son enormes para el espacio que circunvolucionan?

Pero haga lo que haga en la pantalla, a la Dietrich nadie le cree. La vemos para admirarla y regocijarnos con la estrafalariedad que representa. Pero curiosamente en *The Devil is a Woman* al director se le ocurrió que ella es la víctima para cambiar de tono su heroicidad. Pero ya vencida o vencedora es una mujer triplemente imaginaria: porque a final de cuentas todos somos imágenes, porque existe sólo en la pantalla y porque siempre resulta inverosímil. Es, claramente, un ser de la mitología moderna, paradójicamente vivo, digno de imitarse y de destrozarse para no acorrientar el modelo, de arcilla afrodisiaca.

Pero volvamos al *momento* español: una parafernalia andaluza completa el panorama: una barraca con trigos recargados sobre una puertecilla de rejas de madera medio podrida, lámparas pobretonas que caen del techo, un perico tan tieso que puede ser de barro y otros enseres: el indispensable abanico abierto, el encaje medio roto del antebrazo, los rizos artificiales que rondan su cabellera ya transformada en obsidiana. ¿Qué hace? ¿Por qué se asoma a esa especie de ventanal? ¿Espera a un galán que llegará en una jaca árabe? ¿Es, simplemente, una *femme fatale* que se orilla como una viuda negra sobre su telaraña para esperar al macho y, luego de copular con él, tragárselo?

Poco antes de abandonar el cine por su ubicua carrera artística en escenarios ya al aire libre, ya en teatros europeos; poco antes —digo— filma *Destry Rides Again*, una película del Oeste rodada en South Seas, irónico nombre en algún desierto sureño cercano a Nueva Orleans. Porta todos los vestidos posibles, siempre y cuando no se alejen de su papel pues bien puede ser, por ejemplo, que al cuello se enlace una boa corriente (siempre las hay en sus camerinos), chaparreras y botas a lo *cowboy* texano, lentejuelas por todos lados, faldas con vuelo de mariposa que le permitan lucir su esbeltez y cualquier clase de quincallería, de buen tono en relación con el ambiente que la rodea: "Who's buy'll me a drink?", grita junto a la barra con donaire. Fuma no siempre sino cuando saca partido del cigarro, así, con descuido; parpadea, guiña los ojos y sobre todo vigila para ganar ya que Frenchy no es de las perdedoras. Se pasea por el espacioso *saloon* con desfachatez pues todo le pertenece: la barra, bebedores, el relincho de los caballos, los muchos galanes apilados en torno; los jugadores de póquer (entre los que se halla su amante en turno, un guapo villano tan pagado de sí como ella). Es también tramposa —la trama gira en torno a un robo del que resulta cómplice— y sirve café a los truculentos parroquianos (las nalgas afocadas mientras agachada busca el azúcar en una despensa, lelos los machos) al tiempo que el humo que sale de sus labios oscurece momentáneamente su belleza, cambiante como un caleidoscopio. Entonces, al ir y venir, sonríe con la boca abierta para enseñar lo perfecto de la dentadura y la rapacidad de la virtual mordida, soporte ideal del resentimiento de los galanes rechazados.

De cuando en cuando, al propio tiempo, se acaricia con las plumas de avestruz —que le encantan— porque son la seña íntima de un amante ideal, inexistente ya que al mismo tiempo Frenchy es una mujer superior, de las que nunca tendrán compañía de varón, acaso por no necesitarlo. Jamás se ha mostrado tan graciosa, tan refulgente, tan pícara, tan ficticiamente prostituta. Por eso todos le regalan un trago. Pero el acento la traiciona: su inglés es demasiado alto para ser una vulgar cantante de cantina, aunque intente lograrlo. No importa, le va bien y por otro lado ya he dicho que nada se le cree. ¿Qué más da un idioma que un dialecto? ¿Qué más da que sonría o que esté tramando un gran ardid o se ponga un sombrero para cubrir los soles del



desierto? Para completar su indumentaria se da el lujo de llevar, en el cuello, una cinta de terciopelo negro, idéntica a la *Olimpia* de Manet: una puta para ser admirada, pero nunca tocada, magnífica encarnación de la Pandemia.

La película se resume en lo siguiente: Thomas Jefferson Destry, papel que hace suavemente (sin mayores laudos) James Stewart, es vehementemente esperado por un viejo alcohólico, simpático, que no puede con el puesto de *sheriff* que los malos le han colocado en el ojal como comodín de sus ambiciones. Destry lo ayudará en todo, principalmente en la trampa que el amante de Frenchy, al jugar, le ha puesto a un vecino para quitarle sus bienes: casa, dinero, ganado de bestias domésticas de todo tipo, honor de macho, etcétera. Por lo demás, cascós y balazos resuenan en la cantina y el pueblo de cartón. No será fácil desmascarar a los malos pero malhadadamente por medio de la propia Frenchy, cuyo destino la obliga a enamorarse de Destry, quien es un ameritado joven al que ella le gusta, pero no olvidemos las demandas del puritanismo americano, que determina el rechazo por la bella mujer. Fulminante (ella es tea encendida o erupción de volcán) decide ponerse de su parte. Una nueva trifulca —en la que las mujeres del pueblo, armadas con palos, logran una zapatiesta singular en el *saloon*— la obliga a buscar a Destry, quien a su vez es perseguido por el matón, quien desde un primer piso lo tiene en la mira, pero si no ha logrado conseguir su objetivo es porque la multitud se lo impide. Venus camina a codazos entre la gente amotinada. Y como aquí se impone perder el imperio de sus exquisitos modales europeos, es lo menos parisina posible. El final la convierte en heroína al salvar con su cuerpo al amado. La bala que le llega del desdén gángster (su ex amante) da en el blanco; su cuello —impoluto a pesar del momento— se recarga para morir en el hombro del joven reductor, sin que la cámara consigne ni siquiera una pequeñita gotita de sangre ya que Venus, se mire como se mire, es siempre Venus.

Todo lo convencional que nos parezca, es un buen anticipo de los burlescos filmes de Sergio Leone. La diferencia es que aquí —en Destry— la diosa se rebaja para llegar a los mortales sin que el dolor se estampe por mucho que busquemos su dolorosa traza. Ni siquiera ella, al morir, estropea su piel, de magnolia abierta en una simetría con el amanecer. Pero lo excelso filmicamente hablando es antes. Me refiero a la escena cumbre de Destry, ya que el héroe, al llegar en una diligencia, es atendido por el gordo *sheriff* y una vecina del local (esposa del jugador al que habrán de robar), una insoponible puritana, chata y flaca que, además, es de armas tomar. Poco antes de que ambas se enzarzen en una riña, Frenchy se ha burlado de Destry (lo creen un cobarde) y le lleva un cubo de agua y un mechudo en plena barra para que la humillación sea aún mayor: “limpia desde aquí hasta acá y más allá”, le ordena con su voz de sargento. Él sonríe y toma venganza cuando las hembras se pelean como dos animales en un sitio inexplorado, de tonos variados, como los párpados (ahora verdosos) de Marlene.

Nada más parecido a la furia de dos leonas celosas. Por ello ninguna toma tan bien hecha pues no hay dobles que las sus-

tituyan. Marlene y Una Merkel (una actriz olvidada) son ellas mismas. Aquí no hay ninguna belleza incólume; al contrario, el director hace que se desgarran, arañen, rueden como lombrices por el piso, griten, hablen palabrotas y no cesen en su empeño de aniquilarse. Los parroquianos miran embelesados, sin desear apartarlas de su noble empeño de mandarse al más allá lo más pronto posible. Entonces sucede otro detalle chusco que hace del filme una delicia. Destry se acerca con el balde y fría como está, echa el agua sobre las hembras quienes, sorprendidas, hechas un desfiguro, se destantean por un momento. La fea (a quien se le ven los *bloomers* pues la falda ha sido rasgada desde la cintura) echa a correr, avergonzada de que los machos la vean en paños menores. En cuanto a la bella, furiosa, toma una pistola del cinto de uno de sus vecinos (las hay por todas partes) y se lanza con ella contra el propio Destry: “Get out before I kill you”, dice como campeona del delictuoso “realismo” del *West*. Luego de la victoria (el contrario huye para no perder el pellejo) grita a voz en cuello: “Who’s buy’ll me a drink?”

El *leitmotiv* fundamental es el sentido del humor del director así como su gran mérito haber elegido a la Dietrich como cabeza de reparto pues dos canciones le abren íntegramente el espacio, tal como ocurre también en *A Foreign Affair*. Y es de pie en la barra cuando entona aquella ponzoñosa balada, tan conocida en su reparto musical: “See what the boys in the back room will have / And give them the poison they name / See what the boys in the back room will have / And tell them I’ll die the same”; todo metido en *The Last Chance Saloon*, donde vida, muerte y carcajadas corren parejo pues éste, en verdad, parece



un filme de Buster Keaton. Pero veamos finamente otra toma, ésta especialmente para un cartel que anuncia la película: Frenchy sostiene en la boca un cigarrillo; de frente lo fuma con descaro, como si así fuera posible retener un universo sólo para sí; para su belleza no exenta de desparpajo: se trata del inútil mundo que ha robado y que no le sirve sino de desamparo. Un lunar ostentosamente asentado en uno de los pómulos la acorrienta, pues la vulgaridad y el erotismo son deidades congeniables en ciertos niveles de la vida. La boca, de una sensualidad a medias entregada (saca la lengua y juega con ella y la enrolla como caracol o saca la rosada punta, para semejar ensalivar a su auditorio) fulmina un conjunto suave pero ríspido; lascivo como una escultura en brama. Venus, cuyo pelo es más que nunca una llamarada en el ocaso, se enrolla en carelitos alrededor de la cabeza a manera de Górgona —así lo acentúa Boccaccio y así lo queremos dejar—. Estas serpientes de luz dejan caer leves rayos sobre la frente, a la que convierten en algo como una fuente transparente, así como el busto, ya que el retrato no baja un grado más. Se le adivina un collar de terciopelo oscuro y un vestido de lentejuelas. Uno de sus hombros sostiene un tirante; el otro una gran flor que de cactus sería si acorde estuviera con el conjunto. Otra toma —como contraste a este *close up*— es cuando, una vez terminada la pelea, ella se mira en el espejo de su camerino: sucia, desgñada, las finas medias rotas, las piernas entreabiertas, es la imagen misma de que Pandemia suele, de tarde en tarde, jugarle bromas pesadas a sus elegidas. Pero aún así refulege con su collar de perlas falsas y la cara tiznada mientras la bola de lava de su cabellera rueda por sus mejillas, calcinándolas como venganza de la diosa, ciega de ira ante Marlene, su contrincante en la pintura de Sandro Botticelli.

Poco después anuncia en un periódico: "I want to go abroad and do what I can for the boys." Viajó con el dinero de una película que no hizo y que MGM le regaló para costear su travesía. Y allá va para ser otra actriz: la gran actriz de los escenarios mundiales. Pero aún hace un exótico *Kismet* para entretener a los soldados. Para ello se embadurna las piernas de dorado y realiza una danza oriental —con un atuendo por demás extravagante— que recuerda el de Garbo en *Mata-Hari*, no sin melancolía.

Pero ya con el amor de su vida, Jean Gabin, ya devorando un sandwich con la soldadesca, ya comiendo en un restaurante con Dolores del Río, ya rompiendo una redonda lona de circo enmarcada frente al escenario, con la mano tendida hacia Orson Wells, que la espera para presentarla por primera vez al público, ella es siempre el centro, la más tentadora anfitriona del escenario de ambos mundos. Pero, ¿qué desea uno al verla?... ¿Ilusiones?, ¿ambiciones?, ¿palabras?, ¿belleza?, ¿convicciones?, ¿libertad?, ¿objetos antiguos o picantes en el mercado negro?, ¿oír la cantar o verla desplazarse? ¿Comprar un ideal inservible? "Want some broken down ideals... like a... wedding ring?" En todo caso cara y cuerpo de Venus —cuyas tareas son embelesar, confundir, hacer con los mortales la única democracia posible, que es el amor— se cumplen en la encarnación que es Marlene Dietrich.

Sin embargo algo tarde en relación con sus menesteres de trabajo, existe una canción que grabó y que nada tiene que ver con lo deslumbrante de su vida anterior; es otra clase de *show*, pero mascarada al fin y al cabo... si no tuviera su ápice de espontaneidad. ¿No se cansará de tanto carnaval? ¿De tantas tablas y escenarios? Se trata de algo íntimo y posiblemente de la única canción verdaderamente profunda, donde —despojada de frivolidad— dice la letra más que cantarla, desgranándola poco a poco, como si se tratara de mascullarla, sin darle a su auditorio cabida para un cierto tipo de frivolidad o alegría. Se halla al borde de la desilusión o es ello, por lo menos, lo que "Just a Gigolo" nos advierte. Estragada y muy bella, con las manos juntas como si se tratara de un mudrá, se yergue junto al piano y las sombras para dar el ambiente adecuado, semejante a una nube de lluvia. El sol ha dejado de salir; sólo existe ahora un rasgo de tinieblas. Pero, ¿qué dice esta mujer, desengañada de unos sentidos corporales donde siempre encontró apoyo? La edad, ¿no es la última venganza de la Pandemia?: "Just a gigolo / every where I go / People knows the part I'm playing." Obviamente no se trata de una letrilla autobiográfica —por ello más difícil de desentrañar—, porque no, no lo es. Acaso en cambio de girar bruscamente para ser de nuevo alguien distinto, ligeramente ascético. Marlene tiene derecho, porque existe la impresión de que ella es la única mujer que ha sido tocada por la voluntad de ser lo que es. "Just a Gigolo", como es natural, se refiere a una desequilibrada relación: al "pago" que una mujer de edad hace a un hombre más joven o al gigoló que de sí misma desde siempre ha sido, lo cual resulta aterrador. Y la Dietrich sabe el precio de las cosas ya desde "Black Market", donde se vende, se compra, se intercambia el deseo, expresado febrilmente por Venus: "They wherever gone, / selling each romance, / every night some heart between us"; por Venus, digo, la diosa de los corazones separados paradójicamente por la pasión.

Frente a nosotros tenemos un tipo de amor nuevo (acaso el último del siglo) donde en el desencanto intervienen las murmuraciones de la gente, envidiosa de las parejas que se aman. Un nuevo tipo de ayuntamiento —corrijo, no de amor— en el que cada romance se vende por las calles, al mejor postor. Porque el que se exhibe en vitrinas no está solo: hay cada noche un latido ajeno interpuesto como una alcahueta maldita, que separa con su sola presencia y por envidia a los amantes que ha juntado. Por eso, hecho jirones el amor, no se espera ya sino el final: "When the end comes I know / they'll say just a gigolo / And life wills on without me." Acaso el final de esta canción sea un epitafio, o un pequeño gemido, o el llamado de Venus para llevársela al Olimpo.

Pero dejemos estas lacias apariciones y quedémonos con uno de sus tantos escenarios donde ha desplegado su repertorio bajo una noche que la cubre para que luces mentirosas la extraigan de la sombra. Entonces, después de cantar "La Vie en Rose" —el rostro cubierto por la mano; visible sólo la boca deslumbrante— hace una caravana de cartón (el brillo del pelo cae hacia el piso como una ofrenda por demás inmoral) y se retira con las manos en alto, sin moverlas, recibiendo así el látrico homenaje. ♦