

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



EL MITO DE GRETA GARBO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

Doctorando: Antonio Portela Lopa

Tesis doctoral dirigida por el Doctor Luis García
Jambrina, el Doctor José Antonio Pérez Bowie y la
Doctora Susanna Regazzoni presentada en el
Departamento de Literatura Española e
Hispanoamericana de la Facultad de Filología,
Universidad de Salamanca.

Vº Bº

El director de la tesis

Fdo.: Luis García Jambrina

Vº Bº

El director de la tesis

Fdo.: José Antonio Pérez Bowie

Vº Bº

La directora de la tesis

Fdo.: Susanna Regazzoni

El doctorando

Fdo.: Antonio Portela Lopa

Abstract

The myth of Greta Garbo in Spanish and Hispanic-American Literature.

This thesis analyses the literary impact of the myth of Greta Garbo from a pan-Hispanic perspective. As a starting point, the constitution of film and cinematographic myth in literature is explained, and subsequently different models are applied based on film and literary theories that primarily address reception. Since we are dealing with an inter-semiotic reality, convergences are drawn among the different codes describing the myth. To do so, a rich corpus of texts has been studied (novels, stories, poems, microstories, hybrids) from the point of view of the aesthetics of reception, semiology, narratology, theory of polysystems and iconology. Also explored is the notion of literary and film genre. It was found that myth, especially when emerging from mass culture, requires a comparative, cross-sectional and interdisciplinary approach involving different discourse and arts. Furthermore, the general validity of myth is demonstrated in both Spanish and Latin American contemporary literature.

El mito de Greta Garbo en la Literatura Española e Hispanoamericana

El presente trabajo analiza el impacto literario del mito de Greta Garbo desde una óptica panhispánica. Aborda no sólo su constitución en mito como una unidad de significado organizada por el hecho filmico y cinematográfico, sino también por la literatura. Se ha dividido en distintos modelos, conformados por aportaciones de las teorías filmicas y literarias focalizadas en su mayor parte en los procesos de recepción. Aunque se ha mantenido la especificidad de los códigos que forman parte del mito, se trazan convergencias entre ellos al tratarse de una realidad intersemiótica. Para ello, se ofrece un recorrido crítico de los textos desde la estética de la recepción, la semiótica, la narratología, la teoría de los polisistemas y la iconología, además de las teorías de los géneros literarios y cinematográficos. Se constata que el mito, especialmente el que surge en la cultura de masas, exige la proximación comparatista, transversal e interdisciplinar de los distintos discursos y artes. Ello demuestra la vigencia del mito en la literatura contemporánea.

Il mito di Greta Garbo nella Letteratura Spagnola e Ispanoamericana

La tesi verte sull'impatto letterario del mito di Greta Garbo in un'ottica panispanica. Spiega la costituzione del mito filmico e cinematografico nella letteratura. Si applicano modelli diversi prendendo le mosse dalle teorie filmiche e letterarie attente, in special modo, alla ricezione. Trattandosi di una realtà inter semiotica, si delineano le convergenze tra i distinti codici che descrivono il mito. Con questo obiettivo si analizza un ricco corpus di testi (romanzi, racconti, poesie, micro racconti, ibridi) dal punto di vista dell'estetica della ricezione, della semiotica, della narratologia, della teoria dei polisistemi e dell'iconologia. Si approfondisce, inoltre, la nozione di genere letterario e cinematografico e si verifica come, l'analisi del mito —specialmente quando è frutto della cultura di massa— sia possibile solo ed esclusivamente in una dimensione comparatistica, trasversale e interdisciplinare che tenga conto dei diversi discorsi e delle diverse arti. Si dimostra, infine, la presenza generale del mito nella letteratura contemporanea, tanto spagnola come ispanoamericana.

Índice

1. <i>Introducción</i>	13
1. 1. Presentación. Naturaleza de este estudio.....	15
1. 1. 1. Palabras preliminares.....	15
1. 1. 2. Propósito de este estudio.....	21
1. 1. 3. Motivación personal de este estudio.....	23
1. 1. 4. Agradecimientos.....	25
1. 2. Naturaleza de la presente investigación.....	27
1. 2. 1. Fundamentos teóricos. Estructura de este estudio.....	27
1. 2. 2. Literatura Comparada.....	29
1. 2. 2. 1. La recepción como competencia de la Literatura Comparada.....	29
1. 2. 2. 2. Terminología.....	31
1. 2. 2. 3. Fronteras.....	32
1. 2. 2. 4. La tematología.....	34
1. 2. 2. 5. Otros trabajos.....	38
1. 2. 2. 6. El mito de Greta Garbo atestiguado literariamente.....	40
1. 2. 3. Teoría literaria: Estructura de este estudio.....	41
1. 2. 3. 1. Estética de la Recepción.....	45
1. 2. 3. 2. Teoría de los Polisistemas.....	47
1. 2. 3. 3. Semiótica.....	52
1. 2. 3. 4. El modelo narratológico.....	55
1. 2. 3. 5. En torno al género (literario y cinematográfico) del mito.....	57
1. 2. 3. 6. El modelo iconológico.....	58
1. 2. 3. 7. Otras corrientes teóricas.....	58
1. 2. 4. Historia de la literatura.....	59
1. 2. 5. Corpus.....	61
1. 3. Advertencias generales.....	66
2. <i>Cine y literatura: las estrellas de la pantalla como mitos literarios</i>	69
2. 1. El sueño de una sombra.....	71
2. 2. Necesidad del mito.....	77
2. 3. El mito desde la Filología y las ciencias del lenguaje y de la literatura.....	83
2. 4. Un modelo de divinidad antropomórfica y su aplicación a los mitos del cine.....	87
2. 5. Las estrellas de cine como nuevos mitos.....	91
2. 6. La creación de un nuevo mito como problema de Teoría Literaria.....	95
2. 7. Otras estrellas del firmamento.....	99
2. 7. 1. Marlene Dietrich.....	99
2. 7. 2. Janet Gaynor.....	101
2. 7. 3. Marilyn Monroe.....	101
3. <i>La Divina en el horizonte: historia de la recepción de un mito cinematográfico. Modos de recepción</i>	105
3. 1. Apología de la literatura como parte de la historia de la recepción cinematográfica.....	107
3. 2. La llegada de un mito y sus efectos.....	117
3. 2. 1. Se anuncia una belleza. El paratexto como guía al lector.....	117
3. 2. 2. De Gustaffson a Garbo.....	121
3. 2. 2. 1. César Muñoz Arconada: «Cinema para enamorados» (1927).....	127
3. 2. 2. 2. Mateo Booz: «Luto pesado» (c. 1940).....	131
3. 3. La lectura mítica.....	137
3. 3. 1. Del héroe cultural.....	139
3. 3. 1. 1. José María Luelmo: «Greta Garbo» (1929).....	142
3. 3. 1. 2. Alfonso Gutiérrez Hermosillo: «Greta Garbo» (1929).....	145
3. 3. 2. ... a héroe de consumo.....	150
3. 3. 2. 1. Clemente Palma: <i>XYZ (Novela grotesca)</i> (1935).....	151
3. 4. Lecturas negociadas: el humor y el rechazo.....	157
3. 4. 1. Rafael Porlán Merlo: «Juicio final de Greta Garbo (Manifiesto contra)» (1929).....	159

3. 4. 2. Miguel Mihura: «Greta Garbo y las maquinitas de retratar» (1929).....	164
3. 4. 3. Salvador Dalí: «El sex-appeal será espectral» (1971).....	171
3. 5. Cuando el mito es insano.....	175
3. 5. 1. José Carlos Somoza: <i>La ventana pintada</i> (1998).....	176
3. 5. 2. Manuel María Villar y Gil: <i>Noches con Greta Garbo</i> (1974).....	181
3. 6. Segunda lectura.....	189
3. 6. 1. Azorín: «Greta Garbo» (1950).....	190
3. 6. 2. Juan Bonilla: «Los cien de la Divina» (2005).....	192
3. 7. Hacia el grado cero de la recepción: El mito en los tiempos de Youtube.....	195
3. 7. 1. Marina Mayoral: «Querida y admirada Greta» (1989).....	201
3. 7. 2. Branny Cardoch Zedán: «El cine de mi barrio» (2003).....	208
3. 7. 3. Emilia Macaya: «Greta» (1986).....	210
4. <i>Semiótica del mito</i>	217
4. 1. El mito como texto.....	219
4. 1. 1. Jorge Guillén, «Obra maestra» (1981).....	223
4. 1. 2. Benjamín Jarnés: «La melodía patética de Greta Garbo» (1936).....	227
4. 1. 3. Juan Gil-Albert: «Una impostura genial» (1955).....	232
4. 1. 4. María Beneyto: «Greta I de Suecia» (1993).....	239
4. 1. 5. María Beneyto: «Greta se ha ido» (1993).....	248
4. 2. Intertexto.....	255
4. 2. 1. Manuel Puig: <i>The Buenos Aires Affair</i> (1973).....	255
4. 2. 2. Alejo Carpentier: <i>La consagración de la primavera</i> (1979).....	257
4. 2. 3. Guillermo Carnero: «Vaya con Dios, mi amor» (1970).....	258
4. 2. 4. Juan Eduardo Cirlot: <i>Susan Lenox</i> (1947).....	263
4. 3. Las difíciles relaciones entre el sujeto empírico y el protésico.....	287
4. 3. 1. Francisco Ayala: «Polar, estrella» (1928).....	289
4. 3. 2. Emeterio Gutiérrez Albelo: «Rapto de Greta Garbo» (1933).....	295
4. 3. Semiótica de la desaparición.....	297
4. 3. 1. Elkin Restrepo: «Greta Garbo» (1967).....	299
4. 3. 2. Ricardo Bellveser: «Greta Livissa Gustafsson» (2009).....	302
4. 3. 2. Enrique García Herráiz: «La dama de la gabardina» (2009).....	308
4. 3. 4. Francisco Bejarano: «Greta Garbo» (2003).....	310
4. 3. 5. Asensio Sáez: «Una tal Greta Garbo» (1971).....	316
4. 3. 6. Gabriel García Márquez: «No ha muerto Greta Garbo» (1952).....	318
4. 3. 7. Sergio Fernández: «450 East 52 St.» (1983).....	321
4. 4. El mito, objeto de deseo.....	333
4. 4. 1. Uriel Quesada: «Larga vida al deseo» (1995).....	333
4. 4. 2. Terenci Moix: <i>Garras de astracán</i> (1991).....	334
4. 4. 3. Hernán Elizondo Arce: <i>De este lado de la eternidad</i> (2001).....	336
4. 4. 4. Sergio Pitol: <i>El tañido de una flauta</i> (1994).....	337
5. <i>Teoría de los Polisistemas</i>	339
5. 1. Los modelos de la cultura de masas en el sistema literario.....	341
5. 1. 1. Enrique Jardiel Poncela: <i>El amor sólo dura 2.000 metros (Comedia de la vida de Hollywood, en cinco actos)</i> (1940).....	345
5. 1. 2. Antonio Paso: <i>Yo soy la Greta Garbo</i> (1932).....	358
5. 1. 3. Norma Huidobro: <i>¿Quién conoce a Greta Garbo?</i> (2010).....	367
5. 1. 4. Humberto Salvador: «Malabares» (1932).....	376
5. 1. 5. Victoriano Crémer: «Cuando el hombre creó el cine» (1996).....	385
5. 1. 6. Enrique Buenaventura: «Greta sin garbo» (2004).....	387
5. 1. 7. Roberto Arlt: <i>Los lanzallamas</i> (1931).....	390
5. 1. 8. Benjamín Jarnés: «Fábulas a toda orquesta» (1936).....	393
5. 2. El repertorio literario frente a la novedad cinematográfica.....	395
5. 2. 1. Alfonso Reyes: «La garza Greta Garbo» (1932).....	396
5. 2. 2. Julio Cortázar: <i>Rayuela</i> (1963).....	401
5. 3. Greta Garbo como musa <i>underground</i>	403
5. 3. 1. Fernando Márquez: «Post-Greta» (1985).....	405
5. 3. 2. Fernando Márquez: <i>Mary Ann</i> (1985).....	417
5. 3. 3. Juan Velasco Plaza: «Greta Lovisa Gustafsson» (1986).....	428
5. 3. 4. Diego Maquieira: <i>La tirana</i> (1983).....	431

5. 3. 5. Antolín Amador Corona: «Tus maneras de Greta Garbo» (2010).....	434
6. <i>Narratología</i>	437
6. 1. El nivel de la historia	439
6. 1. 1. La acción.....	440
6. 1. 1. 1. José Moreno Villa: «No hay derrotas con Jacinta» (1929).....	442
6. 1. 1. 2. José María Álvarez: «Otro poema de los dones» (2002).....	444
6. 1. 1. 1. 1. El Beso	446
6. 1. 1. 1. 2. 1. José María Morón: «Greta Garbo» (1935).....	447
6. 1. 1. 1. 2. 2. Carlos Edmundo de Ory: «A Greta Garbo» (1947).....	451
6. 1. 2. Espacio.....	456
6. 1. 2. 1. El espacio dramático	457
6. 1. 2. 1. 1. Guillermo Meléndez: «Nocturno» (2004)	457
6. 1. 2. 2. Primer plano.....	460
6. 1. 2. 2. 1. Héctor Rojas Herazo: «Greta Garbo» (1954)	461
6. 1. 3. El personaje.....	465
6. 1. 3. 1. La mujer fatal.....	465
6. 1. 3. 1. 1. Francisco Ayala: «Greta Garbo» (1929).....	467
6. 1. 3. 1. 2. Benjamín Jarnés: «Cristina la maquiavélica» (1936)	470
6. 1. 3. 1. 3. Ana Isabel Conejo: «Greta Garbo» (2007)	472
6. 1. 3. 1. 4. José María Álvarez: <i>Los decorados del olvido</i> (2003)	473
6. 1. 3. 1. 5. Darío Jaramillo: <i>Cartas cruzadas</i> (1999)	474
6. 1. 3. 2. Voz.....	476
6. 1. 3. 2. 1. Eduardo Casilari: «Slapstick» (2010).....	477
6. 1. 3. 2. 2. Nicolás Olivari: «Voz de Greta Garbo» (1933).....	479
6. 1. 3. 2. 3. Borges: <i>En conversación</i> (1998) / <i>Conversations</i> (1998).....	491
6. 1. 3. 2. 4. Borges: «Sobre el doblaje» (1930)	494
7. <i>Sobre el género</i>	499
7. 1. Una teoría particular de los géneros literarios: el architexto	501
7. 2. Biografía	511
La biografía novelada como <i>desmitificación</i> : Walt Disney	513
7. 2. 1. César Muñoz Arconada: <i>Vida de Greta Garbo</i> (1929).....	514
7. 2. 1. 1. Vita Gretae	517
7. 2. 1. 2. Greta Garbo: sacralidad y mito.....	521
7. 2. 2. José María Álvarez: «Greta Garbo» (1986).....	533
7. 2. 3. Manuel Puig: «Mi queridísima esfinge» (1993).....	541
7. 3. Autobiografía	549
7. 3. 1. Francisco Umbral: <i>El hijo de Greta Garbo</i> (1977).....	550
7. 4. Géneros Híbridos	561
7. 4. 1. Alfredo Armas Alfonzo: «10x5» (1969).....	562
7. 4. 2. Miguel Barnet: «Memorandum XV» (1993)	563
7. 4. 3. Guillermo Busutil: «Moleskine» (2006).....	566
7. 4. 4. Vicente Núñez: «Greta es Grecia» (2010).....	568
8. <i>Iconología</i>	573
8. 1. Accidentes de tráfico entre imágenes y textos.....	579
8. 1. 1. Intrusión de una fuente visual en la acción de una fuente literaria.....	579
8. 1. 2. Subrogaciones	579
8. 1. 3. La imagen como suscitadora de un texto.....	579
8. 1. 4. La imagen como generadora de otra imagen y de un texto.	580
8. 1. 4. 1. Pablo Rojas Guardia: «Greta Garbo» (1931).....	580
8. 1. 5. Fecundaciones cruzadas.....	582
8. 1. 5. 1. Edgar Neville: «Caballitos de Jerez» (c. 1930)	582
8. 1. 5. 2. Óscar Cerruto: «Aluvión de fuego» (2006)	585
8. 1. 6. Erratas textuales como fuente de imágenes y de nuevos textos.....	586
8. 1. 7. Principio de disyunción entre la transmisión textual y la transmisión iconográfica de un mismo tema o mito.....	586
8. 1. 7. 1. Antonio de Obregón: «Programa» (1929)	587
8. 1. 8. Contaminaciones.....	589
8. 1. 8. 1. José Bergamín, «Loca ambición al aire vago asida» (1935)	590

8. 1. 8. 2. Leopoldo Eulogio Palacios, «A la doncella inmortal» (1935)	600
8. 1. 9. Literatura e imágenes: tiempos y oportunidades diferentes.	604
8. 1. 10. El estilo como ocasión iconográfica.	605
8. 1. 10. 1. Carmen Martín Gaité: <i>El cuarto de atrás</i> (1978)	606
8. 1. 11. Pérdida y adquisición de relevancia iconográfica	607
8. 1. 11. 1. Manuel Martínez Mediero: <i>Jacinta se marchó a la guerra</i> (1965)	609
8. 2. El mito de Greta Garbo en el arte hispánico contemporáneo	611
8. 2. 1. Pablo Gargallo	612
8. 2. 2. Alfonso Ponce de León.....	615
8. 2. 3. Martín Chirino	617
8. 2. 4. Carlos Alcolea	619
8. 2. 5. Carmen Luna	622
8. 2. 6. Conclusión	623
9. <i>Conclusiones</i>	625
9. 1. Los modelos teóricos	627
9. 2. La constitución de un corpus textual	646
9. 3. Los géneros literarios.....	651
9. 4. Rendimiento futuro	655
9. 5. Otras aportaciones	656
9. 6. Las figuras literarias	658
9. 7. Mito, política y religión	659
9. 8. De Greta fabula narratur	660
9. 9. Un mito femenino	661
9. 10. Lenguaje compartido y cohesión estética	662
<i>Índice de autores</i>	665
<i>Bibliografía</i>	669
<i>9. Conclusions in English</i>	701

1. Introducción

1. 1. Presentación. Naturaleza de este estudio.

1. 1. 1. Palabras preliminares.

Los estudios literarios de las últimas décadas han encontrado una inagotable fuente de investigación en las relaciones entre la literatura y el cine. Su atención se ha centrado tanto en los aspectos immanentes de estas artes como en sus puntos de contacto¹. Son numerosos, por ejemplo, los análisis de adaptaciones cinematográficas de obras literarias, que han alcanzado en conjunto un alto grado de desarrollo metodológico². Abundan, asimismo, las investigaciones que persiguen establecer las similitudes narratológicas entre la ficción literaria y la cinematográfica, y su incidencia recíproca. Han sido copiosas, a su vez, aquellas que desvelan los parentescos y especificidades de los lenguajes de cada una de estas artes³.

Por otro lado, los estudios estrictamente filmicos han alcanzado un grado de madurez y desarrollo excepcionales, si se tiene en cuenta la edad del séptimo arte. El interés humanístico por sus particularidades expresivas y la capacidad de asombro que produce en el espectador despertaron un temprano interés teórico de modo simultáneo al nacimiento del cine. Estableciendo un paralelismo con los estudios literarios, podría asegurarse que el camino recorrido por la crítica cinematográfica ha concentrado en poco más de un siglo todas las perspectivas y avances que la crítica

¹ Peña-Ardid observa en su trabajo *Literatura y cine: una aproximación comparativa* que la historia de las relaciones teóricas entre estas artes resulta «tan compleja y variada como conflictiva» (Peña-Ardid 1996: 21). En ese volumen —a mi juicio, esencial para adentrarse en el tema—, traza una completa panorámica de los diferentes enfoques desde los que se ha abordado la cuestión, así como de los principales problemas metodológicos que se presentan. Por su parte, García Jambrina propone una breve pero interesante introducción al tema en «De la palabra a la imagen: las relaciones entre literatura y cine» (1998).

² En España se destacan los estudios de Pérez Bowie, *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación* (2010) y *La adaptación cinematográfica de textos literarios: teoría y práctica* (2003). Son también reseñables las aproximaciones de Jorge Urrutia, en especial el volumen *Imago litterae: cine, literatura* (1984). Restringidos a determinados géneros y autores individuales, son interesantes los estudios de García Jambrina «Fundido en blanco y negro: las adaptaciones cinematográficas en la configuración del género negro» (2006) y «Cine poético y novela lírica: *El Sur*, de Víctor Erice / Adelaida García Morales» (2002). En el ámbito internacional, Michel Serceau ha escrito uno de los volúmenes más exhaustivos sobre el tema: *L'adaptation cinématographique des textes littéraires: théories et lectures* (1999).

³ Ésta cuestión ha suscitado un intenso debate teórico que, aunque parece haberse moderado en los últimos años, conserva todavía cierto vigor. Pueden considerarse ya clásicas las propuestas al respecto de Christian Metz (1973) o Pier Paolo Pasolini (1970), por citar alguna de las más argumentadas.

filológica había conquistado a lo largo de milenios de indagación de la creación literaria.

El hecho cinematográfico se ha enfocado en la pasada centuria desde cualquiera de las perspectivas imaginables (intrasemióticas, sociológicas⁴, políticas, antropológicas⁵), y ello ha permitido dotarlo de autonomía epistemológica con respecto a prácticas semióticas de interés humanístico. Se han pormenorizado las características del «lenguaje» cinematográfico, logrando un alto grado de precisión en la descripción de los aspectos que lo componen.⁶ Ha sido de interés asimismo el estudio de la recepción cinematográfica, acometido con una gran variedad de orientaciones, con objeto de señalar la importancia de las condiciones (individuales y colectivas) que modifican sustancialmente el significado de un filme en su circulación social⁷.

Conviene señalar que los estudios filmicos han dedicado una gran cantidad de energía a emanciparse de los estudios literarios a los que se han visto ligados, en efecto, con cierta precipitación. Este empeño se debe a que, con frecuencia, los estudios literarios han evidenciado un leve interés por la especificidad del cine, como si éste ocupara la posición de discurso secundario frente a la literatura y, por tanto, debiera ser observado desde una perspectiva teórica literaria. Esos esfuerzos por romper las ataduras de la filología han tenido importantes consecuencias. La principal de ellas radica en haber conseguido para el filme el estatuto de texto. Y, una vez conquistada esa categoría, ha podido ser sometido al estudio detallado de su composición, estilo e intencionalidad. El escrutinio académico ha revelado todas sus posibilidades: conceptos como el de estilo, género, lector e incluso autoría han sido objeto de examen por el estudioso del hecho filmico como había sido habitual para el del hecho literario, pero desde una perspectiva exclusivamente cinematográfica. Las

⁴ El ameno ensayo de Paech y Paech, *Gente en el cine*, (2002), es un buen ejemplo de un enfoque de este tipo, sumando, a la vez, la literatura y el cine para dar exponer una historia sociológica del público.

⁵ Un ejemplo fundamental, y que estará muy presente en estas páginas es el de Edgar Morin: *El cine o el hombre imaginario* (2001). La bella exposición del filósofo francés puede ser considerada ya como un clásico.

⁶ Piénsese, por ejemplo, en el innumerable grupo de estudios dedicados al montaje. Destaco entre ellos dos monografías, las de Sánchez-Biosca (1996) y Villain (1994).

⁷ Una reciente e interesante aportación es la de Zumalde (2011), al que aludiré en más de una ocasión a lo largo de esta tesis.

facultades y departamentos de cine que ahora pueblan las Universidades atestiguan que la conquista del texto fílmico, en efecto, ha tenido su recompensa.

Sin embargo, los estudios literarios y los fílmicos han discurrido por el siglo XX más cercanos de lo que parece. Conviene recordar que buena parte de las aportaciones teóricas han llegado al cine en gran medida alentadas por las propuestas que la crítica y teoría literarias desarrollaron en la pasada centuria. En otras ocasiones, las reflexiones teóricas han sufrido un desarrollo contemporáneo, e incluso conjunto. Piénsese, por ejemplo, en la narratología, que fue de inmediata aplicación tanto al hecho cinematográfico como al literario. Conceptos como *narrador*, *enunciación* o *voz* llenaron monografías enteras de ambos campos humanísticos⁸. Otro ejemplo puede hallarse en los estudios semióticos textualistas que, especialmente en Francia y en los Estados Unidos, encontraron una fecunda acogida durante las décadas de los 70 y los 80⁹.

Es posible tensar aún más estas relaciones, recorriendo el camino contrario. Esta deuda de la teoría fílmica con las aportaciones filológicas se salda, en mi opinión, con una que creo que no ha merecido el interés adecuado: el redescubrimiento del lector en los estudios literarios podría haberse favorecido del temprano interés que despertó el espectador de cine ante la proyección cinematográfica entre los teóricos del séptimo arte. Por citar un ejemplo, estudios pioneros de corte psicológico como *The Photoplay: A Psychological Study* (1916) de Hugo Münsterberg, pusieron de relieve la variedad de procesos mentales que experimenta el espectador de cine, allanando el terreno para que el receptor de cualquier otra creación artística ocupara el interés teórico que se merecía. Las comparaciones con los presupuestos de la Estética de la recepción con aquella temprana aportación pueden resultar reveladoras. Recuérdese a estos efectos la atención que dirige la llamada «estilística afectiva» —impulsada por Stanley Fish (1989: especialmente las pp. 124-133)— a los procesos mentales que se originan en el acto de lectura.

⁸ Una muestra de la aplicación conjunta y sistemática de las bases narratológicas puede encontrarse en el estudio de Seymour Chatman *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* (1990). Su aportación se encuentra entre las más fieles a las categorías genettianas en su trasvase al cine.

⁹ Para profundizar sobre el asunto, resultan provechosos los dos primeros capítulos del estudio *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, de Stam, Burgoyne et al. (1999: 17-87).

El grado de diversificación y pluralidad que el panorama comparatista ha alcanzado en los últimos años, ha abastecido de nuevos temas y perspectivas a los estudios literarios, y se ha dado cabida a aspectos que hasta el momento no habían merecido la consideración oportuna. Cobran relevancia motivos como las de la recepción entre creadores de expresiones artísticas diversas. Ése es el marco en el que se inserta el presente estudio. Este tipo de trabajos trascienden las analogías entre lenguajes que hasta el momento habían suscitado el mayor interés, y se abren hacia la dimensión pragmática del hecho artístico¹⁰. Esta incursión brinda la oportunidad de completar el esquema de comunicación artística, que hasta hace poco desequilibraba la balanza en favor de la instancia emisora o el mensaje. Se había soslayado el cariz dialógico que sostiene toda obra de arte, en cuyo proceso la instancia receptora tiene la función de validar la una obra artística. Esta figura tiene nombres diversos: lector, espectador, visitante del museo... Por razones académicas, los designo conjuntamente con un término no connotativo: receptor.

El presente estudio pretende aunar los estudios literarios y los fílmicos por las razones expuestas anteriormente. El material que lo promueve deriva de los dos ámbitos de expresión, y ofrece una oportunidad inmejorable de aplicación de las teorías y aportaciones que han legado los investigadores de estas artes. Las dificultades que se presentan no son pocas, pero creo que el afán de totalidad y eclecticismo que gobierna los estudios humanísticos en el nuevo milenio está ofreciendo frutos inesperados, renovadores, e insuflan un aire nuevo en la filología y en los estudios fílmicos.

Los escritores y poetas han entablado su relación con el cine de maneras muy diversas¹¹. Han colaborado frecuentemente en el proceso creativo de las películas escribiendo guiones. Otros han vendido los derechos de sus novelas para proporcionar al cine nuevos argumentos, revitalizando industrias como la de Hollywood, que encontró pronto un agotamiento creativo por su modo de producción desmedida. Algunos han sido críticos de cine, revistiendo sus reseñas con la

¹⁰ Basten citar algunas aportaciones como las de Pérez Bowie, *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España, 1896-1936*, (1996); Román Gubern, *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine* (1999) o García Jambrina, «La elocuencia del cine mudo: cine y poesía en Rafael Alberti» (1999b) y «César M. Arconada y el cine» (1999a).

¹¹ Por razones diversas, pero principalmente ontológicas, prefiero distinguir entre ambas categorías. Cada grupo mencionado está compuesto, por decirlo en palabras de Pablo García Baena, por «animales distintos».

exactitud de su lenguaje. Muchos han desarrollado sus creaciones con marcada intención cinematográfica, adoptando de manera explícita las técnicas que brindaba la gran pantalla para introducir nuevas perspectivas en el horizonte del lector. Y otros han sido mitólogos: han cumplido con la milenaria labor de detectar los mitos (en este caso, aquellos que el cine desplegaba ante la ávida mirada de los espectadores) y de fijarlos literariamente con voluntad de eternidad.

Esta relación de orden numinoso ha sido fecunda especialmente con las estrellas cinematográficas, pero no son éstos los únicos mitos emanados del séptimo arte. Podrían rastrearse otros menos explícitos y que han sido objeto de interesantes estudios. Citaré el que dedica Will Wright al *western* (1977), donde pretende demostrar que dicho género está gobernado por estructuras míticas opuestas reducidas a universales humanos que anidan en la mente del espectador occidental como un código heredado de su tradición cultural¹².

Pero son las estrellas de cine las garantes del mayor influjo mítico irradiado desde la pantalla. Y, especialmente, las divas femeninas que desarrollaron su carrera en los años del «cine clásico» de Hollywood¹³. Nadie como estas heroínas cinematográficas ha canalizado la esencia del glamour y el misterio, a golpe de rímel y lágrimas de glicerina, que caracterizó el séptimo arte en estos años, antes de que las crisis económicas y estructurales acabaran con un modo de producción

¹² El trabajo mitográfico una constante en la literatura hispánica y universal. El repertorio del cine a disposición de los creadores literarios es una fuente inagotable no sólo de figuras y estrellas, sino de personajes paradigmáticos, y hasta de géneros. El mundo del cine en general y sus estructuras míticas sigue ocupando la labor poética de los autores más jóvenes, como Luis Bagué Quílez y Joaquín Juan Penalva, coautores del libro de poemas *Babilonia, mon amour*. Los poemas de dicho volumen giran en torno a diversos aspectos del cine, incluidos los mitos que las estrellas: Sofía Loren, Janet Gaynor o Judy Garland acampan en este libro que pretende sintetizar todo el *glamour* y el ambiente del cine a través de una poesía descriptiva e irónica, nostálgica y mitómana. Junto a ellas son objeto de sus versos otros mitos como los argumentales, en sintonía, pues, con la idea principal de Wright. Los autores lo hacen extensivo al género musical, por ejemplo, evocando el mundo ideal que el espectador experimenta en el cine. En el poema «All that music» dicen: «Bienvenida a Xanadú / donde nos espera Gene Kelly / para mostrarnos los modos / de la felicidad» (Bagué Quílez y Juan Penalva 2005: 27).

¹³ Entrecomillo este modo de hacer filmico por ser un término que ha sido objeto de atención y constante redefiniciones a lo largo de la teoría filmica. La categoría de uso literario se desplaza semánticamente en su aplicación cinematográfica, y opera más allá de un canon de grandes obras consensuado socialmente para designar la época de Hollywood comprendida, en mi periodización, entre las décadas de 1920 y 1960. Asimismo, la identificación con dicha época determina también un estilo de cine en opinión de algunos teóricos. El caso más notable es el de David Bordwell, como demuestra en su riguroso volumen *El cine clásico de Hollywood: Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (Bordwell, Staiger et al. 1997). Se barajan otros arcos temporales más reducidos (1940-1950). Para un completa exposición del problema que suscita el concepto, véase Pérez Bowie (2008: 71-89).

cinematográfico que universalizó un estilo de cine. Nombres como Marlene Dietrich, Mary Pickford, Mae West, Theda Bara o Marilyn Monroe se instalaron en los sueños de millones de personas desde los años en que el cine estadounidense desplegara sus encantos sobre la práctica totalidad del mundo. A nadie hoy parece extrañarle que la palabra mito se anteponga a ninguna de ellas. Dotaron la pantalla de sensualidad e irrealidad, escándalo y vitalismo, aun cuando los tiempos tuvieran un signo contrario de pudibundez y recatamiento. Ellas solas contribuyeron (enseñando los centímetros cuadrados de piel estrictamente necesarios) a que la imagen y la moral de (y sobre) la mujer derivara hacia nuevos patrones de comportamiento, conquistando definitivamente en Occidente el espacio de libertad y poder que la tradición había silenciado.

Y, entre todas ellas, Greta Garbo fue, sin duda, el mito más grande jamás creado para la gran pantalla, aunque, por paradójico que resulte, a la actriz sueca no se le considere como la mejor de todos los tiempos. Algunos incluso dudan de que fuera una gran actriz. Su persona participaba (a veces de manera involuntaria, y otra con plena consciencia) de unos ideales artísticos y vitales que se proyectaban rebasaban los límites de las pantallas. Alexander Walker, uno de los más acreditados estudiosos del fenómeno del estrellato, resume en los siguientes términos la esencia de Garbo:

Entre las muchas y raras cualidades que se combinaban de ella, una era única: la habilidad de expresar en una persona toda la complejidad de la vida. No es extraño que en definitiva se nos escape el origen de su arte, porque formaba parte de un orden de cosas mucho más amplio. (Walker 1972: 126)

Su magnitud debe medirse con otros parámetros que hoy, tras décadas de sacralización de la veracidad y la naturalidad en la interpretación, resultan difíciles de explicar. De ahí la motivación de estas páginas. Sí se halla consenso en describirla con otros epítetos más justos, como el «rostro más bello de la historia», o más apropiados y certeros para el propósito de estas líneas, como «la Divina».

A menudo se pasa por alto que los escritores y poetas han sido, son, espectadores de cine: se acercan a la sala de proyecciones (o al mando de la televisión, o al teclado) integrándose en esa polimorfa colectividad del público, y, como tal, comparten ese mismo lugar que se le asigna en el entramado de la cultura de masas. Forman parte de él y comparten las mismas emociones. Asisten a la magia del cine con el mismo asombro con que se ha hecho desde su invención. La única

diferencias entre ellos y el resto del público es que, si algo les conmueve, fijan por escrito su admiración o su estupor ante la dimensión del sueño cinematográfico. Ese traspaso de la frontera entre la comunidad a la que pertenecen hacia el acto de creación individual resulta ser también un acontecimiento cinematográfico, además de literario. Es la zona donde los mitos encuentran su cumplimiento.

Fueron las primeras décadas del siglo XX las que afianzaron esta fascinación de la literatura por el cine: la palabra acompañó al séptimo arte en sus inicios, y dejó constancia de lo maravilloso de las figuras animadas que gesticulaban (cuando todavía no sabían hablar) amores, sufrimientos y odios. Sin embargo, sólo en los últimos años parece haberse despertado el interés de los estudiosos y los lectores hacia esta acogida especial de la magia cinematográfica que había sido elidida o que no pasaba de simple curiosidad¹⁴. El cine, como se verá en adelante, ha aportado a la literatura material mítico, pero el mito cinematográfico se concreta ineludiblemente en la recepción, y, de manera específica, en la literaria. Podría decirse que la magnitud del éxito del invento cinematográfico se mide por la cantidad y calidad de la literatura que se hizo eco su despegue público como mercancía.

1. 1. 2. Propósito de este estudio

Mi propósito es el de verificar el comportamiento del mito cinematográfico de Greta Garbo en la literatura en español, aplicando para ello distintos modelos y paradigmas teóricos filmicos y literarios que pueden emparentarse directamente o que han tenido un desarrollo parejo. Esta planificación se fundamenta en lo esencial en la idea de que el mito, sea cual sea su proveniencia, debe manejarse con cualquier perspectiva analítica para certificar su autenticidad en la cultura. Sólo relacionando, reuniendo y contrastando los datos que cada aproximación puede aportar, se puede dar cuenta del fenómeno mítico como forma viva del pensamiento y principio sociocultural necesario. Es decir, la constitución particularísima del mito, cuando

¹⁴ Antologías como la de J. M. Conget, *Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)* (2002), o la más reciente de Ruiz Noguera, *La dulce vida: poesía y cine: antología con 8 1/2 tráileres narrativos malagueños* (2010), ponen a disposición del lector no especializado una excelente muestra de la acogida del cine en la poesía española.

merece tal categoría, se ve reforzada cuando es susceptible de ser enfocado desde cualquier modelo propuesto por las ciencias literarias¹⁵.

Los beneficios de estructurar el estudio de esta forma también redundan en un mayor dinamismo, al asentarse sobre la variedad de perspectivas. Pretendo evitar, en la medida de lo posible, la monotonía en que se puede caer cuando se hace uso de un único parámetro teórico. Debe tenerse presente, no obstante, que algunos modelos teóricos comparten entre sí conceptos, ideas y objetivos. A menudo se construyen sobre los logros aportados por otras, o reclaman expresamente que se incorporen sus aportaciones para rentabilizar al máximo el estudio literario. En ocasiones, la línea que divide la demarcación teórica es, por tanto, tenue.

He perseguido en la diferenciación de los distintos teóricos que han ayudado a construir cada uno de los modelos que manejo, una voluntad de claridad y lógica a un tiempo, consciente de que muchos de los nombres que figuran en un modelo podrían haber sido de provecho en otros, o que incluso ciertos teóricos han utilizado conceptos provenientes de otras escuelas o corrientes teóricas y la historia los ha emplazado finalmente en otra, en razón de una mayor claridad expositiva o bien por una mayor simplicidad taxonómica. En estas ocasiones, como se puede inferir, la línea se revela mucho más diáfana.

El mito, como cualquier manifestación semiótica emitida en el seno de una cultura, mide su importancia no sólo por los aspectos inherentes a él, sino también por la magnitud de su repercusión. Y eso, para un mito surgido de la cultura de masas (con todas las características que esta circunstancia le confiere), se revela como un aspecto decisivo. Con esta convicción, estimo conveniente desvelar el papel, la función, la formación y el desarrollo de un mito tanto por su carácter formal como por su exitosa recepción en la cultura que la acoge. No en vano, el mito, sea éste de la naturaleza que se quiera, participa en su creación de lo social y lo individual.

Qué tipo de significación sea la que emite el mito es otra cuestión a la que dedicaré el resto de esta investigación, pero lo cierto es que tanto la elaboración como su función tienen fijan su objetivo en la colectividad. No existen mitos individuales como tampoco existen culturas individuales, por mucho que la

¹⁵ Y humanas. Obviamente este estudio se circunscribe solamente a la literatura y la cinematografía, pero un mito como el de Greta Garbo debe ser verificable desde cualquier otra disciplina humanística.

Postmodernidad se obstina en hacernos creer lo contrario. Mito y cultura están tan íntimamente ligados que son indisociables. Algunos llegan más lejos y proclaman que toda creación artística genuina parte siempre de una fuerza mítica.

A pesar de que el mito siempre se asienta sobre la colectividad, no debe olvidarse que quienes lo preservan son individuos. Así ha sucedido desde la Antigüedad Clásica. Homero y Hesíodo dotaron de voz a los dioses con afán de posteridad recopilando sus historias, y, lo que es más importante, (re)creándolos desde sus respectivas singularidades como poetas. Podría decirse, en consecuencia, que el juego literario consiste en poner nombres y apellidos al mito. El presente estudio filológico, por lo tanto, se fundamenta en las concreciones literarias de un mito determinado, y cada una de ellas lleva la firma correspondiente. Quizá dentro de un par de milenios la arena del tiempo haya borrado esos nombres, y el mito de Greta Garbo, si alcanza esa admirable longevidad, haya pasado entonces a engrosar la nebulosa sagrada de los mitos sin padre. Pero, hasta que ese momento llega, la Historia de la Literatura contribuirá a determinar su nacimiento, a describir su vida y a levantar, en su caso, acta de defunción.

1. 1. 3. Motivación personal de este estudio

Mi condición de filólogo ha modelado mi amor por la palabra y por el texto. Me ha enseñado a valorar de otro modo la inflexión artística de la lengua en el misterioso acto de creación. Me ha proporcionado los instrumentos necesarios para acometer y descifrar los textos más allá del placer que puede proporcionar por sí misma la obra literaria. La creación humana basada en la palabra, en mi opinión, se mueve en determinados niveles por fuerzas misteriosas difícilmente mensurables desde los patrones estrictos de la crítica. La intuición de los antiguos resolvió esta cuestión depositando en manos de las Musas estas caprichosas formas del intelecto. Delegaron en el mito el albedrío del acto creativo.

Siento asimismo por la cultura de masas un interés análogo al que dirijo a la alta cultura. Sin claudicar ante el relativismo, considero que los frutos que pueden dar una y otra pueden ser valorados con ecuanimidad y justicia: no todo lo que proviene de la llamada «alta cultura» tiene un valor ontológico y estético superior, ni todo lo que engendra la cultura de masas es un producto infame por su pretendida falta de substancia. Hay formas en ambos niveles de la cultura que exigen su

atención. Y otras que es mejor olvidar cuanto antes o cederlas a la voluntad del consumo.

Reconocer lo maravilloso del mundo y las formas que en él se dan, como la belleza, el agua o la poesía, es dejar espacio a la inocencia como forma de aprehensión y conocimiento de la realidad. Intento reservar, entre el debido rigor de los estudios literarios como ciencia humanística, una porción de incredulidad, o, por decirlo de manera mucho más bella, un «margen de conciencia dedicado al resplandor» (Correyero 1993). Sólo así puedo explicar mi afinidad a algo tan difícilmente comprensible como el mito, una de las formas más misteriosas de la cultura.

Aristóteles acuñó en su momento una palabra para esta relación del caos creativo con el orden del mundo. En su término *philomythos*, creado en clara analogía a *philosophos*, condensa las bases de este modo de conocimiento. Lo hace en la *Metafísica* de este modo: «el que se siente perplejo y maravillado reconoce que no sabe (de ahí que el amante del mito sea, a su modo, «amante de la sabiduría»: y es que el mito se compone de maravillas)» (Aristóteles 1994: 76-77)¹⁶. Sean, pues, estas páginas reflejo de un amante de los mitos.

¹⁶ Algunos siglos después el escepticismo de Blumenberg matiza esta forma de conocimiento que detecta Aristóteles: «El filósofo siente simpatía por el mito por estar hecho de la misma materia que debe constituir también la atracción de la teoría. Pero nada más» (Blumenberg 2003: 34). A pesar de que el dictamen del filósofo alemán sea sintomático de nuestro tiempo, me decanto por las prístinas palabras del Estagirita.

1. 1. 4. Agradecimientos

A mis directores de tesis:

Prof. Luis García Jambrina (Universidad de Salamanca)

Prof. José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca)

Prof. Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari di Venezia)

A la Universidad Ca' Foscari de Venezia.

A la Universidad de Salamanca.

A los autores:

Fernando Márquez

Darío Jaramillo Agudelo

Guillermo Carnero

José Carlos Somoza

Juan Bonilla

Guillermo Busutil

A los profesores:

Francisca Noguerol (Universidad de Salamanca)

Philippe Merlo-Morat (Université Lumière Lyon 2)

Emmanuel Le Vaguerese (Université de Reims)

Matei Chihaia (Universität Wupertal)

Lucía Lahoz (Universidad de Salamanca)

María del Henar Velasco López (Universidad de Salamanca)

Maria D'Agostino (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa)

Antonio López Eire, *in memoriam* (Universidad de Salamanca)

A mis amigos:

Rosario Carril

Violeta Varela Álvarez

Rafael Pontes Velasco

Elsa García Sánchez

Ariel Sribman

Silvia Mittelman

Susana González Marín

Agustín Ramos Guerreira

Daniel Crespo Delgado

Isabel Barceló

A mis padres y mi hermano.

A J. A.

Amicus certus in re incerta cernitur

Cicerón

1. 2. Naturaleza de la presente investigación

Recopilando lo expresado en el apartado anterior para delimitar con precisión la naturaleza de estas páginas, el presente estudio se centrará en el proceso de recepción literaria de un mito determinado del cine. Dada la universalidad y dimensión del mito de Greta Garbo (uno de los primeros y de mayores dimensiones en la historia de la cultura de masas) no es de extrañar que su impacto literario haya engendrado una enorme cantidad de textos en la mayoría de las lenguas de cultura occidental. Por ello, he considerado oportuno restringir el estudio a aquellos que han sido escritos exclusivamente en lengua española. No obstante, a efectos de una mejor aproximación al fenómeno, se aludirá puntualmente a creaciones sobre la diva en otras lenguas cuando la ocasión lo requiera. A veces, como la Literatura Comparada arguye, lo que puede parecer una novedad literaria en una literatura, es en realidad fruto del contacto con otras literaturas, o se enmarcan sin más en un ambiente cultural generalizado que sobrepasa fronteras.

Parto de la consideración de que un estudio de estas características pertenece por igual a la Literatura Comparada, la Teoría Literaria, y la Historia de la Literatura¹⁷. Expondré en los siguientes apartados estarán destinados a explicar por qué estas páginas se encuadran dentro de estas disciplinas. El apartado 1. 2. 3., en el que se explica la adscripción a la teoría literaria, será más extenso que el resto porque, como se ha apuntado anteriormente, las diferentes aproximaciones teóricas estructuran el presente estudio.

1. 2. 1. Fundamentos teóricos. Estructura de este estudio.

Dado que el objetivo marcado en estas páginas es dar cuenta de la acogida literaria de ese mito cinematográfico, el análisis pragmático-receptual articulará la totalidad del presente estudio. De ahí que el estudio crítico de los textos sobre Greta Garbo comience con el modelo propuesto por la «Estética de la recepción». La

¹⁷ No quisiera olvidar que la rama humanística que hoy se presenta atomizada con estos nombres se llamó alguna vez Filología. Tal vez esa sea la etiqueta más precisa para un estudio de estas características.

diversidad de las perspectivas desde las que se puede acometer el tema, sin embargo, permite estructurar el estudio en función de otras corrientes teóricas y posibles enfoques, aprovechando sus propuestas con objeto de dilucidar lo más amplia y variadamente posible las condiciones y pormenores que se presentan en el fenómeno. Conviene, por tanto, equilibrar el recurso a las nociones de la Estética de la recepción con otras teorías, para evitar caer en lo que García Berrio ha llamado «excesos de entusiasmo» en su empleo (García Berrio 1989: 14). El estudio desde otros enfoques proporcionará información sobre aspectos que en la Estética de la recepción (y en su impacto en la teoría filmica), si bien no han sido olvidados, no han sido objeto de su mayor interés. Estructura y teoría (literaria y cinematográfica), en consecuencia, están estrechamente vinculados en el desarrollo de la investigación, cuya metodología general se basa en aquel que la Filología ha demostrado apropiado secularmente: el comentario de textos.

El recurso tanto a diversas corrientes teóricas como a perspectivas de estudio independientes, podría dar lugar a una repetición innecesaria en el manejo del corpus, ya que éste es susceptible de ser estudiado en su totalidad desde cualquiera de las propuestas seleccionadas. Para evitar caer en la repetición de los textos a lo largo de la investigación, seleccionaré para cada capítulo aquellos que aporten un mayor grado de interés desde la perspectiva teórica correspondiente, con objeto poder ofrecer la mayor heterogeneidad posible. De este modo, los textos que ilustran las diversas corrientes teóricas que se manejan aquí serán propuestos en función de aquellos aspectos teóricos que han encontrado un mayor grado de desarrollo epistemológico por parte de los distintos planteamientos. Sin embargo, se establecerán debidamente conexiones entre los textos que ostenten una especial relevancia dentro del corpus, tanto por su complejidad como por su extensión. Dichos textos, por lo tanto, recorrerán horizontalmente la práctica totalidad del estudio, evitando siempre el uso de aquellos fragmentos que hayan sido utilizados en cualquier otro lugar de la investigación. La biografía *Vida de Greta Garbo*, de César Muñoz Arconada, por ejemplo, responde a este tipo de textos fundamentales.

1. 2. 2. Literatura Comparada

No existe una definición única de la disciplina, como tampoco hay acuerdo en su dependencia de la Teoría Literaria. En mi opinión, sí hay razones suficientes para proclamar la entidad autónoma de la Literatura Comparada. Sin embargo, entiendo que todas las disciplinas de la Filología deben estar vinculadas de manera fluida. Tampoco se halla consenso en la metodología que deba usarse para estos propósitos, pero se pueden establecer ciertas líneas generales que sí han sido tratadas con cierta unidad por los estudiosos de la Literatura Comparada, y que permiten encuadrar estas páginas con solidez en la disciplina.

1. 2. 2. 1. La recepción como competencia de la Literatura Comparada.

El comparatista Ulrich Weisstein expresó rotundamente que «el éxito es una forma específica de recepción» (Weisstein 1975: 279). Si hay un arte cuya historia pueda definirse por el éxito de su acogida es el del cinematógrafo. Esa espectacular recepción propició su rápido desarrollo industrial ya en las primeras décadas del siglo XX, apenas 15 años después de la presentación pública del invento, y logró afianzarse con asombrosa rapidez entre los hábitos de consumo de la entonces naciente cultura de masas. Pero el cine no se circunscribió a ella: penetró contemporáneamente y con la misma intensidad tanto en la cultura popular como en la alta cultura, y ahí reside la clave de su éxito. La literatura, como acto de comunicación marcado con los signos propios de su tiempo, ha celebrado el triunfo del cinematógrafo con el mismo grado de entusiasmo que ha mostrado el grueso de la sociedad. Las palabras de Weisstein acreditan la adscripción de esta tesis a la Literatura Comparada: el objetivo de este estudio es exponer y comprender un tipo especial de *transferencia* entre artes. O, más específicamente, en la incidencia del éxito de un arte en otro.

La posición de Weisstein en el ensayo *Introducción a la literatura comparada* se dirige tan sólo a una concepción interliteraria, es decir, reducida a ámbitos literarios diversos y delimitados (por ejemplo, literaturas nacionales diferenciadas). Se trata, por tanto, de una posición epistemológica conservadora con respecto al enfoque comparatista. Sin embargo, en dicho estudio se atisba cierta apertura hacia

formas no literarias que acabarán por integrarse posteriormente como materia de trabajo en la disciplina. Sus palabras pueden ser rentables para comprender la esencia de mi propuesta si se amplía el hecho literario al cultural, y se determina la naturaleza del cine norteamericano como «texto extranjero» con el que las literaturas hispánicas han entablado algún tipo de relación. Sólo así, en la concepción del comparatista alemán, podrá tener cabida un estudio de estas características.

Los principales teóricos han visto en el fenómeno de la recepción, entendida ésta de forma amplia, una de las cuestiones más importantes de las que deben ocuparse. El propio Weisstein zanjó tempranamente la cuestión y dijo que «el comparatista no debe hacer distinción alguna entre el factor activo y pasivo y el factor influencia-relación»¹⁸. Por los años en que el autor escribía estas palabras la recepción se había convertido en moneda de cambio de los estudios filológicos. Tanto era así, que Weisstein llegó a afirmar que la Literatura Comparada debía también tener en consideración la «historia de los efectos» (Weisstein 1975: 159), que coincide con la definición de literatura propugnada por la Escuela de Constanza. El teórico llegó a la conclusión de que «la investigación de la recepción resulta especialmente interesante cuando el poeta receptor actúa también como intermediario» (Weisstein 1975: 186). Pocas palabras pueden resultar tan adecuadas para nuestro tema. Los escritores y poetas que se recogen en estas páginas cumplen con una doble función: la de receptor del arte cinematográfico (y de una de sus figuras principales), y la de ser intermediario entre aquel y otro tipo de receptor.

Otros teóricos han establecido un ámbito más ecléctico en los propósitos de la Literatura Comparada. Al fin y al cabo, esta vertiente nació con vocación de romper los límites de los estudios literarios, y amplió la demarcación natural de los mismos con la intención de comprender la creación y el objetivo de buscar unos universales estéticos, aún en el tiempo gobernado por el positivismo. Desde una posición actual, Armando Gnisci cuestiona los límites que se pretenden imponer todavía al hecho literario:

¿Hemos ido demasiado lejos saliéndonos de los confines de lo literario? Pero ¿cuáles son estos confines? ¿Quién los ha fijado o los fija aún hoy? ¿Y qué es lo literario? ¿Un mito, una verdad, una esencia, una poética, o qué? (Gnisci 2002: 12).

¹⁸ Completa: «Asimismo, es necesario partir del hecho psicológico de que el emisor no suele darse cuenta de que lo es, del mismo modo que el receptor tampoco suele percatarse de su dependencia» (Weisstein 1975: 159).

Con arreglo a estas palabras, y devolviendo a la desgastada palabra de mito su significado original, resulta sugerente añadir que, en efecto, lo literario es mito, pero el mito es también literario.

Hoy nadie duda ya de la idoneidad de estudiar el hecho literario en relación a otras prácticas creativas, por peregrinos que puedan parecer, o por lejanos que puedan avistarse sus lenguajes en relación al de la literatura. El volumen colectivo del que recojo la cita del párrafo anterior es un ejemplo de la diversidad con que se puede observar la literatura, enfrentándola a otras literaturas, a las artes plásticas, o, como en nuestro caso, al cine. Ciñéndome específicamente a las aportaciones en torno a la literatura y el cine, se podría decir que ha conquistado en los últimos años un lugar preeminente entre las aportaciones de estas características.

1. 2. 2. 2. Terminología

Pero, ¿en qué términos describe la Literatura Comparada naturaleza de las relaciones que centra esta tesis? Por lo que alcanza mi conocimiento, no parece haber una monografía teórica que sistematice el estudio de la literatura y el cine desde presupuestos exclusivamente literarios y con una visión totalizadora. Los volúmenes dedicados al tema desde una posición comparatista se circunscriben a un catálogo de problemas que el reto presenta, o bien se limitan a trazar una panorámica general sobre la cuestión. Debemos acudir para ello a los conceptos desarrollados en la disciplina para el estudio comparado de las literaturas, o de éstas con otras artes.

La *transferencia* se define como el elemento surgido en el seno de un arte que encuentra acomodo en otro, traduciéndose al nuevo lenguaje o sufriendo las modificaciones necesarias en dicha transición, y adecuándose al nuevo medio de expresión que lo acoge. Evito conscientemente otros términos como el de *influencia*, con el que se identifica tradicionalmente este fenómeno, por resultar ya anacrónico y haber sido suficientemente rebatido. Weisstein, de nuevo, ha incidido con detenimiento sobre esta cuestión, y opta por acoger los términos que Claudio Guillén desarrolló en sus trabajos.

Los términos tradicionales en los que se desarrollaron los estudios literarios comparatistas estuvieron marcados frecuentemente por conceptos como fuente o influencia, que han planteado problemas metodológicos por su imprecisión y su uso

banalizado. Incluso resulta complicado encontrar una definición consensuada de cualquiera de estos dos términos. Aplicándolos al ámbito de esta investigación, resultan de difícil aplicación porque no aportan ni describen las particularidades del proceso de transferencia de los elementos cinematográficos que subsisten en la literatura tras la recepción de cualquier texto filmico.

Hoy, las aportaciones de Claudio Guillén han conducido a los estudios comparatistas hacia la renovación de los términos. Restringió convenientemente el de «fuente», reclamando su aplicación exclusivamente para «para designar un modelo literario previamente formado» (Guillén 2005: 56; Weisstein 1975: 169). Por otra parte, el de influencia queda relegado para designar exclusivamente un proceso, no un «resultado final» (Weisstein 1975: 173). Me atengo a ambas matizaciones, especialmente la que esgrime para *influencia*, ya que los textos literarios que estudiaré son, ante todo, un resultado final de una experiencia estética determinada.

Claudio Guillén prefirió sustituirlo por el de *convergencia* (Guillén 2005: 56), concepto mucho más apropiado para nuestro propósito porque se abre a la diversidad con que este fenómeno se experimenta en la literatura. La convergencia supone la existencia de varios puntos de partida, que confluyen finalmente en uno solo. En nuestro caso, el cine y la literatura. Presupone también el contacto de dos entidades simultáneas, que pueden tener el mismo origen semiótico o no. Me ciño, pues, al significado de convergencia para aplicarlo al fenómeno que ocupará las páginas siguientes.

1. 2. 2. 3. Fronteras

La categoría de intermediario se debate no sólo entre las fronteras artísticas, sino también en las geopolíticas: opera en ellas «abriendo paso a la supranacionalidad» (Hambrook 2009: 92, tomando el concepto introducido Claudio Guillén para los estudios literarios). La Literatura Comparada, si desea emprender el estudio del impacto de la cultura de masas en las letras, debe sobreponerse a los límites físicos para llegar a la comprensión cabal del fenómeno¹⁹. El siglo XX ha superado las nociones de frontera y nación y apunta a límites globales. La cultura

¹⁹ Al respecto, recojo la contundencia que Lambert emplea desde una perspectiva polisistémica: «es manifiestamente falso es que las literaturas y las actividades literarias sean exclusivamente nacionales» (Lambert 1999a: 59).

mediática ha motivado la expansión universal de las expresiones artísticas nacidas bajo su égida, permitiendo que artes como el cine alcancen los más recónditos lugares del planeta. Esta homogeneización de la cultura contemporánea es patente en los textos recogidos en la presente investigación. La literatura ha sido permeable a la cultura de masas del mismo modo en que lo ha sido el arte pictórico, por citar otro caso paradigmático. Las páginas que siguen pretenden dar cuenta de uno de los problemas que atañen al comparatista, que, en palabras de Darío Villanueva se define por tener conciencia de las «tensiones entre lo local y lo universal; o si se prefiere, entre lo particular y lo general, sin consagrarse por entero a uno de los dos extremos de esta polaridad» (Villanueva 2009: 14).

Un dato de especial relevancia me empuja a matizar lo afirmado en el párrafo anterior. De manera general, ha sido una sola cinematografía, la estadounidense, la que ha mantenido la hegemonía sobre la imagen cinematográfica, en detrimento de las europeas o del resto del mundo. De modo que esta universalización del cine debe ser entendida como expansión universal del cine norteamericano. Ello conlleva la imposición no ya de un determinado lenguaje filmico, sino también de un discurso que las teorías marxistas suelen calificar de «imperialista». Aun así, se puede matizar, porque un imperio ya no es una nación como las otras, sino una entidad supranacional. No obstante, no se puede olvidar que la mayor parte de la filmografía de Greta Garbo se desarrolló en Estados Unidos, y, cuando aquí se hable del arte cinematográfico del que emanó la Divina, se deberá tener en mente, por lo general, ese discurso hegemónico. En el cuerpo de la investigación, por lo que concierne al ámbito hispánico, se ofrecerán puntualmente algunos datos sobre las circunstancias que condujeron a esta forma de monopolio y las particularidades del discurso filmico hollywoodiense.

1. 2. 2. 4. La tematología

La reducción a un solo motivo literario permite englobar estas páginas en una estirpe de estudios comparatistas de gran tradición. La llamada *tematología* se ha ocupado del estudio de los motivos literarios y mitos en una determinada literatura, o ha rastreado la permanencia de un motivo literario en varias literaturas. La tematología se ha integrado en los estudios comparatistas desde los inicios. Tanto es así, que podría ser considerado como uno de sus métodos o modos de trabajo más frecuentes y de mayor arraigo.

Weisstein advierte que esta categoría de estudios, a pesar de todo, no cuenta con el beneplácito general: «la historia de los temas y motivos constituye uno de los aspectos más discutidos de la literatura comparada» (Weisstein 1975: 265). El mayor problema que se le plantea en la actualidad a la tematología cumple ya siglos. El positivismo del siglo XIX, en su opinión, alentó este tipo de estudios, limitando su forma de trabajo a una serie de recopilaciones enciclopédicas o cronológicas que «se convirtió en el blanco preferido de todo los ataques ante el cambio ideológico que el nuevo siglo trajo consigo» (Weisstein 1975: 265), relegando a esta categoría de estudios a una «posición marginal dentro de la disciplina, a causa de su planteamiento erudito y de una praxis crítica que en la mayoría de los casos se encaminaba a una especie de árido censo cronológico de las ocurrencias literarias de temas, motivos y mitos» (Trocchi 2002: 132). El panorama desde los años sesenta se ha abierto, y se han desterrado los presupuestos positivistas en los acercamientos de esta índole. Hoy la tematología ofrece sus estudios desde perspectivas mucho más completas que la mera relación de textos que comparten un tema, ofreciendo de ellos un estudio que sirva no sólo al interés de la erudición literaria, sino que brinde a su vez interesantes herramientas a estudiosos de otras disciplinas humanísticas.

Tampoco los límites entre tema y mito son precisos. Algunas de las características del mito impiden designar como tema lo que en realidad responde a otro tipo de producto del sistema cultural. Resulta mucho más conveniente designar con la categoría de tema delimitaciones como la «la ciudad en la literatura» o «literatura e ingeniería». Sin embargo, el asunto se complica cuando debe categorizarse un estudio como «literatura y el progreso». El moderno estudio comparativo deberá indagar en las cuestiones connotativas y la significación de un concepto abstracto.

A modo ilustrativo, si se valora el personaje de Don Juan como objetivo de investigación, recaerá a juicio del estudioso decantarlo hacia el mito o confinarlo en la categoría de simple tema literario. La valoración de un tema, o la conversión en mito de un personaje debe ser acompañado, pues, de un riguroso plan que certifique que la figura en cuestión ha adquirido este estatuto. Esta cuestión ha redundado en la imprecisión del campo de investigación. Se agrava con el hecho de que la definición de un concepto como mito parece poco menos que una quimera. En el capítulo 2 de esta investigación se verán las dificultades para definirlo.

Por ello las nuevas direcciones hacia las que apuntan estos estudios invitan a delimitar mejor su campo y a acompañar el seguimiento cronológico de un motivo determinado de un desarrollo teórico. Esta tarea linda ya con otro tipo de ejercicio intelectual: ahí entran en juego aspectos como la mitocrítica, por ejemplo, que es de provecho para delimitar las estructuras míticas de una sociedad. En definitiva, se persigue sacar conclusiones, ya sean antropológicas, literarias o filosóficas. He considerado oportuno, por lo tanto, comenzar con un capítulo introductorio sobre el mito y su definición para delimitar con mayor precisión el objetivo de estas páginas. En mi opinión, todo estudio de estas características debería concretar la categoría que el autor confiere al motivo que maneja.

Como se puede inferir, el juicio del estudioso es de suma importancia en estos casos, ya que la equiparación de los objetivos de la tematología ha dado lugar a confusión. La relación de los conceptos de *motivo*, *tema* y *mito* literarios comparten una historia común en los estudios de Literatura Comparada. Dichos términos han recorrido un camino conjunto, hasta el punto de que se han fusionado, como deja ver recientemente Trocchi: «El término tematología [...] se introdujo para designar el sector de la investigación que se ocupa del estudio comparado de los temas y de los mitos literarios». (Trocchi 2002: 129). Por mi parte, para dotar de exactitud a la terminología, prefiero diferenciar entre mito y tema, pues, aunque comparten ciertos aspectos semióticos, sus realidades pragmáticas son diversas.

Uno de los principales conflictos a los que se enfrentan los teóricos de la Literatura Comparada, en consecuencia, es la definición y la delimitación del campo de estudio de la tematología. El problema deriva de una cuestión lingüística, ya que su desarrollo metodológico se sitúa en Alemania, donde se denominó a este tipo de investigaciones *Stoffgeschichte*, y cuyo primer término puede traducirse por tema,

motivo, mito, etcétera. No se puede olvidar que otras dificultades derivan de la incapacidad de encontrar una definición cerrada del término mismo de mito (la única posibilidad de hacerlo es, en mi opinión, poéticamente), lo cual contribuye a la confusión en torno a sus objetivos. Quizá debamos acotar el amplio alcance del concepto a lo literario. Alain Deremetz, que ha recorrido sucinta pero sólidamente las definiciones del mito según las distintas escuelas y teorías del pensamiento en el siglo XX, propone como solución introducir el concepto de *poétique «du» mythe* para abordar los que se citan en la literatura. En función de él declara que

Le mythe littéraire serait, selon celle-ci, à considérer comme un préconstruit culturel dont le schématisme convient à la représentation d'une grande diversité de situations empiriques. Il serait donc analysable selon trois plans successifs: le plan de son inscription dans une oeuvre, d'abord, où il joue non seulement le rôle de topique et de matrice-sémio-narrative, mais aussi d'appareil d'auto-représentation, voire d'auto-interprétation. (Deremetz 1994: 31).

Con respecto a los aportes de Trousson, el artífice de la actualización de la tematología en las últimas décadas, Trocchi anota: «Desde un punto de vista metodológico, el análisis interpretativo no puede prescindir de una reconstrucción rigurosa de las ocurrencias significativas del tema o del mito a través de la historia literaria» (Trocchi 2002: 136). Parte de Trousson la equiparación de uno y otro concepto. Trocchi lo resume así:

el uso que Trousson hace del término «tema» en lugar del de «mito», sobre la base de un presupuesto teórico según el cual, el mito, al pasar del dominio antropológico e histórico-religioso al de las escrituras literarias, habría de ser definido más propiamente como tema. (Trocchi 2002: 137)

Apunto una última diferenciación importante con respecto a los términos involucrados en este tipo de investigaciones. Se trata de la que diferencia entre el estudio temático, que se circunscribe a un sola obra, del estudio tematológico, que abarca un corpus, o bien una o varias literaturas, y por tanto, se plantea como una visión panorámica de un motivo determinado. Estas páginas responden a la segunda categoría mencionada.

La tradición de estos estudios ha acumulado ya una considerable cantidad de monografías en torno a un motivo determinado, pero la apertura y la sistematización intelectual de los resultados en la actualidad han tenido un signo muy diferente de aquellos que proliferaron en el siglo XIX. Las últimas corrientes, como estamos comprobando, abogan por un modelo tematológico que se base en la elaboración crítica de los materiales recopilados, que ofrezca no sólo respuestas a preguntas

como «cuándo», sino también a otras como «por qué» y «cómo». Para alcanzar esa nueva dimensión, como expone Ceserani,

ha sido de gran alcance para el desarrollo de la crítica temática la convergencia entre los estudios lingüísticos (también de tradición formalista y estructuralista) y los estudios de semántica literaria en sus distintas dimensiones (mitológica, antropológica, psicoanalítica, etc.), que han producido toda una serie de interesantes propuestas metodológicas, resultados y perspectivas (Ceserani 2004: 264).

Puede sintetizarse la cuestión que nos ocupa, pues, en la semántica literaria, es decir, en la búsqueda de «unidades semánticas básicas» (Ceserani 2004: 264) que el mito conserva en su continuo trasvase de una literatura a otra, de una cultura a otra. Como el propio Ceserani anuncia, esta moderna tematología compartirá con otras disciplinas gran parte de sus objetivos y de su metodología. En especial la llamada *mitocrítica* o crítica del mito ha proporcionado modelos de acercamiento al fenómeno mítico que se han demostrado rentables para el estudio literario.

Para un estudio como el que propongo, en el que se trata de dilucidar el impacto de un fenómeno cinematográfico sobre el hecho literario, es fundamental tener presente que

la mejor manera de abordar el estudio de los temas, los motivos y los mitos literarios, es la de no quedarse encerrado en el ámbito de la literatura. Tendría poco sentido, por ejemplo, estudiar el mito de Orfeo prescindiendo de los muchos melodramas o de los cientos de representaciones pictóricas dedicadas a él, o estudiar el tema de Don Juan sin hablar de la ópera de Mozart que lo ha ensalzado y consolidado definitivamente. (Pantini 2002: 231-232).

Resulta interesante para nuestro estudio completar lo expuesto anteriormente con la idea que propone Elizabeth Frenzel (2003) para delimitar el objetivo temático de esta rama de los estudios literarios. Asume que los temas o los mitos literarios adquieren un valor distinto según la literatura que los acoge. Esta perspectiva implica valerse de una metodología crítica sobre los textos, y estudiarlos desde el punto de vista hermenéutico para explicar el impacto y los significados de un mito determinado en la literatura o la cultura de acogida. La ventaja epistemológica de la propuesta de Frenzel reside en su perspectiva receptual no limitada a seguimientos cronológicos. Por el contrario, se encamina a observar y esclarecer el impacto real sobre las prácticas artísticas, por lo que se asume directamente la variabilidad de la recepción y los distintos comportamientos del mito según su lugar de llegada.

Un estudio particularmente destacable por su adecuación a estas páginas es el que propone Montes Doncel con *La tematología comparatista en la literatura y el*

cine: El aristócrata en su decadencia (2006), que aplica los últimos métodos propuestos tanto por Trousson como por Frenzel, aunando en un mismo volumen el interés por el mismo tema en la literatura y el cine. Los desarrollos teóricos de los estudiosos mencionados se demuestran rentables también para los estudios fílmicos, como demuestra esta aportación, y ése es el patrón que pretenden continuar también estas páginas. Los propósitos comparatistas en las ciencias humanas deben ser lo más flexibles y abiertos que permitan sus disciplinas, porque a veces la distancia entre planos de expresión distintos es un producto de la rigidez epistemológica.

Dejando al margen las imprecisiones terminológicas y las polémicas, lo que sí se colige de lo expuesto anteriormente es que el estudio específico del mito y su recorrido en una o varias literaturas es, pues, competencia también del comparatismo.²⁰ Quizá sea el momento de invocar la autoridad de la poesía. Las palabras de Ezra Pound son reveladoras al respecto, cuando asevera que «For the gods exist» (Pound 1938: 125), todo lo metafórico y laicos o culturales que se quieran, y los estudios literarios deben tenerlos en cuenta. Suscribo el interés del poeta por el estudio de los dioses, añadiendo que resulta de especial interés hacerlo para una realidad contemporánea. Sólo así podremos, siguiendo la opinión de Barthes, «plantear la literatura, no como un arte de expresión, ni como una fiesta o un mensaje, sino más bien como un acto de reconciliación» (Barthes 2002: 69).

1. 2. 2. 5. Otros trabajos

Son muchos los precedentes sobre este tipo de trabajo que se pueden encontrar en la historia de la Filología española. Cabe recordar los trabajos sobre un mito determinado que rastrean su huella a lo largo de los siglos. Quizá sea la historia de la literatura española en su Edad de Oro la que mejor pueda invocarse: no sólo por ser una época esencialmente mitológica, sino porque también se trata de una época primordialmente visual.

Algunos de estos trabajos anteriores pueden obtener ya la etiqueta de clásicos: es el caso del de Gallego Morell —*El mito de Faetón en la literatura española* (1961)— o el de Cabañas —*Mito de Orfeo en la literatura española* (1948)—. Cabe

²⁰ Así lo sugiere Dyserink: «estos estudios se podrían considerar literarios (y por lo tanto de la incumbencia de la literatura comparada) cuando las imágenes y los mitos de los pueblos extranjeros aparezcan descritos con precisión en las obras a investigar» (Weisstein 1975: 315).

mencionar entre estos estudios canónicos los ensayos dedicados al mito de Polifemo por Dámaso Alonso —*Góngora y el «Polifemo»* (1961); o el capítulo recogido en *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo* (1950)—. Todos estos trabajos mencionados abordan autores, obras y géneros distintos. Entre los trabajos más recientes, siempre referidos a las letras en español, destacan los de Escobar Borrego —*El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI: Cetina, Mal Mara y Herrera* (2002)—o Carmen Pujante Segura —«El mito de Carmen a finales del siglo XX: desmitificación o remitificación» (2011)—.

Como se ve, estos estudios están enfocados en la recepción de un mito antiguo o bien consolidado literariamente. Frente a ellos, este análisis aboga por el seguimiento de un mito contemporáneo surgido de la cultura de masas, pero cuyo impacto literario, traducido a la Modernidad, se comporta análogamente a los mitos grecorromanos. Sin embargo, podría decirse que sigue la senda de algunos títulos como los de Manuel Alvar, *Símbolos y mitos*, que rastrean los mitos modernos (no de la cultura de masas) y las estructuras míticas del pensamiento que gobiernan algunas de las páginas literarias más importantes de la literatura española del siglo XX (Alvar Ezquerro 1990). Con él concuerdo en que la realidad mítica es mucho más compleja que una narración de acontecimientos maravillosos, sino «historias sin tiempo a las que buscamos ahincadamente sentido y las convertimos en creencia» (Alvar Ezquerro 1990: viii).

Una perspectiva histórica larga puede ayudar a esclarecer algunas de las características generales de este fenómeno a través de la literatura en español del siglo XX y parte ya del XXI. El siglo del que proviene la práctica totalidad de los textos está clausurado y existe distancia necesaria para el estudio en el caso de los autores elegidos (todos ellos con suficiente bibliografía secundaria y perfectamente situados en la historia de nuestras letras). La literatura, pretendo dejar al descubierto, no sólo es testigo, sino actor en el despegue definitivo del mito cinematográfico.

1. 2. 2. 6. El mito de Greta Garbo atestiguado literariamente

Quisiera terminar este apartado constatando la calidad del mito de Greta Garbo ya consolidado como mito literario, como atestiguan dos aportaciones que detallo a continuación.

La primera de ellas aportación puede considerarse como el germen de este estudio. Se trata del artículo de Pérez Bowie «Greta Garbo y las vanguardias» (1998), al que aludiré en esta investigación en más de una ocasión. Su aportación estudia en profundidad textos de César Muñoz Arconada, Benjamín Jarnés, José María Morón y Francisco Ayala, todos ellos recogidos en esta tesis. El enfoque de Pérez Bowie tiene la particularidad de estudiar la figura de Greta Garbo en términos abiertamente míticos, y, desde esta premisa, analiza su reflejo y su desarrollo en la literatura.

La segunda aportación ellas pertenece al *Dictionnaire des mythes littéraires* (Brunel: 1988). El volumen recoge mitos contemporáneos y modernos junto a los mitos considerados clásicos. Resulta revelador este volumen enciclopédico por su arriesgada apuesta por incorporar conjuntamente mitos de proveniencia diversas, y ofrecerlos como un catálogo mitológico ecléctico y sorprendente. El hecho de que se le dedique un lema a un mito extraliterario en un diccionario de mitos exclusivamente literarios fundamenta el principio que mueve este estudio. El mito de Greta Garbo se ofrece ahora ante el mitólogo como una posibilidad más del repertorio literario. Forma parte con pleno derecho del horizonte integrado de los mitos occidentales, y comparece tras casi un siglo del estreno de su primer filme, con el estatuto mitológico del que gozan Don Quijote, Tristán e Isolda o Hamlet. La conquista de esta categoría, como se puede comprobar por su incorporación en este diccionario, ha derivado exclusivamente del uso literario de la figura de Greta Garbo.

Cito íntegra por su belleza la entrada dedicada a la Divina, que la relaciona con otras figuras mitológicas heredadas de la tradición como la hilandera:

Il n'est point besoin de présenter ici, celle que le Cinéma, le septième art appellera toujours «La Divine». La seule substantivation de sa principale qualité de femme, d'actrice, suffirait à faire d'elle l'avatar moderne de nos divines fileuses. Garbo, comme la fileuse archaïque, est assise, hiératique, au fond des temps. A la fois proche et lointaine, sculptée dans l'éternité de ses différents rôles, protégée volontairement de toute altération. Dans le film *La Reine Christine* qui, de l'avis de tous, est le film le plus personnel de l'actrice, Garbo organise en jeux, à son seul profit, le détournement du personnage qu'elle a charge de présente... Après la

scène de la belle et unique nuit avec son amant du hasard, l'Ambassadeur d'Espagne, elle se réveille avant lui, et réalise que c'est pour elle, sa première nuit d'amour. Alors, comme multipliée, touchant du regard, de la peau, tous les objets de cette chambre bénie, elle s'éblouit des preuves de sa féminité, nées de l'obscurité, rassemblées là, pour elle-même, en elle-même, loin de ses obligations de Reine. En médaillon, dans le film elle se rêve, femme heureuse, au foyer, filant paisiblement. Cette image effectivement, à mi-parcours de l'œuvre cinématographique, opère la métamorphose d'une reine. Femme et amante décidées, à notre avis, elle transformera la mélancolie progressive en forces naturelles de conquêtes pour l'homme de sa vie, jusqu'à la mort injuste de ce dernier, jusqu'à la réalisation de sa volonté d'exil.

L'identification de Garbo à la fileuse d'autrefois, libre seulement pour aimer, fait commencer sa quête de l'univers du bonheur personnel. Quand elle s'embarque, à la fin du film, sur son navire appareillé pour elle, elle le fait avec de la douleur certes, mais elle est aussi pleine de la certitude d'un prolongement et d'un aboutissement du parcours nouveau ouvert dans sa vie. Au point de confluence où se casse le fil de son histoire de reine et se rompt le fil de la destinée de son amant, se noue en même temps une autre voie, faite à la fois de solitude et d'espoirs. Il faut relever ici l'emblème du nœud dans la fabrication du fil du destin. Le fil du rêve comporterait ici un nœud unique qui scellerait l'amour, la vie et la mort. Le nœud marquerait l'arrêt du destin individuel, en même temps qu'il inviterait à une continuité incoercible. Ce que nous nommons aussi nœuds dans la vie de la Reine Christine, fera obstruction au déroulement des projets de sa Cour et, comme au Moyen Age, empêchera que le mariage ait lien entre les deux amants.

Greta Garbo, à l'écran, est visage étrange, comme le corps de la fileuse ancienne, un état de la chair absolue ou le contraire, un corps que l'on ne peut ni atteindre, ni abandonner. Quand Garbo finit de peupler la toile de ses fantaisies artistiques, elle se retira parmi ses propres objets humains, fragiles, révoltés, sûrs, ne laissant après elle aucune possibilité pour une imitation de son personnage. (Brunel 1988: 628-629).

1. 2. 3. Teoría literaria: Estructura de este estudio.

Dado que el objetivo principal es dar cuenta de la recepción literaria de un mito cinematográfico, he considerado que para entenderla en su totalidad era necesario plantear este estudio, por tanto, con una vocación teórica también comparativa, con objeto de revelar con la mayor claridad las particularidades que se citan en este fenómeno. Durante el desarrollo de la investigación he acudido por igual a las teorías literarias y a las cinematográficas, con especial atención a las que se han detenido en el punto de vista receptual.

En líneas generales, no supone un gran problema aceptar que los elementos comunes entre el lector literario y el espectador cinematográfico superan a las divergencias. No puede obviarse, ciertamente, que tales diferencias existen y deben ser tomadas en consideración, ya que tanto el lector como el espectador participan de la experiencia artística de maneras distintas, condicionados cada uno de ellos por las especificidades del acto comunicativo literario o cinematográfico. No es epistemológicamente aceptable afirmar que la recepción cinematográfica sea igual que la literaria, especialmente si se toman en consideración los aspectos fenomenológicos. Pero tampoco resulta erróneo poner de relieve que muchos otros aspectos de la recepción, como los sociológicos y todos aquellos que apuntan a la historicidad del acto de comunicación, no son privativos de un arte en particular. Mi interés teórico, por tanto, se manifiesta en dichos elementos comunes, que, en mi opinión, surgen como producto de un ambiente generalizado en los estudios artísticos de lo que se ha denominado como «crisis de la literariedad», preanunciada por el relativismo postmoderno, y cuyos primeros frutos fueron recogidos por la Estética de la recepción.

Una ventaja de los planteamientos receptuales es que se caracterizan por la versatilidad y la pluralidad, de manera que tanto el texto literario como el filmico se prestan a ser estudiados desde distintas corrientes teóricas. Esta transversalidad permite observar, con respecto al tema que ocupa estas páginas, la literatura sobre el mito de Greta Garbo desde la Estética de la recepción desarrollada por la Escuela de Constanza y desde sus análogos cinematográficos, profundizando tanto en los aspectos fenomenológicos como en la historicidad de la recepción; desde la Semiótica, que ha desarrollado teorías sobre el espectador y sobre el divismo de las estrellas cinematográficas, se brinda la oportunidad de entender los procesos concretos que se desencadenan en el espectador ante la contemplación de la estrella de cine; la Teoría de los Polisistemas ha proporcionado también los instrumentos adecuados desde planteamientos receptuales en términos socio-culturales. Por otra parte, esta perspectiva general no excluye la posibilidad de atender otras coordenadas que median en la recepción, y son, sobre todo, aquellos aspectos inmanentes que no han encontrado un desarrollo adecuado en otras propuestas. De esta forma, el estudio de una recepción de esta naturaleza se completará con las aportaciones de la

narratología o desde las cuestiones que plantea el género artístico, sin que las mencionadas perspectivas entren en conflicto entre sí.

Pretendo poner de relieve, en la medida lo posible, no sólo la necesidad, sino la conveniencia de aplicar conceptos teóricos literarios para la teoría cinematográfica y viceversa, sin denostar la vocación autónoma de ninguna de las teorías. Mi postura se ampara en las aportaciones teóricas más recientes, que apuntan a la convergencia de las propuestas teóricas e incluso a su dependencia mutua. No quisiera olvidar que el punto de partida y objetivo principal es la literatura, pero una literatura determinada que se debe a unas circunstancias precisas, y que tiene en mente un arte que define el siglo XX. Pero, mientras que corrientes como la Semiótica han elaborado un discurso teórico homogéneo sobre la recepción literaria y filmica, la teoría cinematográfica de corte receptual, por ejemplo, todavía no ha encontrado correlatos para alguno de los conceptos provenientes de la Estética de la recepción que, desde mi punto de vista, podrían resultar rentables. Es cierto que la exclusiva atención al lector por parte de la Estética de la recepción debe conducir a un cuidado especial a la hora de acometer este trasvase terminológico, pero, mediante el empleo de algunos de sus conceptos para el espectador y el texto filmico se puede desvelar una voluntad universal y enriquecer mutuamente las aportaciones teóricas.

Acudiré, por tanto, a teóricos de uno y otro campo humanístico con la intención de encontrar esas coincidencias y de completar los puntos de vista que proponen con conceptos de la Estética de la recepción literaria. Algunas ideas como la de *horizonte de expectativas* o la de *distancia estética* han encontrado su traducción a la teoría cinematográfica bajo otras denominaciones; otras provenientes de la Estética de la Recepción no han sido acomodadas aún, pero pueden arrojar luz sobre el fenómeno de la recepción cinematográfica. La organización de esta tesis en función de los distintos modelos tiene por objeto también la clasificación de los diferentes textos del corpus literario en función del grado ilustrativo de las propuestas teóricas. Los textos literarios agrupados en el corpus tendrán la función no sólo de ofrecer información sobre el mito, sino de ilustrar asimismo las propuestas teóricas. Se revela así, por ejemplo, que conceptos y especificidades de las teorías filmicas (aquellos que son de provecho para la recepción) se detectan también a las concreciones literarias.

Este estudio, por último, completará puntualmente un doble esquema de recepción. De un lado, se encuentran los escritores y poetas, receptores directos de un texto filmico. Por otro, los lectores de estos textos que conforman el corpus. Aunque el objetivo principal marcado en estas páginas sea el de la recepción literaria, habrá también espacio para la última fase de este proceso dialógico. La instancia del lector puede ser considerada bajo los preceptos tanto literarios como cinematográficos, ya que compartirá la experiencia filmica que en su momento sufrieron los escritores, y a ella se le une la literaria. Se formularán en estas páginas, por tanto, algunas propuestas encaminadas a entender el proceso de recepción de la literatura sobre cine, con el propósito de buscar convergencias en los diseños teóricos desarrollados para el arte literario y el arte cinematográfico.

La elaboración de un estudio de estas características, requiere pues, de una concepción abierta de los estudios literarios o filológicos, ya que sólo así será posible afrontar la especificidad de los textos que presento. Ceserani ofrece las claves que debe tener toda investigación de esta índole:

para poder distinguir entre sí los distintos productos culturales y elaborar prácticas de análisis e interpretación específicas para los productos de la imaginación literaria, es necesario disponer de una teoría lo suficientemente flexible y refinada. (Ceserani 2004: IX)

Debo añadir, por otra parte, que el camino que emprendo en este estudio ha sido ya explorado en profundidad. El intento por acercar no sólo dos prácticas artísticas, sino también las aportaciones teóricas que les corresponden, comienza a tener una relevancia notable. Lo atestiguan aportaciones como las de Robert Stam — *A companion to literature and film* (2004); y, en menor grado, el mencionado *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad* (1999)—; y el citado trabajo de Carmen Peña (1996).

Pero el empeño mayor de sistematización corresponde al volumen de José Antonio Pérez Bowie: *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica* (2008). Se trata del estudio teórico-comparatista de estas características que mejor condensa el objetivo de esta tesis. Estas páginas deben considerarse como una aplicación práctica de las propuestas y del trabajo de recopilación y sistematización del profesor, ampliando aquellos aspectos concretos que comparten los estudios filmicos y los literarios. En el citado estudio el profesor ha pormenorizado todas las corrientes teóricas de los dos ámbitos humanísticos, enfrentándolos y comparando los conceptos, zonas o teorías que participan de una genética común, o que desvelan

su parentesco aún cuando en algunos casos se silencie o no se reconozca debidamente.

Han tenido en esta tesis un peso especial los capítulos de Pérez Bowie «La recepción cinematográfica» (2008: 169-183); «El cine como narración: la narratología cinematográfica» (2008: 31-50); «Géneros literarios y géneros cinematográficos» (2008) y «Cine e intertextualidad» (2008: 151-168). Parto, pues, de que la labor principal está ya resuelta y verificada, de modo que sólo resta poner en práctica esas relaciones y completarlas en aquellos casos en que el profesor haya dejado la puerta abierta a la rentabilidad del uso de algunos conceptos provenientes de la teoría literaria, como en el caso de la Teoría de los Polisistemas.

1. 2. 3. 1. Estética de la Recepción

La Estética de la Recepción puso en el centro del análisis literario todos aquellos aspectos histórico-culturales que habían sido marginados durante décadas de formalismo y crítica inmanentista. La parte de esta investigación desde los presupuestos de esta corriente, en consecuencia, cumplirán con los objetivos que marca para el estudio de la obra literaria, pero aplicada al cine. Se enmarcarán convenientemente el mito y su surgimiento, así como los *modos de recepción* mediante los cuales se han cimentado la consideración mítica de Greta Garbo.

Conviene hacer una distinción entre las dos vertientes fundamentales que emanan de la Estética de la Recepción, y que se complementarán en mi análisis del mito de Greta Garbo. Se trata, por un lado, de la perspectiva puramente historicista, desarrollada por Hans Robert Jauss, y, por el otro, de la fenomenológica, que fue propuesta por Wolfgang Iser. Con la primera se cubrirán los datos socio-culturales e históricos que tengan relevancia para el estudio y la comprensión del mito cinematográfico y su acogida literaria. Con la segunda, a su vez, el interés se desplazará hacia todos aquellos datos relevantes contenidos en los textos que son el resultado de la experiencia lectora/espectatorial de los escritores ante el mito.

Como advertencia general para la Estética de la Recepción, conviene señalar que su concepción original

es parcial en el sentido de que [...] sólo pretende un objetivo de hermenéutico frente los objetivos de las teorías de la producción y representación, dejando claro que sus

planteamientos teóricos puede muy bien ser complementados con los planteamientos de éstas (Acosta Gómez 1989: 150).

En esta tesis, especialmente por lo que concierne al enfoque fenomenológico, se tendrán en cuenta los aspectos contenidos en la «obra» (compuesta, como debidamente se analizará, por las películas, la biografía y otros muchas facetas de Greta Garbo) como fuente de la experiencia mítica, por lo que se aludirá a los postulados de los principales teóricos de esta vertiente a lo largo de toda la investigación. Para comprender la complejidad de este fenómeno mítico se deben estudiar también las particularidades de los textos filmicos y de las estímulos que estos desencadenan en el espectador, reflejadas literariamente. De ahí se infiere la conveniencia, por ejemplo, de la narratología como modelo para entender este tipo de procesos.

La importancia de otras disciplinas y otras corrientes teóricas literarias es insoslayable a la hora de configurar programáticamente la Estética de la Recepción. Se han reconocido otras estas disciplinas adyacentes íntimamente ligadas a ella, como la sociología de la literatura, la teoría de la interpretación, la teoría del texto y la historia de la literatura (Acosta Gómez 1989: 29). Esta tesis pretende incluir entre ellas las distintas teorías sobre el mito, que, en mi opinión, comparte con las obras literarias y artísticas su carácter dialógico.

La Estética de la Recepción, en consecuencia, no se constituye como un sistema cerrado. Jauss ha expresado explícitamente la conveniencia de acercarse y de completar el estudio a la luz de otras propuestas teóricas, frente a las que no tiene por qué situarse en una posición antagónica: «no es una disciplina independiente fundada en una axiomática que le permita resolver todos los problemas, sino una reflexión metodológica parcial, asociada a otras y susceptible de ser completada en sus resultados» (Jauss 1989b: 239). Lo interesante de la Estética de la Recepción es que reconoce el «carácter parcial como autonomía relativa del arte» (Jauss 1989b: 239).

Debe entenderse, a su vez, este capítulo como marco principal en el que se engloban los demás, ya que se articula siempre con un carácter receptual ineludible: el corpus literario está constituido por textos que han surgido del contacto con determinados textos filmicos o una figura cinematográfica determinada, y el interés comparativo se centrará en esos aspectos pormenorizadamente en cada uno de los capítulos restantes. Sólo así se podrá contribuir a «hacer comprender la interacción

existente entre arte y sociedad, o, dicho de otra manera entre producción, consumo y comunicación, en el proceso global de la praxis histórica» (Jauss 1989b: 239).

Para ello, estructuro el capítulo en *modos de lectura*, que parten tanto de teóricos de la literatura —es el caso de Glowinski— como del cine, estos últimos vinculados directamente con algunas de las propuestas de la Estética de la Recepción. En esa nómina se encuentran, entre otros, Robert Stam, Stuart Hall o Rick Altman. Esta parte de la investigación, por otro lado, será la única que mantenga un cierto orden cronológico, dado el talante historicista que ampara la Estética de la Recepción.

1. 2. 3. 2. Teoría de los Polisistemas

El objetivo principal de la Teoría de los Polisistemas es el de estudiar y observar el *funcionamiento* de la literatura dentro de las normas culturales de la sociedad que la crea. Para esta teoría, la literatura se encuentra engastada en un sistema sociocultural sin el cual no se conciben ninguna de las manifestaciones artísticas y sociales que la conforman unitariamente. La literatura, desde esta perspectiva, es entendida «como una red de elementos interdependientes en la cual el papel específico de cada elemento viene determinado por su relación frente a los demás» (Iglesias Santos 1999: 9).

Si bien la Teoría de los Polisistemas se ha centrado fundamentalmente en el ámbito literario —al igual que sucede con la Estética de la Recepción—, muchos de sus teóricos han apuntado hacia la cultura como el ámbito de actuación idóneo²¹. No en vano, algunos de los principales referentes para los teóricos de la Teoría de los Polisistemas se han dedicado al ámbito de la cultura en general más que al de la literatura en particular. Es el caso de Lotman o Bordieu. En el funcionamiento de la cultura, pues, se ven involucrados los aspectos llamados sociosemióticos, entre los cuales se hallan, entre otras manifestaciones, la literatura, el cine, y las demás artes, junto a otras de carácter estrictamente social. El mayor atractivo de esta perspectiva

²¹ La Teoría de los Polisistemas incide con especial interés en los procesos de adaptación de prácticas y discursos. De ahí que gran parte de sus esfuerzos se centre en las zonas geográficas políglotas o en el fenómeno de la traducción. En el ámbito de los estudios filmicos, la adaptación cinematográfica de textos literarios ha sido el aspecto que más atención ha merecido, en especial con las aportaciones de Patrick Cattrysse (Cattrysse 1990, 1992a, 1992b, 1994, 1995; Cattrysse y Gambier 2008; Cattrysse 2011).

teórica reside en la capacidad de observar la literatura dentro del sistema complejo de una cultura, que, a su vez, está formada por otros sistemas.

El estudio del corpus literario que hemos recogido desde la perspectiva sistémica se detiene principalmente en uno de los conceptos más interesantes que se plantea en relación a la perspectiva funcional sobre la cultura: el de *interferencia*. Una de las tareas principales, como apunta Lambert, es la de «determinar *cómo* las culturas, las literaturas, las Artes y las lenguas coexisten, no en teoría, sino en situaciones culturales concretas» (Lambert 1999a: 60). Me propongo, por lo tanto, en este capítulo estudiar cómo se comporta la literatura desde la irrupción del cinematógrafo. El eje temporal en el cual se inserta el corpus permite valorar con suficiente distancia y ofrecer conclusiones acerca del modo en que la literatura ha tratado a sus mitos, y los ha incorporado definitivamente dentro de su repertorio.

Esta perspectiva resulta adecuada asimismo para hablar del cine porque, quizá de manera más evidente que en las otras artes, depende de los factores volubles del mercado y de las reglas que lo constituyen. El concepto de mercado ocupa una posición central en la Teoría de los Polisistemas, que, de manera evidente, forma parte del funcionamiento general de la cultura porque tiene el poder de regular el conjunto de normas (o de ser, cuando menos, sintomático de ellas) en que se manifiesta la cultura en el seno de la sociedad. Ya hemos apuntado anteriormente que el cine, desde sus comienzos, ha necesitado de la publicidad para establecer su hegemonía en el ámbito de la cultura occidental, al menos el cine que representa Greta Garbo. Se abre la posibilidad, con la aplicación de estos conceptos y desarrollos metodológicos, de observar el impacto literario de la cultura de masas desde una perspectiva diacrónica, ya que el corpus literario, como ya se ha apuntado con anterioridad, abarca desde comienzos del XX.

El concepto de *cultura de masas* no encuentra una definición concluyente, por lo que conviene aclarar qué se entenderá en el desarrollo de esta investigación con ese término. Aunque ha sufrido un desarrollo más bien reciente, algunos autores datan el nacimiento de la cultura de masas en el año de invención de la imprenta.²²

²² Es el caso de Marshall McLuhan, quien mediante su sintagma «galaxia Gutenberg» (1969) da cuenta de que la imprenta se constituye sin lugar a dudas en el motor de la democratización de la cultura. El pensador intuyó en su ensayo las nuevas formas hacia las que derivaría el avance, como la electrónica. Su concepción del nacimiento de la cultura de masas tiene un origen, pues tipográfico. En un ensayo posterior, *Comprender los medios de comunicación* (2009), amplía el alcance de la cultura de masas e incluye el cine y la televisión.

Restrinjo el concepto a aquellas manifestaciones de corte popular que encontraron su difusión con la invención de los últimos medios de comunicación eclosionados en el siglo XX. Me rijo, pues, por unos parámetros sociales y técnicos: aquellos que propician que una determinada obra o información alcance difusión de manera *masiva*. Otro parámetro operativo es asimismo el grado de accesibilidad y simultaneidad.

La Teoría de los Polisistemas ostenta el acierto, en mi opinión, de haber enmarcado de manera rigurosa la literatura en el seno de la sociedad que la produce y la recibe. Si bien esta idea no constituye una novedad en sentido estricto, sí lo es por la forma en que se verifica la naturaleza social de la literatura. Ésta pasa a depender no sólo de los elementos considerados tradicionalmente como parte integrante del sistema literario (escritor, receptor, código), sino que a ellos se le unen otros factores como el de mercado, que alcanza una posición de primer orden para entender el funcionamiento total de la literatura en el seno de una sociedad. El discurso polisistémico se adecua, en consecuencia, al estudio del fenómeno de la cultura de masas. De esta manera, los textos que centran la atención de esta investigación no sólo son creaciones que tienen validez por sí mismas, si no que se erigen también en interesantes documentos que prueban las preeminencia social del discurso masivo. En ellos, se reflejarán de un modo determinado las jerarquías que se establecen en el seno del sistema cultural.

El diálogo intermedial entre la literatura y el cine, que es el motivo que mueve estas páginas, se observa, pues, desde la Teoría de los Polisistemas de una manera reveladora, porque facilita la tarea de explicar el trasvase entre artes que se manifiesta de manera natural en la macroestructura que, organizada mediante un conjunto de repertorios entendidos como el conjunto de normas y motivos, articula una cultura. Una consecuencia que se infiere de la noción de repertorio es la de la posibilidad de elección de algunos de los elementos que lo conforman en detrimento de otros. Esta particularidad ofrece la oportunidad de estudiar el mito de Greta Garbo buscando en la literatura sobre ella los factores que impulsaron, y aún impulsan, la elección de este mito cinematográfico en concreto de entre todos los mitos que ha construido el cinematógrafo.

Se trata de un concepto dinámico, por lo tanto, de la cultura, expuesto a los constantes cambios que se operan en ella. El caso del cine y la literatura es

paradigmático: la irrupción del cine podría haber desencadenado una lucha por el lugar central, prestigioso, entre las prácticas artísticas. La literatura, por ejemplo, podría haberse visto relegada a una posición marginal de la cultura, cuando antes de la irrupción definitiva de la cultura de masas ocupaba el lugar central del sistema cultural. A veces como acto volitivo, como se constata en las Vanguardias, momento en que, del mismo modo en que Maiakovski declaraba que después de la electricidad no le interesaba la naturaleza, se barajó la idea de que después del cine, la literatura no podía seguir igual. En relación a ello, la adopción del discurso cinematográfico en la literatura ha servido, sobre todo en los comienzos de este arte, para diferenciar unas generaciones de otras.

Otra cuestión que la Teoría de los Polisistemas permite discernir es aquella que se debate en términos imperialistas. El cine propuesto se restringe, como ya he apuntado, a un solo tipo de cinematografía: la estadounidense. Se plantea por ello la idoneidad de estudiar, siempre a través de los textos incluidos en el corpus, la noción de *identidad*, que forma también parte del núcleo central de intereses de la Teoría de los Polisistemas. Dicha noción en los tiempos de los *mass media* debe ser sometida a una reformulación. Será interesante, por lo tanto, extraer conclusiones con respecto a las literaturas hispánicas y a su comportamiento frente a los discursos universales, que en el caso que nos ocupa, se localiza en el cine de la etapa dorada de Hollywood.

La Teoría de los Polisistemas plantea otras líneas interesantes frente al corpus que manejamos en estas páginas. Permitirá dilucidar en qué manera el corpus puede adscribirse a las categorías de *repertorio activo/repertorio pasivo*. Será interesante señalar en qué manera funciona la literatura cuando sus productores actúan como receptores de otro discurso. Otra de las cuestiones interesantes que se abordarán en esta sección será la de la recepción, siguiendo la línea general que vertebra estas páginas. Será el lugar apropiado, por lo tanto, para acometer el estudio del mito contemporáneo propuesto por el arte cinematográfico y su significado y trascendencia en la literatura contemporánea, donde los mitos cinematográficos adquieren el valor de modelos²³. La acogida del cine por parte de la literatura tiene presente, como se verá, la función de esos modelos culturales junto a los que

²³ Como ya ha apuntado Even-Zohar, «para el consumidor potencial el modelo consiste en ese pre-conocimiento según el cual se interpretan los acontecimientos» (Even-Zohar 1999b: 36). Tal aseveración constituye una de las ideas más cercanas a la Estética de la recepción.

aquellos heredados de la tradición, cuyos mitos sustentan con frecuencia la creación de los nuevos.

Como se ha apuntado anteriormente, la noción de mercado que rige también el funcionamiento general de la literatura desde la perspectiva sistémica, ofrece también la posibilidad de ensanchar la definición de literatura cuando ésta se rige por parámetros nacionales o lingüísticos. Me refiero a la pertenencia a una determinada literatura de las obras traducidas. Esta teoría contempla este tipo de manifestaciones como parte integrante la literatura de acogida. En relación a esta investigación, entre estas obras se encuentran las biografías traducidas de Greta Garbo, que, desde esta perspectiva, deberían ser consideradas como parte de las literaturas hispánicas. Estudiar la considerable cantidad de biografías traducidas junto al ya de por sí nutrido grupo de textos literarios concebidos en español habría aumentado el grosor del volumen ostensiblemente. Por ello restrinjo su utilidad al meramente documental. Sólo en el caso del capítulo dedicado a los géneros las estudiaré comparativamente por las singularidades que presentan todas las biografías de la actriz sueca. Sin considerarlas, no podría entenderse el aura mítica de la estrella.

La Teoría de los Polisistemas ofrece la sugestiva ocasión de enfocar de manera novedosa el concepto de «influencia» de literaturas y prácticas artísticas foráneas en una determinada cultura. Sobre el término ya he abundado lo suficiente en esta introducción. Baste añadir que la mencionada teoría desliga la noción de literaturas nacionales de las demarcaciones estrictamente geográficas y la acerca a sistemas supranacionales que para nuestro estudio resulta de mayor interés²⁴. La superación de las fronteras es un rasgo definitorio de la cultura de masas. La literatura en el siglo XX se programó con frecuencia como una operación con objetivos universalistas, al desplazar los asuntos locales a una posición marginal. El cine actuó como válvula de escape de las fronteras. En términos polisistémicos, el

²⁴ Esta precisión sobre las fronteras del fenómeno literario ha encontrado una gran acogida en los estudios comparatistas, cuyas últimas tendencias contemplan la Teoría de los Polisistemas como un campo fructífero para la disciplina. Son interesantes las apreciaciones al respecto de Gerald Gillespie: «el pensamiento polisistémico parece ofrecer [...] un territorio más neutral para el discurso sobre el cual podemos intercambiar ideas pacíficamente sobre los fenómenos que indican la formación de un nivel de cultura no nacional, global, sintético» (Gillespie 1998: 181). Desde esa posición reclama posteriormente que «los comparatistas deberían pasar una y otra vez del nivel global e incluso del regional, a las obras de arte individuales, como hacen Even-Zohar o Miner» (Gillespie 1998: 185). Ese espíritu recorre de fondo estas páginas.

repertorio, como se verá en este capítulo, se amplió en las literaturas hispánicas con la incorporación de los elementos del séptimo arte.

Para concluir, la teoría polisistémica proporciona de manera estructurada la posibilidad de «integrar la investigación de la literatura en un marco más amplio, concretamente en una disciplina de investigación de la cultura, no a través de una reducción, sino totalmente al contrario: subrayando la función más distintiva y manifiesta de la literatura en la creación y en el mantenimiento de la sociedad a través de su cultura» (Even-Zohar 1999c: 35). Ésta es una cuestión de primer orden para las relaciones entre el cine y la literatura, y, en particular, en la circulación del mito en la celeridad impuesta por el ritmo de la cultura de masas.

1. 2. 3. 3. Semiótica

La Semiótica se ha ocupado su acostumbrado rigor de dos de las instancias que forman parte del núcleo central de esta investigación: la del espectador cinematográfico y la de la estrella de cine. Las aportaciones de esta corriente para el tema que ocupa estas páginas serán, pues, de importancia capital para entender en toda su complejidad el fenómeno, ya que proporciona una perspectiva distinta y complementaria a la de la Estética de la Recepción, sin abandonar el punto de vista del recepcionismo. Es de reseñar que la preocupación por el espectador de cine se ha visto impulsada en la Semiótica desde el desarrollo de las teorías propias sobre el lector, que ha tenido en Umberto Eco su mayor impulsor. Los aportes receptuales de esta corriente proporcionan una visión unitaria en su base con respecto a la recepción de las artes, pero se ha detenido, a su vez, en aquellos aspectos que son exclusivos de cada una de ellas.

Conviene recordar los motivos por los que he elegido estudiar el fenómeno de la recepción del cine desde presupuestos semióticos. En primer lugar, comparte con la Estética de la Recepción una concepción comunicativa del arte y de la literatura en particular. Las similitudes entre la figura del lector y la de espectador son ontológicas: ambas, en opinión de los principales teóricos de esta corriente, participan en el proceso comunicativo abierto por el arte correspondiente a través de un código, y éste depende para su desciframiento de unas competencias que residen en el receptor. *La comunicación audiovisual* (de Gianfranco Bettetini), título de uno

de los ensayos más representativos sobre la recepción filmica es revelador al respecto. En ocasiones, las teorías semióticas desarrolladas en torno a la comunicación cinematográfica demuestran avanzar un paso más: proponen, por ejemplo, la sustitución del concepto de receptor por el de *interlocutor* —Casetti, (1989)—, por lo que cabe esperar una respuesta concreta por parte de dicha instancia. Algo que, como sucede en la tesis que expongo, puede darse en forma de poema o novela. Otra idea interesante que pone en relación a la Semiótica y a la Estética de la Recepción es la pluralidad de significados de la obra, aunque en el caso de la Semiótica esa posibilidad de lecturas diversas queda limitada, por lo general, a las posibilidades contenidas en el texto. Se trata, como se puede observar, de una postura más cercana lo inmanente de la obra que se estudie.

Por otro lado, se puede contar entre las aportaciones epistemológicas más significativas propuestas por la Semiótica la consideración del hecho cinematográfico como *texto*. Este avance ha propiciado que pueda hablarse en la teoría de *texto filmico*. Al conquistar esta categoría, será posible, siempre que se respeten las particularidades de la imagen cinematográfica, considerarla y estudiarla como si se tratara de cualquier otro tipo de texto con unas cualidades específicas, determinando la entidad, la cantidad y la recepción de la información sugerida por el cine. Una ventaja (o simple particularidad, según se observe) del método de trabajo semiótico con el texto filmico es que éste adquiere la capacidad de ser citado en el estudio, ya que entiende que la imagen en movimiento puede ser segmentada. Si bien el fotograma, sin embargo, no es la unidad mínima adecuada para acercarse al hecho cinematográfico, sí merece igualmente su atención como parte de un sistema semiológico estructurado. En este sentido, los estudios de Christian Metz (Metz 1973, 2002b, 2002a) sentaron las bases de este modo de proceder.

Entre los semiólogos que más atención han prestado a la figura del espectador se encuentran los mencionados Francesco Casetti (1989) y Gianfranco Bettetini (1996), cuyas teorías vertebrarán este capítulo. El primero se centra en los procesos de construcción del espectador que pone en funcionamiento el texto filmico desde las estrategias comunicativas intrínsecas de este arte. Construye para este propósito una teoría que recurre en ocasiones a la plasmación de sus correlatos literarios, como el de «espectador implícito», que se corresponde con el de «lector implícito» propuesto desde la semiótica literaria y desde la Estética de la Recepción. Esta noción, como se

verá en este capítulo, tendrá una importancia fundamental para entender alguno de los textos del corpus literario, ya que la localización de ese lector implícito en la filmografía de la Garbo y, por lo tanto, las cualidades del mismo dentro del texto filmico, permitirá dilucidar con mayor claridad el impulso mítico que late tras la actriz y que encuentra su respuesta en la literatura.

Las teorías del espectador que desarrolla Bettetini, por su parte, exhiben una originalidad sorprendente, aunque sus planteamientos respondan a la seriedad de los estudios semióticos. El estudioso propone al espectador como prótesis (simbólica) del texto filmico, de modo que actúa dialógicamente con él bajo la forma de esa particularísima fisicidad. El interés principal de esta idea no pasaría de curiosa anécdota si no tuviera la certeza, que explicaré en este capítulo, de que ese sujeto desdoblado no se acaba con la proyección de la película. Es el que conduce, en mi opinión, a figuras como las del *fan* o *mitómano*, o, en otra magnitud, a la de los poetas y escritores, que extienden el momento de la experiencia estética fuera de los límites espacio-temporales que convergen en la proyección de la película.

El propio Bettetini ha expuesto otras interesantes reflexiones, de provecho también para esta tesis, en torno a la figura del actor, a la popularidad de éstos fuera de las pantallas y la incidencia en los discursos cinematográficos en que actúa. Proporciona unas herramientas útiles para entender la literatura sobre el mito de Greta Garbo a partir de la propia significación de la estrella, entendida ésta como un *texto signifiante* de una entidad especial, pues en él intervienen, por un lado, la imagen y el discurso de y sobre la estrella. Para aclarar lo anterior de manera breve, se podría considerar que ambos elementos constituyentes de la estrella discurren simultáneamente dentro de la pantalla (de manera filmica) o fuera (de modo cinematográfico). Hay pues un trasvase continuo de elementos entre el personaje y la figura real de la actriz que, en conjunto, forman ese texto signifiante que es el que acaba siendo plasmado en los textos que recojo. Para entender esta singularidad sobre la significación de la estrella de cine el estudioso no sólo ha descrito y estructurado la significación de la estrella, sino que ha desarrollado las categorías y magnitudes en que puede acontecer el *divismo*, nombre con el que se ha bautizado este proceso.

El mito de Greta Garbo en este capítulo, pues, se enfrentará a su significado y su construcción: se verá cómo se plasma literariamente, y a través de qué códigos se

configura la imagen de la diva. Por otro lado, haciendo uso de la teoría semiótica del espectador, se estudiará el modo en que procede esa figura protésica a la hora de plasmar de un modo literario sus impresiones. También analizaremos si es posible inferir de éstas una dilación temporal que sobrepase los límites estrictos de la proyección. Para este propósito será de utilidad acudir a la llamada *segunda semiología* o *semiología de segunda fase* (Stam, Burgoyne et al. 1999: 40), que se desplaza hacia las bases psicoanalíticas y cuyo mayor exponente es Christian Metz. Por último, un estudio del mito desde una perspectiva semiótica debe tener en cuenta ineludiblemente las ideas de Roland Barthes respecto a la naturaleza de este fenómeno, recogidas en su volumen *Mitologías* (2005). Con su sólido desarrollo teórico se abrirá el capítulo 3.

1. 2. 3. 4. El modelo narratológico

En el capítulo 6 abordaré las cuestiones que atañen a la construcción del relato cinematográfico y su incidencia en la consideración mítica que la literatura adhiere a la figura de Greta Garbo. La narratología ha pormenorizado todos los aspectos que conciernen a la estructuración de la historia concebida con parámetros literarios, pero ha sido fecundo su uso en los estudios fílmicos. Por otra parte, existe, a mi juicio, una evidente relación entre el empleo de las técnicas narrativas propuestas por el texto fílmico protagonizado por la Divina y las concreciones literarias que se derivan de la contemplación del mismo. Dichos vínculos se concretan sobre todo en el nivel de la historia, pero también en el del discurso.

Destinaré este capítulo, por lo tanto, a estudiar los aspectos narratológicos fílmicos más rentables para los textos literarios que conforman el corpus de esta investigación. La construcción del personaje cinematográfico desde estos presupuestos será el más importante de todos, porque a través de él se canalizan las expectativas de estos singulares espectadores. Bettetini, como ya he apuntado en el apartado anterior, ha demostrado la importancia de incidir sobre la particular esencia del personaje cinematográfico, indivisible en casos paradigmáticos como el de Greta Garbo, del personaje real —la actriz—, con consecuencias notables en el proceso de recepción y mitificación de este tipo de instancias de la narración fílmica. Esta teoría sobre el significado del personaje cinematográfico y del actor que lo interpreta es

susceptible de formar parte también de nuestro capítulo dedicado a la narratología porque la noción de *personaje* ha sido definida como figura fundamental de la diégesis.

En el personaje cinematográfico, a diferencia del de la novela, las particularidades pragmáticas que inciden en el actor real completan y modifican sustancialmente su significado, y exigen, en consecuencia, distanciarse de la diégesis para que se desvele su complejidad. Se hace particularmente necesario para estrellas como Greta Garbo, cuya filmografía llega a construirse en función de su carisma y su comportamiento fuera de las pantallas, y cuya vida, a su vez, se verá modificada por los papeles que interpretó. A esta naturaleza urobórica de la significación del mito cinematográfico, hay que unir todo el flujo de información en torno a él que discurre en los medios de comunicación masivos, ya que también inciden de manera decisiva tanto en la construcción del personaje como en la concepción pública de la actriz²⁵.

Por otro lado, las técnicas narrativas del cine han jugado con el uso del tiempo en su relato con intenciones claramente delimitadas. En el caso de Greta Garbo, se hace indispensable estudiar, por ejemplo, la ausencia dilatada en el relato filmico de la actriz, un recurso que se usó prolijamente, y que tenía por objeto despertar la ansiedad en el espectador ante la epifanía de la actriz. Esta demora fílmica tiene consecuencias directamente literarias, especialmente si se tienen en cuenta los factores temporales del relato propuestos por la narratología. Se aclarará pues, a través de los textos, la particular relación que el mito mantiene con el tiempo.

Al mismo tiempo, otras instancias narrativas deben tenerse en cuenta en este capítulo. En especial merece la atención la construcción de los sujetos enunciadores que entran en funcionamiento en la diégesis. Para ello, se hace necesario detectar en el corpus fílmico las figuras narratológicas de difícil localización en el relato cinematográfico, pero que conviene especificar por su importancia para elaborar lo más completamente posible el proceso de recepción materializado en el corpus literario que manejamos. Conceptos como el de «narratario» o «narrador» serán pues objeto de investigación en este capítulo, ya que mediante su cristalización emergen aspectos de gran importancia en la literatura a la que aludo. Mediante ellos, además, se enlazará con nociones como la de *estilo* cinematográfico y modos de narración

²⁵ Desligo el adjetivo «urobórico» del significado que se le concede habitualmente en la teoría psicoanalítica, para aplicarlo en su sentido gráfico y metafórico.

filmica, que en mi opinión, desempeñan una gran importancia en el proceso mitologizante a la que se ve sometida la figura de Greta Garbo.

1. 2. 3. 5. En torno al género (literario y cinematográfico) del mito

El capítulo dedicado a la cuestión del género debe ser forzosamente ecléctico y variado, en primer lugar porque no está constituido como modelo o disciplina (a diferencia de los mencionados para otros capítulos). Y, en segundo lugar, porque la misma noción, aplicada a la literatura y el cine, tiene una consideración distinta. El género cinematográfico se define con parámetros distintos a los que se emplean para delimitar el género literario. Aún así, encuentro en la polisemia e imprecisión del término un aliciente para proponer cuestiones interesantes en torno a él.

La principal radica en la construcción del género a través de la actriz, o, dicho de otro modo, la consideración de que *la actriz hace el género*, idea sustentada por algunos teóricos como Bettetini. Se ha dicho con frecuencia que Greta Garbo nunca interpretó otro papel que no fuera ella misma. Este factor, con la connivencia de los estudios cinematográficos de Hollywood, dirigió su filmografía hacia un tipo particular de género filmico que se resumía básicamente en ella. Los filmes de *femmes fatales*, que tenían ya un largo recorrido en los años en que Greta Garbo rodó en la Meca del cine, alcanzaron con la actriz sueca su mayor grado de estilización. Indudablemente, este subgénero enfocado únicamente en la figura femenina, tiene su reflejo directo en la literatura, que ha dirimido esta condición en gran parte de la producción dirigida a ella.

Propongo, por otra parte, que Greta Garbo en su condición de mito se concreta en el trasvase a la palabra mediante géneros literarios híbridos, con importantes consecuencias formales en las obras que he seleccionado. Los géneros en prosa, por citar un ejemplo, se caracterizan por un aliento poético que desdibuja los límites de la categorización. De ellos, quizá sea la biografía el género que más se acerca a la condición híbrida que expongo. En ella entran en consideración circunstancias como la de la veracidad de los datos aportados, diferenciándose únicamente las obras adscritas a este género por su mayor o menor grado de poeticidad. Casos como el de *Vida de Greta Garbo* de César Muñoz Arconada exigen ser valorados desde este punto de vista.

En último lugar, este capítulo contendrá puntualmente reflexiones en torno a las relaciones que mantiene el mito con los géneros canónicos literarios. Especialmente reseñable es la condición trágica que se le imputa a Greta Garbo con frecuencia en los textos literarios, pero, para entender esta inclinación se hace necesario profundizar en el concepto de tragedia y remontarse a sus orígenes griegos. Si bien es cierto que el género cinematográfico al que se le adscribe es el del melodrama, la literatura desplazó hacia el género trágico tanto sus textos fílmicos como la figura real.

1. 2. 3. 6. El modelo iconológico

El modelo iconológico centrará el último capítulo de esta investigación. He considerado oportuno incluir un capítulo de estas características porque, en definitiva, el cine es un arte también de la imagen, y las relaciones de la literatura con las artes de este tipo han conformado ya una larga tradición. Para la cuestión que nos ocupa, además, se deben tener en cuenta no sólo las imágenes fílmicas protagonizadas por Greta Garbo, sino toda imagen suya. Cuando se lee que Greta Garbo es un icono del siglo XX, debemos retrotraernos al significado original de este concepto para entender sus consecuencias míticas. Fotografías, carteles, obras de arte... mantienen un diálogo con la literatura que desentrañaré a lo largo de estas páginas. Para ello, aplicaré lo que Panofsky denominó «accidentes de tráfico entre imágenes y texto», y que Moralejo (2004) detalla lúcidamente en uno de sus trabajos más recientes.

1. 2. 3. 7. Otras corrientes teóricas

Otras aportaciones teóricas de los últimos años, sin embargo, quedarán al margen de la presente investigación. Entre esas teorías figuran la *Teoría de género* o las *teorías feministas*. Sin embargo, creo que pueden ser un campo de estudio fructífero considerando el corpus exclusivo sobre una figura femenina que he delimitado. Este tipo de estudios enfocados en lo femenino comienza a tener ya una extensa bibliografía. Con vocación rigurosa, ha sido objeto ya de la atención de estudiosas como Annette Kuhn, en cuyo volumen *Cine de mujeres. Feminismo y cine*

(1991) traza un panorama general sobre la cuestión. Otra perspectiva que habría ofrecido gran rendimiento es la de los *Estudios Poscoloniales*, si se tiene en cuenta que el cine de Hollywood contiene las huellas del discurso dominante estadounidense. Se han cubierto parcialmente, no obstante, algunos de las propuestas de este tipo de estudios en el modelo de la Teoría de los Polisistemas del capítulo 5, respondiendo así a la labor emprendida por teóricos como Tötösy (1998).

Para usar el término «mito» destinado a las estrellas de cine debo adentrarme en otras disciplinas no filológicas. Resulta imprescindible una aclaración con respecto al término si se aplica a una realidad contemporánea. Se hace necesario elucidar si nos encontramos en efecto con un nuevo tipo de mitología o por el contrario nos conduce a un tipo novedoso de relación con las personas «maravillosas». Por ello he abierto el estudio con un capítulo dedicado exclusivamente al mito, su definición, y lo apropiado de su empleo para las realidades contemporáneas que la literatura refleja. Los mitos han sido sometidos a lo largo pasada centuria a una actualización de significado y alcance cuyo destino en el siglo XXI está aún por concretar. Este capítulo ofrecerá, en definitiva, un breve recorrido por la esencia del mito en el siglo XX, tanto en lo social como en lo literario.

A lo largo de la investigación, los estudiosos más importantes del estructuralismo filosófico, la antropología, la filosofía o las ciencias sociales ilustrarán el siempre complejo entramado del mito. Será de gran ayuda comparar asimismo la nueva mitología en torno al cine en los escritores que estudiaré con la mitología clásica que ha servido de inspiración y modelo durante milenios en la literatura occidental, y que, como se verá, a su vez sirvió para construir mitologías contemporáneas tomando como base la antigua.

1. 2. 4. Historia de la literatura

Esta investigación se inscribe también en el campo de la Historia de la literatura por su delimitación diacrónica. Se constituye como un seguimiento temático en la literatura en español a lo largo del XX y la centuria actual, abarcando con ello casi un siglo de creación literaria. Se atiene a una línea perfectamente definida: la aplicación de un mito preexistente a los objetivos artísticos de distintos escritores pertenecientes a épocas, generaciones y «escuelas» diversas, y que

cultivaron distintos géneros literarios. Este análisis histórico (que rastrea las conexiones y relaciones directas, incluidas las intertextualidades) se completa con los instrumentos de la Literatura Comparada y la Teoría de la literatura y del cine expuestos anteriormente, y que se han ocupado suficientemente, como se ha visto, de las relaciones entre la literatura y las otras artes, incluido el cine.

La disposición habitual de este tipo de estudios se reduce, por lo general, a la enumeración y recolección de los textos en orden cronológico. Ahora bien, he considerado que el estudio de las obras elegidas no debía seguir el orden tradicional. La razón principal es contribuir a que estos textos tengan todavía vigencia: al ser aplicados a modelos teóricos vigentes, se preparan para la contemporaneidad. Para organizar cada uno de los apartados teóricos, he clasificado los textos en función de su adecuación al modelo que ejemplifican, de modo que se ordenan de mayor a menor afinidad teórica. Sólo hay una excepción, en el caso del capítulo «La Divina en el horizonte...» En este caso, por tratarse de un modelo de recepción histórica, los textos siguen una presentación cronológica. Téngase en cuenta que hay autores con más un texto, y que no todos los textos de un mismo autor se encuentran en el mismo apartado. El tercer capítulo de esta investigación se destina a observar las variables receptuales de un mito cinematográfico para trazar una «historia de los efectos», y ajustarlo así a la definición de historia de la literatura propuesta por Jauss.

En definitiva, aun a pesar de su particular orden, esta tesis cumple el propósito fundamental de los estudios históricos: el de «preservar el texto en el tiempo» (Ceserani 2004: 16). Mi propósito final ha sido el de proporcionar una *historia crítica* de un tema literario, estudiando cada uno de los textos que forman parte del corpus²⁶. Uno de los principales intereses del enfoque historicista es observar cómo se comporta el mito cinematográfico una vez que éste ha cumplido con una vida literaria de tan largo alcance. Indudablemente, las condiciones de recepción del discurso cinematográfico propuesto por el mito no serán las mismas en la década de los 20 que en la primera del siglo XXI. Se cumple así con uno de los preceptos fundamentales de la Estética de la Recepción, el de exponer adecuadamente la variabilidad de las condiciones (personales, sociales) de la instancia receptora. Estas creaciones aquí recogidas serán también valoradas tanto

²⁶ El concepto de *historia crítica* cuenta con la aprobación de autores recientes como Calvo Sanz (1993: 100-101).

por su interés literario como por su carácter documental sobre la voluble cultura de masas, caracterizada por su caducidad. A modo de ejemplo, no será lo mismo el análisis de la *Vida de Greta Garbo* de Muñoz Arconada en el contexto contemporáneo al mito, que el poema «Greta Garbo» de Ana Isabel Conejo, escrito aproximadamente seis décadas después del último filme protagonizado por la «Esfinge». La línea temática propuesta aquí permite que afloren tanto las similitudes como las divergencias en la recepción del mito.

Entre los restantes objetivos que propicia esta perspectiva se cuenta el de mostrar la continuidad de la literatura occidental como escritura basada en los mitos, en un rasgo que la remonta analógica y genealógicamente a su patrón más antiguo, la literatura griega, pasando por la etapa clásica de los Siglos de Oro. El cine, la teoría de éste, la crítica y la historia en conjunto, ofrecen material suficiente para conocer el mito antes de o fuera de las obras literarias analizadas; como se ha indicado, el impacto del cine sobre la cultura literaria es uno de los rasgos definidores de la centuria pasada, y en ese sentido el mito seleccionado es uno de los más significativos. Como se observará por las fechas de las obras que se proponen, el arco temporal recorre el siglo entero, aunque se atiende especialmente a su primera mitad, es decir, al momento, vinculado con las Vanguardias, en que el cine se convierte en acontecimiento para los escritores. Por la diversidad de géneros, el estudio se propone desvelar aspectos formales y estilísticos, de construcción narrativa o de elaboración poética (y hasta retórica) en obras distintas, con una contribución general (a la historia de la literatura) y otra particular (al conocimiento de cada uno de los autores).

1. 2. 5. Corpus

El corpus sobre Greta Garbo empleado en la presente investigación se escinde en dos categorías diferenciadas en razón de su carácter artístico. El corpus literario está constituido por aquellos textos escritos en lengua española con valor estético, que se medirá exclusivamente por lo que la tradición crítica y los hábitos de consumo culturales ha considerado como literario. Entran en valoración aquí, por tanto, patrones genéricos, es decir, aquellos textos que se amoldan a géneros poéticos, dramáticos o narrativos y manifestaciones de índole híbrida (artículos, poesía en prosa, novela lírica...). Para los escritos que puedan ser categorizados según la

última etiqueta, además, deberán ser considerados otros parámetros como los de la *literariedad*²⁷. No resultan concluyentes, pues, criterios como los del medio en que los textos han sido publicados (periódicos, revistas especializadas), ya que ese tipo de manifestaciones pueden participar plenamente de una concepción literaria. En estos casos, he valorado también otros aspectos además de la *literariedad* como los autoriales, esto es, que el autor sea de probada vocación literaria o su producción no se haya limitado al periodismo²⁸.

Este corpus literario, que es el que mueve y sustenta esta investigación, recoge creaciones de muy variada repercusión crítica. Junto a los nombres suficientemente fijados en el grupo canónico por la Historia de la Literatura, se insertan otros de menor representación en sus páginas. En este sentido, comparto y sigo la redefinición de canon propuesta por la Teoría de los Polisistemas, que considera que ese grupo privilegiado de obras que constituyen el canon no puede sustentarse sin caer en juicios de valor. Por otra parte, se ciñe con exactitud a la definición general del DRAE «conjunto lo más extenso y ordenado posible de datos y textos científicos o literarios que pueden servir de base a una investigación».

La finalidad no es discriminar entre magnitudes literarias, sino constatar la continuidad de un motivo determinado. Sin embargo, hay obras cuya importancia se define tanto por la diversidad de lecturas que ofrece como por su preciso uso del lenguaje, así como por una visión especialmente acertada sobre el mito de Greta Garbo integrada en el horizonte cultural. Dichas creaciones, por su complejidad y carácter polivalente, deben ocupar un lugar preeminente. Por otra parte, determinados textos antologados lo están testimonialmente por el hecho de contener

²⁷ Es ésta una cuestión delicada que ha ocupado páginas enteras en la Teoría Literaria. La discusión sobre la literariedad de un texto ha dado lugar a polémicos (y largamente discutidos) conceptos como el de canon, que exigen por parte de los estudiosos una redefinición adecuada. Douwe Fokkema, por ejemplo, observa con respecto a la concepción tradicional de canon: «existe un fallo en esta definición, su construcción pasiva. No se menciona el agente que elabora la selección y expresa los juicios de valor, o prescribe los textos de lectura en las escuelas» (Fokkema 1998: 236). La naturaleza ecléctica que persigo en estas páginas dificulta enormemente la búsqueda de una definición categórica de dicho concepto, ya que cada una de las teorías literarias concibe la literariedad de maneras distintas y la definen, por tanto, según sus propios preceptos. Enumerar cada una de las definiciones según la teoría literaria excede la labor principal de esta investigación. Sin embargo, para zanjar la cuestión, me he guiado, siguiendo los preceptos de la Estética de la recepción que vertebran las presentes páginas, en dos cuestiones esenciales para verificar esta categoría: el de la *intencionalidad*, que parte del autor; y el de la *recepción*, que valora literariamente el texto en cuestión.

²⁸ La delimitación del corpus también puede seguir el patrón de estilo literario propuesta por M. Riffaterre: «por estilo literario entiendo toda forma escrita individual con intención literaria» (Riffaterre 1989: 90).

una mención al mito de Greta Garbo sin que éste constituya su motivo principal. Ocurre especialmente en el género narrativo o el dramático.

Como ya se ha apuntado, los textos literarios aquí recogidos han sido escritos en un arco de más de 80 años: desde 1927, fecha del primer documento literario en español, hasta 2010, año en que se publica el último. La articulación de este estudio, que, como ya se ha subrayado, tiene también una intención histórica, se realizará forzosamente a partir del análisis de estos textos. Se deduce de lo anterior que el objeto del estudio se centra en el discurso literario, o, más concretamente en la plasmación literaria de un tema dado por el cine como aportación más significativa del siglo XX a la representación cultural de Occidente. Como consecuencia de la naturaleza de esta acogida, el discurso cinematográfico acompañará al literario cuando así lo exija el texto de modo que se desvelen las claves fílmicas del mismo.

Algunos de los nombres centrales del corpus literario son los de César Muñoz Arconada, Juan Eduardo Cirlot, Francisco Ayala, o Alfonso Reyes. Se persigue perfilar la situación de los muchos escritores que se recogen. Por ejemplo, se ha pretendido establecer el lugar que ocupan entre los prosistas del 27 autores como Juan Gil-Albert, José María Morón o Rafael Porlán Merlo (entre muchos otros) contribuyendo así a la definición de algunos conceptos de uso generalizado en la literatura española como el de Edad de Plata mediante una aportación concreta y objetiva, en la línea mitológica mencionada. Asimismo, se ha pretendido ampliar, en su caso, la nómina de autores y textos que han abordado el mito de Greta Garbo, especialmente mediante el estudio de las revistas literarias de la primera mitad del siglo, o situar ciertas creaciones en el marco temático que resulta imprescindible para la comprensión plena de esas obras y más aún, de los autores como mitólogos.

Es el seguimiento cronológico de un mismo tema lo que da, por su exclusiva atención a los textos, un resultado que puede calificarse de historia literaria plena. Mediante esta disciplina se ha pretendido mostrar, en autores y textos tan distintos, la apertura de las literaturas en español del XX a los impactos centrales de la cultura universal, dando así la clave de su dimensión cosmopolita, que las ponen a la altura de los momentos mejores de su tradición.

El segundo corpus por orden de importancia es aquel de carácter documental, en el que se incluyen textos de orden periodístico, publicitario y propagandístico, o crítica cinematográfica en revistas especializadas. Comprenden, pues, aquellos

escritos que no han sido motivados por una voluntad literaria, y se han gestado, por lo tanto, con una intencionalidad distinta. Los textos periodísticos, por ejemplo, son aquellos que dan cuenta de estrenos o noticias sobre la estrella y provienen tanto de la prensa diaria como de revistas especializadas cinematográficas. Los publicitarios, que comprenden desde los carteles de las películas hasta los anuncios en prensa, pasando por los programas de mano, cumplen una función persuasiva mediante la imagen y la palabra cuya influencia en los escritores es decisiva.

Dado que el mito cinematográfico, como producto de la cultura de masas, se apoya inexorablemente en este tipo de publicaciones, la importancia de éstas no debe ser soslayada, tanto por su valor documental como por su incidencia directa en el discurso literario. Éste ostenta, como se verá, un alto grado de dependencia con ese discurso circundante al mito que se adhiere al estrictamente cinematográfico. Aun con estas premisas, debo advertir que estos paratextos no constituyen más que un grupo de apoyo, por lo que su valor es meramente documental.

Mayor complejidad se halla a la hora de adscribir a uno u otro corpus el género biográfico utilizado en esta investigación. En mi opinión, se encuentran en un estadio intermedio entre el corpus literario y el documental. Esta cuestión será debidamente tratada en el capítulo dedicado al género, pero, anticipando el problema, las biografías de Greta Garbo plantean en su lectura un problema relacionado con la misteriosa figura de la actriz: la verosimilitud. Esta particularidad suscita algunas reflexiones en torno a las relaciones complicadas que mantiene el mito con el género apropiado para acometerlo literariamente, ya que quedan en suspenso cuestiones como la veracidad. De modo que muchas de estas biografías pertenecen a la categoría híbrida apuntada para el corpus literario, pero su paratexto y su intencionalidad indican que debe ser leída bajo la luz de lo verosímil. Debo recordar, asimismo, que el corpus biográfico estará constituido por obras escritas originariamente tanto en español como aquellas traducidas de otras lenguas. Persigo con ello poner de relieve que estas traducciones forman parte de la literatura de acogida y, a su vez, son un tipo de recepción especial. Nuevamente, la importancia del corpus se medirá en función de su incidencia en los escritos sobre Greta Garbo, que a veces se da en calidad de intertexto tal y como se demostrará oportunamente.

Algunos textos que mencionan o desarrollan el mito de Greta Garbo han quedado fuera del estudio, debido sobre todo a que la mención es breve o carece de

relevancia mitológica. En algún caso, sí se daba esa relevancia, pero ha habido limitaciones últimas de tiempo. Entre estos textos ausentes: las novelas de H. Elizondo Arce, *De este lado de la eternidad: novela* (2001); *La vida después*, de Marta Rivera de la Cruz (2011); *Sirena Selena vestida de pena* (2000) de M. Santos-Febre; *Las luces de septiembre*, de Carlos Ruiz Zafón (2003); *La casa de las mil vírgenes*, de Arturo Azuela (1985); *Historias marginales*, de Luis Sepúlveda (2000). En otros géneros, *Solo cenizas y otros cuentos*, de Raúl Pérez Torres (2000).

Concluyo con dos menciones especiales. La primera alude al cuento de Esther Peñas «Memorias de Enrique Jardiel Poncela retransmitidas desde el trasmundo a su joven y entregada discípula Esther Peñas», publicado en la revista electrónica *Línea de Sombra*, <http://www.shadowline1.com/lineadesombra/jardiel4.htm> (última consulta 26.12.2012). Se trata de un relato heredero de la narrativa de Jardiel Poncela, en el que Greta Garbo tiene un papel protagonista. Esther Peñas es reconocida como mentora por Fernando Márquez, y es la responsable de la reedición de *Mary Ann*, novela que estudio en el correspondiente apartado del capítulo 4.

La otra mención especial está movida por la promesa de un título bello. Se trata del ensayo *Greta Garbo a cámara lenta* (1933), de la poeta cubana Herminia del Portal. Aunque he conocido la noticia de su existencia tempranamente, han resultado infructuosos todos los intentos por conseguirlo. De él he encontrado un único ejemplar. Está depositado en la biblioteca de la Kent State University. Las repetidas peticiones de préstamo interbibliotecario o reproducción digital no han tenido éxito, ya que pertenece a una colección especial que veta cualquier solicitud de este tipo.

1. 3. Advertencias generales

Por lo que respecta al sistema de citas y referencias bibliográficas, he seguido las normas propuestas por la Sociedad Española de Literatura General y Comparada para sus publicaciones. Dichas normas se basan, en lo esencial, en el sistema MLA, al que se le han aplicado ligeras modificaciones de estilo. Este sistema comporta algunos rasgos estructurales en esta tesis, como el de la agrupación en la sección bibliográfica tanto del corpus literario como del teórico. En mi opinión, si aparecieran separados en dos elencos distintos se dificultaría enormemente la consulta. No obstante, se ofrece antes de la bibliografía un esquema con todos los autores literarios y el apartado en que son estudiados.

Ésta es una tesis que se ha desarrollado en cotutela entre la Universidad de Salamanca y la Università Ca' Foscari di Venezia, por lo que la bibliografía que he manejado deriva tanto de los volúmenes disponibles en las bibliotecas de dichas instituciones como de la oferta editorial sobre el tema en España e Italia. Esto me ha llevado a tratar con bibliografía en varios idiomas, además del italiano y el español. El mayor problema se presentaba con las obras traducidas: un libro podía estar traducido en uno de los países, pero no en el otro; podía estar traducido en los dos; o no tener traducción en ninguno. Dada esta diversidad de ediciones, ubicaciones y lenguas, he optado por reproducir las citas de los estudios teóricos en el idioma de consulta. Igual criterio sigo con el lugar de publicación de los textos del corpus literario: los localizo según la edición disponible en la universidad, o, en su caso, en las bibliotecas particulares que los atesoraban.

Otra advertencia concierne al texto filmico. En ocasiones, dado que manejo además de un corpus literario un corpus cinematográfico, se hace necesario aludir a filmes de la actriz. Ello presentaba un problema no resuelto de modo unánime: la dificultad de citar el texto filmico. He optado por citar los fotogramas cronológicamente, porque resulta el más fácil de comprobar por el interesado. Existen otros procedimientos para especificar el texto filmico, pero, además de exigir un trabajo ancilar, no encuentran una delimitación clara y unánime. Estas formas proponen desbrozar el texto filmico en unidades sintagmáticas inferiores,

clasificándolas numéricamente en planos, secuencias, etc. Pero incluso esos conceptos están sujetos a la interpretación, por lo que he valorado de mayor solidez empírica el método cronológico como estilo de cita.

***2. Cine y literatura:
las estrellas de la pantalla como mitos literarios***

2. 1. El sueño de una sombra.

El poeta Píndaro dijo que «el hombre es el sueño de una sombra». Algunos siglos después, el hombre no ha variado su condición. Sí ha variado sustancialmente la consideración de las sombras, que acampa ahora en nuevos medios de expresión (ya prefigurados en tiempos de Píndaro), mediatizada por la metáfora. Se han multiplicado los medios de expresión, y las sombras han pasado de estar en contacto directo con el mundo, con las cosas, a ser el mundo mismo: es el paso de la realidad a la *hiperrealidad*, definida por Baudrillard como «suplantación de lo real por los signos de lo real» (2005: 7), y cuyos comienzos se remontan a los estertores del siglo XIX: cuando se proyectaron por primera vez los resultados de un avance técnico llamado cinematógrafo.

«Ayer estuve en el reino de las sombras». Esa enigmática frase puede contarse como uno de los primeros testimonios literarios de lo que podemos calificar sin lugar a dudas como *recepción mítica del cine*. Pertenece al escritor ruso Maxim Gorki, y fueron escritas después de contemplar por primera vez en 1896 una proyección del Cinématographe Lumière (Paech y Paech 2002: 31). Aquella impresión mágica de la experiencia estética filmica fue contemporánea al nacimiento del arte cinematográfico. Podría decirse que la metáfora usada para las figuras y los objetos representados y animados en la pantalla acudía al acto de interpretación para facilitar su acomodo en la tradición en la mente del escritor. Como el filósofo en la alegoría de la caverna de Platón, después de haber contemplado la Idea del Bien.

Posteriormente, las lecturas que se harían del nuevo arte seguirían la huella de aquella primera impresión literaria. El «discurso del asombro», como califica Robert Stam a esta retórica (Stam 2008: 39), será un modo general de acercamiento poético al hecho filmico. «Eso no es la vida, sino las sombras de la vida», expresó el escritor ruso en aquel mismo escrito (cito de Paech 2002: 31), coincidiendo en esencia con las palabras citadas de Baudrillard y estableciendo, de paso, un tópico literario que servirá de base para uno de los principales debates en torno al arte filmico: el de la mimesis. Porque el cine se concreta en estas sombras, formas inescrutables y al mismo tiempo tan ligadas en lo íntimo con el espectador que tendrá que convivir con

las estrellas de cine. Cassirer alude al mito en general con unas palabras que sintonizan con esta perspectiva:

La forma mítica de concebir no es algo sobreañadido a ciertos elementos ya definidos de la existencia empírica: por el contrario, aún la misma «experiencia» primaria está impregnada de esta actividad de imaginar mitos y como saturada de su atmósfera. El hombre sólo vive con las cosas en tanto que vive con dichas formas. (Cassirer 1959: 15).

Hablar de sombras en la cultura occidental, hipertextualizada hasta los límites de la ansiedad —por recordar a Bloom (2009)—, no es gratuito. Una vez que se menciona la sombra para retratar una nueva realidad como la que ofrece el cine es remitir inexorablemente a la caverna platónica, y esta relación abre las puertas al mito. Nada está tan íntimamente relacionado para nosotros como la sombra y el mito.

Imaginemos a Platón en la sala de proyecciones. Al contrario de los esclavos que describe en la alegoría de la caverna que esboza en su diálogo sobre la república, el filósofo se hallaría situado directamente de frente a la fuente de luz de la emanan las sombras. Pero esa fuente de luz es a la vez fuente de sombras. De modo que estaría contemplando y construyendo su conocimiento del mundo de manera directa, contemplando la Idea del Bien. Tendría pues, una experiencia metafísica sin precedentes. Contemplaría todas las ideas: y ahí radica la esencia del mito. El mito es idea, y el mito cinematográfico emana directamente del mundo de la percepción. De ahí la importancia de la recepción en los procesos míticos de la cultura. Tendría un contacto directo con lo metafísico. Esta turbación del espíritu que se deriva del acto de recepción es principio, pues, del asombro de los poetas y los escritores que estudiaré en las páginas siguientes. Porque han contemplado la verdad, o ha aparecido bajo la forma de verdad, dado su alto grado de *mimesis*. Eso constituye la mitad de la materia necesaria para que se cree un mito. Platón prefigura que el acto de comprensión del mundo es múltiple y variable, pero sesgado. Aquel que percibe lo hace, en definitiva, de un modo no total. El cine proporciona una experiencia cercana a lo metafísico, con todas las consecuencias que ello conlleva: el tiempo queda suspendido, anulado para el espectador, que podrá ser Platón. Contemplará toda Idea como idea suprema. Sea o no el Bien.

La representación cinematográfica propende pues a la mitificación de la realidad, y al desligamiento del tiempo. Edgar Morin observa este fenómeno mágico precisamente como un retorno a la seguridad de la caverna, con el añadido de los espejos: «Si el mito latente del cinematógrafo es la inmortalidad, el cinematógrafo

total es una variante de la inmortalidad imaginaria. ¿No es en esta fuente común, imagen, reflejo, sombra, donde está el refugio primero?» (Morin 2001: 47). Esa visión apacible (un rasgo de la divinidad que analizaremos más adelante) que propicia el espacio cinematográfico nos retrotrae a cierta concepción primitiva del hombre y su pensamiento mítico, *regresivo*, circunstancia que aflora de manera diáfana si enfrentamos las palabras de Morin con las de Blumenberg referentes a los mitos antiguos: «tras el abandono del bosque, la vida se reparte entre la cueva y el territorio de caza al aire libre», y concluye que «el espacio cerrado permite hacer algo que el espacio abierto veda: el dominio del deseo, de la magia, de la ilusión, la preparación anticipada del efecto mediante el pensamiento» (Blumenberg 2003: 16). Parece que el mito aguardaba el cinematógrafo para acontecer en plenitud.

Si es cierto que, como afirmó Whitehead, toda la filosofía es una serie de notas a pie de página de Platón, se me disculpará que haya usado la frecuentada alegoría de la caverna para dar cuenta de que la puerta de entrada al mito siempre está abierta. Se debate, por tanto, en términos de la representación y recepción de lo representado siempre con un juicio de valor por parte del que recibe, y que ese juicio comprende lo inaprensible y misterioso que reside detrás de todo mito. El mito cinematográfico es, quizás, el que más responde a las ideas que Losev estructuró en su ensayo *La dialéctica del mito*: «El mito es un milagro» (Losev 1998: 124), porque en él «no existe la síntesis ni puramente cognoscitiva, lógica, ni puramente volitiva, ni puramente estética» (Losev 1998: 140). Su conclusión es rotunda y definitiva: «definitivamente todo en el mundo, puede ser interpretado como un verdadero milagro» (Losev 1998: 146). Y ya etimológicamente milagro, *miraculum*, guarda relación con mirar.

La alegoría de la caverna también apunta hacia los aspectos rituales que el cine propicia para el espectador. Aunque el mito no necesariamente va aparejado al rito, sí tienen un alto grado de aparición conjunta. La inmersión del espectador en la sala de cine y la suspensión momentánea de la realidad a la que se somete ayudado por las condiciones otorgan al acto de audiovisión una impresión de realidad ante la que el espectador responde con la entrega absoluta, como conducido a un estado de regresión empujado por el aparato cinematográfico. John Lyden toma prestado de Geertz el concepto de «aura de factualidad» para describir esta circunstancia:

This is one reason why people still go to the movies instead of just renting a movie at home; it creates an "aura of factuality," to use Geertz's term, a sense of reality in a darkened room with an enlarged screen that encompasses all attention (Lyden 2003: 46).

Pero, junto al poder mimético de la «acogedora oscuridad» (Morris 1993), otra impresión ronda al espectador: la de que asiste a una historia sucedida en un tiempo mítico, sólo tangencialmente referida a la realidad histórica en que está inmerso el espectador. La rápida implantación del cine narrativo como espectáculo de masas basa su éxito en la necesidad del hombre de establecer una tregua con la realidad. Este aspecto cobra mayor importancia que la mimesis en el rito, porque sólo a través de las narraciones se traducen cinematográficamente el ideal ensoñador del mito: contar historias que, sean o no fantásticas, desliguen al hombre del «absolutismo de la realidad» ya mencionado. Como dice Lyden, «we can see that films are mythological in the sense that they create an alternate world, a sacred apart from the profane, and that we enter into a separate space and time» (Lyden 2003: 75).

Otro ideal que cumple el cine en el espectador está relacionado con la catarsis aristotélica. El cine, de este modo, se convierte en un universo donde se contemplan a unos seres que padecen el catálogo completo de emociones humanas. Sentimientos estilizados o estéticos, es cierto, pero que forman parte del mapa de las pasiones del espectador. Recordemos, para concluir con el aspecto catártico del cine, que Aristóteles reservó el término mito para la trama, por lo que mito y narración tienen ya una larga historia común en nuestra cultura (Aristóteles 1974: 50 a 4-5 y 29-32). De ahí que el aspecto ritual del cine cobre tanta importancia, porque «films, and religious rituals, involve cognitive strategies to help us deal with life as well as affective release of emotions» (Lyden 2003: 94). La temprana implantación del aspecto ritual entre los espectadores, y, por extensión, ante el mito, se podrá corroborar en el capítulo 3 con el texto de César Muñoz Arconada, «Cinema para enamorados».

Pero la función purificadora del cine narrativo comercial no es la única que se le puede imputar. Entre otras funciones enumeradas para el mito (sea éste cinematográfico o de cualquier índole) se encuentra la de validar o censurar ciertas prácticas sociales, porque «los mitos son, por un lado, buenas historias y, por otro, portadores de mensajes importantes sobre la vida en general y la vida en sociedad en particular» (Kirk 2002: 31). Para dichos mensajes, el cine cuenta entre sus sombras

con los emisarios más eficientes: sus estrellas. Como en un brillante y espectral iconostasio, la pantalla revela a la *star* imbuida de la divinidad de los dioses antiguos. Como ellos, los nuevos ídolos remueven la conciencia emocional de los receptores porque, en calidad de mitos, se desbordan por su exceso de humanidad.

Si los personajes del cine comercial responden sistemáticamente, como se ha observado con regularidad, a la categoría de arquetipos —al fin y al cabo, «ideas», como expone Jung (1970: 70)—, es precisamente para hacer llegar el mensaje sin limitaciones, y, en segundo lugar, para perpetuarlo en la sociedad que los engendra. Si nos atenemos a las heroínas del cine (de las que examinaré algunos ejemplos en este capítulo antes de adentrarme en Greta Garbo), su estatuto en la pantalla ha participado de esta concepción. Las mujeres del cine clásico de Hollywood detentan el honor de, cuando menos, intentar romper con las normas sociales que las relegaban a una posición marginal con respecto al hombre. Pero el fin reservado para ellas en las historias cinematográficas es, por lo general, trágico. Pagan con la destrucción el atrevimiento, como se puede colegir por la filmografía de Greta Garbo o Marlene Dietrich.

Es precisamente ahí donde reside lo fascinante de las personajes femeninos de los años dorados de Hollywood. Son personajes que se inmolan por mantener la dignidad de su radical individualismo, aunque pueda parecer un contrasentido en la unitaria cultura de masas. Porque, al fin y al cabo, los arquetipos representados por las estrellas del cine, como imágenes profundas del espíritu colectivo,

deal with basic questions about the meaning of life, it may be because they deal with basic human experiences such as “sexual desire, procreation, pain, death,” which are universal, although understood in different ways. (Lyden 2003: 72)

2. 2. Necesidad del mito

El nacimiento del cinematógrafo tiene lugar poco después de que Nietzsche decretara la muerte de Dios. Esa convicción dejaba en una posición de desvalimiento al hombre, que se veía en estos años sin la seguridad que proporcionaba el dogma, y por lo tanto, de la seguridad de tener la idea de eternidad. El filósofo alemán había cernido las arenas para el cultivo de nuevos dioses. Se buscarían ahora en los sistemas políticos, en el arte, en las manifestaciones masivas de la cultura mediática. No es posible vivir sin mitos, y cuando no hay dioses hay que crearlos para configurar la vida humana. Con arreglo a esta premisa no es de extrañar que aquella primera visión del cine relatada por Gorki cobrara forma de una visión mística.

Podría decirse que el mito, en general, tiene a su vez la forma de un mito particular: es proteico. Las formas del mito indican que, sencillamente, no puede desaparecer. Se ha proclamado desde presupuestos evolucionistas la muerte del mito, como si perteneciera a un espacio clausurado del ser humano. Se le ha confinado al cajón de la erudición literaria, aduciendo que su función social y educativa ha dejado de tener validez. Ello entraña asumir que, por ejemplo, somos mejores que los griegos, con cuyos relatos míticos pudieron sobrellevar el asombro ante el mundo. Creemos que el mito nunca ha abandonado la conciencia del hombre. Como expone con cierta ironía Mardones, «el mito vuelve», pero acto seguido se pregunta: «¿Acaso se marchó alguna vez? Culturalmente, como durante el día, hay momentos de más o menos luz, de mayor o menor presencia y claridad míticas» (Mardones 2000: 167).

Si el mito es una necesidad social, debemos dedicar sucintamente las siguientes páginas a la cuestión por lo que se refiere al siglo XX. Algunos llegan más lejos y dicen que el mito es un «elemento vital, esencial y necesario, de las proyecciones culturales del hombre en todos los tiempos» (Peñuelas 1965: 49). Debemos situar brevemente este fenómeno del espíritu en el contexto del siglo XX. Sólo viendo brevemente sus formas llegaremos a entender por qué se dice el mito es inherente al ser humano, una necesidad antropológica. Añadimos, por nuestra parte, que es una necesidad literaria.

Esas necesidades humanas, huelga decirlo, son variadas y de muy diversa índole. Sea por una necesidad apotropaica, ahuyentar la desmesura de nuestras vidas, o las enfermedades, o la muerte; sea por una necesidad social y de supervivencia, al dotar el mito de una cohesión al grupo; sea por seguir adelante y votar cada cuatro años con la esperanza de que todo irá mejor, el mito es una necesidad que viene injertada en nuestros genes. Algunos observan en el fenómeno mítico una continuidad desde el hombre primitivo hasta nuestros días porque como explica Marcelino Peñuelas, «el fenómeno mítico llega a los niveles más profundos de la naturaleza humana y se encuentra, difuso, en los últimos resortes de nuestras creencias, actitudes y actos». (Peñuelas 1965: 9). La condición mítica, o el pensamiento mítico, es inherente al hombre, y resulta un error pretender ignorarlo a la hora de valorar las actitudes contemporáneas.

Esta necesidad ha sido fuente de constante, como todo lo que rodea al mito, de debate. La literatura, como vehículo de los sentimientos, debe dar cuenta de las pasiones. Recordemos que el concepto de necesidad tiene una clara delimitación en el psicoanálisis, sobre todo en las teorías Jung. Obsérvese la contundencia con que expresa la necesidad: «*tiene* que haber mitos típicos, verdaderos instrumentos que sirvan a los pueblos para elaborar sus complejos psicológicos» (Jung 1993: 57, las cursivas son mías). En la idea de la colectividad que Jung aplica para los mitos, estos cumplen una función de canalizador de la energía humana, para obtener sus resultados en la correcta organización social. El colectivo necesita que los individuos que lo componen tengan una vía de escape de las preocupaciones.

Esa energía social que correspondía al mito, que es su tarea principal, forma parte también de las necesidades del ser humano. De ahí la angustia que se deriva de la ausencia de los mitos. Sagrera nos recuerda las palabras de Leenhardt: «la persona que ha roto con los antiguos mitos se encuentra desprovisto del apoyo que ellos le ofrecían, y tienen necesidad de encontrar el empuje de un nuevo mito que dinamice su marcha» (Sagrera 1969: 215).

Como entidad social con un alto grado de implicación creativa, también los mitos son un reflejo de la sociedad y de los cambios operados en ella a través de los tiempos. De este modo, podemos establecer una comparación diacrónica con las funciones y los significados que los mitos tenían en la antigua Grecia, y los que hoy gobiernan nuestra cultura. Se puede demostrar, por ejemplo, que las estructuras

actuales del mito han tomado cuerpo en las ideologías o los regímenes políticos, cumpliendo con ello las funciones organizadoras que se le atribuyen. Tanto es así que Sagrera se pregunta si «es posible llegar a una purificación de la vida social, a una desmitificación de los esquema políticos, a una organización natural de la sociedad» (Sagrera 1969: 207).

Pero, por otra parte, se pueden rastrear otras estructuras míticas en diversas esferas de la cultura, como en el caso de la literatura o el cine. Para las letras, Meletinski observa que en la literatura del siglo XX puede delinearse una «remitologización» (2001: 23). Para el caso del séptimo arte, invocamos a Cabrera Infante, quien al hablar de los nuevos mitos del cine lo hace en estos términos:

Es verdad que han aparecido algunos mitos viejos con otra cara: el Abominable Hombre de las Nieves es el eslabón perdido con otro nombre; y mitos nuevos, espontáneos: los platillos voladores, las visitas bíblicas de los habitantes de Venus, la certeza de que los canales de Marte son hechos por gente que piensa; y todavía algunos mitos inventados, el horizonte de nuevo prometido: la conquista del cosmos, los viajes interplanetarios, las utopías solares. Pero hay todavía otra verdad: el hombre necesita del mito. [...] No es extraño que el cine, arte del siglo, haya producido todos los mitos del siglo. (Cabrera Infante 1995: 41)

De modo que debemos extirpar de la conciencia contemporánea la idea tan extendida de que el mito sólo puede hacer referencia a realidades arcaicas, porque el mito, ante todo, como dice Durkheim, es «mucho más una explicación del presente que una historia» (Durkheim 2003: 212). Sólo aceptando el mito como principio vertebrador de la organización social, tome la forma que tome ésta, podremos aceptar su validez en el presente. Porque el mito se ha demostrado eficaz y extraordinariamente fecundo en el siglo XX: las ideologías, las guerras y los valores fundamentales desarrollados a lo largo de la pasada centuria se han cimentado sobre mitos, sobre sus estructuras, y su repercusión sobre la sociedad disminuyó a medida que esos mitos perderían vigor.

Hoy el mito se constata en el lenguaje de uso común: en las gestas deportivas, que se narran con vocación mítica para saciar la necesidad de heroicidades contemporáneas (con todos los ingredientes que componen el relato mítico de los héroes: grandes enemigos, alegría para la patria por la que lucha el deportista); en el lenguaje mesiánico de los políticos, en el cine, y no sólo por sus estrellas.

El lenguaje científico también se ampara en el mito. Se asiste a los avances técnicos y científicos como quien se desborda con la narración del viaje de Ulises.

Los átomos y la antimateria son narrados por vates cuyo conocimiento está vedado para el resto de la humanidad. La sensación del receptor es que aquello que se narra, a un mismo tiempo bello e incomprensible, pertenece al espacio de lo legendario.

Cabe preguntarse, echando la vista atrás, qué papel ha reservado el siglo XXI para el mito. Porque, si pudiera definirse fácilmente la esencia del mito desde el siglo XX, rondaría una idea sustancial: el mito en la pasada centuria es estético, más que ético. Una voluntad estética que no frena en absoluto el poder devastador que haya podido tener. En mi opinión, el mito se ha despojado desde finales del XIX de la carga ética con que comparecía en la Modernidad. Don Quijote o Fausto, los últimos grandes mitos literarios, comprendían algo esencial del dolor humano causado por la conciencia de los límites.

El recorrido vital del mito en el siglo XX puede resumirse en dos polos antagónicos, substantivados en un binomio: destrucción y belleza. Bajo la égida del primero se cobijan sus mutaciones, sus variaciones que toman nombres de lo sagrado como progreso o raza, y en cuyos nombres se han perpetrado las mayores atrocidades que ha conocido el hombre. El segundo sustantivo esconde la cara más amable del mito, y engloba lo que podríamos denominar el anhelo por la *superhumanitas*: la belleza del cuerpo y belleza del espíritu encarnados en la figura de Superman, pero «de una simpleza muy notable» que le confiere «consistencia como héroe de masas», en la opinión de García Gual con respecto al personaje de cómic en su *Diccionario de mitos* (García Gual 2004: 296). Le siguió una larga nómina de superhéroes. Después, se atribuyeron sus cualidades de excelencia a los deportistas. Pero este ideal de perfección se desborda por exceso. Se trata de una *humanitas* estetizante, estética más que ética.

El fin de la *humanitas* nos dice que sus últimos coletazos serán meramente estéticos. Una tendencia que se acentuará cuando la Postmodernidad manifieste su plenitud: subvertirá el término hasta la *subhumanitas*. Lo grotesco triunfa, la belleza se relativiza, los sistemas se ponen en entredicho. La sonrisa de la Venus de Botticelli se traduce ahora en carcajada estentórea. Las revoluciones sociales se entienden como obras de arte (el mayo del 68 se proyectó como una gigantesca *performance* organizada en torno de la belleza de sus lemas). Hasta el pensamiento, pues, se decanta hacia lo estético. De vuelta al cine y al caso del que me ocupó, la

soledad y el retiro de Greta Garbo es recibida como idea artística, más que moral, exactamente como su imagen.

De manera general parece indudable que asistimos a un retorno del mito, de todos los mitos. Un somero repaso a diversos frentes de la cultura lo acredita, incluso ciñéndonos al ámbito hispánico de este estudio y a un solo año. Es sintomático el reciente número de *Babelia* (2012), suplemento cultural del diario *El País*, dedicado monográficamente a las *Mitologías*. En el campo literario, Luis Antonio de Villena (2011) ha publicado un *Diccionario de mitos clásicos para uso de modernos*. Por último, en el ámbito académico, han visto la luz dos volúmenes esenciales, como la monografía de López Eire y Velasco López (2012) dedicada a los mitos griegos, y el libro *Y el mito se hizo poesía* de Álvarez-Iglesias (2012). También en el espacio universitario se ha celebrado el Congreso Internacional *Mitologías modernas: Iconos, Reescrituras, Arquetipos*, en la Universidad Complutense de Madrid en 2012.

2. 3. El mito desde la Filología y las ciencias del lenguaje y de la literatura

Aunque en las últimas décadas el estudio del mito ha ido pasando progresivamente al dominio de la Antropología, lo cierto es que el mito es una categoría fundamental de la Retórica y de la Poética desde la Antigüedad. De manera que la Filología, que se ha venido ocupando de los mitos desde entonces, tiene una responsabilidad indeclinable a la hora de abordar los mitos literarios. Reiteradamente los enfoques contemporáneos han recordado que el mito es lenguaje, desde Lévi-Strauss hasta Roland Barthes. Recordemos que Lévi-Strauss acuñó el concepto de *mitema* como unidad constitutiva del mito, que se articularía en niveles del mismo modo que el lenguaje: desde esta concepción, el mito «reúne las propiedades características de la “lengua” y del “habla”» (Lévi-Strauss 1995: 234), y, por lo tanto, «se puede comparar la mitología con el lenguaje» (Lévi-Strauss 2002: 86). Si bien su modelo hoy ha sido sometido a la crítica (como veremos más abajo), debemos concluir que su concepción del mito permitió que fuera abordado por las ciencias del lenguaje, es decir, que el mito retornara a su refugio científico original: la Filología. El mito es poesía (literatura en el concepto moderno), y debe ser abordado por la teoría de la literatura y por la Literatura Comparada. Voy a exponer aquí brevemente el estado actual de esta cuestión a la luz del más reciente monografía sobre el asunto: López Eire y Velasco López *La Mitología Griega: lenguaje de dioses y hombres* (López Eire y Velasco López 2012).

Los filólogos antiguos se ocuparon de los mitos en sus comentarios (escolios) a los poemas homéricos. De modo que la Filología se sumó a las reflexiones de los grandes filósofos sobre los mitos, apartado en el que entran Platón (en el *Banquete*, en la *República*, en el *Fedro*). Entre los mitógrafos antiguos que conjugaron el cultivo de la poesía con la Filología tenemos a Calímaco (siglo III a.C.) que en sus *Aitia* explicó las causas de muchas leyendas. De ese siglo es Evémero, que mostró con su análisis racionalista de la ficción «cómo con el mito se puede hacer poesía y novela, se puede hacer alegoría (...), se puede deleitar a quienes lo escuchan o lo

leen, (...) Se puede hasta hacer política con él» (López Eire y Velasco López 2012: 80).

Hay otros tipos de mitógrafos que nos interesan como precedentes históricos y como modelos para la comparación con los estudios modernos:

1) Los que agruparon los mitos en antologías o recopilaciones: Eratóstenes de Cirene (III-II a.C.) con sus *Katasterismoí*; Partenio de Nicea (I a.C.), cuya colección se titula *Sufrimientos amorosos*; Conón (I a.C-I d.C.) que publicó *Narraciones*, en las que se reúnen cincuenta relatos míticos; y Antonino Liberal (II. d.C.) que compuso unas *Metamorfosis*.

2) Otros estudios de los mitos compusieron «un *corpus* compacto sujeto a la dimensión histórica, cronológica y geográfica» (López Eire y Velasco López 2012: 81-82). Destacan el autor de la *Biblioteca* tradicionalmente atribuida a Apolodoro, e Higino, que compuso unas *Fabulae*. Ambos, del siglo II d.C., desarrollan el concepto de «tiempos míticos» («la representación mental de unos tiempos divinos, heroicos (...) anteriores a los tiempos de los hombres o tiempos históricos, un concepto que a nosotros los modernos a veces nos pasa desapercibido.»

López Eire y Velasco López son rotundos: «el mito no es sino lenguaje» (López Eire y Velasco López 2012: 19). Un lenguaje anterior a la lógica y a la ciencia. También con significaciones más poderosas en su ámbito. Eso requiere una definición precisa. De su propia naturaleza como lenguaje deriva la dificultad para definirlo. El término griego *mythos* se tradujo al latín por *fabula*. Ambos son más amplios que nuestro concepto «mito»²⁹.

Aristóteles asedia la noción de mito en obras distintas: en la *Poética* (*passim*) y en la *Metafísica* (1074b 1-14). El mito es discurso narrativo o trama argumental de la tragedia, es cuento, y acabará especializándose en ser ficción, que es el sentido que recogerá el latín *fabula*. Hay dos consideraciones fundamentales en la teoría de López Eire y Velasco López: el mito es «un instrumento lingüístico de cohesión político-social». El lenguaje mismo debe ser visto como un instrumento de cohesión social (política, en el sentido que le da Aristóteles). Siendo el mito una forma intensa del lenguaje, debemos descartar la oposición que hacía incompatible el mito y el

²⁹ A la hora de traducir *mythos* puede pesar más el griego que el latín. De hecho, García Yebra, en su excelente edición trilingüe de la *Poética* de Aristóteles, opta por traducir *mythos* por fábula, también en español (Aristóteles 1974: 496-498). Si hubiera influido más el latín este trabajo se llamaría *La fábula de Greta Garbo...*

logos, y presentaba a uno como fase imperfecta del otro. El mito se acomoda en el lenguaje, se dice en el lenguaje, se transmite en el lenguaje. No es una categoría religiosa o exclusivamente pensada para los dioses. «Aun hoy nos es imposible vivir sin mitos» (López Eire y Velasco López 2012: 25). El mito se transmite *de generación en generación*: mediante la oralidad en épocas arcaicas. Después, mediante la literatura. El siglo XX nos ha enseñado que el cine es otro creador y transmisor de mitos —resulta interesante constatar que los mayores mitos del cine derivan de la narración (*fábula, mythos*) como forma primordial—. Y he aquí que el lenguaje, como si volviera circularmente a sus orígenes, se ha vuelto a hacer cargo de los nuevos mitos, incluidos los del cine. Y la literatura ha empezado a transmitirlos a las siguientes generaciones.

En la larga y fecunda evolución del mito, un hilo ininterrumpido conecta a los mitos griegos con los mitos actuales, incluido el de Greta Garbo, perfectamente categorizado por estos prestigiosos especialistas contemporáneos:

No es que ahora no existan mitos. En realidad siguen existiendo y en gran cantidad (piénsese en las «aretalogías» o «discursos sagrados» (*hieroi lógoi*) de los «divos» y «divas»..., especialmente si han muerto, como Greta Garbo, Humphrey Bogart o Lady Di (...) personajes que son mitificados por los poderosos medios de comunicación de masas o *mass media*. (López Eire y Velasco López 2012: 30)

Apuntan López Eire y Velasco López que esos relatos memorables de hechos virtuosos o esos discursos sagrados se dan en la prensa del corazón, en la prensa deportiva o en libros monográficos. Nosotros hemos incidido sobre un aspecto que a veces se omite: hay excelente literatura contemporánea, poesía, novela, teatro, ensayo, que mantiene viva la mitificación poética antigua.

Entre los acercamientos al mito de las últimas décadas debe señalarse el de Lévi-Strauss, desarrollado en su magna obra *Mythologiques* (1964), que centra lo mítico en lo lingüístico, una recuperación de las visiones antiguas que ha sido muy útil para que las ciencias del lenguaje y de la literatura recobrasen competencias en el ámbito de la mitología contemporánea. La dualidad que el modelo de Lévi-Strauss establece en el mito, aplicando el binomio general de las oposiciones estructurales, no parece aceptable hoy. López Eire y Velasco López la rechazan, por ser un modelo abstracto aplicado a posteriori y por sacar de contexto lo que se dice. También porque ellos reivindican un mito que es lenguaje, frente al concepto en realidad analógico que aplica Levi-Strauss (mito como lenguaje o como música). En cuanto a

Roland Barthes y sus *Mitologías*, no han hecho sino desarrollar el lado literario y retórico del mito moderno, con una perspectiva semiótica. Volveré a él en el apartado correspondiente.

Dioses y héroes son centrales (aunque no exclusivos) para los mitos antiguos. El estudio del moderno mito de Greta Garbo nos mostrará que las categorías de divinidad y heroicidad aparecerán como conceptos literarios, es decir, a veces analógicos o metafóricos, a veces ficticios, a veces poéticos, y en cualquier caso desplegados en la Literatura más moderna, incluso en su momento más vanguardista.

2. 4. Un modelo de divinidad antropomórfica y su aplicación a los mitos del cine

Queda claro, por lo expuesto anteriormente, que mito no es sinónimo de divinidad. El mito es una noción que oscila entre lo fundacional y lo instrumental. Como lenguaje que es, puede dar lugar nombrar a los dioses, o contar sus historias. El mito puede tratar de dioses o de héroes, entre otros asuntos maravillosos y dignos de ser contados. Como es lógico, no tenemos en la Antigüedad nada que remotamente haga imaginar el surgimiento de los mitos cinematográficos, que después se han celebrado en poemas o contado en relatos literarios. Sin embargo, disponemos de un modelo sobre la divinidad que nos puede ser resultar útil, si aplicamos las analogías necesarias, en paralelo a las que aplicamos para las definiciones de mito que vienen de Platón, de Aristóteles o de los mitógrafos posteriores.

Voy a abordar aquí el modelo que Epicuro tiene de la divinidad, tal como lo transmite, comenta y analiza Cicerón en su obra *Sobre la naturaleza de los dioses*. No porque sea un texto en sí mismo mitográfico, pues ya vemos que Epicuro no se cuenta entre los que dedicaron su atención al mito. Pero su teoría de la divinidad tiene algunas ventajas para quienes tenemos que abordarla de manera literaria (en ficción o poesía) con instrumentos de la Filología o la teoría de la literatura. Trasladando analógicamente a la Modernidad el modelo de Epicuro (como se trasladan, sin reservas, los de Platón o Aristóteles³⁰), tendremos un buen referente que nos permitirá no sólo comentar la divinidad atribuida reiteradamente a Garbo en los textos literarios o en los medios de masas, sino incluso trazar algunos paralelos con su hierofanía en el cine. Nos ayudará a definir las cosas y nos permitirá hablar de ellas con más precisión y belleza. El epicureísmo tiene muchas ventajas: su racionalidad, su voluntad de ser una ética (y estética) deliberadamente menor, quiero decir, aplicada, en buena sintonía con nuestra época. Uno de sus inconvenientes es lo

³⁰ Por ejemplo, se aplica analógicamente al cine, sin ningún complejo, el mito platónico de la caverna, como ya he sugerido más arriba.

poco que hemos conservado de Epicuro, por las censuras posteriores³¹. Sin embargo en el *De la naturaleza de los dioses* Cicerón dedica el libro I a una exposición razonada y crítica de la teología epicúrea, puesta en boca de Veleyo.

Epicuro en primer lugar desarrolla una teoría racional, filosófica, crítica con el discurso poético (pues conserva la idea platónica de que los poetas participan de la locura y por tanto son nocivos: en general Epicuro es muy precavido con la poesía). La irracionalidad creativa de los poetas debe ser interpretada por la razón filosófica:

1) Crítica de las visiones poéticas y de la opinión común: Los poetas «nos han presentado a unos dioses inflamados por la ira y enloquecidos por el deseo». Son «ensoñaciones de personas que desvarían». «Cabe equiparar» —prosigue Veleyo exponiendo la doctrina epicúrea— «con la desorientación de los poetas los portentos de los magos, y el sinsentido de los egipcios, así como también las creencias del vulgo, las cuales, por ignorancia de la verdad, se desenvuelven dentro de una falta de rigor absoluta» (Cicerón 1999: 1, 42-43). Nos interesa que la irracionalidad poética (también calificada de desorientación) conecte con el sentir de lo que llama el vulgo, que en parte (sólo en parte) se recogerá en la noción contemporánea de masa. Recordemos que las Vanguardias serán un momento de defensa de la irracionalidad creativa, coincidente con la irrupción de los medios de masas.

2) Antropomorfismo de los dioses. Frente a los filósofos idealistas y que presentan una divinidad abstracta y metafísica, como Platón, o frente a los que tienen un concepto aritmético (Pitágoras) o geométrico de la divinidad (como esfera, según Parménides, y como cilindro o cono, según otros) y frente a quienes niegan la divinidad, Epicuro defiende una teoría racional de la divinidad antropomórfica: «ninguno de nosotros —sea del pueblo que sea— deduce de la naturaleza otra apariencia que no sea la humana». El argumento de la naturaleza se refuerza con el de la vista humana, pues «¿qué otra forma se le aparece a uno, tanto si está despierto como si está dormido?» (Cicerón 1999: 1,47).

3) Naturaleza sexual de los dioses: «La figura de los dioses y de los hombres son la misma». «Hay dioses macho y dioses hembra» (Cicerón 1999: 1,94). Esta dualidad será importante para el mito de Garbo.

³¹ Véase el volumen exiguo que ocupa su obra completa (Epicuro 1995). En cuanto a Cicerón, cito la traducción de Ángel Escobar, *Sobre la naturaleza de los dioses*, Madrid, Gredos, 2000.

4) Belleza física de la divinidad: «¿Qué distribución de miembros, qué conformación de rasgos, qué figura, qué apariencia puede resultar más hermosa que la humana?» (Cicerón 1999: 1, 47). En cuanto a la belleza física, Aristóteles (1994: 1078 a 36) la había concretado en tres parámetros: orden, delimitación y simetría.

5) Otras cualidades de la divinidad: «es apacible e inmortal» (Cicerón 1999: 1,95).

6) Vinculación de la divinidad con la vista. Platón (en el *Fedro*) había visto que la belleza de origen divino entra por los ojos del amante, físicamente, y despierta el amor, además de retornar a los ojos del amado —recordemos sus intensas palabras: «el manantial de la belleza vuelve al bello muchacho, a través de los ojos, camino natural hacia el alma que, al recibirlo, se enciende» (Platón 1992: 363)—. Esto se cumplirá reiteradamente en el análisis literario del mito de Greta Garbo. Lo interesante del modelo epicúreo es que vincula a la vista también la apacibilidad (imperturbabilidad), planteamiento de gran interés para nosotros, que tratamos un mito cinematográfico, porque desarrolla *una teoría de la imagen en movimiento*. La que entra por la vista: «son imágenes que [...] comienzan a retornar en dirección a mi espíritu y que eso mismo es lo que ocurre en el caso de la divinidad, *mediante cuya repetida faz resulta impresionado nuestro espíritu, desprendiéndose de ahí que los dioses son apacibles y eternos*» (Cicerón 1999: 1,106, cursiva mía en todas estas citas). El modo en que Epicuro describía el impacto de la divinidad sobre el espíritu humano parece una descripción anticipada del cinematógrafo: «Epicuro [...] es, en efecto, quien nos enseña es tal que la condición de los dioses no puede discernirse mediante la sensación, sino mediante la mente, ni gracias un cierto carácter material o contable [...] sino *gracias a unas imágenes que son perceptibles en virtud de su similitud y tránsito*» (Cicerón 1999: 1,49). De hecho, no sólo parece describir el movimiento del cine, sino los fotogramas uno a uno, similares y levemente cambiantes: «él es quien enseña que, cuando una *aparición ilimitada de imágenes sumamente similares* surge a partir de los innumerables corpúsculos invisibles y afluye hacia los dioses, nuestra mente —dirigida con resolución y con sumo placer hacia tales imágenes— *consigue entender lo que es una naturaleza apacible y eterna*». Puesto que no vamos a defender irracionalmente que Epicuro se anticipó al cine, sí podemos explicar racionalmente que el cine permitió (por sus imágenes y su movimiento) orientar la mente hacia un nuevo tipo de divinidad, más filosófica que

religiosa. Sin construir una mitología, Epicuro desarrolla un modelo de divinidad mitológica, cuya imagen imperturbable se proyecta en movimiento sobre nuestros ojos. Y deja, por vía de la mirada, la impronta no sólo de la belleza sino de la impasibilidad divinas. Todo eso, analógica, pero exactamente sucedió en los ojos de los espectadores con la irrupción de determinados mitos del cine. Ya hemos mencionado que Morin asocia la visión cinematográfica con la inmortalidad y con una visión apacible (Morin 2001: 47). Por otra parte, estudiaremos un texto del escritor peruano Clemente Palma sobre Greta Garbo (apartado 3. 3. 2. 1.) donde se cuestiona si el pueblo griego forjó divinidades similares a las del cine, y si después el poeta epicúreo Lucrecio «presintió» esta «sustancia radiante de las divinidades cinematográficas».

2. 5. Las estrellas de cine como nuevos mitos

Se pueden aducir en contra de los mitos cinematográficos muchos argumentos. Se les puede exigir, desde luego, un certificado de longevidad, para que puedan comparecer dignamente ante la milenaria tradición mítica de Occidente. Quizás se piense que poco tienen que ver las estrellas cinematográficas a las que denominamos mitos con los mitos antiguos. Al fin y al cabo, Atenea ha cumplido un recorrido mucho más amplio que el de Marlene Dietrich, y, en una batalla dialéctica frente a frente, la alemana tendría poco que hacer con la griega. Pero debemos entender que el tiempo ha variado, y han evolucionado con él las funciones vitales y sociológicas, así como las condiciones culturales, que es el terreno donde debe nacer la proyección mítica. Por otra parte, se ha dicho que cada década del XX equivale a un siglo, lo cual daría una nueva perduración de largo alcance.

El ejemplo de las estrellas cinematográficas me anima a añadir alguna función de tipo social que el mito desempeña. En mi opinión, el mito propuesto por las *stars* cumple una función apotropaica, cometido que comparte con las antiguas narraciones de los dioses griegos, cuyas figuras todavía sorprenden en la actualidad por su carácter libertino y, al mismo tiempo, tan humano. Del mismo modo en que hoy podemos hablar de realidad aumentada, los mitos griegos canalizaron el caudal de los sentimientos y las pasiones humanas (amores, celos, crímenes, desmesuras) llevándolos a su máxima tensión, a una humanidad aumentada. Es necesario que la realidad tenga una zona donde privilegiar e intensificar las pasiones del hombre, porque éste vive circundado por una realidad que no siempre es amable.

Hoy las estrellas de cine, aún sin rebasar la categoría de producto de masas, copan las noticias con sus desmesuradas vidas amorosas, sus escándalos laborales, sus desfases en sus momentos de ocio. Conforman todos ellos, por así decirlo, una antología del desastre y la gloria humanas, como resultado de la tensión al límite a la que someten las pasiones humanas. Dominados por sus instintos, remedan con su comportamiento a los dioses griegos, y, como ellos, traspasan los límites del *gossip* para quedar fijados en la literatura. Por lo que respecta las estrellas femeninas, que es

el tema que nos ocupa, Edgar Morin expone el secreto de su mitificación, en sintonía con lo que he expuesto más arriba:

Belleza, espiritualidad y superpersonalidad, estas cualidades se atraen y protegen recíprocamente. Constituyen los elementales ingredientes, no evidentemente de cualquier «estrellato», como lo veremos, sino del «estrellato» femenino. El *star system* no sólo las descubre. Las perfecciona, las recrea y eventualmente las fabrica pura y simplemente. (Morin 1972: 44).

El mito, por lo tanto, provenga de donde provenga, también entretiene y consuela al hombre. Por eso se hace necesario que circulen estas vidas estilizadas en el torrente de la cultura, y que formen parte de las prácticas semióticas como *exempla*, aún cuando no se rijan por principios de veracidad. «Ya desde tiempos primigenios el hombre se vio favorecido no sólo por la posibilidad de protegerse de uno de los dioses recurriendo a otro, sino también por el hecho de ver tantas divinidades ocupadas y enredadas entre sí», arguye Blumenberg en torno a los dioses paganos de la antigüedad (Blumenberg 2003: 21-22). Esta concepción del mito puede inducir al rechazo, por banal. Pero no nos debe asustar la rudeza con que los mitos contemporáneos acontecen en ocasiones, como tampoco los griegos juzgaron en su momento los actos de los dioses. No estamos en condiciones de afirmar que una mitología haya saciado las necesidades del hombre por completo. Como toda obra del espíritu, posiblemente deje abiertas algunas puertas o deje incompleto el edificio de la inteligencia, con objeto de no ceder al angustioso «desmantelamiento del absolutismo de la realidad» (Blumenberg 2003: 21).

Prácticamente desde el nacimiento del cine las actrices cumplieron la función de canalizar el impacto social del nuevo arte. No se puede obviar, ciertamente, que la industria del entretenimiento ha comercializado con las actrices como «héroes del consumo» (Dyer 2001: 32). El *star system* norteamericano de las cuatro primeras décadas del siglo XX introdujo una nueva forma de estrellato, confiriendo a sus actores dimensiones sociales desconocidas hasta el momento. Promovió el interés hacia las estrellas de cine aprovechando su enorme potencial económico (en forma de evidente monopolio). Proliferaron revistas bajo el auspicio de los propios estudios cinematográficos. La información sobre la vida privada de las estrellas se regía por el control de las productoras, con objeto de proteger la inversión que habían efectuado por ellas. Se presentaron ante el público como modelos libérrimos de costumbres, especialmente sexuales, siempre bajo una férrea propaganda. De manera que cuanto

se podía saber sobre ellas fuera de las pantallas aparecía condicionado, distorsionado por intereses ajenos al arte. Y, dentro de la pantalla, la aparición umbría de la estrella de cine se articulaba frecuentemente con una retórica de lo innatural —no hay que olvidar que aquellas décadas fueron los años dorados del primer plano—, que perseguía la distancia y el asombro del espectador, de manera que éste no quedara impasible ante la contemplación de un rostro bello. Como se evidencia, el cinematográfico era un terreno abonado para el mito: había discurso, retórica e icono. Cabrera Infante fue contundente al respecto:

No es extraño que el cine, arte del siglo, haya producido todos los mitos del siglo: en el pasado ese mismo papel lo llenaron la literatura, la poesía, la pintura. ¿Qué es un mito? Una realidad mayor que la realidad: una bestia con cuerpo de caballo y busto y cabeza de hombre es un animal que está por encima del hombre y del caballo porque está en posesión de una realidad mayor: la doble realidad del hombre y la bestia —para decirlo con una paradoja repetida, un centauro es un hombre que es algo más y algo menos que un hombre y un caballo que es algo más y algo menos que un caballo: es lo que le falta sumado a lo que le sobra lo que hace al centauro mayor que la realidad. (Cabrera Infante 1995: 42)

Pero, para explicar la recepción cultural de las estrellas de cine debe superarse el prosaico lenguaje de las finanzas. Vicente J. Benet asevera que en el cine, «como en cualquier manifestación cultural, detrás del éxito o fracaso económico y artístico de un filme hay algo indeterminado que escapa a cualquier análisis, algo inaprensible y que responde a la relación entre los productos artísticos y quienes los disfrutan» (Benet 2004: 69). Las estrellas del cine dorado de Hollywood, en especial las femeninas, dispensan al espectador un aire de irrealidad, proporcionándole esas «cualidades metafísicas» que detecta Roman Ingarden en toda obra literaria (Acosta Gómez 1989: 98) y que hago extensible también al texto filmico³².

La mujer en la gran pantalla fue retratada en el cine clásico con frecuencia como ser liberado en lo moral y en lo sexual. Y esta circunstancia supone, en una perspectiva social, una subversión de los modelos de conducta establecidos que no ha pasado desapercibida para los creadores y artistas. El papel femenino en el cine cristalizó socialmente lo que tardó en llegar en la vida real, actuando como eco de libertades, con una magnitud incomparable a cualquier movimiento de protesta

³² Las estrellas cinematográficas funcionan como «las denominadas “figuras eternas”, convertidas ellas mismas en modelos (a semejanza de los paradigmas mitológicos) para la literatura posterior» (Meletinski 2001: 264).

organizado. En las actrices se ha realizado el ideal del cine como «función modernizadora de liberador de costumbres e incitador erótico» (Gubern 1999: 78). Y unido a ese motor liberador, se encuentran otros impulsos que no conviene obviar, como la belleza de aquellas mujeres del cine, cuyo influjo a menudo se omite. Ha nacido así un nutrido corpus en torno a lo femenino y a lo mítico, a lo bello y a lo excepcional, tratado de una manera análoga a la que guardaban los poetas de otros siglos con los mitos grecorromanos. Estrellas como Greta Garbo, Marilyn Monroe o Marlene Dietrich han ocupado las creaciones de los poetas como en otro tiempo la ocuparon los mitos femeninos legados por la tradición literaria occidental, que han abastecido de numerosos temas y lugares comunes a las letras universales.

2. 6. La creación de un nuevo mito como problema de Teoría Literaria

La aparición de nuevos mitos (no sólo los cinematográficos) supone un acontecimiento (que puede catalogarse sin miedo como *social*) y que tiene que tener su lugar en la literatura y las artes. Un nuevo mito constituye un auténtico problema de Teoría Literaria, de Poética. Corresponderá a los escritores y artistas (los poetas en la acepción más amplia) tratar las novedades míticas, puesto que son ellos los encargados, como señala Calasso (2003), de modular la presencia social de los dioses (también en un sentido amplio). Esas novedades pueden ser de dos tipos: 1) un nuevo tratamiento de un mito tradicional; 2) un nuevo mito.

Ambas posibilidades están previstas detalladamente en el *Arte Poética* de Horacio. Son tan distintas, que el escritor debe elegir una de ellas, para tener claro cuál será el camino de su nuevo libro: «O sigues lo que otros ya dijeron, / escritor, o creas algo con su propia / coherencia.» (Horacio 2012: 119-120).

La primera opción es en principio la preferida por la preceptiva clásica: tratar los mitos ya existentes. Cumple el proverbio latino, *non nova, sed nove*: «no asuntos nuevos, sino de manera nueva». Horacio esboza cómo debe ser el tratamiento de mitos ya conocidos, como Aquiles o Medea u Orestes. Básicamente, el secreto creativo consiste en mantener los rasgos que los hacen reconocibles. «Si por un casual das nueva / vida a Aquiles glorioso, que proclame / —raudo, iracundo, inexorable, duro— /que no se hicieron para él las leyes» (Horacio 2012: 120-122). Medea deberá mostrarse fiera e invicta; Orestes, oscuro, etc. Después de una extensa meditación, Horacio se inclina por esta opción, a pesar de las dificultades que plantea dar una forma nueva a un mito tradicional, ya público: «Es difícil decir como algo propio / lo que es de todos. Pero mejor llevas / al escenario un canto de la *Iliada* / que si difundes tú por vez primera / temas no conocidos y no dichos.» (Horacio 2012: 129-130).

Es decir, la creación de nuevos mitos es algo aún más difícil. Un mito nuevo supone un acontecimiento extraordinario para la poética clásica. Debe ser siempre la segunda opción, precisamente porque no es algo fácil. Exige que el escritor esté ya

curtido con los mitos preexistentes. La creación de un nuevo mito es explorada por Horacio en el ámbito de la tragedia, terreno acotado para la reflexión Poética general ya desde Aristóteles.

«Si pones en escena algo no visto / y osas dar forma a un personaje nuevo, / que hasta el último instante se conserve / como salió al inicio y sea constante.» (Horacio 2012: 125-127).

Dar forma a un personaje nuevo constituye, como se ve, una osadía. En ese caso el teórico, el maestro, no puede exigir que se acomode a la tradición literaria, ya que no existe. El requisito es parecido: que sea coherente de principio a fin. Es decir, que se profile con nitidez, sin incurrir en contradicciones narrativas o poéticas. Estas palabras son apropiadas también para Greta Garbo, Marlene Dietrich o Marilyn Monroe. La literatura que ha emprendido el proceso mítico para ellas ostenta una unidad en la elaboración poética del mito que las perfila nítidamente en todas sus apariciones.

Las estrellas de cine, en especial las femeninas, ocupan el lugar que en otro tiempo tenían Atenea o Venus, porque, como dice Leenhardt, quien «ha roto con los antiguos mitos se encuentra desprovisto del apoyo que ellos le ofrecían, y tienen necesidad de encontrar el empuje de un nuevo mito que dinamice su marcha» (Sagrera 1969: 215). Dotan de motivos nuevos a la poesía, modelados sobre el antiguo lenguaje que se usaba para los mitos, como de un eco lejano que permanece en el fondo de la poesía. Porque la poesía necesita los mitos para seguir siendo palabra más allá del tiempo, así como los mitos reclaman la poesía para trascender la temporalidad. Se trata, en definitiva, de que el mito siga siendo, por decirlo con palabras de Vodička, «parte viva de la literatura» (Vodička 1989: 77).

El poeta detecta el último reducto mítico en el séptimo arte. Belleza, libertad y tragedia se han sumado para alumbrar este conjunto de manifestaciones poéticas en las que se muestra este fenómeno desde diversos ángulos. Le corresponde a él indagar en esa pulsión más honda que excede la anécdota y busca, en definitiva, la trascendencia. Esa relación particular que se da entre el individuo dotado de unas cualidades excepcionales —la estrella del cine, con la belleza de su rostro o sus cualidades interpretativas— y los poetas ha conformado un nuevo entramado de temas e idiomas que actualiza el concepto de lo mítico hacia direcciones contemporáneas.

Los poetas que han interpretado la imagen femenina en la pantalla han adaptado el nuevo paisaje cinematográfico a su horizonte de expectativas literario, formado por el bagaje mitológico heredado de la tradición. Estos singulares lectores de cine y creadores de literatura han fusionado estos horizontes de manera natural desde los primeros contactos. En el plano fenomenológico, los poemas estudiados tienen el interés cultural de dejar constancia directa de los efectos provocados por la lectura de un film en el ánimo estético de estos poetas. Y, a su vez, han derivado en nuevos discursos que mantienen una relación dialógica con el arte que ha desencadenado este proceso. Estas concreciones, estas lecturas personales, se desarrollan mediante el conocimiento cultural previo al descubrimiento del texto filmico. De este modo, se incorpora el mundo de los mitos al nuevo mundo de las estrellas cinematográficas, con intención de construir una nueva mitología que llene el vacío cultural y antropológico.

La experiencia estética del fenómeno cinematográfico observado desde el hecho literario, más concretamente poético, borra cualquier rasgo efímero, tanto los de la persona como los de la obra cinematográfica. La cultura de masas, al ser incorporada a la alta cultura literaria, garantiza la eternidad e inmortalidad de manera más segura: la que se había demostrado eficaz para mitificar milenariamente.

El poeta se ha encontrado frente al mito cinematográfico femenino con un horizonte nuevo, y ha sido adecuado al horizonte de expectativas que le había sido legado por la tradición literaria. Ha construido el nuevo mito desde los antiguos. Para ilustrar esta circunstancia, tomo ejemplos tempranos. El poema de Antonio Espina «Venus Cynelya» (1927) (Espina 2002: 60) se detiene en el renacimiento de la diosa que se produce en la pantalla: «Venus ha nacido otra vez. Ha nacido en la espuma del haz luminoso y tomado carne lunar en la pantalla». El autor detecta, sin embargo, las diferencias que alejan esta diosa actualizada y su imagen antigua, y la dota de la temporalidad a cuyos designios escapaba antes: «Pero ya no es Afrodita helénica. Olímpica, es una blonda “girl” norteamericana, relativamente inmortal». El poema enumera una larga lista de diosas grecorromanas, construyendo el mito cinematográfico con los atributos de la Afrodita antigua, pero constata las diferencias entre aquella y la moderna. Es decir, el horizonte literario de la tradición es válido para interpretar la nueva realidad, pero la ironía, propia de la distancia temporal que separa ambos universos mitológicos, establece una separación insalvable. Entre

ambas Afroditas hay una distancia irónica, y el adverbio «relativamente» apunta a la condición efímera de la segunda.

Dos poemas de Francisco Ayala de la misma época, «A Circe cinematográfica» y «La sirena de los trópicos» (1929), juegan con las mismas referencias míticas de la literatura. El primero describe la escena de un baño al aire libre en un film: «escucha Circe al viento enamorado» (Ayala 2002b: 95), y evoca el viento favorable que la diosa envió a Odiseo en su partida, pero focalizando la escena antigua en el momento erótico del aseo: «Y antes que consuma / su regreso tronchado la caricia / [...] nuevo periplo con la esponja inicia» (Ayala 2002b: 96). La elección del mito de Circe imprime connotaciones mágicas, ya que era conocida por sus hechizos. El poeta se está retratando como un Odiseo enamorado, fruto de un encantamiento que parte de la contemplación de esta anónima diosa cinematográfica. El segundo poema está dedicado a Josephine Baker, actriz y cantante de quien dice el poeta que era «una sirena con ojos de almendra» (Ayala 1996: 41). Sus poderes provenían no ya de su canto, como las sirenas de la *Odisea*, sino de su sensualidad descarnada, «capaz de hacer perder la cabeza a cualquier Holofernes de opereta» (Ayala 1996: 41). Con la referencia bíblica el autor inserta a esta actriz también en la tradición cristiana, lo que logra perturbar al lector de moral conservadora.

Hay ejemplos más recientes que mencionan directamente el mito clásico. Es el caso de «Palas Atenea dirigida por Ingmar Bergman» (1992), de José Luis Clemente (Clemente 2002: 295). «No eres una diosa al uso», le dice el poeta a la diosa en el primer verso, para rememorar después la ambigüedad sensual de la de «los ojos glaucos», que obedece a «extraños impulsos / ininteligibles desde el punto de vista del deseo». El poema subvierte el orden de la jerarquía mitológica: Atenea, si viviera en nuestros días, tendría que ser actriz de cine, es decir, que el Olimpo de Hollywood es superior al griego. Pero en el poema, no obstante, esta Atenea mantiene intactas sus cualidades, como la pureza sexual y una «majestuosa frialdad de Atenea» que «tiene vocación de eternidad» (Goñi Zubieta 2005: 93), alejadas del desenfreno erótico propio de otros mitos, como el de Afrodita. Así Clemente canta a Atenea: «Nunca he podido comprender / cómo fuiste capaz / de galopar entre cadáveres» (Clemente 2002: 295).

2. 7. Otras estrellas del firmamento

Pero veamos ahora algunos casos con nombre y apellido que la poesía mitificado. Se trata de Marlene Dietrich, Janet Gaynor y Marilyn Monroe.

2. 7. 1. Marlene Dietrich

Más ambigua fue la imagen que proyectó Marlene Dietrich, a quien Pablo García Baena profesa auténtica devoción cinematográfica. La primera epifanía en su obra de la actriz de origen alemán se da en la «Oda a Gregorio Prieto» (1948). En este poema rememora el tiempo de la infancia a través de los cromos de Marlene Dietrich, «que sonreía ambigua fumando entre sus plumas / en un café con nieblas de estación o de puerto». El perfilado retrato de la actriz apunta ya los rasgos esenciales que más tarde aparecen desarrollados en «Mayo», que veremos a continuación: el humo del tabaco en el escenario de alguna de sus películas o la sonrisa ambigua de la actriz. Este último detalle de su rostro fue una de las señas de identidad, fuente de su irradiación maravillosa y compleja.

El cuadernillo *Calendario* (1992) recoge una selección de poemas en prosa, forma poco frecuentada por el autor. Se puede datar con exactitud, aunque se presente con el genérico título de «Mayo» (García Baena 2008: 391), la fecha exacta de la composición de este texto: 6 de mayo de 1992, día en que se apagó el intenso brillo de Marlene Dietrich mortal. Queda al conocimiento del lector desvelar a quién corresponde el retrato trazado, pues no se especifica ningún nombre. Sólo si se tiene conocimiento previo de la pasión del poeta por la actriz podrá adivinarse que va dedicado a ella. O bien, podrían reconocerse los fragmentos de los guiones que se reproducen. En cualquier caso, es un texto de comprensión cerrada, de desciframiento reservado a los cinéfilos y a paulófilos.

El poema está plagado de referencias a lo divino para trazar el retrato de Marlene Dietrich. Emplea sustantivos y adjetivos de la esfera de lo mágico, como «tenebrosas», «secta», «magia», «ensoñación», «penumbra» —vocabulario que, dada la estirpe estética del poeta, procede del caudal romántico—, y que presentan el

escenario en donde se produce la epifanía de la actriz. Lo interesante del texto es la manera de resolver el tópico literario de la proyección en las salas, un lugar común desde el invento del mismo. La actriz, imbuida de atributos divinos, comparece en la pantalla como una totalidad, un mito nacido ante los ojos del poeta entre el humo de su propio cigarrillo. Lo demuestra, por ejemplo, cuando dice «La magia especial del juego de la luz y la penumbra iba formando de la niebla, como del barro creador, una figura lunar de cabellos en halo casi celeste, de flotantes pasos cadenciosos». Este pasaje recuerda al nacimiento de los dioses míticos paganos y de algunas narraciones cristianas, como la de la primera mujer. Marlene Dietrich para Pablo García Baena no era de este mundo, y en este texto lo confirma cuando dice que «Sólo la voz era rotunda, grave, humana en aquel ídolo de cultos secretos». Puede establecerse una conexión lejana con la diosa pagana Ártemis, con la que comparte alguno de sus atributos. Por ejemplo, «una boca que no era sensual». Ártemis era el ideal de pureza, la castidad, la «taimada ingenuidad», pero a la vez, encendía el deseo en aquellos que la contemplaban, tal como sucede con Marlene Dietrich. Por último, ambas son, además, diosas lunares.

El poeta no detiene su retrato en la prosopografía e incorpora el discurso fragmentado de la actriz: ««ya no tienes destino» o «todo está en la arena» o «yo hice una estatua con el fuego de mi ser» », tres sentencias de belleza inolvidable que pertenecen, respectivamente, a *Sed de mal*, *El jardín de Alá* y *Cantar de los cantares*. El poeta detectó en su momento en estos mensajes lo sublime, o una forma de lo sagrado. Son palabras como proferidas por boca de un oráculo, sentencias misteriosas, apoyadas en la *gravitas*. Al ser destacadas, adquieren para el poeta un cariz terrible de incertidumbre. Finalmente, el poeta levanta el acta de la defunción de Marlene Dietrich a modo de moderno mitógrafo: «Son las cuatro de la tarde y dan la noticia...». Ésta es una tarea para el poeta: en la mortalidad y la inmortalidad, constatar la muerte de la persona y el nacimiento del mito. Así ha sucedido desde el comienzo de la cultura Occidental.

José Mateos propone un tono más apagado que el de Pablo García Baena para hablar de la Dietrich. En «El ángel azul» (1990) (Mateos 2002: 291) recuerda su carácter mutable y sórdido: «Tú siempre al lado de la vana escoria / susurrando palabras que se olvidan». Sin embargo, se detectan concomitancias entre los textos de García Baena y el de Mateos, ya que ambos retratan a la actriz entre el «humo»

que siempre la rodea o el escenario en que sucede la epifanía del mito (estaciones, puertos, paisajes industriales). La concreción literaria del mito de Marlene Dietrich responde al prototipo cinematográfico de mujer audaz. Como se puede observar, esta lectura está condicionada por el propio código del texto filmico, que mediante determinados escenarios, diálogos y planos intenta dirigir los lugares de indeterminación que los poetas más tarde plasman.

2. 7. 2. Janet Gaynor

En contraposición con los roles arquetípicos de mujer fatal que encarnan Greta Garbo, Marlene Dietrich o Clara Bow, también se hallan en la poesía ejemplos de mujeres caracterizadas por su delicadeza y su belleza. Fue el caso de Janet Gaynor, que despertó la simpatía de Francisco Ayala en su poema en prosa de 1929 «Perfil de Janet Gaynor». Según el autor, representaba «un sentido idílico del cinema». La castidad —no exenta de cierta sensualidad—, fue la nota predominante de esta fugaz estrella del cine norteamericano: «la duda de su desnudo corpóreo —e incorpóreo—, que en la obra no se dejaba ni siquiera aludir» (Ayala 1996: 36).

2. 7. 3. Marilyn Monroe

Otra dulzura aún más delicada, la de Marilyn Monroe, ha sido captada con una intensidad análoga a aquella con que se poetizó el mito de Greta Garbo. Sin embargo, con la actriz norteamericana, se construye un mito desde una mirada muy distinta, ya que su muerte ha producido más poemas que su vida, como si su desaparición despertara la conciencia poética sobre la condición humana sujeta a la muerte, buscando una explicación al fenómeno extraño del mito —al que se le supone inmortalidad— y a la muerte —que sólo afecta a los mortales—. Gravita sobre estos poemas una meditación general sobre la muerte y sobre el exceso. Este acercamiento difiere del de otros mitos, como se ha visto. En términos mitológicos, la muerte de Marilyn Monroe y su reflejo en los poemas produjo definitivamente su catasterismo, pero dejando constancia de que la eternidad a que parecía apuntar el mito cinematográfico estaba finalmente sujeta a lo efímero de lo humano.

Jorge Guillén, en su poema «Cuerpo a solas» (1967) (Guillén 2002a: 195), se enfrenta a la tumba de la actriz norteamericana. Evoca su vida, condicionada por el

público y la propaganda en torno a su persona: «la hermosa actriz ha muerto / ay, de publicidad», y constata que su paso hacia la otra vida aliviará su desdichada existencia: «libre, por fin, a solas». El tono desencantado, como se puede observar, está lejos del lúdico usado en poemas sobre otras actrices. Rafael Guillén también se había sentido fascinado por el influjo sensual de Marilyn Monroe, como demuestra en «Poema para la voz de Marilyn Monroe» (1963) (Guillén 2002c: 183). Allí evoca la dulce sonoridad de la voz de la actriz desde una perspectiva erótica y melancólica al mismo tiempo, dado que lo escribe tras su desaparición. El poema trasciende la frontera entre Eros y Tánatos a través de la pantalla: «Oigo tu voz carnal, y me pregunto / qué pasa aquí. Si acaso es esto un nuevo pecado, o un castigo». La aparición de la noción de pecado y el sentimiento de culpa ante el mito entabla una relación con la esfera cristiana. Quizá se halle la resaca de lo trivial.

Antonio Martínez Sarrión, en «Requisitoria general por la muerte de una rubia» (1970), exhibe una panorámica general desolada sobre el mundo el día de la muerte de Marilyn Monroe, en el que se incluye el propio poeta hacia el final de su creación: «ráfagas / de terror en los ojos enormes de mi amor / aferrada a su sucio frasco de nembutal» (Martínez Sarrión 2002: 223), en una clara alusión a la forma en que murió la actriz. El término jurídico del título condiciona la lectura: el poeta está actuando como un juez que emitiera el parte de defunción de Marilyn. De tono parecido, aunque más turbio, es el acercamiento que propone Leopoldo María Panero en «Marilyn Monroe's negative» (1973) (Panero 2002: 249). Comienza con una alusión al mito platónico para constatar que el mundo de las sombras del cine son también vanidad: «Cabellera rubia que en la nada se extiende / viva tan sólo en las cavernas».

La sensación de que la falsedad de la cultura de masas subsumió en la tragedia a la actriz es compartida por Ernesto Cardenal en «Oración por Marilyn Monroe» (1967), de cuya vida dice que «fue irreal como un sueño que un psiquiatra interpreta y archiva» (Cardenal 1972: 7). Pero para el poeta, Marilyn Monroe es depositaria de toda la humanidad y del sufrimiento: «El templo —de mármol y oro— es el templo de su cuerpo / en el que está el hijo de Hombre con un látigo en la mano». En el retrato de Marilyn Monroe, no se sabe si como *altera Maria* o como *alter Christus*, aparece la dimensión escatológica del mito, inédita en la literatura sobre cine hasta esos años:

Perdónala, Señor, y perdónanos a nosotros
por nuestra 20th Century
por esa Colosal Super-Producción en la que todos hemos trabajado.
Ella tenía hambre de amor y le ofrecimos tranquilizantes.

(Cardenal 1972: 8)

Más recientemente, Ana Isabel Conejo esboza un retrato doméstico del mito de Marilyn Monroe, propio ya de la Postmodernidad y efecto de haberlo recibido desde la distancia. El mito llega condicionado y debilitado por la literatura acumulada. En «Marilyn Monroe», publicado en *Rostros* (2007), leemos: «No compadezco a Marilyn: supo bien lo que hacía. / No quería encontrarse con cincuenta y dos años y el lavaplatos roto llamando a un fontanero, / o en zapatillas, sola, viendo el televisor» (Conejo 2007: 58).

Cabe destacar, en el «Preámbulo» a *Rostros*, que Ana Isabel Conejo aplica con firmeza poética el sustantivo que uso en este artículo: «Un mito es lo que queda de una estrella cuando ya no se puede conversar con su luz / [...] Y un rostro es lo que queda de un mito cuando toda su carga de verdad se disuelve» (Conejo 2007: 9). Que el libro se titule de tal manera resulta ser aclarador, ya que demuestra que la poesía sobre estas actrices hace una lectura divina del rostro. Sin embargo, se asocia al rostro femenino con frecuencia un *glamour* promovido por la industria: «El *glamour*, en primer lugar, se generaliza en el entorno del filme, en la fotografía, en la publicidad. Refuerza el mito naciente de la estrella» (Aumont 1998: 66). El rostro de estas actrices son «máscaras, no rostros» (Aumont 1998: 66), y esta incorporeidad es un rasgo que lo acerca al mito definitivamente, ya que pierde uno de los rasgos esenciales de la *humanitas*. Una de las mágicas relaciones que guarda el poeta que lee el cine es la que se establece entre él y el rostro de la estrella proyectada en la pantalla. Potenciado sobre todo en el cine mudo, el rostro cinematográfico ha mantenido intacta la fascinación que siempre ejerce una gran dimensión en un momento dramático. Mario Pezella, que apunta a la dimensión onírica en que se halla el rostro cinematográfico, recoge una interesante reflexión de Balázs que intenta explicar esta fascinación: «frente a un rostro aislado no nos sentimos en el espacio»

(Pezzella 2004: 116). Volveré en las páginas siguientes sobre los textos de Ana Isabel Conejo y Roland Barthes, cada uno en sus respectivos ámbitos.

3. La Divina en el horizonte: historia de la recepción de un mito cinematográfico. Modos de recepción.

3. 1. Apología de la literatura como parte de la historia de la recepción cinematográfica.

Los estudios literarios y filmicos de corte histórico han cobrado un impulso revitalizador en los últimos años con el desplazamiento hacia perspectivas receptuales. Y ese redescubrimiento de la instancia receptora, tanto literaria como filmica, ha compartido en ambas disciplinas humanísticas una base teórica común, o, por decirlo metafóricamente, ostentan una cierta carga genética homologable, transferida entre las propuestas desarrolladas para tal fin. Pero, a pesar de que pueda hablarse de una tendencia coetánea, y de la similitud de muchas de las propuestas derivadas de ambas disciplinas, no puede decirse con claridad que se reconozcan explícitamente las deudas que subsisten entre ellas.

Las últimas propuestas teóricas filmicas que valoran especialmente la recepción como una parte necesaria para la cabal comprensión del hecho cinematográfico, han marginado conscientemente los textos literarios como fuente epistemológica para su estudio. Este comportamiento tiene su origen en un afán de desprenderse del peso de la Teoría Literaria que ha marcado el rumbo de los estudios filmicos hasta bien avanzado el siglo XX, y contemplar el hecho filmico como una práctica semiótica de muy diverso orden a la de la literatura. A pesar de que posturas como ésta gozan de razón (es innegable que las diferencias existentes entre una obra literaria y cinematográfica exigen aplicaciones teóricas específicas), existen puntos de contacto teóricos aplicables a ambas realidades creativas. Materiales expresados en otras formas artísticas pueden servir para configurar la historia de las artes cuando se adopta una posición receptual. Sin embargo, la reticencia (o incluso el temor) en los estudios filmicos a recurrir a la literatura «cinematográfica» es patente cuando se apunta a la recepción como objetivo.

Esto es particularmente significativo en los casos en que los estudiosos del hecho filmico han heredado de alguna manera o mantienen una sintonía de fondo con los presupuestos de la Estética de la Recepción, entendiendo ésta como aquella desarrollada en la Escuela de Costanza y sus continuadores directos. Algunas de las

ideas de aquel grupo de teóricos conforman las bases teóricas de algunos estudiosos, y han marcado el cambio de rumbo en los estudios fílmicos de manera radical.

Por ejemplo, se ha asumido ya como un presupuesto inalterable el carácter dialógico tanto de la obra literaria como de la obra fílmica³³. El lector y el espectador comparten una misma tarea: la de descifrar la obra artística ante la que se encuentran. Pero esa tarea, a su vez, es condicionada por la propia obra, que adquiriría su consistencia y entidad final a través de la experiencia del lector y el espectador. La lectura se transforma en un proceso comunicativo que rompe las ideas inmanentistas que habían gobernado los estudios literarios y fílmicos.

La Estética de la Recepción incidió asimismo sobre el carácter subjetivo de toda recepción de una obra literaria. El giro que debía tomar la historia de la literatura, a juicio de Jauss, debía apuntar hacia la valoración de esas subjetividades a lo largo del tiempo para llegar a comprender en qué modo fue recibida esa obra, y las modificaciones sociales (en el gusto, en la norma literaria o artística) que podía efectuar. La recepción, por lo tanto, desde el punto de vista práctico, debe fundarse sobre el principio de la intersubjetividad y, al mismo tiempo, tener en cuenta que esa noción está marcada por la historicidad del acto de comprensión y la capacidad de integrarla en la praxis vital de los individuos. Cualquier juicio escrito emitido por un lector, debe ser valorado asimismo por estos parámetros. Este giro pragmático de los estudios literarios centrará su interés en las variaciones que las distintas lecturas de una obra pueden sufrir a tenor de las circunstancias personales, sociales e históricas en que se ve inmerso el sujeto que emite un juicio o concretiza una obra. Y para ello se tienen en cuenta todas las lecturas expresadas en cualquier medio o de cualquier condición. Es decir, que contempla la recepción literaria como parte del corpus que debe manejarse, aunque evitando que se constituya en la única fuente de estudio.

Estas ideas fundamentales esbozadas de manera tan esquemática forman parte íntima de algunas propuestas teóricas fílmicas. Un caso paradigmático es el ejemplo de Janet Staiger, en cuyo ensayo *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, se lamenta expresamente de la inclinación de muchos de sus colegas a la excesiva atención a los textos escritos (no solamente literarios) para dar cuenta de la recepción cinematográfica:

³³ Edgar Morin escribe que el «cine es el producto de una dialéctica en la que se oponen y se juntan la verdad objetiva de la imagen y la participación subjetiva del espectador». (Morin 2001: 134).

the history of cinema might very well be radically rewritten if you pursue it, not solely from the perspective of the production of films, but equally from their reception. Unfortunately, almost all of the work done to date on film audiences and the reception of movies has relied on inferring effects from textual analysis or social behavior. Now if post-structuralism, new historicism and cultural studies teach anything, it is that audience response cannot be derived through examination, exclusively, of texts. Yet to date theses about what has happened in cinema history, even those supposedly concerned with the reception of texts, have often been argued by each historian's producing his or her hermeneutics of the text and then inferring conclusions following from those observations. (Staiger 1992: 12)

El indudable valor de su propuesta teórica, sin embargo, se desarrolla teniendo presente la obra de Jauss, pero sin recurrir a la literatura como parte integrante de ese corpus documental que maneja en sus investigaciones. Las aplicaciones prácticas de sus ensayos acaban siendo rigurosas reconstrucciones del horizonte de expectativas y horizonte social, nociones acuñadas y delimitadas por Jauss, a través de cuya fusión ofrece de manera ejemplar una panorámica de la historia de un texto o de cualquier hecho cinematográfico y de los cambios sociales, perceptivos, etc., verificables a través de la recepción del mismo. Para ello, plantea un exhaustivo recorrido de datos y de verificaciones a través de los documentos. Sin embargo, no acude en ninguno de sus casos a la literatura como fuente documental. Su rechazo explícito al proceso hermenéutico, además, la distancia de las aspiraciones de Jauss.

Otros críticos o teóricos parten de la concepción histórica e intersubjetiva del arte cinematográfico recogiendo de algún modo las aportaciones de Jauss acerca de la figura del lector y la importancia de sus condiciones históricas y personales para entender la obra literaria. El teórico alemán distinguió para este propósito dos tipos de lectores, uno implícito, derivado y configurado por el aparato creado del propio texto, y otro explícito, que está diferenciado «histórica, social y también biográficamente», y «que realiza como sujeto cada vez distinto la fusión de horizontes» (Jauss 1987: 78). El teórico del cine Robert Stam, por su parte, ofrece las claves para configurar la instancia receptora del espectador, en cuya formulación se desvelan los parecidos con los planteamientos de Jauss:

El deseo cinematográfico no es sólo intrapsíquico; es también social e ideológico. Toda etnografía verdaderamente exhaustiva del espectador debe distinguir múltiples registros: 1) el espectador configurado por el texto (mediante la focalización, las convenciones de punto de vista, la estructuración narrativa, la puesta en escena); 2) el espectador configurado por los dispositivos técnicos, múltiples y en evolución (multisalas, IMAX, magnetoscopio

doméstico); 3) el espectador configurado por los contextos institucionales de la espectacularidad (el ritual social de ir al cine, los análisis escolares, las filmotecas); 4) el espectador constituido por los discursos y las ideologías de su entorno; 5) el espectador en sí, personificado, definido por su raza, género y situación histórica. El análisis de la espectacularidad debe, por lo tanto, explorar los huecos y las tensiones entre los distintos niveles, las distintas formas en que el texto, el aparato, la historia y el discurso construyen al espectador, y las formas en que el espectador, en tanto sujeto-interlocutor, también da forma al encuentro. (Stam 2008: 269)

Ofrece las claves teóricas para elaborar la concreción práctica de este espectador, pero no menciona la literatura como parte también asumible en este proceso. Parece, no obstante, que la influencia de la obra de Jauss es notable cuando se trata de definir la vertiente histórica de los estudios filmicos: «La historia del cine, en este sentido, no es sólo la historia de las películas y de quienes las hicieron, sino también la historia de los distintos significados que los públicos han ido atribuyendo sucesivamente al cine» (Stam 2008: 269).

Tampoco los tratados en torno a la historia cinematográfica, y a cómo abordarla de manera práctica, tienen en cuenta el factor literario a la hora de configurar la imagen cinematográfica en la sociedad. Es el caso de Allen y Gomery, quienes apuntan en su volumen *Teoría y práctica de la historia del cine* a la necesidad de elaborar la historia del cine desde una óptica receptual:

El contenido de una película no aparece por arte de magia sino como resultado del proceso de producción de la película; el público no escoge las películas al azar, sino con la esperanza de que le satisfagan o edifiquen de algún modo concreto; los productores no hacen películas al azar, sino basándose en la respuesta del público. (Allen y Gomery 1995: 221)

Si se comparan sus palabras con las de Jauss se evidenciarán las concomitancias: «la obra no es nada sin su efecto; su efecto supone la recepción; el juicio del público condiciona, a su vez, la producción de los autores» (Jauss 1987: 73). Sin embargo, sólo mencionan la literatura, brevemente, para demostrar la incidencia del cine en ella, y no como posible aportación para ensanchar el estudio receptual de las obras cinematográficas.

Otra correspondencia teórica se halla en el método con el que se debe emprender el estudio de la obra artística. Resulta significativo que las preguntas que Allen y Gomery señalan como pertinentes para establecer las bases de la historiografía cinematográfica compartan tanto parecido con el horizonte de preguntas y respuestas que Jauss elaboró para el ámbito literario:

Se trata de reconstituir [...] el horizonte de la pregunta y la respuesta que ha determinado, desde la recepción, los cambios sobrevenidos en su comprensión, y provocado, desde la producción, la sustitución de una imagen insatisfactoria por una nueva imagen de la obra, una nueva respuesta. (Jauss 1989b: 219)

Por su parte, Allen y Gomery esgrimen algunos argumentos que desarrollan nociones similares:

Una vez que el historiador intenta poner en práctica la antigua noción de que en cierto modo las películas son documentos sociales de excepción, descubre lo problemática que es en realidad una afirmación aparentemente tan de sentido común. Preguntar, ¿qué revela esta película o este grupo de películas acerca de la sociedad?, es también preguntar, entre otras cosas, ¿quién veía estas películas?, ¿cómo se leen las películas?, ¿cuál es la relación entre el público cinematográfico y la «sociedad» en general?, ¿cómo decide la gente ir a ver una película y no otra? (Allen y Gomery 1995: 221-222)

Para ejemplificar ese horizonte de preguntas y respuestas, acuden al caso paradigmático de las estrellas de cine, como hecho cinematográfico de gran valor social y principal sustento del hecho cinematográfico de las primeras décadas del siglo XX. Si bien mencionan de pasada la creación literaria para ilustrar el impacto del cine en ciertas novelas, a la hora de ejemplificar sistemáticamente esta elaboración historiográfica, prescinde de las fuentes literarias, como si la magnitud mítica de las estrellas cinematográficas recayera estrictamente en los procesos industriales o sociales, y la literatura no certificara y materializara la trascendencia cultural de este tipo de procesos. Recurren para ello a Richard Dyer, quien elabora una teoría de las estrellas cinematográficas otorgándoles una «estructura de sentido», compuesta por elementos cinematográficos, filmicos, sociales, y documentales, representados en su mayor parte por críticas cinematográficas. De nuevo la literatura queda relegada.

En mi opinión, nada impide considerar los textos literarios que conforman el corpus aquí reunido (por otra parte, un corpus cuyos confines temáticos están perfectamente delimitados y se prestan, pues a ser valorados en conjunto), como concreciones de una *obra* cinematográfica (pues así podemos considerar, como se verá, a la «entidad» Greta Garbo), aún cuando ésta responda a una naturaleza tan particular como la del mito y aquellos a lo específico de la creación literaria. Estas lecturas literarias del mito se encuentran en un estado híbrido de la concreción, porque responden a la vez a un juicio crítico, al ideal del lector común determinado

por cuestiones históricas, etc., y expresan, además, la intensidad con que el cine ha modificado los comportamientos y las normas literarias.

En resumen, hablar de cine en la literatura es constatar que *la recepción de la obra cinematográfica ha tenido lugar*. Quizá sea más exacto englobar a estos autores en la categoría de *intérpretes*, que, a mi juicio, incluye la de espectador y añade un valor semiótico que hay que tener en cuenta. Tomo el concepto de David Bordwell, (1995), que organiza esta instancia crítica según la interesante categoría de comunidades de intérpretes. Éstas pueden agrupar las concreciones de nuestro corpus, y, si bien en su mayoría responden a lecturas personales y altamente literarias y por lo tanto creativas, son el reflejo de un determinado modo de recepción.

Desde una perspectiva receptual de los estudios fílmicos, pues, podríamos considerar a estos escritores como integrantes de una determinada comunidad de intérpretes, que responden, en una perspectiva general, a una recepción intelectual del cine. Los textos literarios que presento se acreditan como evidencias del impacto social que han tenido los textos fílmicos, y en especial los de Greta Garbo. Sólo así podremos entender esas funciones sociales, puesto que los documentos literarios nos dicen «qué valores se le atribuyeron» (Vodička 1989: 64). En efecto, esta investigación está destinada precisamente a rastrear del modo más completo posible los valores que se le han atribuido a un motivo cinematográfico o fílmico.

La copiosa recepción literaria del mito cinematográfico de Greta Garbo, sólo por lo que concierne a la literatura en español, permite establecer con suficiente solidez una historia de los efectos de las obras fílmicas protagonizadas por la actriz. Ya he apuntado anteriormente que el mito trasciende lo estrictamente cinematográfico para adentrarse en otros terrenos mucho más profundos, pero indudablemente el punto de partida es el texto fílmico, o, más exactamente, el corpus fílmico de la actriz, que es fundamentalmente el que compone el grueso del núcleo significativo de su mito. Recordemos la función tan interesante que han cumplido los ciclos literarios a lo largo de la historia de literatura, que, cercanos la categoría de «género», han podido proporcionar el placer de la repetición a generaciones enteras de lectores. Propongo considerar las concreciones literarias sobre el mito de Greta Garbo como «ciclo garbiano». Cuando el número de textos dedicados a un mismo tema (con escritores tan diversos y en una zona geográfica tan amplia) ha logrado tal número, entonces debemos considerar que ha derivado en ciclo literario. Por lo

demás, el placer que ha proporcionado la repetición de su presencia en la literatura ha permitido que los lectores satisficieran sus expectativas míticas, refrendando la pertinencia de la categoría desde el punto de vista de la recepción.

El objetivo al que apuntan estas páginas entronca con el que Jauss expone para entender la historia de la recepción de una obra cualquiera, para lo que «basta descubrir entre las concreciones de la obra, es decir, las interpretaciones dominantes en la historia de su recepción, las que, de modo visible u oculto, pueden aclarar nuestra actual comprensión» (Jauss 1989b: 219). Es decir, que si en nuestro horizonte cultural actual podemos considerar el mito de Greta Garbo como tal es porque los poetas y escritores, junto a los aspectos técnicos y publicitarios del cine, han logrado conferirle esa categoría. Porque el mito no es competencia exclusiva de ningún arte, por mucho que se manifieste de manera tan intensa como el cine, ni tan certera y cercana al alma humana como la literatura.

Como si de una obra literaria se tratara, es imposible desligar en el mito de Greta Garbo la significación del texto mismo (Iser la llamaría artefacto) de sus concreciones, su recepción (objeto estético). Y ese objeto estético sufrirá variaciones a lo largo del tiempo; estará sometida a las distintas lecturas que se puedan acometer; se verán condicionadas por las variaciones históricas, las condiciones personales e incluso los avances técnicos que inciden directamente en los hábitos de consumo.

Por ello creo conveniente retomar, dentro de los estudios fílmicos, el texto literario de tema cinematográfico como instancia de la historia cinematográfica. Para ser exactos, se debe reconocer la validez de los textos literarios cinematográficos como concreciones (de carácter particular) de una obra o un conjunto de obras fílmicas. Al fin y al cabo, la escritura de un texto literario es un efecto provocado por la obra cinematográfica hasta el punto de que su historia, como la de la obra literaria, «viene fijada por la intervención que han llevado a cabo los distintos lectores a que lo largo de la historia se han acercado a la misma» (Acosta Gómez 1989: 20).

Para llevar a cabo este propósito, parto de Maurer, quien aboga por no distinguir entre lectores y espectadores: «cuando hablo de «lectura» me refiero, según de qué se trate, también a la visión y a la audición, aunque las condiciones no siempre sean las mismas» (Maurer 1987: 260). Nuestra investigación se centrará por lo tanto en ese «grupo relativamente pequeño y ciertamente no representativo para la gran mayoría de los lectores: es decir, al de los lectores que a su vez son autores»

(Maurer 1987: 247). Se trata por lo tanto de concretar y estudiar todas las manifestaciones que hemos encontrado el mito cinematográfico en la «recepción intelectual» (Pérez Bowie 1996: 29) del mismo. Este grupo de escritores constituye por tanto un conjunto de informadores sobre un determinado hecho cinematográfico, diferenciados del grueso del público, que han plasmado por escrito sus impresiones, y han construido mediante la repetida evocación un mito cinematográfico.

Estudios como los de José Antonio Pérez Bowie, *Materiales para un sueño* (1996), han respondido al modo de proceder de Maurer, manejado los textos literarios junto a textos de orden crítico, y resumidos en el concepto de «recepción intelectual» como fuente documental del impacto del cine social y de los cambios operados en los modos de recepción y en los hábitos perceptivos de la sociedad española de las primeras décadas del siglo XX. Aprovechando las bases teóricas que el profesor traza en ese volumen, me gustaría impulsar en este trabajo hacia la consideración también de la recepción intelectual como fuente pertinente para el estudio histórico de la cinematografía.

Otro volumen reciente que maneja fuentes literarias junto a otros tipos de textos es *Gente en el cine*, de los estudiosos Anne y Joachim Paech (2002) pero sus propósitos se encaminan hacia una posición sociológica de la recepción, más que la historiografía cinematográfica. No obstante, sus aportaciones son valiosas en la medida en que asumen la importancia de incluir en el estudio receptual la literatura como expresión particular de un modo de recepción.

Resumamos lo expuesto hasta ahora para concluir, y adentrarnos en el estudio de la literatura. El corpus literario que manejamos en esta investigación persigue el objetivo de apuntalar el valor de las concreciones literarias para la historia de la cinematografía. A través de él se configura una comunidad de intérpretes, que han elaborado un ciclo literario en torno a un motivo cinematográfico (no estrictamente filmico, porque excede lo puramente lingüístico o intrasemiótico del arte cinematográfico), cuya lectura será predominantemente mítica. Como expone Maurer, hay «formas» de leer, y los estudios literarios deben rastrear las «huellas de experiencias de lectura en la producción literaria» (Maurer 1987: 249).

El estudio del mito cinematográfico es sólo uno de los muchos caminos posibles en que la literatura puede servir para la historiografía cinematográfica. Pero, desde un punto de vista mitográfico, se deben exhibir menos escrúpulos teóricos. La

mitografía hace acopio de materiales de muy dispar procedencia, sin discriminar sus orígenes creativos. La incorporación del corpus literario a la investigación histórica receptual cinematográfica, permite reconstruir el horizonte estético de una obra cinematográfica, o de un motivo cinematográfico, con mayor amplitud: insertar en un horizonte de horizontes estéticos porque comparten modos, cosmovisiones, etc.,.

En efecto, las configuraciones de los espectadores elaboradas por las más recientes teorías filmicas, han valorado el carácter subjetivo de la recepción, las condiciones personales que inciden sobre esa recepción, sin tener en cuenta que muchos de sus receptores pueden ser poetas, novelistas, o tienen en la escritura una afición inconfesable.

Ahora bien, no debe olvidarse la naturaleza de estos textos, que responden, aplicando lo que Maurer declara para los textos literarios, a la circunstancia de haber sido «concebidos por lo general a partir de un determinado y presuponible comportamiento de los receptores» (Maurer 1987: 250). En tanto que son creaciones literarias, se hace necesaria también la Teoría Literaria para otorgarle la doble validez epistemológica que he esbozado en el capítulo introductorio. Sólo teniendo en cuenta esta duplicidad pueden servir como textos literarios en sí mismos, y, al mismo tiempo, como pruebas de una determinada experiencia estética derivadas de uno o varios textos que gozan de unas cualidades semióticas particulares. Es un viaje dialógico de ida y vuelta constante, que supone un reto, pero también puede abrir las puertas de la belleza y el misterio de una expresión del espíritu humano tan complejo como el mito. Porque éste necesita a su vez de la pluralidad del universo semiótico para subsistir: el horizonte del mito está configurado por todo cuanto que rodea al desarrollo de la carrera cinematográfica de la estrella Greta Garbo y a su reflejo literario. Desde el modo de producción a los detalles biográficos, del estilo de cine en el que Greta Garbo desplegó sus artes interpretativas a su acogida crítica. Porque, parafraseando la máxima de los estudios receptuales, el mito construye y es simultáneamente construido.

3. 2. La llegada de un mito y sus efectos

3. 2. 1. Se anuncia una belleza. El paratexto como guía al lector.

El 3 de abril de 1927 podía leerse en la sección «Toros, teatros, deportes» de la edición madrileña del diario ABC el siguiente anuncio de la cartelera del cine Royalty:

Royalty

Hoy domingo, últimas exhibiciones de «La loca fortuna», creación de Nicolás Rimsky.

Mañana lunes, sensacional estreno: «El torrente», adaptación de la obra, de Blasco Ibáñez «Entre naranjos», interpretada por la bellísima Greta Garbo y Ricardo Cortez. Producción Metro-Goldwyn.

Se despacha en contaduría sin aumento de precio.

(ABC, 3.4.1927, 45).

Éste es un ejemplo del poder del paratexto en la recepción de un texto mediático. El adjetivo «bellísima» levantaba un pórtico retórico hacia la estrella antes de que pudiera contemplarse por primera vez el rostro de la enigmática actriz en España. La hermosura, el reclamo más influyente para todo ser humano sensible, anunciaba la llegada del mito más grande las pantallas de cine. No podemos saber si alguno de los escritores que hoy recogemos en estas páginas leyó aquel anuncio. Sí podemos constatar que la literatura se impregnó de aquella belleza para contribuir al mito.

Aunque el concepto de paratexto ha gozado de una acogida amplia en la teoría filmica y su empleo es habitual (Benet 2004: 151; Jullier 2005: 289; Stam 2008: 229), no se ha llegado a profundizar en exceso en la importancia que puede tener en los fenómenos cinematográficos, y particularmente, en el desarrollo de sus mitos. Me detengo brevemente, incidiendo sobre la rentabilidad de este tipo de enfoque, en el papel que desempeña el paratexto en la recepción cinematográfica, partiendo de la pormenorización de que fue objeto por parte de G. Genette en su volumen *Umbrales* (2001).

En la constitución de un mito cinematográfico como Greta Garbo resulta tan interesante estudiar el texto filmico del que emana su mayor radiación mítica como de los textos (públicos) adyacentes a las películas. Estos desempeñan la labor social

de poner en circulación el lenguaje en torno a la estrella, de mayor impacto toda vez que alcanza cotas tan altas de popularidad. El paratexto abre las puertas del asombro literario, pues en él se articulan los aspectos fundamentales que se imprimirán en la recepción del mito.

Centrémonos en primer lugar en los peritextos, y, entre ellos, en los más importantes de todos: los títulos. Estos comprimen y enaltecen la historia del filme, y actúan de reclamo evocador para el espectador, el poeta, el escritor. A pesar de que Genette no estime el título como un reclamo suficiente para leer una obra, por mi parte, considero que es un elemento que decanta hacia lo sublime la obra a la que alude. Sin menoscabar la brillante calidad de sus contenidos, *La rama dorada*, *Opus Nigrum* o *Breviario de podredumbre* gozan hoy de la inmortalidad gracias también a sus títulos incluso traducidos.

Un rápido examen a la titulología de las películas de Greta Garbo revelará que el mito construido en torno a su persona está condicionado por estos fragmentos *connotativos*, de gran eficacia comunicativa. La etapa norteamericana de su filmografía estará marcada por la rotundidad de sus títulos, que se categorizan en su totalidad como temáticos (Genette 2001: 73): *El demonio y la carne* (Brown 1926), *La mujer misteriosa* (Niblo 1928), *La mujer divina* (Seastrom 1928), *La mujer ligera* (Brown 1928), *Tentación* (Robertson 1929), *El beso* (Feyder 1929), *Romance* (Brown 1930) y *Como tú me deseas* (Fitzmaurice 1932) conforman un prontuario del deseo y el pecado que emana y se dirige a la figura principal del filme. Este reclamo no pasará inadvertido para los escritores, especialmente para quienes se acercaron a las Vanguardias. Nótese que títulos metonímicos como *El beso* debieron de parecer cuando menos llamativos, si no impactantes, en su época. El cine protagonizado por Greta Garbo toma la forma de dardo prohibido en la conciencia del espectador, algo que la voluntad rebelde de las Vanguardias aprovechó artística y literariamente.

Llama la atención, por otra parte, que muchos otros títulos de su filmografía se reduzcan a un nombre propio, por lo general histórico — *Maria Walewska* (Brown 1937), *Cristina de Suecia* (Mamoulian 1933), *Mata Hari* (Fitzmaurice 1931)—. Se trata de grandes personajes que acabarán adheridos a la imagen de la actriz. Frente a ellos, otros títulos remiten a un nombre propio de proveniencia literaria: *Ana Karenina* (Goulding 1927; Brown 1935), *Susan Lenox* (Leonard 1931), *Margarita Gautier* (Cukor 1936). A efectos receptuales se extrae la conclusión de que este

grupo de filmes cuyos paratextos principales se reducen a un nombre femenino tienen como único fin ensalzar el protagonismo de la estrella, por encima de otros elementos del filme.

Con arreglo a los carteles, otro paratexto fundamental en el mito, debemos señalar algo que, por evidente, no es convenientemente destacado. Una vez que Greta Garbo engrandeció su fama hasta límites inauditos, los carteles (y en general toda propaganda gráfica de sus filmes) colocan el nombre de la estrella en un lugar preeminente (por encima incluso del título), destacado tipográficamente y en gran tamaño (véase, abajo, Figuras 1 y 2). Partiendo del concepto de *animato* (Genette 2001: 37), podría definirse como *animato por celebridad*, un tipo de apócrifo consentido (en este caso, por el director y los realizadores del filme) mediante el cual se delega en la personalidad más destacada de la obra la función contractual que se establece con el receptor.



Figura 1



Figura 2

Con estas disposiciones gráficas no resultaría peregrino aplicar a la actriz la categoría de paratexto, en el que, si nos atenemos a la formulación de Genette, respondería al tipo de paratexto factual: «Llamo factual al paratexto que no consiste en un mensaje explícito (verbal o no), sino en un hecho cuya sola existencia, si es conocida por el público, aporta algún comentario al texto y pesa sobre su recepción»

(Genette 2001: 12). Este fenómeno, por lo demás, invita a plantear como hipótesis el valor auctorial que ejerce la estrella de cara a la recepción.

Queda por examinar, en lo que concierne a los títulos, la bella promesa de lo potencial, de lo que pudo ser. La literatura que recogemos ha participado frecuentemente del mito contribuyendo a la leyenda de los paratextos sin texto (Genette 2001: 9), una veces incorporando los que correspondían a la verdad y otras inventándolos. Tras la retirada de Greta Garbo del cine, se especuló constantemente con su vuelta, relacionada siempre con alguna gran producción. Se sabe que llegaron a grabarse pruebas para alguna película. Pero, finalmente, fueran o no especulaciones, el retorno al objetivo de las cámaras jamás se materializó. Pero la contundencia de algunos de los títulos que se barajaron como impulso para su vuelta despiertan el poder de la evocación, y, hoy, adquieren un valor simbólico que engrandece el resplandor de la estrella: *Juana de Arco* (reflejado en el poema de Victoriano Crémer, apartado 5. 1. 5) y *El retrato de Dorian Gray* (personaje no interpretado que llama la atención de Juan Gil-Albert, apartado 4. 1. 3.) se fundamentan en datos contrastables. Sobre el primero, un gran personaje histórico, podría aducirse que habría casado con el carácter ambiguo de la actriz. El segundo arroja todavía más encanto a la fabulación y la especulación, porque el mito de Greta Garbo se funda también en la lucha contra el tiempo, en la autocontemplación, en la soledad. Frente a ellos, la literatura ha aportado algunos otros de propia cosecha. Tendremos ocasión de examinarlos en los textos de José María Álvarez («Greta Garbo», apartado 7. 2. 2.), Antonio Paso (5. 1. 2.).

Más decisivo aún para la literatura, en mi opinión, es el epitexto del mito cinematográfico, tanto público como privado: entrevistas, conversaciones, autocomentarios, confidencias, correspondencias... (Genette 2001: 295-348). Sabemos que Greta Garbo, por citar sólo uno de los epitextos públicos, fue reacia a las entrevistas, un fenómeno donde se debate la modulación social de la *star*. Su absoluto desdén por los mecanismos promocionales de la industria a la que debía su arte condujo a un déficit de veracidad en torno a la estrella. Esta zona de indeterminación del mito será fundamental en su desarrollo mítico. La literatura intentará llenar ese vacío con sus propios recursos, y se verá modificada en razón de los rasgos del mito. Pero no adelantemos acontecimientos. Veremos qué

repercusiones tiene para la literatura mitográfica a lo largo de la investigación, y especialmente en el capítulo dedicado al género (7).

Otros epitextos de gran repercusión literaria son las postales promocionales del filmes, que, en mi opinión, difieren de la cartelería por su función: permiten una relación directa y personal, *fetichista*, con el mito. Así se verá, por citar sólo algunos textos, en los apartados dedicados a los cuentos de Marina Mayoral (3. 7. 1.), a Francisco Ayala «Polar, Estrella» (4. 3. 1.), y al ensayo de Juan Gil-Albert (4. 1. 3.). Junto a los enumerados, se yergue el gran epitexto de la cultura de masas: la publicidad. Son célebres los eslóganes de dos de sus filmes, si nos atenemos a la publicidad directa de la Metro-Goldwyn-Meyer. «Greta habla», eslogan acuñado para promocionar el primer filme sonoro de la Divina (*Anna Christie*), se encuentra entre las mejores perlas promocionales de todos los tiempos. La expectación que levantó fue motivo mítico en Nicolás Olivari, Jorge Luis Borges y muchos otros (véase apartado 6. 1. 3. 2.). La revisión de aquel primer eslogan, «Greta ríe», empleado para la película *Ninotchka*, enfrentaba a la estrella directamente con los grandes personajes de la historia y la religión: Cristo nunca rió. Greta, la diosa impasible, pudo tomarse más tiempo: tardó 34 años en hacerlo. Veamos a continuación, por su peso literario, qué aconteció en su vida hasta que pudo reír. El problema de la risa, como sabemos, es fundamental para la *Poética* de Aristóteles (1974: 48b 37), especialmente para su famoso segundo libro que se ha perdido.

3. 2. 2. De Gustaffson a Garbo

Retomando el anuncio citado del diario *ABC*, sabemos que el 4 de abril de 1927 pudo contemplarse por primera vez en el ámbito hispánico el rostro más enigmático de la historia del cine. Se trataba, por otra parte, de la primera película norteamericana de Greta Garbo, pero llegaba con más de un año de retraso a España, ya que había sido estrenada en Nueva York el 21 de febrero de 1926. Hagamos un breve repaso de lo que aconteció en su vida cinematográfica antes de recalar en nuestras tierras.

Antes de partir para Hollywood, Greta Lovisa Gustafsson había actuado en dos películas y varias grabaciones publicitarias en su Suecia natal. Aquellos dos filmes no le reportaron ni grandes beneficios ni encomiásticos elogios. Su repercusión sólo puede ser significativa (por premonitoria) si atendemos a algunos

tímidos elogios que la crítica dedicó a la particular belleza del rostro (por aquel entonces aún sin perfilar, algo rollizo) y los gráciles gestos de Greta Garbo.

Su primer largometraje fue *La leyenda de Gösta Berling* (*Gösta Berling's Saga*, 1924), y fue dirigida por el intrépido y ambicioso Mauritz Stiller, mentor de la actriz desde sus inicios que la convertiría posteriormente en la actriz mejor pagada del mundo y en el rostro más bello de la historia cinematográfica (dos cualidades excesivas que sólo Hollywood podía cumplir). La crítica, tras ver por primera vez el rostro de Greta Gustafsson, elogió su belleza y le dedicaron calificativos como «una princesa nórdica», o «los movimientos de su cuerpo son como un líquido azogue» (Bainbrigde 1956: 84).

Su segundo trabajo antes de recalar en Hollywood fue *Bajo la máscara del placer* (*Die Freudlose Gasse*, 1925). En aquella segunda película, «demasiado sombría para el gusto popular» (Bainbrigde 1956: 97), nuevamente dividió a la crítica a la hora de valorar la actuación de Greta Garbo. Pero algún encendido elogio vino de la pluma de algunos de ellos. Por ejemplo, el que lanzaba el crítico inglés Paul Rotha:

Greta Garbo llevó una cualidad de dulzura a su papel de la hija mayor del profesor. Su delicada belleza, fría como una helada flor calentada por el sol, se mantenía segura en la mísera ciudad de Viena, no tocada por el vicio y la lujuria que se alojaban en la oscura callejuela (Bainbrigde 1956: 97).

Cabe preguntarse qué papel tiene el destino en el mito. Louis B. Mayer, vicepresidente de la Metro-Goldwyn-Mayer, recaló en Europa en 1925, y, fascinado por el trabajo de Mauritz Stiller en *La leyenda de Gösta Berling*, le ofreció un contrato. Ante la tozudez de Mauritz Stiller porque en el acuerdo apareciera también el nombre de Greta Garbo, Mayer preguntó: «¿Y quién es Greta Garbo?». Stiller argumentó (hiperbólicamente o intuitivamente): «es una gran belleza, un tipo que halla uno delante de una cámara una vez en 100 años. Segundo, es una gran actriz, una actriz que será la más grande del mundo» (Bainbrigde 1956: 101).

Mauritz Stiller y Greta Garbo formaban un tándem indisoluble cuando se trataba de los negocios. Así arribaron a la Meca del cine en busca de la inmortalidad. El primero exigía siempre la participación de la estrella como condición indispensable para firmar cualquier contrato que se le concediera como director. No se puede separar la historia de Greta Garbo de la de Mauritz Stiller. Él fue quien confió por primera vez en ella para la pantalla y posteriormente el que la convirtió,

ya en Hollywood, en la estrella que hoy conocemos. Asesoró hasta el final de sus días a Greta Garbo en la preparación de sus papeles, y a ella dedicaba todo el tiempo libre en sus jornadas de trabajo para prepararlos y acudir al *set* de rodaje con todos los detalles preparados.

Stiller fue también el escultor de la imagen cinematográfica de Greta Garbo: durante el tiempo que convivió con la actriz, en aquellas ocasiones en que le negaron dirigir a la naciente estrella, daba directrices sobre cómo fotografiar y filmar a la sueca para resaltar su fotogenia. Desalentado por los contratiempos de sus propios rodajes y los continuos desencuentros con los empresarios, Stiller había depositado toda su energía en el potencial que exhibía el rostro de Greta Garbo. Como un Fidias del celuloide, acabaría perfilando la figura de la actriz bajo sus estrictas órdenes (y severas dietas). También bautizó a su creación con el nombre que la conocemos, antes de comenzar su carrera en Hollywood. El biógrafo Gronowicz recrea el momento en que le cambió el apellido, como si se tratara de un dios que diera nombre a lo que acaba de concebir: «—Te llamarás Greta Garbo. [...] El nombre es sencillo, efectista y te sienta bien. [...] Se pronuncia con facilidad en cualquier lengua» (Gronowicz 1990: 103). Stiller vaticinó que el nombre del mito debía tender a lo universal para ser inmortal.

La tierra norteamericana acogió a Greta Garbo en 1925 con la parafernalia más genuina de Hollywood, pues los estudios cinematográficos de la Metro-Goldwyn-Mayer promovieron que su llegada fuera la de una gran figura extranjera. Se la recibió con honores de estrella a su llegada a Nueva York sin haber rodado una sola película allí. La prensa exageró un tanto la magnitud de la recién llegada. Pero ni la sencillez ni la modestia forman parte del engranaje de Hollywood, y no se pueden entender acontecimientos míticos como el que se avecinaba sin una dosis de exceso. El fotógrafo Arnold Genthe se encargó de preparar el primer reportaje fotográfico de la estrella. El fotógrafo quedó deslumbrado ante la belleza de Greta Garbo, y particularmente por sus ojos: «los ojos de abatidos párpados, la perfecta nariz, los labios ligeramente separados» (Bainbrigde 1956: 108). El resultado de aquel primer encuentro fotográfico se pudo contemplar en el número de noviembre de 1925 de *Vanity fair*.

Un año después había ya protagonizado *El torrente* (Bell 1926). Supuso la entrada triunfal de la estrella en el mercado de Hollywood, ya que su estudio Metro-

Goldwyn-Mayer accedió a darle el papel coprotagonista junto a una de las grandes estrellas masculinas del momento, Ricardo Cortez. Se trata del primer filme en que el desencanto marca la vida de la protagonista, cifrada por un amor imposible. La desdicha inauguraba la fecunda filmografía trágica de Greta Garbo en Hollywood. Aquel filme, a pesar de que las críticas de nuevo estuvieron divididas, contenía ya indicios de lo que llegaría a convertirse Greta Garbo. Por decirlo con una fórmula ajena elegante, su manera de actuar, la que la colmaría posteriormente de misterio en la pantalla, «se hallaba todavía en estado embrionario» (Bainbrigde 1956: 120). Aquella primera película fue un éxito de taquilla, lo que animó a continuar y a perpetuar la carrera cinematográfica de Hollywood de la actriz.

Asimismo, para la fecha en que se estrena *El torrente* en España, había protagonizado también *La tierra de todos* (*The temptress*, estrenada en Nueva York el 10 de octubre de 1926, dirigida por Fred Niblo). En aquel segundo filme se acompañaría de Antonio Moreno, otro de los galanes imprescindibles del cine norteamericano de la época. Se trataba de otra nueva versión cinematográfica de una obra de Vicente Blasco Ibáñez, que por aquellos años nutría de argumentos «exóticos» al cine norteamericano. En este nuevo filme, Greta Garbo repite el patrón del personaje que habría de marcarla en su carrera cinematográfica, el de una mujer trágica en lo amoroso, acuciada además por un destino solitario, quizás un rasgo premonitorio de lo que su vida le depararía en el futuro. Esta vez la crítica acogió la interpretación de Greta Garbo de manera entusiasta, y resaltaba a la nueva estrella muy por encima de la calidad de la película: «sería [...] bastante insulsa si no fuera por los individuales y aislados esfuerzos de Greta Garbo, quien se califica con esto como la maravillosa princesa de la sección del séptimo arte de *Life*» (Bainbrigde 1956: 129).

Comenzaba a gestarse verdaderamente el mito, y la fascinación crecía en cada interpretación. La expectación y la curiosidad por la nueva estrella cinematográfica se acrecentaba por momentos, promovidas, sin duda, por el astuto interés de la prensa que alcanzaba magnitudes desmesuradas. Abrumada por las continuas entrevistas que tenía que ofrecer como parte obligatoria de la promoción a la que la sometía su estudio cinematográfico, Greta Garbo adoptó el laconismo como único modo de preservar su intimidad, añadiendo con ello, de paso, un nuevo nivel del mito. Se mostraba tímida hasta niveles enfermizos. El biógrafo Bainbrigde resume el

sufrimiento que Greta Garbo tuvo que soportar en los actos promocionales en los siguientes términos: «ser entrevistada era una penosa prueba para ella» (Bainbrigde 1956: 134). Este proceso de absoluto desdén (y temor) por la rutina promocional la condujo a rechazar en lo sucesivo toda carga que no formara parte de lo estrictamente cinematográfico. Su persona sólo respondería ante una cámara y un director de cine.

Antes de que se hiciera efectivo ese primer rechazo del mundo por parte de la estrella, su epitexto había adquirido suficiente solidez para cimentar el mito. Con arreglo a lo que Bainbrigde documenta, podemos señalar en un artículo concreto el comienzo de la leyenda literaria de Greta Garbo. Rilla Page Polmborg, una periodista de la *Motion Picture Magazine*, se encargaba de escribir un artículo sobre Greta Garbo que sentaría las bases del discurso mítico sobre su persona durante el resto de su vida: «Greta Garbo fascinará a la gente, pero me atrevo a decir que permanecerá siempre más o menos como un misterio» (Bainbrigde 1956: 136). Ese misterio, ese primer esbozo de la personalidad huidiza de Greta Garbo, será utilizado desde entonces como reclamo. Y viajará desde Norteamérica a las tierras europeas cuando se vea por primera vez la imagen en la pantalla de la actriz sueca. Puede juzgarse como una argucia publicitaria, pero lo cierto es que el misterio, haya o no propaganda detrás, despierta siempre expectación.

Por un lado, el mito social ya se estaba gestando. El mito cinematográfico todavía necesitaba un aldabonazo que lo cumpliera artísticamente. El primer paso importante podría datarse con la película *El demonio y la carne* (*Flesh and the devil*, Clarence Brown, 1927). Esta vez el galán que la acompañaba era John Gilbert, la estrella cinematográfica masculina más representativa y uno de los más afamados conquistadores del género femenino. Aquí se forjó la leyenda del amor entre Gilbert y Greta Garbo, relación que nunca acabó el matrimonio a pesar de las especulaciones que les acompañaron durante muchos años. Más importante aún para nuestro estudio es que aquí se forjó la leyenda de Greta Garbo como *femme fatale*, un concepto de lo femenino que tendrá consecuencias de primer orden para los textos que ocupan este estudio. Comienza a tomar cuerpo la materia signica sobre la que se asienta el mito de Greta Garbo, una fuente constante de intercambios entre la persona real, la actriz, y el discurso que la rodea. La leyenda de las pasiones de Greta Garbo (con este actor

y con sus interpretaciones), alcanza en esta película su mayor grado de repercusión.

Bainbrigde recuerda que fue un «colosal éxito de taquilla»:

Después de tres films americanos tan sólo, habíase unido al grupo estelar de Gloria Swanson, Pola Negri y Norma Shearer, quienes, como ha observado el experto en cuestiones cinematográficas, Lewis Jacobs, eran «el prototipo de la mujer ultracivilizada, pulida y delgada, instruida y desilusionada, inquieta, harto sexual y neurótica, que «dirige su propia vida». (Bainbrigde 1956: 146).

A base de carácter, ingenio y ojo para los negocios y la propaganda, Greta Garbo se forjó su propia leyenda. Como resume Bainbrigde, «convirtiéndose gradualmente en la legendaria figura que iba a ser conocida por el nombre de “la esfinge sueca”, misteriosa y discreta» (Bainbrigde 1956: 158), a la que habría que sumar un inefable aire de férrea dignidad. Resulta curioso comprobar cómo su nombre sufrió un proceso de mitificación como resultado de una brillante idea de los estudios cinematográficos:

ocurriósele a Edington una inspirada idea. Decidió que no debería hablarse ya de ella como de Greta Garbo; en lugar de ello iba a llamársela, con sencilla dignidad, simplemente la Garbo, como si fuera ella una Bernhardt o una Duse moderna. La idea de Edington fue felizmente aceptada por el departamento de publicidad de la M.G.M., y no había transcurrido mucho tiempo antes de que la palabra «Garbo» pudiera significar sólo una cosa — en inglés o casi en cualquiera otro idioma —, la mujer de leyenda (Bainbrigde 1956: 158).

Con este bagaje filmico y propagandístico concurrió, pues, por primera vez, en las pantallas de España. Había llegado a este lado del Atlántico poco más de un año después de que se estrenara en los Estados Unidos. El teatro Royalty de Madrid acogió aquella primera epifanía del mito. La relativa presteza con que se pudo disfrutar de la película en estos lares puede deberse, sin duda, también a la relación que guardaba con nuestra literatura. *El torrente* era una adaptación de la novela homónima de Vicente Blasco-Ibáñez. La primera vez que se pudo contemplar el magnetismo de la estrella sueca España era un país cuya industria cinematográfica no excedía la categoría de lo que se puede considerar como una anécdota. Una industria adocenada caracterizada por una escasa producción, además, significada por un marcado toque localista. Junto a estos problemas, las cinematografías hispanas no se habían desprendido de su inclinación a reclutar a actores y actrices de teatro que desvirtuaban, por su excesivo apego a la gestualidad exagerada, la experiencia filmica del espectador. Estas prácticas dificultaron la creación de un *star system* autóctono que compitiera con el de Hollywood (Pérez Perucha 2009: 50).

La historia ha demostrado qué grado de importancia debemos conceder al llamado peritexto, en este caso materializado por el discurso propagandístico en torno a la estrella y su principio modulador (en un plano hipotético, pues ya sabemos que el enterado que subjetividad que se manifiesta en todo lecto-espectador). Cuando *El torrente* aterriza en España, ya se sabía a buen seguro que la actriz venía precedida por una retahíla de sobrenombres (La Divina, la Esfinge sueca...) y un puñado de sugestivos títulos cinematográficos (*Bajo la máscara del placer*; *El demonio y la carne* adquirirá una importancia capital en la figuración literaria del mito). Se pueden hacer extensivas todas estas condiciones al resto de países de habla hispana.

3. 2. 2. 1. César Muñoz Arconada: «Cinema para enamorados» (1927)

No podemos saber qué efectos tuvo la primera vez que se contempló la anunciada belleza que el centenario diario *ABC* presentaba como reclamo a sus lectores. Las únicas noticias que tenemos pertenecen al ámbito de lo literario. Lo que sí es objetivable es que el arte no enmudece ante la belleza, y a ello contribuía el misterio que alumbraba el epitexto que rodeaba a la estrella sueca. Antes de poder contemplarse su rostro por primera vez en el ámbito hispánico, un superlativo («bellísima») demanda una respuesta directa de la poesía. Porque la balbuceante cultura de masas en estos años ya sabía administrar el mito y la hermosura, mercantilizando ese irradiar natural de las cosas. Modificando, pues, la relación del hombre con lo hermoso. Y la belleza, presentada de esta forma, pone en funcionamiento los resortes del pensamiento mítico. Al hecho contribuía que el discurso publicitario de los *media*, como se ha podido ver, se mueve en terrenos protomíticos.

En el número de marzo de 1927 de *Verso y prosa*, César Muñoz Arconada publica un texto en prosa poética que describe la reacción del público que asiste a una película de Greta Garbo. La fecha del texto nos indica la presteza con que la literatura recogió los frutos de la promoción publicitaria, porque es anterior a la primera proyección en España de la película *El torrente*. Pero la magia de la literatura (pues lo mágico no es competencia exclusiva del cine), pronosticó las reacciones del público cinematográfico. Por aquel entonces, César Muñoz Arconada

era uno de los integrantes más cercanos al cine de la Generación del 27 literaria. Contribuyó de manera muy activa al lanzamiento del Cineclub, promovido desde la Residencia de Estudiantes. Es más que probable, dada no sólo su afición al cine, sino también su vocación crítica que podría denominarse hoy como profesional, que asistiera aquella primera sesión de Greta Garbo en España del cine Royalty.

«Cinema para enamorados» no alude a ningún filme en concreto, y los escasos datos que proporciona están poetizados, o no responden, sencillamente, a la realidad³⁴. Nos sitúa en una sesión cinematográfica idealizada. Pero ese texto es significativo de la relación que la literatura entablará con el mito a partir de ahora. Las inexactitudes en que se incurre en los escasos datos que aporta no se deben al desconocimiento por parte del autor, cuyos saberes cinematográficos se hallaban fuera de toda duda. La posición de César Muñoz Arconada persigue otros fines. El mito no requiere exactitud, sino elaboración literaria, retórica, recreación. *La inexactitud será fundamental para entablar la relación con el mito*³⁵. Una exactitud impecable conduciría a la historia, y no a la novela.

El texto aporta una valiosa información acerca de las consecuencias fenomenológicas del visionado de un filme. En él se vislumbra ya el poder evocador del cine y la fuerza de la identificación en el héroe cinematográfico, señalada tantas veces como la esencia del cine, en quien asiste a la proyección cinematográfica, y que Arconada refleja así: «todos los espectadores —sin embargo— habían saltado hacia la pista heroica del protagonismo ejemplar» (Muñoz Arconada 1974b: 22)³⁶. Por otra parte, el dispositivo cinematográfico proporciona al espectador un mundo en el que participar de manera activa, abandonándose a la narración, como en un estado

³⁴ Por ejemplo, la película no podía estar protagonizada por ningún William (si es que el nombre que aparece en el texto se corresponde con algún actor). Es posible que nos hallemos ante una confusión consciente con el fotógrafo de *El torrente*, William Daniels. Ante lo cual, emergen indicios suficientes como para entender que el texto podría referirse a ella, mucho antes (más de un año) de que se estrenara en España.

³⁵ Y en especial en la obra de César Muñoz Arconada, que, como se verá en las páginas que siguen, tendrá en el mito de Greta Garbo un tema central en su producción literaria. Ésta, por su parte, continuará la senda de la fabulación como modelo a la hora de elaborar su biografía lírica sobre Greta Garbo.

³⁶ La importancia de la identificación del espectador ha sido también objeto de reflexión para la Estética de la recepción literaria y, en especial, con los textos de ficción. Maurer, por ejemplo, expone que «la identificación es, debido a sus repercusiones, uno de los factores más importantes que condicionan la lectura al nivel del sujeto lector» (Maurer 1987: 269), y apela a la «necesidad del lector de saber cómo se acaba la historia» (Maurer 1987: 271).

hipnótico³⁷: «La sala estaba templada y convulsa de aquella energía de acción imaginada, que la batalla había irradiado hacia el público, emparejado con nupcias de trinos» (Muñoz Arconada 1974b: 22).

La narración fílmica obtiene un papel fundamental en la identificación del espectador: «La orla final, intencionada de candor amoroso, fue la vibración más intensa de toda la cinta, larga de peripecias angustiosas» (Muñoz Arconada 1974b: 22). El final feliz que refiere César Muñoz Arconada deriva en una catarsis colectiva, como si se hubiera asistido a un rito, estableciéndose una unidad ideal entre receptor, texto y medio: «Y qué acuosa ternura irradiaba, por fin, sobre todos, la orla terminal y prevista. Se percibía claramente su influencia desbordada por la sala. Las parejas se acercaron más, apretándose en calurosas emociones» (Muñoz Arconada 1974b: 22). Porque hubo un momento en la historia de este mito cinematográfico en que concurría a las pantallas cinematográficas junto a la maravilla del dispositivo técnico, por un lado, propiciando a los espectadores una experiencia desbordante por su novedad, y por, otro lado, por la belleza de un rostro único.

La culminación del proceso narrativo tiene en la interpretación de los actores su máximo exponente. Y aquí la estrella principal, Greta Garbo, adquiere relevancia por encima del texto fílmico que se contempla: «(La orla era así: Greta y William, abrazados, se miraron, primero, sonrieron, después, y por último, el largo, el apretado beso de los augurios felices.)» (Muñoz Arconada 1974b: 22-23). El texto de César Muñoz Arconada, a su vez, remeda esa especial composición narrativa del texto fílmico dejando en suspense, como en la película que describe, el motivo principal que sirve de cierre para la historia. El hecho de que en el texto se explique el motivo entre paréntesis lo prestigia: abre una pausa de la que irradia toda la fuerza del beso. Parecen resonar aquí las palabras de Morin: «la condensación temporal de un beso (divina “eternidad del instante”», la condensación de la visión en primer plano de este

³⁷ Los procesos de identificación promovidos por el cine ha sido objeto de numerosos estudios desde múltiples perspectivas. Una de las más interesantes es la que propone Edgar Morin que, desde un punto de vista antropológico, describe el comportamiento del espectador en términos rituales (Morin 2001). El mito cinematográfico tiene la ventaja de aparecerse con unas condiciones especiales, espectaculares. Porque las historias narradas en la pantalla cinematográfica adquieren un valor sentimental en la mente del espectador, que lo empujan a identificarse con los personajes y con la historia con una intensidad factual que ningún otro arte puede alcanzar. Es una cuestión objetiva, ya que las condiciones de recepción cinematográficas subsumen al espectador en un estado de semiinconsciencia tal que podría considerarse que asiste a un rito más que a un acontecimiento cultural.

mismo beso, ejercen una especie de fascinación absorbente, atrapan e hipnotizan la participación» (Morin 2001: 93).

La última frase del texto cierra el proceso con el que se culmina la asistencia al cine. La tensión a la que han sido sometidos los espectadores a lo largo de la representación, obtiene como resultado una purificación que se traduce en amor: «En este momento, la oscuridad de la sala se punzó con la resolución de un *pizzicato* estruendoso: todas las parejas, influenciadas por la película, se habían besado a un mismo tiempo» (Muñoz Arconada 1974b: 23). Aquí se encuentra la máxima expresión del poder influyente del cinematógrafo: la imitación de los comportamientos de las estrellas de cine.

Se ha señalado como asunto de primer orden la ritualización a la que se somete el acto de visionado de un filme, y, especialmente, cuando un mito forma parte de él. Estos hipotéticos espectadores simplemente se entregan a un acto ritual en el que quedan abolidas las facultades empíricas, y subyugados por el discurso filmico que conduce a la estrella al beso, imitan su comportamiento. En ese momento, «el espectador es la danza, es el baile, es la corte» (Morin 2001: 99).

El rito –antropológicamente– desprende de las coordenadas espacio-temporales al asistente, con el propósito de empujarlo hacia estados de conciencia superiores o desligados de sus condicionantes históricos. Por ello el mito se halla insertado de modo tan intrínseco al rito. Retomando una cuestión que he abordado en el capítulo 2, gozan de una alta frecuencia de aparición conjunta. El cinematógrafo impuso pues un modo de recepción que podría asimilarse a una escenificación ritual: escenificando la idea en un plano místico para que el mito puede hacer su entrada.

El ritual implica desde el punto de vista receptual dos ideas fundamentales: la asunción de lo escenificado –representado– como verdadero –y, por tanto, como forma ejemplar y purificadora–, y su ejemplaridad y, en consecuencia, su posible imitación por parte de los asistentes al ritual. Reclama de los individuos una participación mucho más activa. En el caso del texto de César Muñoz Arconada, la respuesta sucede en forma de éxtasis colectivo, aún cuando el rito pueda entrar en conflicto con los modelos de comportamiento que imperan en la sociedad circundante. Pero el filme ha puesto en escena un ritual tan antiguo como el hombre: el del amor. El mito refuerza el rito. Introduce un apoyo semiótico en ausencia del cual el rito carece de la máxima efectividad. No está tan lejos, pues, de la concepción

cuasi-mística del cine que propone Bazin: «El espectador del cine tiende a identificarse con el héroe por un proceso psicológico que tiene como consecuencia el convertir la sala en “masa” y el uniformar las emociones» (2000: 176).

Pero también el texto de César Muñoz Arconada muestra la fuerza de las técnicas narrativas y los modelos argumentales estandarizados que el arte filmico había llegado a institucionalizar en un período de tiempo asombrosamente corto, un horizonte de expectativas con el que el público de estos años ya acudía a las salas cinematográficas. El texto lo ejemplifica planteando la hipótesis de que la cinta no hubiera tenido un final feliz, y de defraudar, por lo tanto, las expectativas:

Si la orla oportuna no hubiese llegado con felicidad de extremo a anudar las altas tensiones creadas, el director lejano, manipulador de aquellas redondas vidas de celuloide, hubiese cometido un delito sentimental irreparable. Al revivir la luz, de nuevo, en la piscina de la sala, se hubiese visto cómo las parejas, antes tan ayuntadas de júbilo, se sentían desafectas, desunidas, inconsolables, frías; pesarosas de vaguedad; desamadas y desarraigadas; predisuestas, cuando al salir el viento las aislase, a la bifurcación y el adiós definitivo. (Muñoz Arconada 1974b: 22)

3. 2. 2. 2. Mateo Booz: «Luto pesado» (c. 1940)

El mito constituye un lugar seguro donde refugiarse de la tempestad de la vida. La asistencia a la sala de proyecciones pasa a ser un acto cotidiano plenamente asentado apenas dos décadas después de su nacimiento. Pero el progreso cinematográfico, que impulsó el desarrollo de las técnicas narrativas y la mejora de los recursos materiales de la recepción, convirtió en ritual cinematográfico lo que empezó siendo un simple fenómeno social. Se acudía al cine con el propósito de penetrar en una zona liminar de la existencia. La oscuridad, las sombras, la comodidad de las butacas inducen al individuo a refugiarse en un estado de semiinconsciencia, óptimo para la contemplación del mito. Esta suspensión momentánea de la realidad borra en los minutos que dura la película las franjas oscuras del ser humano. Se busca al mito en la pantalla por su fuerza factual —«el fenómeno no es otra cosa que una factualidad», dice Jean Mitry sobre la imagen filmica (1986: 338)—, pues el cine genera en torno del espectador una realidad

idealizada, pero fenomenológicamente tan intensa que su verosimilitud se convierte en verdad, y a su vez en sueño.

Pero el mito no siempre está en sintonía con la sociedad misma que lo crea. En el caso de Greta Garbo, la voluptuosidad de sus formas y su calidad de *femme fatale* la hacían poco apta para el puritanismo de estirpe católica que imperaba en las sociedades hispanas de las primeras décadas del siglo XX. Su disfrute puede tener consecuencias sociales importantes.

Así lo comprueba el protagonista de «Luto pesado» (c. 1940), escrito por el argentino Mateo Booz³⁸. El cuento relata cómo un divorcio es provocado por el pecado encarnado en el mito de Greta Garbo. Dividido en tres partes, la acción se sitúa en la ciudad de Santa Fe. En la primera, la voz narrativa expone la ruptura de Aquilino Romero y su mujer Maruca tras catorce años de matrimonio. Se trataba de una pareja típicamente burguesa, respetada en su círculo social por su educación, cordialidad y posición. Un modelo de unión marital. El narrador-observador (que comparte la misma información que el lector), nos cuenta cómo la noticia suscita entre el vecindario los comentarios y la intriga: «¿Que acontecimientos habrá producido la brusca desunión de esos dos seres formados por sus analogías y aun por sus semejanzas para un eterno consorcio?» (Booz 1999: 77).

De estos rumores se extrae, por ejemplo, cómo el hecho afecta de forma contraria a los protagonistas: mientras que a él la tristeza le va sumiendo en una degradación sin límite, ella permanece inflexible.

Pero una noche, en una cena organizada en su honor para animarle, Aquilino decide confesar aquello con lo que tanto se especula a su alrededor: la causa de su separación. La expectación de todos sus antiguos compañeros de trabajo es palpable, pues las habladurías son incesantes: «Un gesto de asombro y regocijo asomó a las caras» (Booz 1999: 80). Se avecina una escena marcada por la malsana curiosidad:

—En esta hora sobresaliente de mi vida, no puedo hacer a los amigos que me celebran mejor homenaje que abrirles mi corazón y mostrarles el secreto de mi desdicha conyugal. Asiste a ustedes, mis amigos, el derecho de juzgar mi conducta de esposo y de caballero. Al fallo de ustedes me confío. (Booz 1999: 79-80).

³⁸ «Luto pesado» fue publicado en *Gente del litoral* en 1944, pero probablemente se escribiera en 1940, según Rivera (Rivera 1997: 9). Mateo Booz es pseudónimo de Miguel Ángel Correa. (Rosario, Argentina, 1881-1943) Primero periodista, luego escritor (fundamentalmente cultivó la narrativa), desempeñó varios cargos públicos relacionados con la cultura. Uno de sus relatos sirvió de base para una famosa película, que tuvo gran impacto por su crítica social, *Los inundados* (1962). Algunos apuntan a que Berlanga se basó en un cuento suyo para el argumento de *Bienvenido Mr. Marshall*.

En ese momento, la narración pasa a la primera persona inaugurando la segunda parte del relato. La inserción de la primera persona en el relato aumentará el dramatismo del error cometido por el protagonista, adquiriendo un tono confesional de gran efectividad. Comienza su discurso poniendo en antecedente a sus compañeros: hacía dos semanas que su suegra había muerto y, según una rígida regla moral de su familia, se avecinaba un largo periodo de luto y recogimiento. Así, «Maruca se encerró en casa, y su clausura durará no menos de cuatro años. Únicamente consentirá en ir a misa, abrumada de crespones. Es una ley vigente en la tradicional familia de Claramonte» (Booz 1999: 80).

Prosigue su historia para acercarse al motivo crucial que desencadenó su separación: Greta Garbo. Porque, una tarde, al regresar a casa, el reclamo del cine se le presentó como un pecado disfrazado de mujer: «En el trayecto se encuentra el cine Empire; y, por mi mal, detuve los ojos en el canelón a cuatro colores donde Greta Garbo, tendida en un diván, ostentaba sus aptitudes para los arrebatos pasionales» (Booz 1999: 80). La imagen arrebatadora e insinuante de la actriz, que yace indolente y sensual a un tiempo en el cartel publicitario, le propició un placer olvidado ya para el protagonista. Un rostro, un gesto, una postura del mito bastan para inducir a lo prohibido:

Soy un admirador platónico (no puedo serlo de otra manera) de Greta Garbo. La excepcional actriz escandinava se me antoja una estatua de nieve en cuyo interior guarda un explosivo listo para estallar apenas lo disponga el director de la Metro-Goldwyn-Mayer. ¿No la han visto trabajar ustedes en *Anna Christie*?... A mí me arrancó lágrimas de emoción.

Pero noto que me aparto de mi tema. (Booz 1999: 80)

La intensidad icónica de la diva en la imagen publicitaria insufla en su conciencia un ánimo vitalista que, por un momento, le hará descansar del largo duelo en el que tiene que acompañar a su mujer. La intensidad del rostro, del cuerpo, ofrecido como una mercancía revitalizadora de las pasiones apagadas por lo amargo de lo cotidiano, será una tentación que no podrá resistir. Al fin y al cabo, es solo una película, y el protagonista decide entrar. Como si el amor por la estrella cinematográfica lo sustrajera de la vida misma unos instantes, lo redimiera.

De regreso a casa, tras aquella sesión filmica, surge en su conciencia cierta noción de pecado, sobre todo cuando su mujer le pregunta por el motivo de su tardanza:

—Entonces ¿dónde has estado?

—En el Empire.

—¿En el Empire?... —repitió ella con un acento extraño que me indujo a levantar la cabeza.

Si el acento era extraño, más lo era aún el aspecto de su faz, con los ojos dilatados, la piel súbitamente empalidecida y los dientes hincados en un bombón (Booz 1999: 81-82).

La sola mención del cine hace estallar a la mujer. En la explicación a sus amigos, él tiene la deferencia de no detallar aquel momento: «No haré a ustedes, amigos míos, el relato minucioso de la escena cumplida en la paz de aquella noche y entre las cuatro paredes de mi alcoba» (Booz 1999: 82). Debe sobrellevar su penitencia y así lo confiesa ante sus colegas, con la conciencia de culpa —«Mi culpa consistía en haber entrado a un cine a los quince días de fallecer mi suegra» (Booz 1999: 82)—, que choca con el ambiente católico rígido que lo circunda. Sin embargo, su pecado no se limita a haber ido al cine, sino también a haberse

dejado ganar por el enojo. En presencia de la invencible tozudez de mi consorte opiné crudamente que el enclaustrarse y revestirse de trapos negros es una costumbre provinciana, anacrónica y estúpida y, aguzando mis sátiras, que si lagrimear en el cine con Greta Garbo importaba vilipendiar la respetable memoria de la extinta, mucho más vilipendio se cometía riendo en la cama con Nasute Pedenera (Booz 1999: 83).

El personaje cede entonces la voz al narrador inicial, que reaparece brevemente para informar del impacto de la noticia entre sus oyentes. Asimismo, retrata la satisfacción al conocerse por fin los motivos de la ruptura matrimonial. En pocas líneas, esboza el horizonte moral que gobernaba en aquellos años las relaciones personales, que entraban en conflicto con la vida disoluta de las estrellas cinematográficas y las historias protagonizadas por ellas:

Pero en medio de ese cuadro penoso y grotesco, advertían todos, en lo íntimo, la satisfacción de haberse adueñado del secreto. [...] Y sus mujeres, naturalmente, censurarían sin piedad la conducta de aquel marido. ¡Qué burro! ¿A quién se le ocurre ir al cine con un luto tan pesado? Toda la razón está de parte de Maruca Claramonte (Booz 1999: 83).

Su gran falta, por lo tanto, no reside en el acto de acudir al cine, sino en exponerse a las licenciosas vidas de los personajes cinematográficos, condenables desde el punto de vista moral. El séptimo arte adquirió el valor de tentación y, si bien era socialmente aceptado como un divertimento, en los patrones morales íntimos no tenía cabida. Lo repudiable no eran las historias, sino sus protagonistas. Así, «Luto pesado» muestra un ejemplo de la identificación del cinematógrafo como fuente de conflictos sociales y de los cambios que desde la perspectiva actual pueden observarse en la creación del mito. Los actores de esa época no han gozado siempre

de la benevolencia con que hoy se miran. El presente los ha dotado de prestigio y celebridad, pues aquellos actos y provocaciones pueden considerarse hoy *peccata minuta*. Pero fueron pecado e indujeron a él, si valoramos que se funda en «la vulneración de un valor que es objetiva e incondicionalmente válido, la contravención absolutamente censurable de una norma» (Otto 2009: 187).

Por otra parte, el personaje principal del cuento representa ya un modo de recepción que llegará a ser formalmente uno de los más habituales del cine: el enamoramiento de la estrella. En el caso de Greta Garbo, este sentimiento conducirá a una elaboración poética y literaria constante que sembrará la semilla del mito.

3. 3. La lectura mítica

El mito, como quisiera demostrar en esta investigación, no es una cuestión que atañe solamente al conjunto de «textos» originales del que parte su puesta en circulación social. El mito también tiene un carácter dialógico, por tanto debe expresarse a través de otras voces. Y por ello sus límites se confunden frecuentemente con otras prácticas semióticas, como la poesía, el arte, el cine, o la narración. El mito, como toda forma de la cultura, necesita de la recepción para configurar su naturaleza plenamente. Y, como toda en forma de recepción, estará sujeto a condicionantes históricos. Existen tendencias de lecturas condicionadas por una época determinada (Vodička 1989: 67). Las Vanguardias, como ya he apuntado, abrazaron la novedad como fuerza con la que remover los cimientos del Arte, con las consecuencias literarias que conocemos en referencia al cine.

Se puede ir más allá y considerar que hay modos de lectura, y, entre ellos, un modo mítico de recibir un mensaje. Podría especularse sobre el origen antropológico de este modo de recepción, una tarea que excede el propósito de estas páginas. Pero se debe considerar que existe la necesidad de organizar míticamente, ciñéndome sólo a la literatura del siglo XX, ciertos elementos de la cultura y la sociedad como el que centra este estudio.

Michal Glowinski estableció una tipología de los diversos modos de recepción de la obra literaria. Entre los siete que propuso, destacó en primer lugar el que denomina como «estilo mítico». Según el autor polaco, este estilo de recepción se da «cuando la obra literaria es recibida como un comunicado religioso, que proclama una verdad de la fe» (Glowinski 1984: 48). En opinión de Glowinski, esta lectura especial se reserva teóricamente para sociedades arcaicas, pero deja la puerta abierta a una interpretación menos rígida: «determina la recepción de todos los comunicados que son tratados como una actualización de visiones del mundo ya existentes y aprobadas, de los comunicados que no sólo las confirman, sino que también las refuerzan a su manera» (Glowinski 1984: 48). Depende en gran medida, como se puede inferir, de sistemas de pensamiento que traspasan lo meramente cultural para adentrarse en territorios psicológicos o antropológicos. Es cierto que un

mito creado en la Modernidad (o Postmodernidad), como puede ser el de Greta Garbo, no parece que pertenezca a simple vista a una cosmovisión o un dogma, como lo estaban las mitologías antiguas. Pero hay que buscar las concomitancias entre sistemas mitológicos no en su pertenencia a una fe regulada, sino en sus funciones y, sobre todo, en el modo en que se reciben. Por otra parte, no podría afirmarse rotundamente que el mito de Greta Garbo se incline siempre hacia lo intrascendente; que carezca de aura religiosa o potencia *cultural*. Textos como el poema de Manuel María Villar y Gil, que estudiaremos en este mismo capítulo, invitan a pensar de otro modo porque plantean su relación con el mito a través de un discurso de alto carácter religioso.

El «estilo mítico» de recepción es el más abierto de todos los propuestos por Glowinski, porque, como aclara el propio autor, «en realidad, cada obra puede ser recibida según el modelo mítico» (Glowinski 1984: 50). Sus motivaciones escapan de las que están insertas adrede por el autor en la obra artística. Es el que concede de modo manifiesto al receptor, por lo tanto, la etiqueta de co-autor del texto, ya que completa el significado de la obra de una manera imprevisible. ¿No es éste, precisamente, el caso que ocupa estas páginas? ¿No es cierto que las estrellas de cine han sido recibidas como mitos no sólo por las condiciones en que acontecen, sino por una misteriosa y común voluntad de mitificar en una era que había proclamado ya la muerte de los dioses? Los poetas y escritores han sido lectores privilegiados del discurso mítico cinematográfico porque han podido encaminar al mito a su estado mediante las concreciones sucesivas de su experiencia estética. En las páginas que siguen se dará cuenta de las particularidades que rigen la lectura de esos autores, que concurren ante el mito de modo diverso pero unidos por una voluntad mítica de recepción.

Por otra parte, toda recepción mítica debe estar integrada en el horizonte cultural. En el caso de Occidente, la mitología heredada forma parte de él. La tradición ha legado figuras mitológicas que son hoy indisolubles de los nuevos mitos, cuyas estructuras dependen en gran medida de esa herencia. La variedad de las formas míticas es inagotable, pero existen ciertos principios que intentan ordenarlos desde una posición funcionalista, especialmente en las mitologías antropomórficas. Piénsese en la jerarquía de los ángeles, por ejemplo. O más apropiadamente para

nuestras páginas, en los mitos grecolatinos, divididos en dioses y héroes. Se abre un catálogo, pues, para la inserción de Greta Garbo en nuestros sistemas míticos.

3.3.1. Del héroe cultural...

Dos caminos paralelos conducen al mito cinematográfico a la categoría de héroe. La teoría sobre el mito ha diferenciado entre el héroe cultural (sustentado en funciones sociales) y el héroe de consumo (que suma al anterior las reglas propias de la sociedad de masas). Uno y otro encuentran reflejo en Greta Garbo. Con respecto al primero, que centrará este apartado, la actriz representaría, según la definición clásica a la que se atiene Echevarría Molloy para el héroe de las narraciones grecolatinas, un «notable y valioso ejemplo de *areté*» (2001: 45). Es un ideal de excelencia físico y moral, a pesar de que pueda transgredir las normas que rigen el orden del colectivo. No en vano, aquello que la define, como veremos en los poemas de José María Luelmo y Alfonso Gutiérrez Hermosillo, es precisamente su distancia con el colectivo: su lejanía, su imperturbabilidad.

Los accidentes de su mapa biográfico presentan muchas concomitancias con la descripción del héroe mítico que Joseph Campbell elabora desde una perspectiva psicoanalítica en *El héroe de la mil caras* (1949). Las etapas de la vida de la actriz coinciden con los hitos que marcan el camino del héroe: predestinación (generalmente acompañada de una figura protectora, que en el caso de Greta Garbo se halla en Stiller), llamada a la aventura (de la que vuelve reforzada después de triunfar: pensemos en su ascenso y su rechazo de las convenciones de la industria)... Son abundantes los ejemplos (y a muy distintos niveles, desde los anecdóticos a los esenciales), pero uno, por encima de todos, nos parece decisivo para la literatura. La soledad a la que se somete la actriz responde a la primera misión del héroe, que es

retirarse de la escena del mundo de los efectos secundarios, a aquellas zonas causales de la psique que es donde residen las verdaderas dificultades, y allí aclarar dichas dificultades, borrarlas según cada caso particular. (Campbell 2006: 24)

En mi opinión, el caso de las estrellas cinematográficas tiene un reflejo paradigmático en el héroe cultural, propio de mitologías avanzadas. A juicio de Meletinski, que alude asimismo a la Antigüedad, entre las funciones de este tipo de héroes se encuentra «la introducción de nuevas costumbres, el establecimiento del régimen de los ríos y del mar, la consolidación del clima» (Meletinski 2001: 188).

No tenemos constancia en la realidad de las dos últimas, pero sí que abanderó la primera de ellas.

También la ficción cinematográfica contribuye a la imagen del héroe. El discurso cinematográfico promovido por Hollywood alentó una imagen de una nueva feminidad. La mujer encarnada por Greta Garbo en la pantalla disponía de sus armas seductoras para su propio provecho, mientras la actriz, en la vida real, agitaba la conciencia de la industria con su mutismo social. La *femme fatale*, si bien en raras ocasiones tiene un buen final en la pantalla, impone un nuevo orden del papel de la mujer en la ficción que obtuvo su reconocimiento social. Las costumbres de las estrellas, dentro y fuera de las pantallas, serán, es cierto, motivo de escándalo, pero no faltó quien siguiera el camino hollado contemporáneamente en la ficción y la realidad por estrellas como Marlene Dietrich, Gloria Swanson o la propia Greta Garbo. Volviendo al concepto de héroe, explica Meletinski:

Los mitos de este tipo relatan la aparición de lo que antes no existía o bien era inaccesible al hombre; particular atención dedican al ordenamiento en el ámbito de la naturaleza (normalización del día y de la noche, del invierno y del verano, etc.), en el social (exogamia recíproca, reglas matrimoniales, etc.) y de los ritos destinados a sostener el orden una vez consolidado. (Meletinski 2001: 188)

La mujer en la gran pantalla fue retratada en el cine clásico con frecuencia como ser liberado en lo moral y en lo sexual. Y esta circunstancia supone, en una perspectiva social, una subversión de los modelos de conducta establecidos que no ha pasado desapercibida para los creadores y artistas. El papel femenino en el cine adelantó socialmente lo que tardó en llegar en la vida real, actuando como catalizador de libertades, con una magnitud incomparable a cualquier movimiento de protesta organizado. En las actrices se ha realizado el ideal del cine como «función modernizadora de liberador de costumbres e incitador erótico» (Gubern 1999: 78). Y unido a ese motor liberador, se encuentran otros impulsos que no conviene obviar, como la belleza de aquellas mujeres del cine, cuyo influjo a menudo se omite. Estrellas como Greta Garbo, Marilyn Monroe o Marlene Dietrich han ocupado las creaciones de los poetas como en otro tiempo la ocuparon los mitos femeninos legados por la tradición literaria occidental, que han abastecido de numerosos temas y lugares comunes a las letras universales.

Estas nuevas heroínas reflejan en sí, pues, la imagen de un nuevo siglo, de la modificación en las costumbres, porque los héroes culturales «conforman la

comunidad tribal o la sociedad humana». (Meletinski 2001: 214). Y esta función de reflejo y a la vez de fuerza cohesionadora del mito tiene sus consecuencias literarias. Las letras, una vez recibida míticamente la figura de Greta Garbo, la exhiben literariamente como heroína cultural en el horizonte reconfigurado de los mitos, que avanza con la tradición como horizonte ineludible.

Cabe preguntarse, sin embargo, si este reajuste del concepto de héroe cultural implica también modificaciones a otros niveles más profundos. Por ejemplo, si no se ha ajustado a la categoría de héroe medio, o héroe burgués, como el que caracterizaba ya a la novela del siglo XIX, y cuyo influjo se deja notar en los papeles protagonizados por Greta Garbo, situados en territorios y niveles burgueses. En mi opinión, las *stars* del cine, como fenómenos que desbordan lo cinematográfico para adentrarse en la vida con libertad, se corresponden con lo aristocrático. Aquí reside otra coincidencia con los héroes de la mitología pagana. Kirk los define como «figuras aristocráticas muy alejadas por nacimiento y contexto de la gente corriente» (Kirk 2002: 35).

El hecho de que se haya visto como heroína la figura de Greta Garbo hace pensar también en esa misma relación a la que aludíamos anteriormente esa posición que ocupa el lector con respecto al autor. Es sabido que la figura de Greta Garbo ha sido vista en determinados momentos como liberadora de la moral, y en realidad la mayor parte de las veces esa libertad que se toman sus personajes acaba siendo acaba volviéndose en su contra, pero este hecho ha sido ignorado o silenciado por los espectadores-autores de nuestra investigación. En las palabras no han hecho más que «interpretar la historia» y decidir «el punto de vista desde el que va a leerla» (Maurer 1987: 265). Quizá alguno de los directores de las películas protagonizadas por Greta Garbo fuera un moralizante, cosa que veremos no siempre ha sido así, pero lo que si es cierto es que en el caso de los escritores que acogieron míticamente la figura de Greta Garbo no han interpretado sus historias desde el punto de vista moralizante. Este comportamiento se corresponde con el de cualquier lector, por ejemplo el de novela: «si bien la novela se funda en que el “point of view” del lector coincida con el del narrador, no por ello se logra forzosamente este resultado» (Maurer 1987: 266).

3. 3. 1. 1. José María Luelmo: «Greta Garbo» (1929)

En 1929, José María Luelmo publicaba en el número 5 de la revista *Meseta* un poema, «Greta Garbo», que recoge las ideas en torno a la configuración de la actriz como heroína cultural esbozadas en el apartado anterior³⁹.

Todo el poema se encamina a la consagración mítica de la actriz. Para ello, nada mejor que ensalzar su nombre mediante la reduplicación. Mediante la constante pronunciación del nombre de la actriz a modo de salmodia, que obtendrá el carácter de estribillo a lo largo del poema, invoca a la diosa periódicamente: «Oh Greta, Greta...». El gusto por paladear poéticamente el nombre de la actriz es, por cierto, un modo muy frecuente de solicitar su presencia en la creación. El exotismo de su nombre encierra todas las características físicas y morales de la nueva diosa. Por otro lado, el poeta encuentra en la tradición grecolatina su antiguo modelo: «¡Venus de tela y luz, inédita de todos, aun en vilo de luces inventivas!» (Luelmo 2002: 79). La sensualidad de la antigua Venus se reencarna ahora en el cuerpo espectacularizado de la actriz, radiante desde la pantalla. Existe la posibilidad de que elabore intertextualmente el poema con el modelo iconológico de la Venus de Botticelli, ya que la tela en que esta moderna diosa se materializa recuerda al lienzo de la representación.

Otras dos estructuras acompañarán al nombre. Se trata de dos pares de adjetivos que el poeta también repetirá en el texto «—lívida y rubia— / lírica y sola» y que retratan contemporáneamente las cualidades físicas junto a sus cualidades morales. La luminosidad del rostro de Greta Gabro, potenciada por su cabello y por la luz que emana del proyector cinematográfico, se une a los rasgos temperamentales que forman parte tanto de su corpus filmico como textualidad vital. La soledad, que forma parte indivisible del significado del mito propuesto por ella y se ajusta plenamente a la categoría de *mitema* (Lévi-Strauss 1995: 233), es también uno de los rasgos del héroe, porque adquiere en ella un valor de lucha. Y, a la vez, su carácter solitario forma en el texto una unidad inseparable de sus cualidades estéticas. El

³⁹ José María Luelmo (Valladolid, 1904 - 1991) fue un poeta español de la Generación del 27. Dentro de la estética generacional, con influencias de Guillén, publicó varios los libros *Inicial* (1929), *Sencilla canción* (1931) y *Ventura Preferida* (Madrid, 1936). Colaboró con Francisco Pino en las revistas *Meseta*, *Ddooss* y *A la Nueva Ventura*. Escribió igualmente en *El Norte de Castilla*. En *Gaceta de Arte* también se encuentra su firma. Fue incluido en la temprana antología *Cosecha de poetas en español* de Giacomo Prampolini (1934).

motivo reaparece más adelante: «para que tú no te oigas ni te sigas, / para que brilles, tú sola, en ti sola, / sin ti, sin mí, ¡oh Greta!» (Luelmo 2002: 79-80).

El mismo mitema podemos encontrarlo en diversas manifestaciones míticas provenientes de la cultura occidental. Sin ir más lejos, la diosa Ártemis —«diosa fieramente virginal» (Ruiz de Elvira 1982: 147)— se caracterizaba por la búsqueda de la soledad, y se la retrata literaria o psicológicamente con frecuencia huyendo entre los bosques, entre los árboles, y rechazando cualquier compañía humana o cívica. Y Greta Garbo, fiel a sí misma, ni siquiera parece contentarse con la presencia de aquellos a quienes les debe su inmortalidad, sus espectadores. Porque se da la paradoja de que su soledad se desarrolla «frente a todos». Así lo ve José María Luelmo:

¡Greta Garbo de sombras enlazadas,
sin nadie,
sin nadie Greta, oh Greta,
sin tu dios de magnesio,
duplicada de sombras,
sin nadie, oh Greta Garbo, frente al Mundo!

(Luelmo 2002: 79 80)

Junto a esa unidad ideal pura que encarna la actriz, se cita otro motivo frecuente en el ciclo literario de Garbo, interesado por la universalización del deseo —«rubia estrella de tela, / de tela y luz, / extática, / firme / ante el foco mundial que te desnuda» (Luelmo 2002: 80)— que promueve la cultura de masas de la que es garante como heroína enfrentada a las reglas morales. En ese colectivo universal, como en una comunión de grandes dimensiones, el poeta se inserta: «sobre el vértice fiel de la mirada mía, / de la mirada universal» (Luelmo 2002: 81).

Pero el mito también representa la paradoja. Mientras en la proyección se pueden observar «las caracolas de los besos tuyos» como actos transgresivos del héroe, sus cualidades heroicas conservan intacta su pureza moral. Ahora parece emerger la imagen de la Virgen como figura ideal, sin duda alentada por la materialidad con que se presenta ante el espectador (que tiene en mente las apariciones marianas). A la luz de esta contemplación divina, el poema adquiere el tono de una letanía plagada de imágenes celestiales:

¡Oh Greta, Greta Garbo!
¡Oh Greta estremeuida!

Ángeles fotogénicos te calzan
focos vencidos
de palideces áureas sometidas,
rendidos de aire de su cortesía.
que obsesiona tu carne y tus vestidos

(Luelmo 2002: 79)

Hacia el final del poema el poeta resume precipitadamente todas las claves que ha ido esbozando de la actriz. Entre la pureza de la Virgen María y la sensualidad de Venus, el carácter heroico de Greta Garbo se materializa como un nuevo prototipo de mujer:

en el ciclo de llamas
que obsesiona tu gesto, tu figura,
desierta, sola,
heroica,
¡dominante!

(Luelmo 2002: 81)

El exabrupto del último verso, que rompe el tono de letanía que había adquirido hasta el momento el poema, adquiere un cariz celebratorio. Aclama no sólo el carácter ejemplar con que conduce su sensualidad Greta Garbo, sino también, al mismo tiempo, su lucha contra elementos que perturban su única misión: ser libre, y ejercer su libertad implacablemente. Esta visión matriarcal de la diosa Garbo la conecta con otras imágenes divinas femeninas de la tradición grecolatina, como Atenea, «orgullosa de ser tan solemne y sensata» (Downing 1999: 137) o Hera (Downing 1999: 115). Es heroica no porque luchara contra las injusticias del mundo, como se ha visto hasta el momento, sino porque luchaba contra el mundo. Se trata de una heroicidad «egoísta» porque apunta sólo a su propio bienestar. Este motivo será central en el texto que sigue.

3. 3. 1. 2. Alfonso Gutiérrez Hermosillo: «Greta Garbo» (1929)

Un año después de la letanía de José María Luelmo, el poeta mexicano Alfonso Gutiérrez Hermosillo publicó en la revista *Bandera de provincias* un poema que compartía con el del español la consideración heroica de Greta Garbo⁴⁰. Su texto, además, coincidía en lo escueto de sus títulos: el nombre de la Divina como único y rotundo peritexto.

El hecho mismo de nombrar a la estrella se convierte en principio evocador y como suscitador de la poesía. Así, desde la primera palabra, el nombre de Greta genera el primer verso mediante una paronomasia Greta/Grieta. El punto tras el nombre de Greta no sólo convierte en sustantivo absoluto el nombre propio (de la persona Gustafson y de la estrella Garbo), sino que hace posible que la palabra siguiente se escriba con mayúscula, Grieta, como nombre propio y nuevo sustantivo absoluto. Ninguno de ellos parece un vocativo, sino sujetos de una oración nominal pura. Los adjetivos (honda, absorbida) se predicarán en apariencia del segundo sustantivo, pero pueden atribuirse también al primero. Por analogía fónica, construye un poema desde el nombre de Greta Garbo, para trazar un retrato desde la imagen al interior. La prosopografía se transformará en una etopeya. La imagen de la actriz dejará una impronta indeleble en el poeta sólo con contemplar sus rasgos, como un daguerrotipo:

Greta. Grieta. Honda. De cáncer.

Absorbida de rizos y de besos

—boca invisible, pelo lacio—.

(Gutiérrez Hermosillo 1929: 3)

Entre los atributos debe contarse también el nombre. Un nombre que el poeta explora como nombre único. La analogía fónica que hemos descrito como paronomasia es también una gradación que va a más, como una gradación: fónica, gráfica, metafórica. El poeta tiene servida ya la imagen para su amplificación. La

⁴⁰ El poeta mexicano Alfonso Gutiérrez Hermosillo (Guadalajara 1905 - Ciudad de México, 1935) fue también dramaturgo y traductor. En su breve obra mostró sus vínculos con la poesía francesa (tradujo el *Cementerio marino* de Valéry) y el teatro clásico (su ciudad natal, Guadalajara, fue llamada la Atenas mexicana del siglo XIX). Apartado de la bohemia autodestructiva, fue un escritor culto y estudioso. Fue director de la revista *Bandera de Provincias*, publicada entre 1929 y 1930, y en torno a la cual se articuló su grupo literario jalisciense. Colaboró también en las revistas *Campo* y *Contemporáneos*. En 2011 la Secretaría de Cultura de Jalisco ha publicado su *Poesía Completa*, en edición de Luis Alberto Navarro.

diptongación del nombre de Greta lo vuelve significativo y transparente. Todo lo predicado de la grieta se transfiere en realidad a Greta, en una especie de enálage vanguardista. Así, hemos dicho, el adjetivo «honda». La imagen visionaria y la enálage de raíz clásica encriptan una gran intuición artística. Años después Cecil Beaton, el fotógrafo que mejor la retrató, declaró en términos muy similares: «contemplar a la Garbo tras el objetivo de una cámara era como estar presenciando las más remotas profundidades del rostro humano» (Glez 2007: 29). La crudeza moral de Greta Garbo se nombra mediante la grieta física, como un alma insondable, a cuyos intersticios el hombre puede asomarse sin adentrarse en ellos. «De cáncer», una metáfora sorprendente: atribuye al mito inmortal una enfermedad que lo convierte en mortal. Somete al mito en su plenitud clásica —recordemos que estamos en 1929— el gusto postromántico por la enfermedad.

La principal aportación del poema son sus imágenes. Sumadas, enriquecen la imagen cinematográfica de la actriz con nuevos datos poéticos. El texto se desenvuelve por el placer de la descripción: es un retrato físico centrado en la cabeza y progresivamente en la cara: «absorbida de rizos y de besos / —boca invisible, pelo lacio—» (Gutiérrez Hermosillo 1929: 3). Dos de los atributos más atractivos del mito, dos de los rasgos que lo hacen único y mundialmente famoso, adquieren lacónicamente todo su valor icónico dentro del poema, y más si se tiene en cuenta que poco antes ha comparado a Greta con una grieta, una ranura que forma una rima visual con la abertura de la boca invisible. Y el pelo lacio, ambas formas lineales rectas, que se contraponen a los rizos, y a los besos, que pueden darse de manera circular u ondulada. Aquí la Literatura Comparada debe recordar la cabeza de Greta Garbo del escultor Pablo Gargallo, que también la redujo a líneas rectas y curvas y exploró ese vacío —aquí es grieta— tan propio de la estética contemporánea⁴¹.

La humanidad de Greta se proyecta habitualmente hacia la divinidad. Ésa es la mitificación convencional. En cambio, este poema se detiene en su mayor parte en la animalidad de la belleza de la actriz. El mito, ya desde antiguo, permite explorar la divinidad en la animalidad para definir la naturaleza humana. Pensemos, por ejemplo en los centauros:

Grieta racial. Fría y leve,
oculta diapasón en las altas esferas

⁴¹ En 1931 empieza Pablo Gargallo sus dibujos y esculturas de Garbo: *Greta Garbo con sombrero*, *Greta Garbo con pestañas* y *Greta Garbo con mechón*.

y el oro
y el tesoro
que aljofara su frente.

(Gutiérrez Hermosillo 1929: 3)

Pero el poeta va más allá de atribuirle enfermedad mortal o animalidad. La despersonalización la lleva ahora a cosificarse en un objeto, como en una antimateria sintetizada en la grieta (sustantivo repetido en anáfora), incorpórea, dada la vuelta hacia sí misma. Como si quisiera liberarse de su cuerpo de la atracción que ejerce su pelo, sus labios, todos los miembros de su cuerpo. Greta Garbo se abisma en su ser con su propia mirada. Por ello es «fría y leve». Fría procede del latín *frigida*, un término que ya Ovidio usó para la incapacidad erótica de una mujer. Gutiérrez Hermosillo parece apuntar a que no puede darse a los demás. La frialdad de la belleza de Garbo cabe en otro término: «alfojara». Literalmente es cubrir de aljófara. Tiene un uso poético acreditado, pero sobre todo incide en la belleza sublime y en la frialdad fruto de ella. Esa blancura perlada y fría nos podría remitir a la Luna, cuyo simbolismo veremos más abajo. En cualquier caso, vemos una divinidad más lunar que solar. Recordemos, a modo de ilustración, que «todas las diosas griegas son diosas lunares» (Baring y Cashford 2005: 354), por lo que podría subyacer en esta adscripción un significado primigenio mucho más profundo: Gutiérrez Hermosillo conecta (conscientemente o no) la figura de Greta Garbo con una abstracción universalizante de la divinidad femenina.

Los lenguajes geométricos son en parte clásicos y en parte vanguardistas. Esas «altas esferas» la muestran como sublime pero también distante. El diapasón puede aludir a la música de las esferas que se remonta a la tradición pitagórica. Estaríamos ante una Greta cósmica, astronómica como la Urania de Luis Cernuda o como el Atleta Cósmico de Salvador Dalí. Diapasón pone música y ritmo, en el vacío de Greta. El poema parece un viaje de ida y vuelta hacia el interior y al exterior, hacia el insondable mundo interior de Greta Garbo y hacia el maravilloso rostro como mundo exterior de la actriz. Por ello retoma tras mirar a través de la grieta el poeta la luz que reside fuera de ella: oro y tesoro (en rima que podría ser fácil) se exhiben en su frente. La intensidad del poema crece cuando comienzan las exclamaciones, alguna de ellas tremendas («¡Angustia!»). La vemos como divinidad erótica a cuyo dominio ningún hombre puede escapar. La vemos también triunfante.

Son dos rasgos propios de Venus (dominadora de los mortales y celebradora del triunfo):

¡Nadie podrá ya huirla!
Hombres —nosotros— poseídos.
¡Angustia!
Y el triunfo de ella, sobre ella, en nosotros
a plena luz y llama de magnesio,
y ser sólo su sangre en carne y venas.

(Gutiérrez Hermosillo 1929: 3)

Ahí reside verdaderamente lo angustioso, por utilizar las mismas palabras que el poeta, de esta atracción hacia una figura única. Es esa grieta que engulle todo lo que mira su alma, todo lo que se detiene en su rostro. Greta Garbo es como agujero negro, cuyo poder se magnifica en el momento de la proyección cinematográfica y aparecen sus ojos en la pantalla. «El triunfo de ella, sobre ella» abre una dualidad. Dos cuerpos o dos almas en Greta Garbo. La actriz frente a su personaje en el filme, o la persona real frente a la actriz... Lo cierto es que esa dualidad corre paralela a una antítesis que enfrenta el frío y el calor, con términos como fría/llama. Imposible no convocar el verso de Quevedo: «Nadar sabe mi llama el agua fría». El poema de Gutiérrez Hermosillo es un complicado poema de amor.

Una flor de sus ojos como randas celestes.
Y nosotros, caídos, soportar —fin y siglo—
por los siglos,
que nos coma —cometa y acometa—
en un morder de todos los sentidos.

(Gutiérrez Hermosillo 1929: 3)

La sintaxis y la métrica se vuelven entrecortadas en este final exaltado. «Nosotros» frente a un implícito «ella». «Caídos» frente a la mujer divina triunfante. Perecederos («fin y siglo»⁴²), hechos de finitud y temporalidad humanas, que se contraponen a la eternidad del mito: «por los siglos». Esta fórmula de resonancias clericales (sólo le falta el genitivo oriental, «de los siglos» y el amén para convertirse

⁴² En 1929 todavía era frecuente la expresión «fin de siglo», como lo ha vuelto a ser ahora. Gutiérrez Hermosillo la disgrega en dos sustantivos, en lo que sin duda constituye una de las mejores hendíasis contemporáneas. Esta figura poética resuelve una cosa en dos. Aquí el poeta apunta al acabamiento (fin) y a la temporalidad de la condición humana (siglo). Se trata, como ya he dicho, de un poeta docto, estudioso, culto, en el que no sería rara una hendíadis consciente. En cualquier caso, es clara su voluntad de jugar con las palabras.

en oración cristiana) es un efectivo juego de palabras. Unos vocablos engendran otros, violenta, irracionalmente (coma/cometa/acometa). La diosa es destructora: «que nos coma» (casi como un Saturno femenino, o como una divinidad que exige sacrificios humanos). «Cometa» es un término anfibológico. En la serie de verbos destructivos, entre «coma» y «acometa» podría ser el subjuntivo del verbo «cometer». Parece, sin embargo, sustantivo, sujeto de los otros dos, como estrella fugaz dotada de una cabellera luminosa (lo cual nos devolvería al pelo lacio del principio: el cometa sería una metáfora perfecta, pues significaría «estrella con pelo lacio hecho de líneas y luminoso», es decir, Greta Garbo)⁴³. El cometa desarrolla la metáfora cinematográfica de la estrella: es un tipo de cuerpo celeste que retorna cíclicamente, de belleza radiante pero peligroso para la Tierra. El cometa Halley había pasado cerca de la Tierra en 1910, con el consiguiente revuelo científico, popular y literario. El verbo «acometa» denota agresividad y embestida, a partir de un simple proverbio añadido (por un momento se recupera la significación de «cometer» para «cometa», en general cometer lleva como complemento directo alguna acción innoble, más específicamente «actos impuros», si acudimos al lenguaje de «por los siglos»). En este encuentro erótico hecho de destrucción, como si Greta fuese una mantis religiosa, el endecasílabo final remonta el vuelo. Es casi clásico: «en un morder de todos los sentidos». Es aliterado (sobre todo en «d»), eufónico, equilibrado. Desarrolla el verbo «comer» concretándolo en el «morder» de la pasión erótica y genera una sinestesia total («de todos los sentidos»). Si podemos comparar con textos futuros del ámbito hispánico, citemos *La destrucción o el amor* de Vicente Aleixandre. Y un solo verso de los *Sonetos* de Lorca: «boca rota de amor y alma mordida».

Aflora una sintaxis deslavazada, resultado de una pérdida de la cordura y la conciencia vital por un momento, para el momento en que Greta Garbo se aparece ante sus adoradores. Son los efectos de los que participan en un ritual oscuro (aquí el cine), de los fanáticos trastornados por la aparición de la diosa (véase, para este comportamiento extremo, el poema de Manuel María Villar y Gil en el punto 3. 5. 2.). Horacio los describe en el *Arte Poética* incluso con el término de fanáticos o

⁴³ El cometa (especialmente el Halley) es un poderoso motivo iconológico. Puede aplicarse para otros retratos muy distintos del de una mujer joven. Rafael Alberti (que vio el cometa Halley dos veces) se autorretrató como cometa en su ancianidad, aludiendo a su peculiar cabellera blanca y a su ansia de inmortalidad artística: «Me veréis un cometa enloquecido, / Matusalén de pelo enmarañado, / con más siglos que el mar aborascado, / sabiendo bien a dónde va encendido» .

lunáticos (vv. 453-455). La que hemos visto como Venus aquí podría ser lo que Horacio llama «*iracunda Diana*» (en latín, v. 454). Es curioso que ese paroxismo conecte con lo místico y lo misterioso, porque ella misma, con su sola aparición, arrastra tras de sí los sentidos de quienes la contemplan⁴⁴.

3. 3. 2. ... a héroe de consumo

Prácticamente desde el nacimiento del cine las actrices cumplieron la función de canalizar el impacto social del nuevo arte. No se puede obviar, ciertamente, que la industria del entretenimiento ha comercializado con las actrices como «héroes del consumo» (Dyer 2001: 32). Aunque el concepto en Dyer ostente cierto cariz negativo, en nuestra opinión, el desplazamiento del héroe cultural al de consumo no altera las funciones que desempeña en el colectivo. La literatura ha sido consciente desde un primer momento de la naturaleza de la estrella. Su papel ha sido el de detectar y fijar su excelencia. Baudrillard, que ha tratado esta figura del fervor consumista, ve claro que el papel de estos héroes no difiere demasiado de los antiguos:

Al exhibirse cumplen una función social bien precisa: la del gasto suntuario, por procuración, para todo el cuerpo social, como lo hacían los reyes, los héroes, los sacerdotes o los grandes advenedizos de épocas anteriores. Por lo demás, como James Dean, éstos nunca son tan grandes como cuando pagan esta dignidad con la vida. (Baudrillard 2009: 33-34)

El *star system* norteamericano de las cuatro primeras décadas del siglo XX introdujo una nueva forma de estrellato, confiriendo a sus actores dimensiones sociales desconocidas hasta el momento. Promovió el interés hacia las estrellas de cine aprovechando su enorme potencial económico (en forma de evidente monopolio). Proliferaron revistas bajo el auspicio de los propios estudios cinematográficos. La información sobre la vida privada de las estrellas se regía por el control de las productoras, con objeto de proteger la inversión que habían efectuado por ellas. Se presentaron ante el público como modelos libérrimos de costumbres, especialmente sexuales, pero siempre bajo la férrea propaganda de las productoras. De manera que cuanto se podía saber sobre ellas fuera de las pantallas aparecía condicionado, distorsionado por intereses ajenos al arte. Y dentro de la pantalla, la aparición umbría de la estrella de cine se articulaba frecuentemente con una retórica

⁴⁴ Greta será vista como luna (más que como estrella) por la poeta María Beneyto. Ya he tratado la contemplación como acceso de conjunto a la divinidad en el templo.

de lo innatural —no hay que olvidar que aquellas décadas fueron los años dorados del primer plano—, que perseguía la distancia y el asombro del espectador, de manera que éste no quedara impasible ante la contemplación de un rostro bello. Como se evidencia, el cinematográfico era un terreno abonado para el mito: había discurso, retórica e icono.

La literatura, por lo general, ha aceptado lúdicamente este desplazamiento funcional del héroe mítico. Lo ejemplifico a continuación mediante una curiosa novela de Clemente Palma que retrata lo caduco de las estrellas de cine mediante la alegoría, teñida de cientifismo e ironía.

3. 3. 2. 1. Clemente Palma: XYZ (Novela grotesca) (1935)

La obra de Clemente Palma *XYZ (Novela grotesca)*, data de 1935, y, aunque el subtítulo quiera presentar el relato al lector como una sucesión de momentos extravagantes, lo cierto es que su género no es fácil de determinar. Junto a algunos elementos grotescos, que ciertamente se encuentran en ella por lo disparatado de su planteamiento, obtiene en la ciencia ficción una mejor clasificación genérica⁴⁵. En el título de la obra, *XYZ*, parece resonar la «Fábula de X y Z» de Gerardo Diego publicada en 1927.

La historia que presenta Clemente Palma tiene lugar en los años de apogeo de los estudios cinematográficos de Hollywood, poblado de las mayores estrellas. El protagonista, el científico Rolland, descubre la fórmula química para clonar a cualquier ser humano, vivo o muerto. A sus experimentos le dedica todo su tiempo, por ello se ha retirado a una isla desierta del Pacífico donde ha construido su laboratorio y santuario mítico. Su propósito es la «fabricación industrial de la humanidad», una idea que marcará su destino.

Este moderno Prometeo podría devolver la vida a cualquier personaje histórico. Incluso, en más de una ocasión, se invoca la autoridad de la mitología

⁴⁵ Clemente Palma (Lima, 1872-1946) está considerado uno de los mayores escritores peruanos del siglo XIX, y fue uno de los primeros que se sumó en su país al movimiento Modernista. Estudió en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en la que llegó a catedrático. Practicó también el periodismo cultural. Cultivó la literatura fantástica con incursiones en la ciencia ficción. Influido por Poe y Maupassant. Es autor de relatos breves, como *Cuentos malévolos* y de novelas muy originales. A pesar de la atracción morbosa por lo perverso que Palma desarrolla en su obra, la Pontificia Universidad Católica del Perú reeditó en 2006 toda su obra narrativa, incluyendo la novela *XYZ* que estudiamos aquí.

antigua, de modo que el científico especula con la posibilidad de recrear alguna de sus figuras. Así, decide que la primera fémica que alumbre sea Greta Garbo. En una carta enviada a su amigo íntimo, le comenta el éxito de la copia:

Desde hace pocos días ha surgido en mi laboratorio, como Venus Anadyomena del Mar Egeo, una mujercita simpática y terriblemente seductora, de líneas frágiles y firmes a la vez. Recuerdas a esa estrella de primera magnitud en el mundo del cine, que se llama Greta Garbo, sueca, de mirada profunda y misteriosa, acusadora de abismos espirituales insondables, y de palabra incisiva y desconcertante. Pues bien, lleno de emoción [...] puse todo mi ahincado empeño en reproducir, de acuerdo con mis últimos avances técnicos, la figura viva de Greta. Tenía en mi libreta de apuntes las dimensiones exactas, hasta el milímetro de las estrellas de Hollywood, y la campana matriz en que debía engendrarse el doble de Greta respondía, perfectamente a su figura tal como aparece en *la cinta de la danza de Mata Hari...* (Palma 2006: 180)

Los términos que emplea para describir el nacimiento de este clon de Greta Garbo remiten al mito de manera directa, concepto al que volverá una y otra vez a lo largo de la obra. La moderna Venus nace de otro discurso, el de la ciencia, que emplaza el norte mítico del siglo XX y condiciona el anhelo milenarista del hombre por establecer contacto con lo divino. La imagen de deseo proyectada en el cine es llevada a la realidad mediante la cosificación de esos sueños. Su cuerpo adquiere consistencia, materialidad, la misma que la película le niega en su condición de sombra perpetua ante los espectadores: «A los quince minutos comenzó a bosquejarse en la masa opalina la figura desnuda de Greta. A las once y media de la mañana ya había cuajado, se diría que en mármol, el bello y esbelto cuerpo de la artista sueca» (Palma 2006: 181), y completa su retrato:

He llegado a obtener el duplicado físico y psíquico de Greta Garbo, la estrella más rutilante de Hollywood. Ese duplicado surgió ayer a la vida, y es usted, que reproduce exactamente al original, y que, así como su figura elegante y armónica, tiene su espíritu superior, o al menos una resonancia de él, como lo observo con inmensa alegría en las pocas conversaciones que desde anoche hemos tenido. (Palma 2006: 191)

Pero es la actriz quien tiene el honor de inaugurar este descubrimiento. Y lo hará de manera íntegra, porque llegará a la vida clonada con su espíritu, su carne y su memoria intactos. Altiva, pero también amable y coqueta, esta criatura mitológica exclama nada más tomar conciencia: «—¡Hollywood!... ¡Hollywood —murmuró como esforzándose en recordar— es claro que yo he estado allí!...» (Palma 2006: 183-185). La falsa Greta Garbo se debe por completo al séptimo arte, fuera de este

no tiene razón de ser. Interpreta la realidad cinematográficamente. Es curiosa, por ejemplo, su reacción cuando el doctor le comenta su naturaleza:

—Ya, ya... me doy cuenta de que estoy delante de un autor de argumentos fantásticos de cine, y de que, como lo hacía el director técnico del *estudio* de la Paramount, me está explicando una cinta... No le falta sino la bocina... ¿Cómo se va a titular la nueva cinta?

—Debería titularse «El nacimiento de la Venus sueca»...

—Muchas gracias por su galantería... un poco cursi. Prosiga, prosiga que ello es entretenido... (Palma 2006: 189-190)

La toma de consciencia de su condición artificial causa una gran conmoción en ella, que se debate entre su origen y la nueva realidad. Clemente muestra lo paradójico del debate moral en una estrella del celuloide, cuya vida queda relegada a la condición de sombra:

Toda su emoción se redujo al hecho sin importancia de no haber nacido de vientre humano, de haber venido a la vida en edad mayor, de saberse pero no sentirse una entidad humana artificial, de no poder discernir el carácter diferencial entre su personalidad refleja y la personalidad reflejada (Palma 2006: 192).

El hecho maravilloso de tenerla tan cerca, de hablar y de poder convivir con ella, supone para el protagonista una dura prueba carnal, que finalmente no supera: el doctor y su creación intiman hasta el contacto sexual. Así, logra el sueño al que aspiran millones de personas en el mundo. La literatura propicia el contacto entre la estrella lejana y el admirador. Una vez tras otra se repetirá el anhelo de este encuentro. Como en el cine y debido a la naturaleza científica de la nueva Greta Garbo, es un amor más físico que espiritual, aunque comparte los problemas habituales que conlleva el sentimiento. Adolece de la superficialidad de los enamoramientos de la gran pantalla: «Es algo parecido al amor, es también un amor de artificio, como una flor de espiritualidad y de pasión que hubiera nacido al pie de la plataforma de mi máquina neumática, cuando surgió Greta a la vida» (Palma 2006: 202).

Conocer tan de cerca a esta celebridad abre los ojos a Rolland con respecto al avance que han supuesto para la sociedad, el espacio de libertad que han conquistado no solo para ellas, sino para toda la sociedad americana. Es, de nuevo, la condición de heroína cultural la que prevalece en ellas:

Y si había cedido a una nueva inclinación sentimental o pasional de su espíritu, ya moldeado en libertad psicológica y de acción, que ha impreso nueva modelación ética en las actividades sociales de la mujer americana, siempre conservaba el respeto a la ley social que impone en la vida el concepto de la pareja matrimonial (Palma 2006: 204-205).

La vida en común del doctor con la actriz, ya consumado su amor, contagia de artificio al primero. Incluso el acto de besarse parece sacado de un guion:

Sentí a miss Greta desfalleciente en mis brazos que la oprimían de la cintura, y de pronto estrechándose a mí, y sin que nos diéramos cuenta de lo que hacíamos, se unieron nuestras bocas en un beso prolongado y nervioso, después del cual huyó a su departamento. Una hora después turbado y enardecido con el sabor de ese beso capitoso penetraba yo en la alcoba de Greta, y ella, la mujer artificial, encantadora y atrayente me decía con voz ronca pero acariciadora y llena de emoción.

—Ven, Rolland... ven, dulce amigo. Te esperaba... ¡Sabía que vendrías! (Palma 2006: 201-202).

La creación del doctor Rolland tiene un defecto: su vida es efímera, de apenas cuatro meses, tras los cuales se desintegra su materia de albúmina. Esta circunstancia se presta a ser interpretada en clave metafórica: las estrellas de Hollywood están marcadas por una vida cinematográfica exigua. Es sabido, por ejemplo, que el paso del cine mudo al sonoro acabó por hundir algunas carreras brillantes al descubrir sus voces cacofónicas. Greta Garbo representa uno de los pocos casos en que el éxito pervivió a pesar de estos avances.

Pero la del científico no entiende de celebridades, que acaban por sucumbir ante su naturaleza. Su agonía es descrita en estos términos: «La pobre Greta ha muerto en la hora y minutos marcados en el biómetro radial. Murió sin sufrir, ignorando su regreso a la nada, es decir a la pasta fluida de células que la dio origen, convencida en su relativa juventud de que tenía un alma que algún día, como la de todos, iría a renacer en ese mundo ideal» (Palma 2006: 204). Quizá haya que leer en clave simbólica el fallecimiento descrito. Este ser no es consciente de su desaparición, el mito viviente no sabe que es muriente, como si se sustrajera al curso natural de los seres humanos. Su muerte no parece demasiado dura, aunque la diva actúa como si la estuvieran filmando: exhala el último suspiro a medida que su final avanza, y se apodera de ella un deseo de pasión: «¡Está helando! ¡Oh, qué frío, Dios mío!... ¡Abrígame, Rolland... ven, ven...! ¡Bésame, Rolland abrígame con tu cuerpo... bésame!... ¡Calor, calor...!» (Palma 2006: 209). Un beso pasional rubrica el instante como en un fotograma final, en un gesto que recuerda al texto de César Muñoz Arconada «Cinema para enamorados»: el desenlace merece un gran beso de película.

El científico está marcado por la obsesión de recrear estos dobles en su laboratorio. En más de una ocasión, surge en la novela la comparación con los mitos antiguos. Se plantea la posibilidad de revivir no solo los modernos referentes

proyectados en la pantalla, sino también aquellos que iluminaron a la humanidad en el pasado. Pero el doctor, finalmente, se decanta por los actuales. Después de Greta Garbo, Rolland resucita a Joan Crawford, Norma Shearer..., que, al igual que la primera, conservan intactas las cualidades originales: se muestran burlonas, divertidas, con el comportamiento propio de las divas.

La relación que mantiene el protagonista con sus creaciones es comparable a la de los dioses con el hombre de la Antigüedad. De hecho, como ha apuntado Mesa Gancedo en su detallado estudio sobre esta novela, el modelo resultante de estas creaciones *andrógenas* [sic] es «una mixtura de mitología moderna y antigua», cuyo proceso de creación «sólo se comprende proyectado sobre esquemas preexistentes» (Mesa Gancedo 2002: 253). De este modo, el relato «se convierte en una re-escritura de episodios mitológicos» (Mesa Gancedo 2002: 253). Las revelaciones resultan esclarecedoras. Aquella sociedad mantenía cierta distancia con los seres superiores, pero tenía conciencia de que en algún momento, tal y como predijo Lucrecio, la esencia sería idéntica. Así,

sería interesante saber cuál habría sido el concepto que el pueblo helénico hubiera forjado de sus divinidades, si hubiera conocido esta sustancia radiante —que acaso presintió Lucrecio— que es vida y que es muerte, que compendia y seguramente explicará todas las energías de la naturaleza (Palma 2006: 217).

Lógicamente, la idea de revivir a estos mitos lo sume en un estado de turbación. A esto se añade la dicha de compartir el tiempo de las proyecciones con ellos, de tenerlos como invitados en su casa, de amarlos, de conversar con ellos y de romper la distancia que lo separa de sus gracias y sus bellezas. La deidad está supeditada a los avances de la técnica, incluso en aquellos casos en que adquiere la forma humana y adopta las dimensiones de un rostro o de una persona:

Si la ciencia tuviera el prestigio suficiente para enseñorearse del alma humana, forjar las religiones e imponer su explicación del universo, tendría que concebir la divinidad, autora y conservadora del Cosmos, como un infinito hálito de radium que lo compenetra todo, inclusive la propia entidad divina. (Palma 2006: 217)

La novela muestra una perspectiva divergente: la clonación de estas deidades le permite humanizarlas. De manera paradójica, estos dobles se preguntan por el sentido de su existencia, por la condición de su naturaleza. Estas reflexiones contrastan con la frivolidad que irradian sus originales en la vida real, que reflejan los estereotipos que encarnan en los filmes de éxito que protagonizan.

El final de la obra adquiere tintes trágicos. Un antiguo empleado del científico, aficionado a la fotografía, regresa a Hollywood para trabajar como extra. Allí coincide con las auténticas estrellas, que son incapaces de reconocerlo. Como adivina el lector, la confusión es generada por el desconocimiento de la existencia de los dobles, con quienes tuvo contacto realmente en el pasado. El desconcierto le lleva a mostrar las pruebas: unas fotografías tomadas durante su estancia en una isla del Pacífico. El emprendedor director de la Metro-Goldwyn-Mayer vislumbra entonces los beneficios económicos que podrían extraerse de estas perfectas copias, como la de Rodolfo Valentino. Con este fin, invade la isla y rapta, como si de unas Sabinas del celuloide se tratase, a las falsas estrellas. Los referentes culturales se diversifican y reproducen no sólo narraciones míticas paganas, sino también bíblicas. Su plan consiste en presentarlas al gran público acompañadas de las verdaderas. La expectación que levanta un acontecimiento de estas características se escenifica con la parafernalia típica de Hollywood, en un teatro de la capital del cine. Asiste de incógnito el doctor Rolland, que advierte la condición fugaz de sus vidas: allí mismo, ante el asombro del auditorio, las estrellas alcanzan el mismo final que sufrieron anteriormente en la isla, y acaban por desintegrarse ante los atónitos espectadores.

El final moral de la novela se resume en el castigo de quien osa transgredir las leyes fundamentales del hombre. Se debate en términos del Bien y del Mal, conflicto que define buena parte de su obra (Marengo 2004). Así, quien trata de emular a Dios acaba padeciendo las consecuencias. La «industrialización» de la persona, la real y su doble, culmina en el castigo divino por quebrantar esas normas. Su comercialización, que se escenifica en la presentación de las estrellas cinematográficas junto a sus copias, refuerza el retrato amargo de Hollywood, a pesar de la hilaridad de algunos momentos. El creador, como Prometeo o Frankenstein, deberá expiar su culpa, su excesiva curiosidad y ambición científicas: «Es preciso que pague con la vida mi audacia de crearlas nuevas, violando el secreto misterioso de la Naturaleza» (Palma 2006: 261).

3. 4. Lecturas negociadas: el humor y el rechazo.

En la sección anterior se han aportado tres ejemplos literarios que pueden corroborar la rapidez con que la lectura mítica del discurso cinematográfico se impuso como modo habitual en el caso de Greta Garbo. Pero, aunque es la lectura más frecuente y la que le confiere su carácter significativo en la cultura, existen ejemplos tempranos de otros modos de interpretación que conviene reseñar para establecer una línea diáfana en la comprensión histórica del fenómeno filmico que ocupa estas páginas. No siempre la estrella cinematográfica, ni el cine en general, fue recibido con el cándido prisma del mito. Porque, como sostiene Robert Stam, «los espectadores nunca fueron, en realidad, esos ilusos patéticos, esos cautivos encadenados a una versión high-tech de la caverna platónica» (Stam 2008: 166). De modo que junto al modo de lectura mítica de Greta Garbo, existieron también voces literarias que negaron las cualidades metafísicas que le aplicaban a la nueva diosa surgida de la pantalla.

Para entender estas divergencias (y, por lo que atañe a la literatura en español, rarezas) del modo general, recurro al teórico de la cultura Stuart Hall, que categorizó en su artículo «Decoding and encoding» las distintas lecturas que el discurso mediático puede experimentar en la sociedad que lo acoge. Aunque el autor lo aplica especialmente al discurso televisivo, se ha demostrado la pertinencia para su uso en otros discursos mediáticos (Pérez Bowie 2008: 180). El mensaje en la cultura mediática se presta, de manera análoga a la obra literaria, a ser interpretado de diversas maneras condicionado por variantes sociales, históricas. Hall incide sobre la importancia de considerar el componente ideológico también entre ellas. Las analogías con las ideas principales que estructuran la Estética de la Recepción, y en especial con las propuestas de Jauss, son evidentes.

Expone que toda emisión mediática está marcada ideológicamente mediante la connotación que parte del texto, y que se añade a la denotación entendida en su exposición como el significado literal (Hall 1980: 133). Ante esta ideología (concepto que puede ser interpretado simplemente como el *horizonte* de la obra) el receptor puede responder de tres maneras. Las enumero a continuación.

En primer lugar, el receptor mediático puede aceptar el discurso sin someterlo a un juicio crítico. Se puede traducir como lectura dominante. En palabras de Hall, se da

when the viewer takes the connoted meaning from, say, a television newscast or current affairs programme full and straight, and decodes the message in terms of the reference code in which it has been encoded, we might say that the viewer is operating inside the dominant code. (Hall 1980: 136)

La segunda se traduce por «lectura negociada», y es aquella mediante la cual el receptor acepta la ideología de la obra pero la juzga con conciencia crítica. Hall entiende que la audiencia «probably understand quite adequately what has been dominantly defined and professionally signified» (Hall 1980: 137).

Por último, la tercera se corresponde con la lectura resistente y supone un rechazo explícito de la ideología del discurso, que se define porque el receptor «both the literal and the connotative inflection given by a discourse but to decode the message in a globally contrary way. He/she detotalizes the message in the preferred code in order to retotalize the message within some alternative framework of reference» (Hall 1980: 137-138).

Por lo que respecta al mito en el que me centro, se debe entender la ideología como el conjunto de elementos que lo articulan (filmicos esencialmente, pero también icónicos, narratológicos, biográficos y culturales) y lo dotan de la significación mítica que se concreta en la literatura. El mito excede, a tenor de lo visto, los límites estrictos del discurso mediático, pero los dos ejemplos literarios que agrupo a continuación parten indudablemente de él para configurar un ejemplo de lectura resistente.

En el texto de Miguel Mihura, la parodia condiciona la lectura del mito. Al establecer las distancias con él elimina radicalmente cualquier posibilidad de recibir la ideología, y el texto de partida pierde cualquier poder connotativo original. Anula, por ejemplo, las categorías genéricas que encumbraron a Greta Garbo hacia el paradigma de *femme fatale*. El humor es claramente desmitificador, y habría que considerarlo como lectura crítica, ya que le resta al mito su valor numinoso.

En el caso de Rafel Porlán Merlo, se podría decir que la recepción es violentamente resistente. El texto despliega una imaginación sin límites para elucubrar la muerte física y simbólica de la Divina, con objeto de ofrecer otras estrellas cinematográficas como modelos femeninos mucho más sólidos y, ante todo,

con mayor carga sexual. El caso de Salvador Dalí demuestra que las ideas de Porlán Merlo no eran aisladas entre los artistas de las Vanguardias, pues ambos textos comparten la idea de que Greta Garbo se engendró artística y representativamente en función de parámetros obsoletos.

3. 4. 1. Rafael Porlán Merlo: «Juicio final de Greta Garbo (Manifiesto contra)» (1929)

El encono con que Rafael Porlán Merlo arremete contra el mito contemporáneo de Greta Garbo, en 1929, trasluce sin embargo los signos de mitificación que sus contemporáneos habían desarrollado ya en torno al mito de Greta Garbo⁴⁶. La lectura destructiva que supone su poema «Juicio final de Greta Garbo (Manifiesto contra)» tiene por acometido desprestigiar la desmesurada devoción que se había creado en torno a la sueca. Sin embargo de él podemos extraer algunos de los ingredientes que lograron enlazar a Greta Garbo en la senda del mito.

Los dos primeros versos evidencian de manera abrupta este proceso, y denuncian blandiendo la orteguiana deshumanización del arte la vacuidad del mito creado en aquellos años:

Puesto que Greta Garbo no interviene como una fuerza del arte, sino como un factor de la vida en pleno 1929,

avergoncémonos de venerar a Greta Garbo.

Avergoncémonos de prolongar esa supervivencia, esa restauración, esa intrusión en el programa de nuestras costumbres.

(Porlán Merlo 2002: 103)

Porlán Merlo designa con el sintagma «factor de vida» y el verbo «venerar» el grado de saturación simbólica que había alcanzado Greta Garbo entre sus contemporáneos. Al aplicarle el sustantivo «restauración» apunta a la vetustez también de los modos que esgrimen sus colegas de generación, que, a pesar de la eclosión de las Vanguardias, no han conseguido desprenderse de la sentimentalidad

⁴⁶ Rafael Porlán Merlo (Córdoba, 1899 - Jaén, 1945), funcionario del Banco de España, escritor culto y políglota, al que se considera miembro de la Generación del 27. Cultivó el teatro, la prosa poética y la poesía. Colaboró en la fundación de la revista literaria *Mediodía*, y en la del Cineclub Híspalis, dependiente de aquella, donde se proyectaban las películas vanguardistas de la época. Su atracción por la nueva forma artística que constituye el cinematógrafo, le lleva a convertir el cine en un tema de su literatura e incluso a la factura de un breve guión surrealista de cine mudo.

propia de escuelas literarias pasadas. Rafael Porlán Merlo intenta luchar contra la vuelta de los valores que definieron el arte anterior a su generación. Mencionar la «restauración» significa colocar en un orden antiguo la significación de Greta Garbo, frente al orden moderno que representa este poeta aferrado a un arte que destruye los antiguos lazos de la cultura. El poeta detecta que lo más deleznable del mito de Greta Garbo es que sea esencialmente literario, y por ello no debería tener cabida en la cultura contemporánea:

Greta Garbo tiene ahora 5.915 años de edad desde la creación del mundo según el Padre Petavio; 4.256, desde el diluvio; 4.173, desde la población de España; 2.701 desde las Olimpiadas; 2.682, desde la fundación de Roma; 2.059, desde la destrucción de Numancia; 437, desde el descubrimiento de América.

Sin embargo, su verdadera edad se cuenta a partir de la invención de la imprenta. Tiene, pues, 488 años.

Desciende de Guttemberg y del Padre Ripalda.

(Porlán Merlo 2002: 103)

La posición que adopta Rafael Porlán Merlo con respecto a la antigua cultura está relacionada con la de muchos de sus contemporáneos. Tienen en común la voluntad de crear un orden nuevo, no literario, dirigiendo la mirada poética hacia los avances técnicos que se sucedían por entonces. El cine sería un objetivo prioritario, pero el ideario mítico de Porlán Merlo choca con el sentimiento generalizado. Por eso en los versos citados esboza la genealogía de la estrella hasta desembocar en Guttemberg. A su juicio, el mito de Greta Garbo es un invento de los poetas basado en la tradición literaria. Y frente a los mitos del orden antiguo los de nueva creación deben partir de un flamante año cero de la cultura: a nuevas artes, nuevos mitos en función sólo de ellos. Por eso ironiza con los epítetos que se le aplican con tanta frecuencia de la estrella:

Es la mujer fatal.

Es la mujer divina.

Es la mujer vestida.

(Porlán Merlo 2002: 103-104)

En esta última gradación resaltan otros problemas a los que se enfrenta el mito de Greta Garbo. Sus maneras también son antiguas. La imagen creada de ella la caracteriza por su mesura y por su estilización artística: es clásica. Y la elegancia

aparejada a lo clásico debe ser objeto de rechazo. Ese ideal estético reclama el cuerpo como un instrumento perfecto cuya armonía los artistas deben preservar. En el verso «es la mujer vestida», subyace la idea de que frente a ella se colocan otras actrices mucho más descocadas. Pero Greta Garbo no se caracterizaba por la exuberancia de sus curvas ni por cimentar su arte en la exhibición de su carne. Greta Garbo es un juego de insinuaciones, no de provocaciones.

Otra motivo de rechazo se halla en los papeles que interpreta. Sintetizados en el ideal trágico, pertenece igualmente a un orden antiguo. Greta Garbo apunta al sentimentalismo como modo de interpretación. En el fondo, Rafael Porlán Merlo está siendo un conservador (reaccionario) de la nueva «tradicción», pues ya sabemos que su postura se encuentra en la más estricta ortodoxia vanguardista que rechazaba fervientemente el lado sentimental del arte antiguo. La tragedia que encarna Greta Garbo remonta al poeta directamente al inicio de la cultura occidental, tal y como lo conocemos básicamente hoy:

Parece mentira que no queramos verle el plumero a Greta Garbo, el plumero llorón que lleva siempre, caído hacia el hombro desde el ala de su sombrero de mosquetera.

(Porlán Merlo 2002: 104)

Porlán Merlo también apunta a las consecuencias de la experiencia estética que obtuvieran quienes osaran asistir al cine en su momento para ver una película de Greta Garbo. El espectador, en su opinión, debería salir enojado de ver tanta cantidad de lagrimeo. Ella desprestigia y desvirtúa la esencia del cine con su arte:

Al salir del cine, después de un Greta Garbo, tenemos que quitarnos una porción de ropa del espíritu, tenemos que deshojarlo como una alcachofa, por las extrañas capas que se le han adherido, entre otras, la capa de triple y cuádruple esclavina. Tardamos un buen rato en volver a ser dignos del cine y del faro de la calle Cánovas del Castillo.

(Porlán Merlo 2002: 104)

Frente a ella, otras actrices están en posición de ofrecer lo que Porlán Merlo reclama, como se encarga de señalar más adelante: «Greta Garbo es la calavera deprimente como Dolores del Río es calavera estimulante» (Porlán Merlo 2002: 105). Retornará más adelante sobre esta cuestión: «Mientras existan Carlos Swann, Adolfo y Julián Sorel ¿consentiremos la perpetración en nuestros días del amor que conserva Greta Garbo?» (Porlán Merlo 2002: 105). Y aún más interesante resulta cuando la contrasta con otras actrices mucho más modernas para su gusto:

Ni siquiera representa lo irracional, como Clara Bow.
Ni siquiera acaba de bajar del árbol, como Olive Borden.
Ni es una saludable «pual de Cock», como María Corda.

(Porlán Merlo 2002: 106)

Quizás por comparar a Greta Garbo con aquellas actrices que deberían situarse por encima de ella en el firmamento de Hollywood, se acrecienta su odio hacia la sueca y le conduce a desearle la peor de las muertes: «Malo sea que Greta Garbo no muera escupiendo sangre sobre la máquina de coser» (Porlán Merlo 2002: 105). El poeta, irguiéndose en adalid del nuevo orden artístico, se ve obligado a prevenir contra el sentimentalismo sintetizado en la figura de Greta Garbo:

Greta Garbo nos conduce a su alcoba alumbrando con un candelabro.

Pero desconfiemos de lo señorial de la mujer del arpa y el suspiro: su abrazo a cualquier uniforme no es más que lo que deja pasar la censura de un gran caudal de «actos fallados»: la noche de amor con un escuadrón de caballería o los galanteos de «Liverpool House» con la tripulación de «Bjomson» acabada de desembarcar.

(Porlán Merlo 2002: 104)

Especialmente le incomoda la preservación absoluta de su intimidad, su abstracción e idealismo —«Greta Garbo no se desnuda por nada del mundo» (Porlán Merlo 2002: 105)—, que han desembocado en un incomprensible misticismo entre los admiradores de la estrella: «Los enamorados de Greta Garbo son agudos casos de macrocefalia. Vistos en la oscuridad, su pasión les rebosa de la frente como espesa nube de materia ectoplásmica» (Porlán Merlo 2002: 105). ¿Referencia nada sutil a sus compañeros de generación poética?

También respecto a la vinculación de la figura de Greta Garbo con el pecado Merlo expresa perentoriamente su desacuerdo. Nada tiene que hacer la sueca frente a aquellas actrices que en su momento se permitían enseñar más cuerpo de lo debido, o insinuar más directamente de lo que Greta Garbo lo hacía. Ni siquiera en la noción de pecado, noción recurrente en muchos de los autores que estudiamos, la Divina puede competir:

Cuando la mujer se empieza a presentar con las manos vacías, es decir, nada más que llenas de ella misma, Greta Garbo persiste en ofrecernos la manzanita de marras.

«Por la ley es el conocimiento del pecado» ha dicho San Pablo. Greta Garbo es la «dilettanti» del pecado como todo buen sibarita de la ley.

(Porlán Merlo 2002: 105)

El poeta, como se puede ver, reduce a una cuestión estrictamente erótica el nuevo ideal, imponiendo una visión simplista del cine, puramente carnal. Continuando con la noción de pecado, una de las escenas más famosas de la etapa del cine mudo de Greta Garbo (aquella que obtendrá en la posteridad el más alto valor artístico) centra la atención ahora del poeta:

Beber poniendo los labios en el mismo sitio donde los ha puesto otra persona es, en primer lugar, poético, después, antihigiénico, muy después, y convencionalmente, inmoral. Greta Garbo comete el último, el peor de los tres pecados.

(Porlán Merlo 2002: 105)

El pecado, como se ve, también es un producto de la literatura, que ha mitificado aquella escena de la película *El demonio y la carne* por juzgarla desde patrones morales desfasados. Las razones que aduce para rechazar una de las cumbres de la historia del cine, se resumen, pues, en que es inmoral desde el punto de vista del orden tradicional. Definitivamente relegada la actriz a un arte caduco, extinto y que debe ser destruido, aclama que «Greta Garbo se conserva en alcohol» (Porlán Merlo 2002: 105): sólo acudiendo al presente intacta desde tiempos pretéritos puede representar en su totalidad y con vitalidad todo lo que Rafael Porlán Merlo detesta.

A pesar de la crudeza con que el poeta advierte al público sobre la falsedad y la vacuidad del mito de Greta Garbo, su texto exhibe las pruebas que evidencian la verdadera esencia mítica que se construía en aquellos años. Y, aunque parezca una paradoja, debemos estar de acuerdo con él cuando, en la siguiente cita, deposita en la literatura todo el peso mítico de la Divina:

No la define ni la influye nada simple, animal, soleado, espontáneo, muscular, actual ni divinamente necio. Greta Garbo estropea el paraíso de la tierra con su tufillo de Paraíso Terrenal.

El pecado es un producto literario.

La inmoralidad es un producto literario.

La literatura es una inmoralidad.

(Porlán Merlo 2002: 106)

El poema conceptualiza a Greta Garbo para convertirla en símbolo de una época, con objeto de remover las conciencias artísticas adocenadas. El tono de manifiesto que tiñe su creación debe entenderse desde una perspectiva funcionalista.

Es una encendida proclama para que la juventud retome el carácter destructivo que debe acompañarle: «Recordemos a los jóvenes su deber de luchar contra el pecado, la inmoralidad y la literatura» (Porlán Merlo 2002: 106). Frente a esos enemigos, la Modernidad ofrece ya unos nuevos mitos que deben ser venerados por encima de mitos vacíos como el de Greta Garbo que deben conducirse sin demora hacia el olvido:

Les recordamos que hay símbolos y hechos que pueden venerarse sin que dependa de nosotros su divinidad. Por ejemplo, se puede saludar al paso de un «Pullman» sin que nuestro saludo sea una moraleja. (Que le corten la cabeza al que mire al «Pullman» como medio de trasladarse en pocas horas de París a Constantinopla).

(Porlán Merlo 2002: 106)

Un arte nuevo como el cine debería haber fraguado una nueva mitología deshumanizada. Porlán Merlo detecta que las técnicas cinematográficas se encaminaron desde muy temprana fecha a mostrar la imagen de Greta Garbo divinizada, ante la que el espectador no tendría otra respuesta que la pura atracción sin dar lugar a ningún juicio crítico sobre la proyección: «Durante un primer plano de Greta Garbo [...] pensamos en la mujer como criatura para no ser pensada» (Porlán Merlo 2002: 106). Reclinada en el páramo del sentimentalismo, ajeno al paisaje industrial y la velocidad de los modernos medios de transporte, Greta Garbo encarna todavía todo un arte antiguo, un modo de hacer arte cada vez más caduco:

Si Greta Garbo resulta ilesa, no obstante atropellarla diariamente los automóviles, los hidroplanos, los anuncios luminosos y la arquitectura de Jeanneret, no consiste en su fuerza, sino en nuestra debilidad, en nuestra fundamental antigüedad.

Esperamos que no salga con vida de bajo las ruedas de Sue Carol, de Olive Borden o de Sally Phipps.

(Porlán Merlo 2002: 106)

3. 4. 2. Miguel Mihura: «Greta Garbo y las maquinitas de retratar» (1929)

En los números de 1929 de la revista *Gutiérrez*, Miguel Mihura publicó la serie «Falsas charlas con esos del cine», dando rienda suelta a sus deseos desmitificadores, adoptando la posición de un espectador crítico, no embelesado por

los encantos del cine ni ante sus armas seductoras⁴⁷. Ésta no es la única vez en la obra de Miguel Mihura que Greta Garbo le sirve como modelo jocosos. El escritor explotó la popularidad de la Garbo en más de una ocasión.

El caso más significativo (aparte del que centra este apartado) es el guión que escribió para *Yo no soy la Mata Hari*, filme que se estrenó en 1949 en España, y que contó con la dirección de Benito Perojo. Como se muestra ya desde el título, recoge la repercusión de la película protagonizada por la estrella —*Mata Hari* (Fitzmaurice 1931)—, a los que añade los ingredientes localistas de una comedia perteneciente al género de la españolada. Niní Marshall protagonizó la película a modo de una Greta Garbo patria. El filme se construye partiendo de una influencia directa del impacto de *Mata Hari*, con el que comparte muchos elementos de su estructura argumental para conducirlos a la parodia. En la película el modelo de Mata Hari actúa directamente sobre el personaje protagonista, ya que se explicita la voluntad de esta espía española de imitar el comportamiento de la encarnada por Greta Garbo. Para profundizar en las características de este filme, remito al estudio (focalizado en el guión) de Emeterio Díez, titulado «Miguel Mihura: yo no soy la Mata Hari» (2002).

En un artículo humorístico del mismo tono que el que titula esta sección, «Del libro de memorias del cinematógrafo», Miguel Mihura recoge la autobiografía del cine, orgulloso de haber alcanzado la madurez. Publicado en la revista *Cámara*, en el número de diciembre-enero de 1942, el texto cobra un mayor interés a medida que se avecinaba la edad de enamorarse: «Soy feliz. Me hago amigo de Al Jonson y me echo una novia nueva. Se llama Greta Garbo, y está imponente» (Mihura 2004a: 727). Un amor que durará muchos años, como narra el propio cine personificado. En 1941 se estrenó la última película de Greta Garbo antes de retirarse, una noticia que no parece haber alcanzado todavía a Miguel Mihura. Por contra, el cine sigue, después de tanto tiempo, y a pesar de su naturaleza etérea y cambiante, manteniendo su relación idílica con la actriz: «Me aburren ya las opiniones y los consejos.

⁴⁷ Miguel Mihura (Madrid, 1905-1977), dramaturgo, historietista y humorista español. De reconocimiento tardío, su teatro marcó un antes y un después en la dramaturgia del país. Sus escritos están signados por su talante independiente, su asimilación personal de los procedimientos técnicos de las Vanguardias históricas y su habilidad para hilvanar situaciones absurdas e ilógicas dentro de contextos cotidianos y casi costumbristas. Escribió el guión cinematográfico *Yo no soy la Mata-Hari* (1949), parodia de las películas de espías con la que rinde tributo a uno de los filmes más conocidos de Greta Garbo. Entre sus obras más importantes figuran sus clásicos *Tres sombreros de copa* (1932, pero representada veinte años después), *Maribel y la extraña familia* (1959) y *Ninette y un señor de Murcia* (1964).

Además, cada día me encuentro mejor. Ya no estoy tan pálido como antes. Empiezan a salirme colores. Sigo siendo novio de Greta Garbo, pero flirteo al mismo tiempo con una serie de muchachas encantadoras» (Mihura 2004a: 728).

Retomo el texto principal que motiva este apartado, «Greta Garbo y las maquinitas de retratar». La atención de Miguel Mihura se centra en el apego de Greta Garbo hacia los papeles de vampiresa. El texto, que se presenta bajo la forma de una entrevista ficticia, refleja la pronta asimilación en los espectadores entre la actriz y sus personajes. La encarnación perfecta del arquetipo en las pantallas por parte de la diva es expuesta humorísticamente mediante la consideración de que dicha condición obedece a un destino congénito:

—Oiga usted, doña Greta Garbo, viuda de Jiménez, esa inclinación suya a ser vampiresa, ¿de quién la heredó usted? ¿De su mamá o de su papá? ¿Era su papá el vampiro o era su mamá la vampiresa, o los dos eran vampiresones? (Mihura 2004b: 483)

Esta confusión entre personaje y actor, tan frecuente en los textos que conforman el ciclo literario de Greta Garbo, supone aquí el punto de partida paródico. Miguel Mihura retrata a la actriz marcada desde la infancia con estas cualidades de mujer fatal. El prototipo de mujer fatal se caracteriza por su crudeza, su falta de escrúpulos para avanzar en sus propósitos, y, en ocasiones, por su falta de humanidad. El autor la retrata como una niña cruel incluso con los más indefensos animales, una conducta que irá acrecentando con los años hasta dejar a la ciudad de Estocolmo sin un solo gato a la tierna edad de seis años:

—Ni el uno ni el otro, señor. No heredé nada de nadie. Esto mío es de afición. Como si dijéramos, yo soy vampiresa de oído, ya que jamás he ido a ninguna escuela de vampiresas como van otras niñas delgaditas. De pequeña, me gustaba mucho hacer sufrir al gato y matarlo después. A «Bombita», mi gato, llegué a matarlo con una extraña perfección impropia para mi edad. A los cinco años yo era una niña guapísima y triste, que podía matar a mi gato cuatro o cinco veces al día sin demostrar el menor cansancio ni la más ligera pena. ¡Pero esto eran cosas de criaturas!...Ya esto pasó. (Mihura 2004b: 483)

En cada pregunta irá aplicándole, como mujer fatal de largo currículum cinematográfico, el epíteto viuda de... (Smith,...) variando en cada interpelación el nombre de su difunto marido. El toque de humor de Miguel Mihura revela que la condición de *femme fatale* es un sino del que no puede desprenderse. Y ese destino condicionará no sólo su vida, sino también la de sus padres: «—Y diga usted, doña Greta Garbo, viuda de Smith, cuando en su casa se dieron cuenta de que tenían una vampiresa, ¿qué hicieron sus ancianos y bondadosos padres?» (Mihura 2004b: 483).

Como si hubiera llegado una bendición a la familia, esta ficticia Greta Garbo recuerda el alivio que sintió cuando pudo comprobar la alegría con que llevaron su condición de vampiresa:

Mi madre invitó a varias familias amigas para que me viesan desde lejos. Y les dijo: «Tengo en casa una vampiresa. Es esta». Y todos la felicitaron mucho. «¿Cómo lo ha conseguido usted?», exclamaban. «Es muy difícil. No sé, no sé. Ha sido una suerte tan grande, que ni yo misma acierto a explicármelo. Estoy emocionada. (Mihura 2004b: 483)

Como a una diosa temible a la que hubiera que ofrendarle para satisfacerla, por su sexto cumpleaños recibe unos presentes un tanto impropios para cualquier otra niña de esa edad: «Recibí muchos regalos: un puñal, una botella de sublimado, cuatro cajas de cocaína, una cama turca, un tigre, un revólver, un barril de vitriolo, un hacha y un bastón.» (Mihura 2004b: 483). Mihura retrata a través de este prontuario los atributos iconológicos que definen al arquetipo que inmortalizará Greta Garbo cuando madure, objetos que se manifiestan como símbolos de lo salvaje y lo descarnado.

La idílica felicidad de la Greta niña se rompió en el momento en que conoció a su primer marido: «¡Pero, después..., desde que me regalaron a mi primer marido, soy muy desgraciada, caballero!» (Mihura 2004b: 483). Y ahí pudo manifestarse la verdadera la magnitud del arquetipo de la mujer fatal, cuyo destino le impide lograr la felicidad junto al hombre que ama. La condición exige que la Garbo sea infiel, o que tenga que sobrevolar sobre el terreno de la tragedia como tributo por someterse a la voluntad de sus instintos: «—Soy desgraciada, porque mis maridos siempre se enteran de que los engaño como a unos pastores...» (Mihura 2004b: 484). La tragedia sobreviene cuando el marido conoce la infidelidad, y desde ese momento se precipita hacia el desastre.

Las claves humorísticas del artículo de Miguel Mihura se despliegan en el afán por mezclar la realidad de la actriz y la ficción cinematográfica que la circunda. De ahí el título de su texto. El hecho de que la desgracia se cebe con el personaje después de haber cometido este tipo de infidelidades, tiene su origen en una cuestión de la vida real: las maquinillas de retratar a las que se refiere el título de esta prosa. Es un mal padecido por la estrella que condiciona su vida íntima, pero que no debería interferir en su vida cinematográfica. Para unir estos planos de la existencia acude la literatura:

—Se enteran desde que se inventaron las maquinitas de retratar, que si no, no se enterarían. Yo, caballero, odio las maquinitas de retratar. En Hollywood todos los hombres llevan, debajo del brazo, una maquinita de hacer fotografías, y entran con ellas en las casas cerradas y se ocultan en los dormitorios, y en los salones, y en los jardines, y en los cuartos de baño, para sorprendernos en nuestra intimidad más culpable y sacar fotografías de nuestras debilidades con sus maquinitas de retratar. (Mihura 2004b: 484)

Esto, como sabemos, fue motivo de tristeza para Greta Garbo, y sirvió de acicate para su retirada definitiva del cine. Recordemos, en las palabras de Joan Benavent, que su afán por preservar la intimidad configuró el modo de trabajo, pero las «cortinas oscuras que separaron sus platós del resto del Estudio, alejando a intrusos y periodistas», acabaron siendo un presagio símbolo de su retiro: «Cuando abandonó el cine, la parafernalia de distancia y penumbras que iba cubriendo paulatinas arrugas se adueñó de su voluntad» (Benavent 2003: 494). Esta Greta Garbo de Miguel Mihura se muestra hondamente triste por esta incómoda circunstancia, que condiciona su vida continuamente. Especialmente doloroso le resulta cuando se trata de preservar su intimidad cuando se encuentra a solas con John Gilbert:

¡Pero que me retraten a mí cuando estoy sentada, con una bata de encajes, al lado de John Gilbert, me perjudica extraordinariamente!... ¿Cómo no se van a enterar mis maridos, si después publican estas fotografías en todos los periódicos del mundo y las proyectan en todos los cines del Universo, explicándolo todo con unos letreros grandotes?... ¡Oh! Crea usted que es muy desagradable no poder darle un beso a un novio sin que en seguida se coloque delante un hombre, en mangas de camisa, con una maquinita de retratar... (Mihura 2004b: 484)

Mihura sabe que uno de los principales problemas a los que se enfrenta una estrella de cine es la falta de intimidad. Obsérvese la similitud con las palabras de Greta Garbo que recoge Gronowicz (si confiamos en la veracidad de su biografía), casi cinco décadas después:

Los periodistas acampaban alrededor de mi casa, a la espera de interrogarme [...]. Yo me oculté dentro de casa y permanecí detrás de los setos de mi jardín, dando órdenes a los sirvientes de que no dejaran entrar a nadie. A veces, saltaba para poder ver por encima de los cipreses y distinguía los rostros de los fotógrafos y periodistas venidos de la costa Este, los de la costa Oeste y de todo el mundo. No tenía nada que decirles. (Gronowicz 1990: 309)

Miguel Mihura tiene la solución para terminar con esta desgraciada vida. Rompiendo los patrones generales que rigen el género de la entrevista, el entrevistador recomienda a la estrella que siente la cabeza y se aventure a tener un hijo: «usted que no se puede ser vampiresa, nada más, toda la vida» (Mihura 2004b:

485). Miguel Mihura parece hacer ostentación de poderes premonitorios. En efecto, cuando Greta Garbo se retiró del cine, se especuló con que el estancamiento de sus papeles de mujer fatal hubiera condicionado su huida definitiva. La última de sus películas, *La mujer de dos caras* (1941), resultó ser un fracaso de taquilla por lo inaudito del papel y pudo tener un peso sustancial en su decisión. Antes de que eso ocurriera, Mihura deja ver, no obstante, que la relación de la mujer fatal con las estructuras mitológicas de otras figuras era ya aceptada socialmente:

Y usted, ya vieja y gorda, dice: «Yo he sido vampiresa, o he sido mujer fatal, o he sido una sirena», la gente se caerá al suelo de risa; pensará en los dibujos de sirenas como pescadillas, que ha visto en los cartelones que hay en las barracas de las verbenas, y no comprenderán, nunca que una mujer, aunque haya sido sueca y arrogante, se haya pasado su juventud, lo mejor y lo más alegre de la vida, siendo sirena, o mujer fatal, o vampiresa. Bien mirado, comprenda usted que esto es tan ridículo como ser mezzosoprano. Tomar en serio esto de ser vampiresa, ya va siendo francamente cursi. Da risa, la verdad. ¡Vamos, doña Greta Garbo; déjese usted ya de tanto histerismo y váyase una temporada al campo, que ya verá usted qué colorada y qué sanota se va a poner!... (Mihura 2004b: 485)

La invitación del entrevistador al retiro rural de Greta Garbo guarda también un irónico matiz que casa con el desprecio generalizado de las Vanguardias hacia la vida campestre, un tema frecuentado con el mismo tono por Mihura y que ha sido señalado por Moreiro Prieto (2004: 106-107). Situar en el campo a Greta Garbo, culmen de la vida urbana, deviene en una estampa imposible que le resta grandeza. A pesar de ello, la actriz atesora en esta parodia los patrones de comportamiento que caracterizan a la vampiresa cinematográfica. Como decimos, Mihura tiene en mente esta equiparación en lo social que forma parte del mito (un fenómeno que estudiaremos con detenimiento en el capítulo 4 desde el punto de vista de la semiótica). Greta Garbo está por encima de los matices distintos en cada papel, y responde directamente a un prototipo. La actriz no es un mero agente del texto filmico, sino que cobra una importancia capital para la película en la mente del espectador. Ejerce de guía para entender la película. Es destacable que esta circunstancia le confiere a la actriz una entidad cercana a la categoría de género desde el punto de vista receptual. Abundaré sobre esta idea en el capítulo 7. Me detengo, sin embargo, en aquellos aspectos que se infieren del texto de Mihura, que, por otra parte, forma parte del abundante grupo de testimonios literarios que la vinculan inseparablemente al prototipo de la mujer fatal. No sólo su estudio cinematográfico potenció hasta el agotamiento el modelo de personaje, sino que ella

misma agotó el género. Resultaría harto difícil, para la actriz que viniera después, encarnar un papel de estas características sin tener en cuenta el modelo fijado por Greta Garbo. En la memoria fílmica de los espectadores que gozaron de la imagen perversa y sin escrúpulos de Greta Garbo quedará su modelo como centro de referencia ineludible.

Ofrezco un último apunte sobre el texto. Hasta ahora hemos tenido oportunidad de comprobar que el género literario con el que se acomete el mito es variado: novelas, cuentos, poemas. Esta creación de Mihura abre el abanico de posibilidades literarias. La recreación de una entrevista hipotética adquiere un valor representativo en relación al resto del corpus que se maneja en estas páginas. Retornando al principio de este capítulo, recordemos que el epitexto era aún más relevante en los procesos cinematográficos que en los literarios. Quizá por ello podría decirse que gran parte de la literatura estudiada adopta conscientemente la posición de epitexto cuando pretende abordar el mito de Greta Garbo, construido con grandes dosis de esa entidad paratextual. Es el caso de esta entrevista ficticia. Pero también se pueden traer a colación la biografía lírica de César Muñoz Arconada, o el encuentro entre Greta Garbo y Max Öphuls recreado en el cuento «Mi queridísima esfinge» de Manuel Puig.

Lo más llamativo de mi propuesta es que englobo en este comportamiento también a la literatura documental, como las biografías. Algunas de ellas, como se verá más adelante, se presentan bajo la apariencia de documento veraz, pero responden en realidad a la categoría de epitexto (la entrevista/conversación en el caso de la de Gronowicz), o se han construido exclusivamente de ellos (Bainbridge, Benavent).

3. 4. 3. Salvador Dalí: «El sex-appeal será espectral» (1971)

Estudiaremos en este apartado a Salvador Dalí en su condición de escritor⁴⁸. Esta faceta forma parte de un proyecto de artista único. Como otros grandes de la historia del arte, Dalí tiene una obra literaria imprescindible. Curiosamente las Vanguardias recuperaron la idea de un artista polifacético, en el que la creatividad equivale a la poesía en su sentido más amplio. Se trata de un ensayo *sui generis*, visionario y lleno de ideas sorprendentes. Dalí es muy rico en la elaboración de categorías nuevas y muy hábil en el manejo de los mitos. En este breve fragmento, con su maravillosa intuición, establece dos tipos de mujeres distintas en función de su graduación espectral. El modelo no es sólo aplicado a las mujeres, sino a cualquier persona, a cualquier obra de arte. Distingue entre espectros irisados y fantasmas. A los segundos les confiere una calidad inferior, y los rechaza. Llama la atención que incluya a Greta Garbo, a la que no reconoce el rango artístico máximo (espectro) ni la luminosidad asociada (irisado). Lo que subyace de esta categorización entre fantasmas y espectros es en realidad una separación de épocas artísticas. Salvador Dalí detecta que Greta Garbo pertenece a una etapa idealizada de la historia del arte, y por lo tanto, es antigua. Resalta aquí el parecido con la idea de la que parte el poema de Rafael Porlán Merlo que hemos estudiado. Junto a ella comparecen en la categoría otros fantasmas como Freud, Chirico, la Gioconda.

El espectro irisado se opone al fantasma (representado todavía por ese farmacéutico nostálgico de ciudad de provincia al que tanto se parece, desesperadamente, ese otro fantasma prosaico y diabético que se llama Greta Garbo). (Dalí 1994: 164)

Frente a Greta Garbo, o sea frente a los fantasmas, se colocan los espectros. Dentro de esa categoría secundaria, caduca y carente de fulgor, lo primero que se le viene a la mente es un prototipo social «ese farmacéutico nostálgico de ciudad de provincia», en el que todo está connotado negativamente: la profesión convencional y pequeñoburguesa, la ciudad de provincia, incluso el demostrativo «ese» (cargado

⁴⁸ Salvador Dalí (Figueras, 1904-1989) fue un artista polifacético y total: pintor, escultor, grabador, escritor, *performer avant la lettre*, autor de decorados, diseñador... Su formación en la Residencia de Estudiantes junto a Lorca y Buñuel es buen emblema de su cercanía a la poesía y al cine. Su método paranoico-crítico tiene una vertiente aplicada y otra teórica, dentro inicialmente del surrealismo. Colaboró con Buñuel en *Un perro andaluz* y en *La Edad de Oro*. También colaboró con Disney, los Hermanos Marx o Alfred Hitchcock. En 1967 filmó el *Autorretrato mudo de Salvador Dalí*. Entre sus obras literarias destacaremos las más próximas a nuestro estudio *Mito trágico del Angelus de Millet* (escrita en 1938), dos textos autobiográficos (*Vida Secreta de Salvador Dalí*, 1942, y *Diario de un genio*, 1952-1963) y su única novela *Rostros ocultos* (1944-1948).

de valores despectivos). Una clave que hay que retener es que el farmacéutico se orienta hacia el tiempo pasado («nostálgico»). La verdadera sorpresa llega cuando Dalí afirma que Greta Garbo se parece mucho a ese prototipo oscuro, mediocre y provinciano. Podemos estar ante un golpe de ingenio surrealista, un disparate en estado puro, una ironía... Parece evidente en el peculiar estilo daliniano que está aplicando su método paranoico-crítico a una redefinición conceptual de Greta Garbo. Sin duda Dalí representa una excepción en el coro casi unánime de admiradores de la sueca. Nada hay de divinidad contemporánea en el retrato daliniano. Parece haber una lógica implacable en su segunda imagen. Al símil del farmacéutico le sucede la metáfora del fantasma «prosaico y diabético». En opinión de Lázaro Docio, el fantasma y el espectro se relacionan en la obra de Dalí como en una muñeca rusa:

El fantasma, oculto, representación de las causas latentes, inconscientes, lo blando, se revela en el espectro, que es su contenido, lo duro. El fantasma es el envoltorio que contiene al espectro. (Lázaro Docio 2010: 134)

Aunque resulte vano traducir a términos lógicos un discurso tan irracional, lo cierto es que la despoja de poeticidad (y por tanto de fulgor) y de inmortalidad (la enfermedad no sólo la conduce a la muerte, sino que confirma la naturaleza mortal de Greta Garbo). Podría suceder que no sólo la enfermedad como tal fuese una metáfora, sino también su definición de conjunto «exceso de azúcar en la sangre» o por partes (metáforas en el exceso, en el azúcar, en la sangre...). Greta Garbo no era diabética en la realidad. Tampoco fue prosaica, esto es aún más objetivo que ningún resultado de análisis clínico. Como en la frase anterior, los términos menores son también relevantes: el adverbio «desesperadamente» parece marcar la intensidad de la semejanza entre el fantasma-Greta y el fantasma-farmacéutico, pero no deja de tener connotaciones negativas que restan cualquier divinidad o fulgor. Sería impropio de alguien divino estar desesperado. Desde el punto de vista de la deixis, su distancia con Garbo es aún mayor que con el farmacéutico. Esta vez la deixis es la de máxima distancia y, por tanto, lleva aparejado el desprecio: «que se llama». Dalí ni siquiera admite el nombre artístico, que es el mítico.

Dalí desarrolla la categoría a la que pertenece Greta Garbo. Sus integrantes se caracterizan por ser un tipo de mujer desarticulada. Concretamente los define la «deformación de su anatomía, que podrá realizar el sueño de Salvador Dalí del «cuerpo desmontable». Recordemos que alguno de sus trabajos con mitos de diosas, como la *Venus de Milo con cajones*, en los que la divinidad mitológica y la

clasicidad antigua se ven sometidas a una radical deconstrucción. En esta visión orgánica, en este nuevo modelo somático que Salvador Dalí propugna, sólo el cuerpo desmembrado, capaz de sufrir la desarticulación, merece ser un espectro. Por ello todavía el cuerpo de Greta Garbo no puede considerarse como tal, porque la aparición de Greta Garbo, su figura, es una experiencia totalizadora. Tan antigua como la Gioconda. De manera que su operación discursiva es más compleja de lo que parece. En primer lugar, trabaja con el elemento esencial del mito, el lenguaje (no con las artes plásticas). Su teoría de Greta Garbo supone una aparentemente desmitificación: sometida a una segunda división conceptual, privada de fulgor, comparable a una entidad mediocre y provinciana, sin reconocimiento de su nombre (que es fundamental para el mito, como ya hemos visto en otros autores) y atribuyéndole mortalidad, prosaísmo y desesperanza. Como el farmacéutico, Garbo está anclada en el pasado. Más que desmitificarla Dalí la reubica en su particular mitología. La remitologiza como entidad secundaria. Él mismo se atribuye la función general de reordenar el Olimpo contemporáneo, del que excluye implacablemente a los que se quedan en el pasado.

3. 5. Cuando el mito es insano

A medida que el siglo XX avanzaba y la presencia de Greta Garbo en las pantallas de las salas cinematográficas comerciales era cada vez más escasa, el mito se restringía paulatinamente, en lo literario y en lo social, a un tipo de consumo reservado sólo a los adeptos. Éstos, hasta la aparición de dispositivos técnicos de reproducción personal como el vídeo o, más tarde, de los medios digitales de comunicación, debían saciar su necesidad mítica por canales de consumo alternativos, como cineclubs o sesiones privadas. Esta sensación de comunidad alternativa enfatiza la idea de grupo, porque

cuanto más lejos nos situemos del entretenimiento en vivo (es decir, cuanto más se trata de hablar de espectadores aislados, ausentes para el resto del grupo, aunque compartan una «misma» experiencia), más potentes son los llamamientos a una comunidad ausente pero en todo momento implícita.(Altman 2000: 218)

Se configuraba así un grupo de supervivientes fanáticos del mito que pueden identificarse con la categoría que Rick Altman acuña para cierto comportamiento espectral, que engendra una sensación contracultural en el consumo de la imagen. Se trata de las denominadas por el teórico como *comunidades consteladas*. Al respecto, Altman expone que

aisladas del resto, reducidas a visualizar al gran grupo al que pertenecen únicamente en base a unos pocos elementos apenas entrevistados, las comunidades genéricas constituyen lo que yo denominaría *comunidades consteladas*, porque, como si de un grupo de estrellas se tratara, sus miembros únicamente se pueden agrupar a través de reiterados actos de imaginación.(Altman 2000: 218)

Si bien restringe su significado al consumo de los géneros cinematográficos, es cierto que, por otra parte, tiene una visión amplia del concepto (enumera géneros regidos por parámetros técnicos, estilos musicales...) y el mito de una estrella cinematográfica (como veremos en el capítulo 7, dedicado al género) puede constituirse por sí mismo en género.

Propongo dos viajes receptuales que materializan novelada y poéticamente el camino hacia las comunidades consteladas que ha recorrido el mito de Greta Garbo en la segunda mitad del siglo, dando paso a un modo de recepción que roza lo religioso (a veces con carácter de secta destructiva). En el primer caso, la novela de

José Carlos Somoza *La ventana pintada*, es paradigmático si se tiene en cuenta que «el exceso es una de las muchas formas que los géneros tienen de encarnar la expresión contracultural» (Altman 2000: 215). Aunque ficcionaliza en extremo las consecuencias que puede tomar este tipo de consumo genérico (se trata de una novela con tintes fantásticos), sus personajes se comportan del mismo modo que en la categoría descrita por Altman. Por ejemplo, ocultan su pasión cinéfila porque ésta guarda el secreto de una relación especial con los mitos cinematográficos. En sus hábitos de consumo existe el gusto por lo prohibido.

El segundo caso, el libro de poemas *Noches con Greta Garbo*, de Manuel María Villar y Gil, incide sobre el carácter excesivo del consumo del mito desde la perspectiva de un admirador de largo recorrido, pero confinado a un sólo individuo que mantiene con el mito una relación basada en el sufrimiento.

3. 5. 1. José Carlos Somoza: *La ventana pintada* (1998)

Los personajes de *La ventana pintada*, novela de José Carlos Somoza cuya primera edición data de 1998, conducen su vida hacia la destrucción como consecuencia del modo de consumo inmoderado del mito cinematográfico⁴⁹. Movidos por un ansia de unión con la imagen, que va más allá de la mística, su única misión se reduce al consumo del mito, aún cuando suponga la destrucción absoluta de sus vidas. La narración explora los límites de la recepción, cuando ésta pasa a formar parte subrepticia de la sociedad. Aquí el mito cinematográfico se desvela como una adicción irrefrenable que consuela en su calidad de sueño las desdichadas las vidas de sus personajes.

A medio camino entre la ficción fantástica y el ensayo divulgativo (está plagado de citas y alusiones —tópicas— sobre el cine que, junto a su ritmo narrativo y su claridad expositiva, la sitúan a su vez como novela de consumo), *La ventana pintada* tiene el carácter ejemplar, a pesar de la hipérbole de su ficción, de revelar el modo de recepción colectivo con carácter clandestino y de la vivencia abrumadora

⁴⁹ José Carlos Somoza (Cuba, 1959). Escritor iberoamericano, pero español de adopción debido a su pronto traslado cuando apenas contaba un año de vida. Médico psiquiatra de formación, en la actualidad se dedica por entero a su vocación literaria. Su producción ha atesorado varios galardones, entre los que destacaremos el Fernando Lara en 2001, por su obra *Clara y la penumbra*, y su condición de finalista en el Premio Nadal el año 2000, con la obra *Dafne desvanecida*. Su obra es fundamentalmente narrativa, y abarca tanto cuentos como novelas, aunque ha tenido puntuales escarceos con el teatro que gozaron de reconocimiento, como demuestra que obtuviera el premio Margarita Xirgu en 1994. Su última publicación es el *Tetrameron*, del año 2012.

del mito como experiencia aniquiladora. Las vidas de sus personajes se verán arrastradas por su pasión cinéfila a una zona liminar de la existencia, entre la realidad y la ficción cinematográfica poblada de sus estrellas.

Los paratextos que anteceden a la narración referencian anticipadamente la confusión en que se verán atrapados los protagonistas. La cita de San Agustín cobrará un sentido pleno a medida que la narración avance: «Tenía mi espalda vuelta hacia la luz y mi cara hacia las cosas iluminadas por ella. Por eso, mi rostro, que veía las cosas iluminadas, seguía en las sombras...». Le acompaña un extracto del conocido mito de la caverna de Platón: «Imagina una especie de caverna de larga entrada, abierta a la luz, y unos hombres que están en ella desde niños, atados por las piernas y el cuello de modo que tengan que estar inmóviles y mirar siempre hacia delante...» (Somoza 2010: 9). Como si se hubiera reproducido con el cine las condiciones ideales que Platón imaginaba, José Carlos Somoza transporta al límite las consecuencias de la experiencia estética cinematográfica que experimentan sus personajes.

La novela se estructura en torno a la doble vida de Javier, alternando paralelamente, de un lado, el relato de la grave enfermedad de su hijo y los problemas conyugales que le acarrea, y por el otro el consuelo que encuentra en su pasión cinéfila, concretada en el mito cinematográfico. Ello le conduce a recorrer en sus momentos libres establecimientos, cines, tiendas dedicadas al cine con la intención de encontrar algún objeto de su fetiche cinematográfico: Jodie Foster. Esta huida cinematográfica de los problemas será lo único que le reconforte. Como ha observado Barragán Jiménez para esta obra, el cine se revelará como una «suerte de poesía insurreccional» frente a los inconvenientes del mundo (Barragán Jiménez 2004).

Su vida y su relación con el cine cambiarán de manera drástica cuando entra en contacto con un reducido grupo de cinéfilos que parecen conducir su pasión un grado más allá. Conoce a un anciano que pasa sus días, como él, buscando fotografías de su mito particular: Greta Garbo. La conversación con el anciano, que se desarrolla en una iglesia, frente a la imagen simbólica de la Virgen María, le revela un nivel cinéfilo desconocido para él:

—No importa. La verdad es que mi pasión me ha llevado demasiado lejos, —Lanzó un suspiro y levantó la mirada hacia la Virgen.

—La pasión nos lleva siempre demasiado lejos —repliqué.

[...]—¿La ha oído decir «Alexei» en *Ana Karenina*? —murmuró de repente—. Tan solo eso: «Alexei». ¿La oyó?

Sabía que me hablaba de su ídolo. Le dije que no había visto esa película. (Somoza 2010: 83)

La conversación agita la curiosidad del protagonista. Se ve reflejado en algún modo en la forma de sobrellevar su mitomanía, ignorando que haber llegado «demasiado lejos» tiene un significado literal. En esa misma conversación, el anciano continúa desgranando los fundamentos de la imagen divina de la Divina:

—Hay un primer plano irreplicable en el que ella inclina la cabeza a un lado, así. —Imitó el gesto—. Y pronuncia el nombre de su amante: «Alexei». Eso es todo. Véalo en la versión original, por supuesto, y dígame después si esa hermosura no es terrible.

Imaginé la mirada de la Garbo iluminando la pantalla, sus ojos cansados, melancólicos, tristes por derecho propio, su belleza remota y congelada.

(Somoza 2010: 84)

Las palabras del anciano apuntan más allá de la veneración iconológica de Greta Garbo, de una iconofilia enfermiza materializada en una obsesión sexual o fetichista, como parece desprenderse de la larga conversación que continúa: «—Pero no es solo su voz, no sé explicarle... No es solo su voz, ni su rostro...» (Somoza 2010: 84-85). El exceso que emana de las palabras del anciano revelan un componente numinoso inexplicable, parejo al misterio del objeto de su veneración, cuando relata la primera vez que oyó la voz de su ídolo:

Le juro que me devoraba la ansiedad cuando asistí al estreno de *Anna Christie*. Sin embargo, al oír su primera frase me sucedió algo que jamás habría podido sospechar: me asaltó el escalofrío del reconocimiento, porque era como si ya hubiera escuchado antes aquella voz. Y lo mismo pensó mi padre: ya la habíamos oído. Comprendí que su imagen nos había hablado desde el principio, sin necesidad de palabras. Es la imagen siempre, en efecto. Y algo más, casi doloroso: su misterio. (Somoza 2010: 85)

Este personaje aclara al protagonista que el poder de otorgar al mito su categoría reside en el propio espectador, venerando su belleza, el misterio de sus ojos, pero, a su vez, esa figura tiene un origen mítico: «La verdadera belleza es el recuerdo de algo que vimos y hemos perdido, el resplandor de la belleza pura que alguna vez contemplamos junto a los dioses, antes de nacer. [...] En realidad, Platón hablaba de cine». (Somoza 2010: 85). Por ello concluye misteriosamente: «—Me he pasado la mitad de la vida creándola. Después la soñé. Es justo que ahora la encuentre, ¿no?» (Somoza 2010: 85).

El anciano perpetúa la estirpe de quienes establecieron con el mito de Greta Garbo una relación casi religiosa, pero para saciar su voluntad religiosa ahora debe

confinarse en lugares clandestinos que colmen sus ansias de unión mística. Uno de esos lugares es la simbólica Fílmoteca Soledad. Allí se dedican los espectadores mitómanos a organizar sesiones continuas agotadoras, donde pueden contemplar el filme cuantas veces deseen. El anciano le confiesa que es asiduo de esa fílmoteca, y que había reservado una sesión especial de *Ana Karenina*. La vería doce veces seguidas. Ante la sorpresa del protagonista al conocer este exceso, el anciano le responde de modo un tanto persuasivo: «—Cada uno lleva su cruz —dijo mientras el sonido del órgano se extendía—. Usted también, me imagino...» (Somoza 2010: 86). Se infiere que esta pasión cinéfila es un sufrimiento más que una afición. Su cinefilia deriva en adicción, una religión sectaria: «es algo parecido a lo que sucede con la fe: para los que tenemos verdadera fe, Dios es siempre el mismo, no importa la religión». (Somoza 2010: 87).

Aquella primera relación con el anciano lo conduce a esa Fílmoteca, a través de la cual entablará relaciones con personajes que comparten la extrema devoción por los personajes del anciano. Algunos de ellos están siendo devorados por su exceso, al que acompañan con otras adicciones mortales. Entabla amistad, por ejemplo, con un muchacho drogadicto, que proyectó su mitomanía en la figura de Charlot. Los personajes se mueven por un afán de destrucción ante el mito, porque no se sacia, como si de una religión o una invencible adicción se tratara: «la mayor ventaja de todas es que compartimos durante un rato la misma alucinación, y eso sí que es bueno, porque lo peor de estar loco es lo solo que te sientes» (Somoza 2010: 94). En la conciencia adictiva del chico parece asomar un atisbo de claridad con respecto a su inclinación, como cuando llega a definir su condición:

—Cinéfilos. Nos gusta la oscuridad, el interior de los cines, la noche, las imágenes iluminadas. El cine es nuestro lugar de reunión. No todos los cines: solo algunos, como la Fílmoteca Soledad. Nos reunimos en la oscuridad de los cines y miramos hacia una sola luz durante horas, días enteros... Entonces compartimos las mismas visiones y los mismos sueños. (Somoza 2010: 167)

Habita la fe en estos espectadores clandestinos de compartir el momento místico de la proyección, aunque de modo individual, sin establecer contacto entre ellos. Por encima de las estrellas, están los personajes. Se va perfilando en la conciencia del protagonista, a medida que avanza en sus relaciones con estos cinéfilos, que el mundo en el que viven no está poblado de actores, sino de sus personajes. Los personajes ficticias viven por encima de las estrellas que los

interpretan, como el fan de Charlot le aclara: «Todo depende de la luz: cuando la luz se apaga, dejamos de existir. Pero el personaje, que solo es luz, no puede morir. Lo único que muere cuando muere un actor de cine es la oscuridad, y es imposible ver cuándo se apaga la oscuridad, ¿comprendes...? Marilyn Monroe, por ejemplo». (Somoza 2010: 112). Y subyace de nuevo el destino mítico de las estrellas de cine: «Para los antiguos, las estrellas eran dioses. Para nosotros, personajes del cine. La idea es la misma.» (Somoza 2010: 112).

Una vez inmerso en el mundo subterráneo que le proporciona la Filmoteca Soledad, descubre que el cine es un acto místico, y a él se entregan quienes asisten a aquel lugar. El director de la filmoteca así se lo hace ver, argumentando la validez del modo de recepción excesiva que promueve en su local:

—Que, como todo acto místico, se celebra y se repite. Una y otra vez. No es un libro, no es una música, no es una pintura. El cine no puede ocultarse, no puede romperse, no puede dejarse *cerrado*, intocable. El cine se proyecta una y otra vez. Para siempre. Por eso le decía antes que, no importa lo que usted quiera, la película está ahí, y seguirá estando. La película continuará proyectándose, pero usted puede elegir no verla. De usted depende mirar o cerrar los ojos. La película continuará. «Sesión continua»: ¿no dice eso el anuncio de la entrada? No hay nada *demencial* en ofrecer una película continuamente. Usted elige.» (Somoza 2010: 122-123)

Pero las consecuencias del exceso son conocidas. El anciano que admiraban a Greta Garbo, será víctima de su devoción clandestinidad:

—Hemos preferido cerrar el cine al público, por lo que sucedió la semana pasada... ¿No se ha enterado usted? Salió en los periódicos... Hombre, no en primera página, claro, pero... —Y aquí soltó una pequeña risita de soprano—. Un señor, un anciano, uno de nuestros clientes, vamos, que falleció en la sala pequeña... durante una sesión de cuarenta y ocho horas con *Mata Hari*, esa película tan antigua de Greta Garbo... Le dio un ataque al corazón al pobre hombre, y se quedó tieso como un pajarito... Sí, una pena... ¡Ya le dijimos que no se apuntara a tantas sesiones seguidas, que a su edad no era bueno! Pero él, dale que dale... (Somoza 2010: 193)

La anulación de la realidad, de la percepción de lo real en estos espectadores les conduce a un acto de destrucción. La posibilidad de poder ver una y otra vez el mismo filme alienta en ellos un carácter destructivo. Como si el consumo del mito, llevado a las últimas consecuencias, sólo proporcionara placer cuando se hiciera por canales no convencionales. Las comunidades consteladas parecen tener, al menos en la ficción, otra forma: la comunidad estrellada.

La novela parece estar muy lejos ya de las actuales aspiraciones del autor, pero sobre él sigue ejerciendo atracción el motivo del mito de Greta Garbo y su repercusión en el público, que derivó en formas culturales interesantes desde un punto de vista de la fabulación. El propio autor, en un intercambio epistolar, nos ha comentado con respecto a la magnitud del mito:

Hace mucho tiempo que la escribí y su temática queda ya lejos de mis actuales objetivos. No obstante, recuerdo lo mucho que me llamó la atención el shock vivido por los espectadores del cine mudo cuando la Garbo hizo su primer talkie. Creo recordar que traté de describir esa emoción en las palabras del personaje que la adora en mi novela. Supuse que sería impresionante construir un ídolo con imágenes únicamente, para luego tener que añadirle una voz que podía ser, o no, aquella que sus fans habían soñado.

3. 5. 2. Manuel María Villar y Gil: *Noches con Greta Garbo* (1974)

Cuando en 1974 se publicó el libro *Noches con Greta Garbo*, su autor, Manuel María Villar y Gil no quiso dejar ninguna duda sobre la naturaleza de su obra: el paratexto de la solapa sostiene, de manera rotunda, que el lector se encontrará ante una «liturgia de la diosa Greta»⁵⁰. A través de la adscripción a este modelo genérico, el autor conducirá su creación hacia el ámbito religioso más profundo. Martín Velasco, en alusión a la religión, arroja luz sobre el proceso psicológico que el poeta emprende para llegar a la liturgia personal:

Al ser la actitud religiosa algo que afecta a la totalidad de la persona deberá expresarse en todos los niveles de lo humano y así surgirán comportamientos sagrados en el orden del pensamiento: profesión de fe, dogmas, doctrina religiosa; en el de la acción: liturgia y culto. (Martín Velasco 1978: 272)

Nos encontramos, pues, ante un caso extremo de veneración en la literatura. Y quizá de la religión misma: la liturgia, habitualmente *praxis* religiosa, se convierte en *logos*. Ello lo propicia la materia de la propia diosa objeto de veneración. Edgar Morin testimonia que las estrellas son las figuras que comercian no sólo con el sueño de los hombres, sino también, como las religiones, con las ilusiones: «Llevan todos los sueños imposibles, todas las mentiras que el hombre se dice a sí mismo, todas las ilusiones que se forja (espectáculos, artes). Los mitos y las religiones están allí para testimoniar su increíble irrealidad» (Morin 2001: 184).

⁵⁰ Manuel Villar Gil (Jaén, 1953- ¿?, 2010), alquimista, filólogo y médico español que, tras su conversión al Islam, adoptó el nombre musulmán de Abu Omar Yabir. Fue investigador y profesor en la Facultad de Medicina de la Universidad de Granada, donde se distinguió por su profundo conocimiento del árabe clásico, el hebreo y el arameo. En 1974 publicó *Noches con Greta Garbo*.

Los poemas que lo conforman, «evocan distintas metamorfosis de la deidad del Hollywood-Olimpo», a través de una ritualización excesiva, penitente, que transporta el acto de consumo del mito hacia el sufrimiento físico. Otro peritexto, representado por las ilustraciones que se intercalan en los poemas, retratan idealmente a Greta Garbo con una abundante cabellera mecida por el viento, que la conectan iconológicamente con dioses paganas como Venus.

Desarrolla esa liturgia en la primera parte, que da título al libro, y la abre con un prólogo poético enigmático y significativo: «GRETA GARBO CONSERVABA EN SU CAJITA / DE ÉBANO Y MARFIL / LOS PÉTALOS YA MUSTIOS / QUE SE LE FUERON CAYENDO / *creo, además, que rezaba todas las noches*» (Villar y Gil 1974: 8). La incertidumbre se abre como una rosa mística. La idea de que la propia diosa rezara, es de suponer que a ella misma, porque como totalidad luminosa no se debe a ninguna otra divinidad, se establece como un juego recursivo mediante el cual destaca la naturaleza autológica del mito, que, en el momento en que cruza ese umbral, supera esa categoría para instalarse en la de diosa. El tiempo ha pasado para el mito —«pétalos ya mustios»—, y convertirse en divinidad era la única solución para sobrevivir. Así que su consumo, la nueva relación que debe establecerse ahora con esa nueva divinidad debe ceñirse al ámbito de lo íntimo.

La liturgia se divide en dos secciones: «Noches de Occidente» y «Noches de Oriente». La primera, constituida por siete poemas numerados, se abre con una invocación a la majestad sagrada de la diosa. Para ello, en el poema «I», señala el poeta la estirpe iconológica que conduce a la diosa, vinculada directamente con la paganidad egipcia. Sus antiguos faraones encuentran ahora en el rostro de Greta Garbo la plasmación de aquella antigua majestad hierática y el recuerdo de su etnia: «Creo que pasé una noche junto a Tut Ankh Amon / antes de decidirme a amarte, Greta Garbo, / fue inútil desde entonces olvidar / sus ojos almendrados» (Villar y Gil 1974: 11). El poeta, una vez que ha contemplado el rostro de la divinidad, siente el terrible dolor de lo imborrable: «Entonces surgió el grito / o el llanto, o el quejido, / o tal vez fue posible quebrar el silencio para / golpe a golpe de navaja rasurado» (Villar y Gil 1974: 11).

A partir de ese momento, los poemas que le suceden se sumergen en una espiral de imágenes y de ritmos hipnóticos, como si el poeta se hubiera extasiado

(Villar y Gil 1974: 13)

Pero, fruto de esta devoción sin refreno, la liturgia adquiere en algunos momentos un tono violento, como un ritual prohibido. El mito arrastrará tras de sí también los límites morales, producto también de la modificación de la liturgia convencional, entendida siempre como un acto colectivo (Duch 1998: 324). En la soledad del poeta la libertad consume una misa blasfema donde el prosélito no encuentra redención ni la paz del espíritu. La muerte y sus símbolos se mezclan con los sentimientos eróticos. Así sucede en el poema «IV», donde la comunión con la diosa se establece derramando el elemento de la vida:

de mucho más adentro del ámbar de tu carne
y de mi carne
y de nuestra sangre ahora ya
de sangre de sangre de sangre
de sangre de sangre de sangre
de sangre de sangre de sangre
de sangre de sangre de sangre
de sangre de san
gre de san
gre de san
gre de san
gre de
sangre de san
gre de
sangre
de...

(Villar y Gil 1974: 15)

La liturgia no se extingue. Se extiende en el tiempo, como deja patente en el sexto poema de esta primera serie. En él el poeta muestra su lealtad, fruto del contacto tan íntimo con la diosa en tiempos pretéritos con metáforas entre inocentes y perversas: «seguiré siendo Manuel M^a Villar / —mi querido ángel frustrado / de cielos y de orgías— / Soy todavía ¡Oh Greta Garbo! / tu sexy mazapán» (Villar y Gil 1974: 16), a pesar de que amores más fáciles de consumir aparezcan en su vida:

Sabe Greta que hoy te miro,
que hoy te grito con los ojos
ese poema de nardos y de rosas que me pides

tú y tu cuerpo
y sobre todo los ojos ojos-Greta

(Villar y Gil 1974: 17)

Se cierra la sección con el poema «VII», que en el críptico lenguaje pseudo-surrealista alude al final de esta liturgia desenfadada, completando el ciclo del rito. Es el único poema de la liturgia en el que puede atisbarse un rayo de consolación en el poeta:

Quise verte y nunca tuve ojos
quise escucharte llorar por dentro,
amar el mediodía de tus nalgas
y vaciar mis ojos sobre tí [*sic*]
una vez ya lacrimados.

(Villar y Gil 1974: 18)

La segunda parte, «Noches de Oriente» se abre con otro prólogo poético que sitúa en otra estirpe mítica a Greta Garbo. Lo titula «Greta Nínive». Esta vez, se encuentra el mito en la ciudad asiria de Nínive, ciudad mítica que llegó a ser una de las más grandes de la antigüedad, pero cuyo destino acabó siendo trágico: cuenta Herodoto que sobre el 400 a. C. nadie ya se acordaba de su nombre. El poeta se encuentra pues frente a una nueva etapa del mito, condicionada no por la grandeza de la carne, de la presencia, sino de la ausencia, de lo pasado: «ESTOY SOLO GRETA, / SOLO Y EN SILENCIO, / ES TODO CUANTO PODRÍA DECIRTE / SI NO ME REGALARAS ESE SOL APAGADO / ENTRE TUS NALGAS / ¡OH GRETA NÍNIVE! / ¡OH GRETA FRÍVOLA!» (Villar y Gil 1974: 20).

«Greta Babilonia», primer poema con título de toda la liturgia, modera tenuemente el tono descarnado de la primera parte, como si hubiera encontrado cierta tranquilidad de su espíritu después de la orgía de la sangre recordada ahora con cierta dulzura:

No tengo en mi dedo
una rosa de Francia que ofrecerte,
Babilonia-Greta,
pero supe aquella noche
abrazarte en mi camino
y calmar el sexo de tus jardines colgantes
en aquella noche,

(Villar y Gil 1974: 23)

Porque el rito de la carne se ha cumplido a comprender el carácter de prostituta de Greta Garbo: «supe abrir tus muslos de alabastro / y escalar tu vientre / sístole a sístole / y tú en eternas medias negras, / dibujando-sexoamable el pensamiento» (Villar y Gil 1974: 23). Continuará con esa idea en el segundo poema de este ciclo, «II». El poeta ha comprendido que la relación con el mito debe tener en cuenta su carácter promiscuo y destructivo: «Otros sé que antes / cayeron de rodillas / armados de miedo y de tinieblas / otros no se hirieron con la miel manada de tus senos» (Villar y Gil 1974: 24).

El poeta incorporado en esa estirpe, en esa serie de amantes de Greta Garbo imaginarios, siente una solidaridad comunal, y de ahí el paso momentáneo a la primera persona del plural: «pero ahora resistimos / —Greta Garbo— / resistimos el frío de tus muslos / abrazando las espaldas, / resistimos también tus eternos ojos / de burla y de desprecio» (Villar y Gil 1974). Porque ahora este grupo al que pertenece se sitúa en una posición distinta con respecto a la diosa. Porque en esta segunda sección del poema prima el recuerdo sobre el acto, símbolo del retiro de la Diva del mundo, de las pantallas. Por ello, el contacto carnal que en la primera parte era directo, sensorial y factual, ahora toma un carácter ideal: «ahora Greta, / abriremos los brazos del alma / al coito eterno que nos brindas / desde lo más hondo de tu frigidez» (Villar y Gil 1974: 24). Lo que antes se mostraba como explosión incontrolable de la carne, ahora, sin su figura presente, se traduce a un amor virginal, un amor que no se da. Un amor distinto, como el que proclamaba María Beneyto en su díptico dedicado a la Divina. Y frente a la modulación de la divinización en torno suyo, la diosa, antes solícita, desdeña cualquier llamamiento de amor: «entre tanto, / pestañas a ritmo de galera» (Villar y Gil 1974: 24).

Esta transformación se va haciendo cada vez más visible en el poema. Si en la primera parte comenzaba con la alusión a Egipto, en el tercer poema de esta segunda la retoma con fines distintos. Aquejada ahora de la frialdad y la lejanía, Greta Garbo se irá cosificando, convirtiendo en el objeto ideal que eran las antiguas reinas egipcias, confundiendo sus rasgos con los de aquellas: «qué cerca de ti estaba Nefertiti / con los apacibles y frívolos / ojos de Nefertiti» (Villar y Gil 1974: 25). Sólo Nefertiti, famosa por su belleza, puede retratar convenientemente la frialdad, el hieratismo y la gran belleza del rostro de Greta Garbo, simbolizados y sintetizados en

la mirada tan particular de estas dos diosas. Si para Rafael Porlán Merlo, como se ha visto, esa antigüedad iconológica que caracteriza a Greta Garbo es motivo para despreciarla, en Manuel María Villar y Gil es un motivo de afirmación mítica: «Aquel día, / Tut-Ank-Amon, / ya se clavó en tu pecho» (Villar y Gil 1974: 25).

El último poema cierra el ciclo mítico y deseante. Se alza como una última súplica a la diosa, una vez comprendido su nuevo estado material. Interpela de nuevo, como en la primera parte, a la diosa: «dime que sólo eres el silencio carcajeante en mil oídos» (Villar y Gil 1974: 26), buscando una respuesta directa de boca del mito. Pero su materia es ahora distinta, y así lo ve el propio poeta. Su materia no es aprehensible, accesible:

que no eres sino fruto de tu imagen
¡humo de incienso!

(Villar y Gil 1974: 26)

La materia de la diosa permite al poeta albergar la idea de la resurrección: «Dime que no dejarás tu rosa en el vacío de los labios / ¡Nínive errante! / dime que las piedras / volverán a su cielo lapislázuli» (Villar y Gil 1974: 26). La despedida de la diosa contempla la posibilidad de que ella sostuviera por sí misma la esencia divina a través del tiempo, como correspondencia a la férrea devoción que el poeta le profesa, como única vía de consuelo:

Que eres grande
y qué grandes son tus ojos
—siempre en sombra de carbón—
Dime que adoraste mis caricias
en estas largas noches invernales;
y estaré contento,

(Villar y Gil 1974: 26)

Porque el mito de Greta Garbo, apagado y silenciado por ella misma para su retiro de las pantallas, vuelve a su estado normal, a su estado onírico en el que se sumió tras abandonar el mundo. Se había cifrado en ella el amor del poeta, y ahora, tras una larga y agria liturgia luchando con su sombra, el poeta se confiesa:

y pondré la pluma de mi ángel
en tus espaldas cargadas de reloj
y ahora,
cielos de eterna simpatía,

desde el canto de tu sombra en los instintos,
mientras vomitas un montón
de nardos y de rosas,

(Villar y Gil 1974: 26)

Imágenes, metáforas y súplicas se mecen en el agua que fluye entre la vigilia y el sueño, en un agotador ejercicio confesional y devocional. En la última palabra del poema retorna la imagen pura y será un deseo para la diosa, a la que despide, a modo de *amén*, con la única palabra que puede referir la magnitud de su ausencia:

DUERME

3. 6. Segunda lectura

La Estética de la Recepción ha señalado las posibilidades que comporta una segunda lectura de la obra literaria, que modificaría sustancialmente el significado original de la primera aproximación. El lector, según esta premisa, acudirá a la obra con la información acumulada en una primera lectura e incidirá sobre la recepción. La experiencia de la segunda lectura tiene resultados especialmente relevantes en los textos de ficción literaria a tenor de la atención dedicada a ellos por parte de los teóricos de esta corriente. Pero podría ser rentable de aplicarse al cine narrativo, cuyas historias pueden proporcionar el placer de una segunda lectura al espectador del mismo modo que la obra literaria al lector, porque «en una segunda lectura los acontecimientos conocidos tienden a aparecer ahora bajo una nueva luz y parecen a veces corregirse, a veces enriquecerse» (Iser 1987b: 223). Esta idea, sin embargo, no ha tenido aún rendimiento en las teorías filmicas que enraízan en las ideas de Jaus y sus seguidores. Esta circunstancia ha sido señalada por Pérez Bowie (2008: 179).

La multiplicidad de lecturas que ofrecen las obras, tanto literarias como cinematográficas, permite completar y abrir los horizontes, no sólo de la obra en sí, sino del lector: «De este modo, incluso a partir de enfoques repetidos, un texto permite y, en realidad, provoca una lectura innovadora» (Iser 1987b: 224). Nos estamos refiriendo aquí, sin embargo, a una entidad no identificable con un filme ni con una obra literaria. El mito ostenta otra categoría, a un tiempo superior (por su diversidad de sus manifestaciones y su cantidad inagotable de interpretaciones) e inferior (por su difícil concreción textual) a cualquiera de ellas.

El mito encontró la plenitud cuando decidió retirarse de las pantallas y del mundo, y, por lo tanto, proclive siempre a la segunda lectura (de sus componentes cinematográficos, de su figura...). Desde ese momento, en mi opinión, se manifiesta como una *obra* de una naturaleza especial, propicia para la segunda lectura de manera enriquecedora y provechosa, ya que el mito ya conformado puede interpretarse de nuevo en su totalidad (una entidad semiótica que apetece la completación) o bien en cada uno de los significantes que lo conforman (filmes, biografía, belleza...). Tan importante es esta segunda experiencia sobre el mito, que

podría decirse que *exige* la segunda lectura para alzarse con esa categoría. De esta manera podemos aplicar las palabras de Stierle a la audiovisión repetida de los filmes protagonizados por Greta Garbo, que condicionó la obra hondamente en su concepción, y después lo hará en la recepción:

El horizonte de la segunda lectura puede llevar de la primera lectura, cuasipragmática y productora de ilusión, a la lectura que incluye la ficción, porque sólo así la constructividad de la ficción puede convertirse en objeto de juicio del receptor. (Stierle 1987: 117)

La cita se adecua perfectamente a los textos que propongo como ejemplos de relecturas. Una se expresó relativamente temprano (el texto de «Azorín») y otra está más próxima a la actualidad (el caso del de Juan Bonilla). En ellos se ve cómo afecta en la segunda aproximación a la magnitud del mito.

3. 6. 1. Azorín: «Greta Garbo» (1950)

En 1950, Azorín dedicaba un artículo a Greta Garbo en *ABC*, periódico que acogió durante décadas sus críticas cinematográficas⁵². El origen de este escrito se halla en un reestreno de *La mujer de dos caras* (Cukor 1941). El texto constata la importancia de leer al mito en el propio momento de su desarrollo. Pero lo más importante es que Azorín muestra las claves para una segunda lectura, una vez transcurrido el tiempo: «He visto a Greta Garbo ignorando quién fuese; la juzgaba sin prejuicio: he vuelto a verla y he podido ratificar, rectificar». La distancia con que observa ahora a la diva resulta esclarecedora para comprender totalmente su significado. Azorín, un gran cinéfilo que dedicó gran parte de su vida a escribir sobre el tema, encuentra ahora a Greta Garbo distinta. De hecho, parece haberse reconciliado con ella:

No se encuentra la actriz en su primera juventud; no podríamos tampoco llamarla hermosa; le cuadra, sencillamente, el dictado de agraciada. En la cara ovalada, escueta más que llena, con pómulos salientes, con agudo mentón, los ojos brillantes, cuando entornados, parecen de felino. La boca, ancha, tiene viva expresividad. (Azorín 1995b: 68)

⁵² Azorín. Pseudónimo de José Martínez Ruiz (Monóvar, Alicante, 1873 – Madrid, 1967) Miembro representativo de la Generación del 98, a la que él mismo dio nombre. Conservador, participó activamente en política. Durante la guerra civil se refugió en Francia y a su término volvió a España apoyando el régimen franquista. Su producción literaria se centró especialmente en la novela y el ensayo, aunque también escribió teatro. A una edad ya avanzada desarrolló una gran afición al cine y, de hecho, le dedicó una serie de artículos que recogió en dos ensayos, en los que prestaba gran atención a las técnicas cinematográficas (no es extraño si consideramos su propia técnica literaria, extraordinariamente «visual») y a la penetración del cine en la literatura.

La película a la que se refiere Azorín en este fragmento es *La mujer de dos caras*, que fue un fracaso de taquilla y propició quizás de manera definitiva el retiro de Greta Garbo de la gran pantalla. El legado, por lo tanto, no fue en su momento bien acogido. Sin embargo, el autor observa en esta última aparición que la actriz destaca en su papel:

Escurridiza, Greta esquía, nada, baila diestramente. Todo en sus modales, en sus movimientos, se produce con espontaneidad. En una conversación, sobremesa, las manos hablan tanto como la boca. (Azorín 1995b: 68)

A pesar de lo intrascendente y casi vulgar del argumento, Azorín ve en ella todavía un destello de aquello que fue, de aquello que la encumbró hacia lo más alto del cine. Coincidiendo así con la mayoría de textos utilizados en esta investigación (consúltese el texto «La melodía patética de Greta Garbo» de Benjamín Jarnés en el apartado 4. 1. 2.), el escritor advierte la difícil relación existente entre la materia y el espíritu de la sueca:

En Greta Garbo la materia es anulada por el espíritu. Alcanza la actriz su mayor idealidad – ella lo sabe– cuando aparece vestida de negro: entonces resaltan, como en una sola expresión de carnalidad, la cara y las manos. Nos parece entrever en esos casos una regia figura espiritualizada: Juana de Castilla, Isabel de Baviera, mujer del emperador de Austria Francisco José, Eugenia de Guzmán, en su inconsolable viudez. (Azorín 1995b: 68)

Según el crítico, el secreto de la interpretación parece residir en que es un arte antiguo, idealizado y, por ello, eterno: «Cabe pensar si Greta Garbo, al igual que otros actores de la escena, habrá estudiado en los museos de pintura la química y los ademanes» (Azorín 1995b: 68).

Es importante señalar que, en opinión de Azorín, el argumento de la película es excesivamente inocente. Pero también le resta importancia a este detalle al advertir que aquello que dota de prestigio al cine no es la trama, ni los efectos especiales, ni ningún otro elemento aparte del actor, pues es a este a quien atribuye el mérito que consagra el séptimo arte: «El principal atractivo del ‘cine’ –al menos para mí– radica en los actores».

Respecto a sus divagaciones en torno al doblaje de esta película, resulta interesante la grave modificación que se introduce con este recurso en el significado del prototipo de la mujer fatal. Al autor le resulta un tanto extraño en la producción traducida que ha podido ver. ‘Nena’, el apodo con que se dirige el marido a su mujer (Greta Garbo) en la ficción, suena ridículo para referirse a la *femme fatale*.

Concluimos esta sección dedicada a Azorín con otra mención del escritor a la actriz, en forma de entimema y publicado en *ABC* (6.VI.1957): «Cuando más amanerado sea un genio del “cine” —Charlot, Greta Garbo— tanto más genio será» (Azorín 1995a: 256). Sus palabras adelantan uno de los rasgos más reseñados por los escritores, y que tendremos oportunidad de estudiar en el siguiente capítulo: su particular arte interpretativo.

3. 6. 2. Juan Bonilla: «Los cien de la Divina» (2005)

En un artículo de Juan Bonilla publicado en «El Cultural» de *El Mundo* el 15.09.2005, el escritor y poeta se plantea un interesante proyecto: una relectura del mito de Greta Garbo, pero en este caso, actualizándola⁵³. Partiendo del desarrollo de las técnicas cinematográficas de animación, que permiten recrear a los personajes de forma virtual, Juan Bonilla imagina rehacer las grandes películas actuales, pero con la sueca como protagonista: «A veces veo a Greta Garbo en películas que ella no pudo hacer». Así, la vislumbra sustituyendo a modernas actrices femeninas o como invitada en grandes producciones que han alcanzado a su vez la categoría de proyecciones míticas contemporáneas. Se imagina:

supongo que la técnica conseguida algún día que podamos escoger nuestros propios repartos para todas las películas que se realicen. Si alcanzo ese día milagroso, veré a Greta Garbo en dos de cada tres películas, haciendo papeles para los que todos los especialistas del mundo dirían que no es la mujer adecuada. (Bonilla 34)

Le resulta atractivo, a tenor de las evocaciones en las que se detiene, otorgar a Greta Garbo papeles que no le concedieron porque no casaban con su modo de interpretación o con su físico: «La veré en todas las películas que no hizo porque decían que era gélida» (Bonilla 2005: 34). La ironía habitual de Juan Bonilla se aplica para situaciones en las que la diva no encajaría. De todos es sabido que rechazó todas y cada una de las proposiciones publicitarias que se le hicieron, pues ello alimentaba su mito. No era un animal publicitario, a pesar de que su figura fue objeto de mercantilismo por la ávida mano de su estudio cinematográfico. Así, fantasea Juan Bonilla: «La vería anunciando perfumes, y campañas contra la

⁵³ Juan Bonilla (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1966). Periodista, novelista y poeta. Premio Biblioteca Breve en 2003. Su obra más conocida para el gran público es la novela *Nadie conoce a nadie*, que fue llevada al cine en 1999 por Mateo Gil. Sin embargo, él no quiso intervenir en la adaptación. Otras obras suyas han interesado a distintos cineastas, de momento, sin resultados. Recientemente ha publicado una biografía de Terenci Moix.

velocidad, y promociones del libro. Y la haría presentar el telediario» (Bonilla 2005: 34).

El escritor se detiene en un momento narratológico de gran intensidad, perteneciente a la película *El demonio y la carne*:

Lo que no se me despintará mientras viva es la escena de la iglesia. Como seguro que recuerdan los que la hayan visto Greta hace el papel de mujer seductora y enigmática que se interpone entre dos oficiales del ejército austriaco –uno de ellos era John Gilbert, el actor favorito de Cernuda–. El éxito de la química entre Gilbert y Garbo llevó a los productores de Hollywood a confiar en esa pareja en varias películas más. Pero en una escena de *El demonio y la carne*, los amantes se acercan a comulgar. El cura le pasa el cáliz a él y él bebe. Luego gira el cáliz para que ella beba por el lado del borde que no han tocado los labios de Gilbert. Pero cuando Greta bebe gira el cáliz para que sus labios se posen sobre la huella de los labios de quien fue su amante. (Bonilla 34)

Para él es una de las grandes escenas que interpretó Greta Garbo. Se debió, a su parecer, a la química que existía entre John Gilbert y ella. Tras hacer un repaso por otros papeles eternos que interpretó la esfinge sueca, opta por preferir ese: «De entre todos los personajes que llegó a encarnar... me quedo con esa mujer y ese gesto» (Bonilla 2005: 34).

Cerremos esta curiosa lectura sobre el mito con unas palabras del propio autor. En respuesta a una consulta con respecto a este texto, nos ha comentado irónicamente:

salvo decir que la última vez que vi Gran Hotel me sorprendí a mi mismo prefiriendo a Joan Crawford a Greta Garbo (o sea, me ponía claramente del lado de la cruda realidad), no se me ocurre qué más decir, salvo quizás que me encantaría ver a Greta Garbo dirigiendo el Fondo Monetario Internacional...Al menos así la sensación de expolio no sería tan sanguinolenta.

Señalemos que lo que parece un disparate vanguardista puede fundarse en una asociación de ideas Greta/Cristina [de Suecia], dado que la directora del Fondo Monetario Internacional se llama Christine Lagarde, y en otra asociación fónica Lagarde/la Garbo.

3. 7. Hacia el grado cero de la recepción: El mito en los tiempos de Youtube.

Ofreceremos ahora algunas consideraciones en torno a la actualidad del mito de Greta Garbo, y, sobre todo, a lo que le depara el futuro. Porque, si se tienen en cuenta las palabras Jauss, «lo nuevo, además de ser una categoría estética es también una categoría histórica que se verifica en el análisis diacrónico» (Acosta Gómez 1989: 133). Debemos convenir en que aquella materia que en un tiempo pretérito se constituyó en fuerza mitopoiética por su novedad alcanza ya el siglo de vida, y eso es mucho tiempo en la cultura de masas.

Como si de una obra literaria se tratara, se puede certificar la vitalidad cultural del mito de Greta Garbo según el número de concreciones nuevas que surjan. Porque «el hecho de que se repita una antigua concreción [...] sin que surja una concreción nueva, es testimonio de que la obra ha dejado de ser parte viva de la literatura» (Vodička 1989: 77). El mito de Greta Garbo representa una paradoja en la cultura de masas. Sus concreciones a lo largo del siglo XX apenas han variado en su concepción mítica de la actriz. Su vitalidad en la cultura ha traspasado los límites temporales que el cine imprime a sus productos. Sin embargo, convendría reflexionar sobre lo que la más absoluta Postmodernidad le está deparando al mito. En mi opinión, si todavía la joven literatura tiene como referente mítico a Greta Garbo es porque no forma parte ya del estricto círculo cinematográfico, sino de demarcación cultural mucho más amplia, y, de modo más específico, de la literatura.

En la última parte del siglo XX podría hablarse de un cambio de horizonte, al menos en el ámbito cinematográfico, que ha variado sustancialmente desde los primeros textos que hemos estudiado en este capítulo. No estamos en condiciones de afirmar si verdaderamente el mito llegado a las últimas décadas del siglo XX ha dejado de formar parte viva de la literatura y de la praxis social. Pero sí es cierto que avanza lentamente hacia el torbellino de mitos caídos que ha legado la historia. Y esto podría explicarse por un cambio general de horizontes, al que afectan las propias condiciones de recepción.

La importancia que tiene considerar la historicidad del mito y de sus concreciones reside en que pueden ofrecer una valiosa información de los cambios de gusto en el público, porque «la secuencia histórica de las recepciones de una obra de Arte está también determinada por el cambio de actitud del público a través de las generaciones, y por la estructura formal y temática inscrita en la obra misma» (Jauss 1989b: 222). El arte cinematográfico se guía igualmente por las variaciones en el gusto del público, más que en receptores individuales. Si se observan las variaciones en la recepción desde las primeras concreciones literarias del mito de Greta Garbo hasta las más recientes, se harán evidentes los desplazamientos a los que se somete el mito en el curso de su existencia cultural.

En la actualidad, cuando un espectador (confinado ya al espacio de la sala de estar) se acerca al mito de Greta Garbo lo verá como una obra del pasado, del mismo modo que *Madame Bovary* o el *Ulises* de Joyce. El mito no sólo pertenecerá a un horizonte lejano de la conciencia del espectador o lector, sino que además comparecerá ante él como una realidad mediatizada por las múltiples lecturas que otros han hecho en el pasado. En una progresión ascendente, el mito es ante todo una construcción en el tiempo por los diferentes intérpretes. Acosta Gómez aclara el comportamiento de los nuevos lectores:

Quando el lector realiza la tarea de concretizar un texto, lo que hace es intentar entenderlo como una realidad que pertenece un tiempo pasado y que, como tal, ha ejercido una actividad en la recepción realizada por diferentes lectores, pero que, por otra parte, también es actualizada, por así decirlo, por el último lector (Acosta Gómez 1989: 146).

Sólo así puede explicarse que se mantenga la magnitud mítica de Greta Garbo después de tanto tiempo, y que siga incidiendo de esta forma en los escritores y poetas más recientes. Las lecturas anteriores han cobrado un peso determinante en la recepción del mito cuando éste ya no formaba parte de la actualidad de las pantallas. Si se menciona en un poema de Greta Garbo después de 60 años de su desaparición ascética del mundo (que convirtió su vida en una incesante huida de la vida pública con tintes de enfermiza misantropía), es porque aún conserva fuerza significativa. No se puede decir, por lo tanto, que el acto poético en torno al mito es contemporáneo al mito (o a sus cotas más altas de popularidad). Podría pensarse que se dirigen a un lecto-espectador también de ese momento, ya que sólo así sería capaz de descifrar tanto las referencias cinematográficas como las alusiones a la vida de la estrella que el texto contenga.

Por lo expuesto hasta ahora, apelar sólo a un conocimiento sincrónico a la presencia de la estrella en vida, compartido por el poeta y el lector, sería reducir el alcance de estos poemas a meros documentos fanáticos. Aquí estamos hablando de mitos, y, por lo tanto, su alcance y magnitud son mucho más longevos que el de una actriz común. Conviene recordar que la figura de la estrella de cine contiene, en palabras de Vicente J. Benet, dos aspectos primordiales: «una imagen y una estructura de sentido» (2004: 70). Basta que ambos adquieran estabilidad y perdurabilidad, para que pueda debatir el fenómeno en términos míticos. El mito, pues, posee un alto componente temporal, ineludible (aunque no sea definitivo). El acto comunicativo que se establece entre el lecto-espectador y el poema no se limita a constatar que el poeta ha sentido una gran admiración por la estrella en cuestión, sino que ha detectado en ella la pulsión mítica. Que esta actriz era y es materia numinosa se corrobora en el hecho de que siguen dado lugar a nuevos poemas y se siguen incorporando en forma de cita o personaje a novelas y piezas dramáticas, y que al buscar sus nombres en Google o Youtube (por poner dos ejemplos paradigmáticos de la sociedad de la información) los resultados se cuentan por miles.

Si el mito sigue estando vigente es precisamente porque no discrimina al receptor, es decir, sigue ofreciendo al lecto-espectador contemporáneo un referente cultural vivo. Resultaría extraño que un lector actual de estos textos desconociera el nombre de Greta Garbo aun sin haber visto una sola de sus películas. Para hablar de la recepción del mito, por tanto, se deben tener en cuenta algunos aspectos que no están contenidos en ellos, y que son los que se contemplan en la historicidad del acto receptual. Estas condiciones especiales están constituidas por el tiempo transcurrido, la edad del lector, la incidencia en los medios de comunicación de masas, etc., que, en conjunto, establecen modificaciones entre la recepción por parte de este grupo de poetas y las del lecto-espectador medio, y que se resumen en el concepto de fusión de horizontes propuesto por la Estética de la Recepción.

La fenomenología de la lectura establece los puntos de indeterminación (Ingarden 1989) como esenciales en el acto de recepción de la obra literaria. El lecto-espectador actual deberá llenarlos con la información de que dispone, que será determinante para alcanzar a una comprensión total de esa estructura de sentido de la estrellas propuesto en el poema. Dicha estructura, en la actualidad, está sujeta a la fragmentación. Esta circunstancia hace que el camino hacia la recepción mítica,

allanado por los poetas en su momento, aparezca condicionado por los múltiples accidentes enumerados en el párrafo anterior. Pero quizá el más importante sea el cambio mismo de la experiencia estética cinematográfica, que ha variado sustancialmente desde los tiempos en que estas estrellas de cine estrenaron sus filmes.

La televisión e internet han ocupado el lugar hegemónico que tuvo antes la pantalla de cine, con todas las consecuencias que ello implica. La estrella de cine ya no es reina absoluta del hecho filmico, cuyo influjo llegaba a modificar los planes de los estudios cinematográficos y de las salas de proyección, o conducía al espectador al cine con su sola presencia en la pantalla. Ahora las *stars* del cine clásico estarán sujetas a los designios de la programación y contraprogramación, quedando relegadas a un puesto marginal de la parrilla de la televisión. A pesar de la cantidad de webs dedicadas a ellas, raramente podrán ser *trending topic* en los índices de búsqueda de internet, como tampoco lo será ya Ártemis. Y, sin embargo, las diosas del cine y de la Grecia antigua forman parte inseparable de la cultura occidental, aun cuando hoy la Postmodernidad los encauce en un mismo flujo frenético de información e imágenes (aquello que constituye, en definitiva, la hiperrealidad). Sus películas siguen programándose en las televisiones; proliferan los *collages* en Youtube que fragmentan sus interpretaciones. Continúan apareciendo biografías de ellas. Los mejores museos del mundo dedican retrospectivas a la imagen de estas divas. Y todavía se escriben poemas en torno a su magia.

El universo de la cultura electrónica es inabarcable y desborda los límites de este estudio. Pero puede realizarse una cala en alguno de sus territorios. Hay en Tumblr unos cuantos blogs interesantes, no sólo por su contenido, sino por su existencia misma. En ellos cuenta el título tanto como la dirección electrónica. Uno y otra, como discursos que conectan con la literatura y el cine, hacen alusión de manera muy sintética a los mismos rasgos que se citan para la mitificación literaria: se refieren a su filmografía (*fuckyeahgarbofilms*) o a su iconografía fotográfica (*Garbo Gallery*), a sus frases célebres (*I want to be alone*) mezcladas con su paso al cine sonoro (*Greta Garbo TALKS*), a su condición de divina (*thedivinegarbo*) o misteriosa (*gretagarbotheenigmaticstar*), al culto a ese mito (*A Little Garbo Obsession*), al personaje (*gretagustafssongarbo, miss-garbo*), o anotan con expresiones de apreciación coloquial y vulgar actuales (no exactamente propias de su

momento) su verdadero impacto en la cultura de masas (*fuckyeahgretagarbo, fuckyegahgarbofilms...*).

Puede denominarse a esta forma de perpetuar y recibir el mito como *estilo de recepción mítica institucionalizada*, ya que la cultura de masas ha convenido en categorizar a estas estrellas como mitos y mantenerles el estatus intacto (es frecuente en los medios de comunicación oír precisamente el sustantivo «mito» apelando a la capacidad inmortal del cine). Éste modo de recepción está preparado para la multimedialidad. No conviene olvidar, sin embargo, que en el proceso de mitificación de las estrellas de cine han ejercido su poder, de manera equitativa y recíproca, tanto las instancias propias de la cultura de masas como las que se asocian tradicionalmente con la alta cultura, entre ellas la poesía.

Los escritores y poetas interpretan en clave mítica a Greta Garbo, condicionados por estrategias tanto cinematográficas como extracinematográficas, pero la novedad de estos mitos los coloca en una posición fundacional de la cultura. Hay por ello una cierta candidez en los textos que presento. La lectura mítica del lecto-espectador, en cambio, llega condicionada triplemente mediante la literatura, el cine, y los medios de comunicación dentro del continuum de imágenes de la Postmodernidad. Sin embargo, este factor no impide que se interpreten en la misma clave mítica los textos literarios, porque la sola aparición del nombre de esta actriz en el poema predispone a que se lean desde una perspectiva numinosa. Se da la coincidencia exacta entre el significado de las cualidades metafísicas que juzga como indispensables Ingarden al texto literario y la verdad que se esconde detrás de la creación de la palabra: si lo existe lo metafísico en la cultura de masas, está en estos textos. Será el lector quien deba aprehender esta idea para descifrar el sentido de estos bellos rostros, y pensar que estos personajes fueron dotados de unas cualidades memorables por las que todavía hoy se les recuerda. Sólo teniendo en mente esto se logrará que lo sobrenatural de estos mitos se sobreponga a la ironía.

Desde la distancia que confiere el tiempo, aquella metáfora de Gorki, relacionada con las sombras, con la que comencé el capítulo 2 se revela ya anacrónica. Los canales de recepción han variado extremadamente desde las primeras décadas del siglo XX, cuando la pantalla de proyección de las salas cinematográficas era el único canal disponible por donde las estrellas se presentaban ante el receptor. Hoy la televisión, el DVD y Youtube han puesto al discurso imago-

narrativo del cine unas condiciones de transmisión que poco tienen que ver con aquella, con unas consecuencias fenomenológicas que acercan al mito al grado cero de la recepción.

La audiovisión contemporánea ha despedazado la ilusión unitaria (Chion 1993: 89) y la suspensión momentánea de la realidad del espectador que el cine convencional construía para las salas de proyección. Como cumpliendo tardíamente las teorías de Bertol Brecht sobre el teatro, el cine se ha vuelto una experiencia fragmentaria según los dictados de las audiencias o la propia voluntad del espectador, que está capacitado para detener una película en el momento en que lo considere oportuno. El discurso propuesto por las estrellas de cine en sus películas ha perdido la totalidad, aristotélica en su esencia, proyectada por el cine «clásico» de Hollywood, que elaboraba el relato y medía los tiempos en función de unos parámetros que difieren enormemente de los de la televisión.

El lector coetáneo de Antonio Espina o César Muñoz Arconada detectaría al momento el juego de contrastes entre mitologías: la del cine, naciente, alegre, ubicua; y otra que quedaba relegada a la literatura. Por el contrario, para el lector de nuestros días, esta disparidad se diluye ya en la misma materia, de manera que se muestra incapaz de discernir entre las jerarquías mitológicas, que las hay. El cine de hoy sigue proporcionando una constelación de estrellas que ejercen su poder mediático con la intención de atraer hasta la acogedora butaca del cine a un público acomodado en el sofá de casa. Sigue recurriendo, por lo general, a distintos modos de persuasión de masas. Pero, por lo que se sabe, todavía no son numerosos los poemas dedicados a Angelina Jolie o Kate Winsley. Algo misterioso debía de encontrarse en los rostros y en los nombres de Marilyn Monroe, Marlene Dietrich o Greta Garbo como para que tantos poetas les hayan dedicado su atención. Sus nombres remiten, como si se trataran de hipervínculos, a una historia y una imagen, a una página en donde se relatan las hazañas por medio de las cuales el mito se individualiza. Ernst Cassirer dijo con bella exactitud al respecto que sólo mediante el nombre el mito «se hace un ser autónomo, que sigue viviendo con arreglo a su propia ley, y adquiere porte y duración» (Cassirer 1961: 62).

Traducidos los mitos al lenguaje de la cultura de masas, los nombres de Greta Garbo, Marlene Dietrich o Marilyn Monroe evocan al lector un tiempo en blanco y negro o cinemascopio, una vida de glamour y misterio, sensualidad y fatalismo.

Sedución, en definitiva. Hoy, para el espectador contemporáneo, estos mitos aparecen ya irónicamente lejanos y eternos, pero son mitos ciertamente. El relativismo cultural impera, y al *homo videns* (Sartori 1998) del siglo XXI le resulta indiferente que una diosa se llame Venus o que una tal Marlene Dietrich cantara sensualmente reclinada en una silla de cabaret, y que cualquiera de esas dos aparezca como referencia en un poema, porque ambas son sombras y como tales son observadas. Y ni siquiera son ya sombras, sino borradores de sombras. Palimpsestos.

Recojo aquí tres ejemplos de lo que el futuro puede deparar al mito de Greta Garbo. El primero, un cuento de Marina Mayoral, ejemplifica la desaparición de una forma de recepción (la del admirador incondicional). Otro cuento, de Branny Cardoch Zedán simboliza el viaje del mito hacia el grado de recepción cero: sin estilo, sin condicionamientos, sin información suficiente para enfrentarse a la experiencia estética cinematográfica. Por último, el haiku de Benedetti cifra en la defunción de los mitos cinematográficos la muerte asimismo del séptimo arte.

3. 7. 1. Marina Mayoral: «Querida y admirada Greta» (1989)

El mito cinematográfico traspasa las fronteras de la experiencia estética para incorporarse a la praxis vital de los hombres. Así lo constata Marina Mayoral, en su cuento «Querida y admirada Greta» (1989), perteneciente al libro *Morir en sus brazos y otros cuentos*⁵⁴. La narración de una vida se concreta en el tiempo de los hombres acompasado al tiempo del mito. La estrella es el destino, instalada en el centro de la vida, incorporada a lo íntimo del devenir humano y a los cambios sociales que se suceden alrededor.

El cuento se presenta bajo el género epistolar, con el que introduce el pacto narrativo de la confidencialidad descubierta. Reproduce una carta que un admirador le envía a la estrella cinematográfica auspiciada por la supuesta noticia de que la actriz ha visitado España para operarse de cataratas⁵⁵. Detrás de este verosímil dato,

⁵⁴ Marina Mayoral (Mondoñedo, Lugo, 1942) es una escritora y articulista en gallego y español. Ha sido catedrática Literatura Española en la Universidad Complutense y ha desarrollado una intensa actividad editorial. Ha centrado su narrativa en los temas del amor y de la muerte (*Deseos*, 2011; *Recuerda, cuerpo*, 1998; *Se llamaba Luis*, 1995...), en una escritura postmoderna que juega con las perspectivas y la metaliteratura. Como investigadora ha dedicado varios trabajos a la literatura escrita por mujeres.

⁵⁵ De manera más literaria que periodística, el ABC aportaba la noticia en sus emblemáticas páginas de huecograbado de la supuesta estancia en Barcelona de Greta Garbo en 1973 con motivo de un problema de cataratas. «¿Greta Garbo, en Barcelona? Un portavoz de la clínica Barraquer, de

que empuja la redacción de la carta al admirador, se esconde el deseo de contar su vida a la estrella, como si se estuviera dirigiendo a una figura sacra. Ya hemos visto los modos que la literatura muestra los aspectos culturales que el mito puede llegar a engendrar (Manuel María Villar y Gil es el caso extremo). La creación de Marina Mayoral exhibe las consecuencias sociológicas que implica la eclosión de las estrellas cinematográficas, que conforman un nuevo santoral laico a ojos de muchos de sus admiradores.

El texto responde a un comportamiento común en la cultura de masas. En la vida del protagonista ha representado mucho más que una figura del espectáculo. Ha modelado su gusto, ha estado presente en los momentos difíciles y alegres de su existencia. La costumbre de escribir a las estrellas ha sido un síntoma de que la significación vital de estas figuras trasciende la admiración, y establece una relación de confianza como si se tratara de un icono sacro, comportamiento propiciado por el grado de frecuencia con que la estrella cinematográfica se aparece ante admirador. La diosa pagana es objeto de confesiones: a ella se le cuentan los problemas.

Retomando la anécdota que impulsa la escritura ficticia de la carta (una operación de cataratas), se constata el vínculo solidario con la estrella que establece el remitente: «Greta, yo también estuve operado de cataratas» (Mayoral 1989: 76). Pero su relación, que ha llegado este grado de confianza mucho más acusado que con sus propios aliados, se remonta a muchos años atrás. Obsérvese a continuación el respeto con que se dirige a la estrella. El uso del pronombre «usted» podría ofrecer un significado mucho más alto que el que tiene en los usos sociales. Se combina así el tratamiento social de cortesía con el uso del nombre de pila en una forma nueva de dirigirse a una divinidad nueva, a la vez cercana y distante:

Querida y admirada Greta: Disculpe la familiaridad de este tratamiento, pero son tantos los años que la conozco y tan especiales las circunstancias de este momento que pienso que, si esta carta llega a sus manos, usted sabrá comprenderlo y admitirlo. (Mayoral 1989: 76)

No es la primera vez que le escribe. Y lo hace esperanzado porque no sería la primera vez que reciba una respuesta de la estrella. El protagonista pone en antecedentes a la estrella al respecto, recordándole que ya se puso en contacto con ella cuando los rumores apuntaron a un intento de suicidio de la estrella. En aquella

Barcelona, ha declarado: «No nos consta la presencia de la señora Garbo en la clínica; aunque, si nos constara, tampoco podríamos dar información». Con estas palabras se quiere salir al paso de los rumores acerca de que Greta «La divina» se hallaba internada en la clínica del doctor Barraquer para una intervención. 7.6.1973, p. 135.

ocasión, recibió esta lacónica respuesta, suficiente para él: «Thank you», con su correspondiente firma: «Greta». Puede vislumbrarse que la estrella forma parte de su vida cotidiana: ha mantenido una relación constante con ella, mucho más intensa que los amores que en su vida se han sucedido, como se verá en el desarrollo de la carta. Forma parte de la historia íntima de su vida.

Por los datos que aporta el protagonista, el lector puede figurarse que su edad se acerca a la de la estrella. Se encontraba ya en la ancianidad, lo cual establece otro vínculo entre los dos. El remitente de la carta nota que su vida está llegando al final, y quiere aprovechar la anécdota y la cercanía que le proporciona la noticia de que se encontraba en España, para agradecerle el tiempo que ha compartido con él, aun cuando ésta no lo sabía: «Usted es lo único que me queda de aquellas ilusiones de juventud y quería que lo supiera, Greta. Que lo sepa y darle las gracias» (Mayoral 1989: 76-77).

Le recuerda la primera vez en que tuvo ocasión de contemplar el rostro de Greta Garbo en la pantalla. Fue en su infancia, cuando vivía en un pequeño pueblo de la Galicia profunda, y le confiesa el impacto que le produjo la formidable experiencia de uno de sus filmes más conocidos: «En Brétama estaban poniendo *El Demonio y la Carne* [...] la vi seis veces». El admirador evoca la intensidad de las escenas que pudo contemplar en aquellas películas sacrílegas, y recuerda con especial emoción las escenas de amor de la estrella con su acompañante John Gilbert. Desde ese momento, sueña con que él mismo es el galán para besarla:

Bueno, la verdad es que, cuando cerraba los ojos, a John Gilbert no lo veía, Greta, sólo a usted y, si no se molesta — piense que era un muchacho de veinte años—, me veía a mí mismo. Y también me veía corriendo sobre el hielo y salvándola en aquella terrible escena del final. Y un día me decidí y le escribí una carta. (Mayoral 1989: 77)

Ahí comenzó la larga relación que el admirador entabló con la estrella cinematográfica, más intensa y duradera de lo que habría pensado. A partir de ese momento, después de escribir a la estrella y recibir contestación, su admiración adquiere tintes de devoción. Vivirá acompañado del icono de la estrella día y noche: «Por las noches ponía la foto en una silla, sobre mi ropa, a la cabecera de la cama. No la ponía en la almohada por temor a arrugarla» (Mayoral 1989: 78). Esta iconofilia adquiere mayor significación en el trasfondo católico que enmarcará la narración en su primera parte. La imagen de la diosa pagana le reporta problemas con el clero, que le señala lo impropio de venerar de ese modo a una estrella

cinematográfica. Pero para el admirador la estrella cinematográfica se revela como una Virgen, como ya hemos visto, y a ella se encomienda como a una diosa. Pero a su vez también es consecuencia del ambiente: el catolicismo se define como religión eminentemente iconológica, y muestra un gusto manifiesto por la representación de sus figuras. Por otro lado hay una relación intensa hecha de erotismo místico: «¡Cómo explicarle, Greta, lo que usted ha significado en mi vida! Decirle que estuve enamorado de usted no es decir nada. ¡Qué muchacho de veinte años no lo ha estado! Lo mío fue distinto, más duradero y yo diría que más profundo. No sé bien cómo explicárselo» (Mayoral 1989: 78).

Cuando aquel muchacho se enamoró por primera vez, lo hizo con la carga icónica de Greta Garbo en mente. Proyectó sobre su amor la imagen de la actriz: «vi a Elvira. Llevaba un traje de raso blanco, como usted en *La Mujer misteriosa*; tenía los mismos ojos, la misma mirada, la misma forma de inclinar hacia atrás la cabeza cuando se reía... y cuando la besaba» (Mayoral 1989: 78). Bien es cierto que el modelo de mujer que había impuesto Greta Garbo en su momento era seguido por las mujeres de todo el mundo, porque también el mito actúa indirectamente sobre aquellos que no guardan una relación tan estrecha y tan directa con él como este admirado, que bien mirado, sobreinterpretaba en clave garbo la realidad:

Yo estaba fascinado, Greta; supongo que ella la imitaba: llevaba los mismos sombreros, las mismas pieles que usted. Elvira se reía: «yo siempre he sido así, es Greta la que se parece a mí desde que ha adelgazado». Se parecían muchísimo. Tenía las pestañas larguísimas y los ojos azules, yo no supe hasta mucho después que usted los tenía también azules, en las películas de entonces no se notaba y ella decía que las pestañas de usted eran postizas (Mayoral 1989: 79)

Dos problemas se ciernen sobre esta Greta Garbo de provincias que impedirán que su amor prospere. Su edad (ella es bastante mayor cuando se conocen) y su estado civil: está casada. Al condescender al adulterio, este primer amor también simboliza, como la actriz, la noción de pecado que la pantalla de cine retrata con profusión a través del arquetipo de mujer fatal. Por lo tanto, esta situación confiere a la aventura del protagonista el mismo gusto por lo prohibido que marca su amor por la estrella cinematográfica. Le da la posibilidad de convertirse en héroe de su propia vida. El paralelismo que se puede trazar entre los dos amores que vertebran la vida de este admirador le conduce a pensar si aquello que está sintiendo no será también una falsedad como las historias que la estrella protagoniza:

Yo no sé si ella era ella de verdad en esos momentos. Quiero decir que, sin fingir, yo imitaba a John Gilbert, y que la quise mucho y estuve muy loco por ella, pero que, en cierto modo, también la estaba abrazando a usted y era como abrazar un sueño, un sueño doblemente imposible, algo que yo sabía que no podía ser, que era demasiado hermoso para ser cierto y para que durase. (Mayoral 1989: 79)

En la cita se vislumbra la falsedad de las relaciones reales basadas en los modelos cinematográficos. El protagonista mismo recuerda los problemas que le planteó su devoción hacia la estrella cinematográfica, ya que su amada Elvira se percata de que su amor se funda en su parecido físico o incluso moral con la actriz sueca. Esta circunstancia le conduce a preguntarle a su joven amante: «¿De quién estás enamorado, Agustín, de Greta Garbo o de mí?» (Mayoral 1989: 79). Pero el verdadero amor del muchacho sólo puede ser confesado a quien era la destinataria de su corazón:

Yo le decía que de ella. Usted, Greta, era el sueño imposible, la mujer ideal. A Elvira podía abrazarla, besarla, sentir la entre mis brazos. No sé si era de ella, o de usted o de las dos. Pero yo le decía que de ella. «Pues si estás enamorado de mí rompe esas fotos de la Garbo». No pude romperlas, se las llevé y se las di. Las miró durante un rato y suspiró: «Es muy guapa, más guapa que yo y más joven... pero mayor que tú, pequeño. A ella también la verás vieja». (Mayoral 1989: 79-80)

Esta dura prueba que Elvira le plantea certifica el carácter religioso hacia el que deriva la admiración fanática por una estrella de cine. Aún así, refugiado en este triángulo amoroso en el que se ve envuelto, consigue reproducir en la amada algunos de los matices con que comparecía en las pantallas cinematográficas. Pero en el fondo esta repersonalización del elemento amado le conduce un estado de sufrimiento de cuyos lazos no sabes deshacerse: «Miraba sus fotos, Greta, y no sabía si la deseaba y añoraba a usted o a Elvira» (Mayoral 1989: 80). Encerrado, pues, en un problema amoroso de estas características, Greta Garbo se convierte en fetiche, al que vuelve en sus momentos de soledad y al que confiere verdaderamente su más absoluta fidelidad:

De vez en cuando, sacaba las fotos con cuidado para que no se mojaran y las miraba un rato y cerraba los ojos y recordaba escenas de sus películas y escenas con Elvira, y a veces las mezclaba unas con otras, y así me estaba hasta que mi patrona me daba voces. (Mayoral 1989: 80)

Como si de un poeta se tratara, el admirador evoca una y otra vez los textos filmicos protagonizados por su estrella favorita. Le proporcionan una doble vida. La vida imaginativa enfrentada a la vida real, el sujeto histórico anhela sustraerse al

tiempo y entrar en ese estado de conciencia que pertenece al mito. Con esta imaginación, con este acto imaginativo el admirador corrobora que lo importante del mito no es la ficción que encarnó tantas veces en la pantalla, sino la figura extraída, *exfilmada* de su ficción cinematográfica, con objeto de reconducir el deseo de lo que la realidad le impone:

A Ana Karenina le cambié el final porque los vi tan tristes y tan pobres y mirándome como si dependiera de mí que Vronsky no la abandonara, que, en el último momento, cuando usted ya está a punto de arrojar al tren, él llega y la abraza y le dice que no puede vivir sin usted y que siempre estarán juntos y felices, y todos los niños aplaudieron. (Mayoral 1989: 80)

Aquel amor prohibido y clandestino tiene de nuevo correspondencia con un dato biográfico de la actriz, que quedan en la memoria del admirador más por la importancia del acto biográfico de aquel momento que por la intensidad sentimental personal que tuvo para él: «Yo le había escrito una vez más, diciéndolo que no lo hiciera, que *La Mujer de las dos caras* era una mala película, pero usted seguía siendo maravillosa» (Mayoral 1989: 81).

Cuando el admirador crece, se ve envuelto casi por inercia en el signo político de los tiempos y aquel amor prohibido quedó casi en el olvido. Rehízo su vida con Susana, que fue la madre de sus hijos. Susana lo introdujo también en la lucha antifranquista, aunque indirectamente porque él no tenía pretensiones políticas. «Además tenía miedo, Greta, yo sabía que si me cogían acabaría delatándolos» (Mayoral 1989: 79). Pero los primeros amores retornan siempre, y en el caso del admirador, lo hacen por partida doble. Relata la anécdota que presencié cuando con su mujer visitaba unos grandes almacenes y oyó un revuelo causado por la visita inesperada de una estrella cinematográfica:

Dicen que está aquí Greta Garbo. ¡Anda, vamos, no te quedes ahí parado!». No era usted, era Elvira. Estaba muy guapa todavía. La gente le pedía autógrafos y ella intentaba convencerles del error, pero no se lo creían. (Mayoral 1989: 82)

Llama la atención que en aquel momento en que divisó a su primer amor real, interpreta su comportamiento con las claves que el mito le había brindado: «porque ya entonces tenía usted fama de rara y de que se escondía de la gente» (Mayoral 1989: 82). El mito le ayuda a completar el retrato psicológico de su primer amor muchos años después de haberla visto por última vez.

La figura del fan no tolera las imperfecciones de su estrella, a la que contempla como un absoluto desprovista de las pasiones y los sufrimientos que todo

humano padece. La fe que profesa hacia la estrella le ciega ante la crítica y la rumorología. Por ello, respecto al intento de suicidio de la estrella (otra de las habladurías que cercaron y crearon el mito durante tanto tiempo), quiere creer que no forma parte de la verdad. Decide escribirle de nuevo para poner en conocimiento de la estrella su total entrega y apoyo: «cuando leí que usted había intentado suicidarse, aunque no lo creí, volví a escribirle» (Mayoral 1989: 82). Para escribirle y acercarse a la estrella no hay impedimentos, ni siquiera los lingüísticos. Otras veces decide escribirle en francés, porque nadie conocía del inglés en su pueblo:

Con la ayuda de un diccionario y de Francisco, cuyo padre había estado de carabinero en la frontera y chapurreaba un poco, conseguimos redactar dos líneas: «Je vous admire. Vous êtes la plus merveilleuse actrice du monde». (Mayoral 1989: 83)

Uno de los aspectos más interesantes del relato es que propone la historia vital, la historia del mito, la historia social y la historia de la recepción cinematográfica como una línea continua vivida con una sola figura, la de Greta Garbo. Los avances técnicos se suceden lo mismo que se suceden los regímenes políticos, las películas, las modas, pero el mito sigue invariable y en la mente del admirador. Es significativa la escena en que por primera vez acceden a comprar un vídeo:

Ella insistió mucho en que nos compráramos un vídeo, que siguen siendo carísimos y, para nosotros, un lujo, pero lo hizo por mí, porque sabía que era mi máxima ilusión, y ella me regaló *Cristina de Suecia*, que siempre ha sido mi preferida. (Mayoral 1989: 84)

El mito siempre está presente. Inalterable frente a los cambios históricos y sociales. Por una parte, los avances técnicos que trae el paso del tiempo también se acompañan al ciclo vital del admirador, que con ellos podrá observar cuantas veces desee a la estrella cinematográfica: llega el videocasete. Por otra, el mito también es confidente de su último amor, Matilde, muerta poco antes de escribir de la carta. Esta es la que le introduce casi sin buscarlo en el mundo político. Recuerda con especial cariño a Matilde porque no hubo una relación conflictiva con el mito, con la pasión cinéfila de su admirador.

El admirador considera necesario que la estrella sepa que ha sido feliz, siempre acompañado de la imagen de su actriz favorita. La estrella, como confidente y guía espiritual y amorosa del fan, es la única que puede concederle la redención. El mito siempre estará presente, como un santo a quien se le confiesan las alegrías y las

preocupaciones. Esta confesión, la del final de los días de una vida cualquiera, cierra su ciclo:

He hecho un largo camino y ya me apetece descansar. Pero quiero decirle, Greta, lo que nunca me atreví a decirle a Elvira y lo que por timidez o por demasiado obvio tampoco le dije a Matilde: que le debo muchos momentos felices y quiero darle las gracias. Ahora que estará usted en la oscuridad, pensando quizá cosas tristes, piense también esto: en los momentos de felicidad y de ilusión que usted ha dado, desde esa otra oscuridad de la sala de cine, a éste su sincero amigo y siempre admirador.

Agustín Loureiro (Mayoral 1989: 85)

El cuento entrelaza la historia personal junto a la historia social de España, la historia cinematográfica para conformar, por último, una historia de la recepción mítica del séptimo arte desde la intimidad de un espectador, simbólicamente anónimo hasta el final (aunque coherente con el género epistolar en que se encuadra), que se yergue en paradigma de un nuevo tipo de relación inédita hasta el siglo XX. Este tipo de interacción con las estrellas cinematográficas configura nuevos modelos de sacralidad en una época que había desacralizado la religión, un vacío sobre lo trascendente que habría de llenar —por naturaleza— otro tipo de espiritualidad. El cuento, a pesar de que responda a la ficción, es el reflejo de que el papel de lo sagrado pasó a manos de los héroes de consumo.

Por otra parte, la veneración del protagonista por Greta Garbo puede interpretarse en clave feminista, óptica desde la que aborda Álvarez Pérez la narrativa de Marina Mayoral: «la liberación sexual es la auténtica reivindicación latente en sus páginas y por eso son los personajes femeninos los que marcan las reglas en las relaciones sexuales» (2000: 261). Greta Garbo, al fin y al cabo la verdadera protagonista de la narración, actuaría como un modelo de feminidad varonil que subyuga al hombre (que rige su vida por un deseo de encontrar un amor parecido, física y moralmente, al de la estrella) por su absoluta independencia de él.

3. 7. 2. Branny Cardoch Zedán: «El cine de mi barrio» (2003)

El cuento «El cine de mi barrio» de Branny Cardoch Zedán es un ejemplo de los cambios drásticos a los que el espectador se ha visto sometido a lo largo de la centuria pasada⁵⁶. Se ha pasado de la experiencia estética novedosa del

⁵⁶ El chileno Branny Cardoch Zedán es conocido principalmente por su obra escrita, aunque también ha actuado como músico folklórico. Ha vivido en París y actualmente lo hace en su país natal. Ha obtenido el Premio Municipal Gabriela Mistral y el Premio del Ministerio del Trabajo. Ha publicado

cinematógrafo, casi mágica, a otras formas de recepción fílmica que han variado considerablemente las condiciones en que se recibe el mito. El cuento narra la velada de una pareja, que decide acudir al cine para ver un reestreno de la actriz sueca: «Greta Garbo nos traía su imagen después de 50 años» (Cardoch Zedán 2003: 119).

El relato, que mezcla la cotidianidad con el terror con vocación de literatura de consumo, puede encuadrarse en el género fantástico. Temporalmente, está localizado en una tarde aciaga para acudir al cine. Recorre el aire un extraño presentimiento. Cuando penetran en la sala, el personal que lo atiende es también extraño. Se encuentran en un multicine, como le recuerda un empleado al advertir la sensación de inseguridad con la que entran en el establecimiento. Una vez instalados en las butacas, el hombre se siente inexplicablemente incómodo y le pide a su pareja abandonar el lugar. Ella rechaza la proposición, pues ya han abonado el importe de la entrada.

En un primer momento, ellos parecen ser los únicos presentes en la sala. Pero no es así, hay alguna pareja más allí. Lo curioso del relato y más interesante para nuestro propósito, son las palabras de Rita, la protagonista, que al comenzar la proyección exclama: «—No tiene sonido —dijo Rita—, ¿qué pasa?» (Cardoch Zedán 2003: 120). El desconcierto que le produce la película muda les empuja a emplear su lógica para explicar tal anormalidad. No puede ser más que un defecto en la proyección, algún problema técnico:

Pasaron diez minutos. Greta Garbo movía sus labios, gesticulaba con la altivez de una reina, levantaba las cejas y sonreía, pero ni un sonido llegaba a nosotros. Indignado grité.

—El sonido, ¿qué pasa con el sonido?

—Me quiero ir —murmuró Rita con voz alterada—, esto no es un cine. (Cardoch Zedán 2003: 121)

Pero el silencio fílmico será un elemento de terror diegético. La mudez de la película se extiende por todo el lugar: es al abandonar la sala cuando observan que el silencio se ha apoderado de todo el establecimiento. Es un mutismo excesivo, insoportable para los dos protagonistas. El multicine se ha convertido en un castillo de vampiros; las alfombras en ríos de sangre.

Existe una relación directa entre la calificación de vampiresa que se le otorga a Greta Garbo y la sangre, con la casa de los vampiros que sustituye ahora al cine. El

cuentos en diversas antologías y cuatro novelas: *Piel de Fango* (2006), *La Sonrisa de Gioconda* (2007), *Todas Íbamos a Ser Reinas* (2010) y *La Colorina* (2012).

empleado del local se ha convertido en uno de ellos, como comprueban aterrados los espectadores al tiempo que huyen despavoridos. Cuando consiguen escapar, al volver la vista atrás, comprueban que la niebla se ha tragado literalmente la sala. Debemos recordar, no obstante, que este fenómeno meteorológico, asociado a la confusión, aparece con frecuencia en los escritos que versan sobre Greta Garbo. No parece posible, en mi opinión, que en la concepción del texto haya sido considerada la literatura anterior.

La única lectura que puede revelar la valía del texto es aquella que interprete en clave metafórica lo que le sucede a estos personajes. Así, se trata de dos individuos que sintetizan el terror del espectador del siglo XX al experimentar el constante cambio y evolución de las formas de recepción del arte cinematográfico y de los mitos propuestos. El primer indicio de inquietud se produce al comprobar que la película no tiene sonido. Ahí comienza el temor de los espectadores. Desde finales del siglo XX, el texto se erige como documento de las variaciones sufridas en tan corto espacio de tiempo:

—Sí, este cine es una vergüenza. La película no tiene sonido, quiero mi dinero.

Sus ojos desprendieron un chispazo de luz que le iluminó el rostro por un segundo. Retrocedió casi imperceptiblemente hasta desaparecer en la niebla, que se arremolinó espesa en torno a su figura.

Rita ahogó un grito, la tomé de una mano y corrimos hasta la esquina. Miramos hacia atrás, solo vimos una mancha oscura, la niebla se lo había tragado todo. (Cardoch Zedán 2003: 122)

3. 7. 3. Emilia Macaya: «Greta» (1986)

La costarricense Emilia Macaya incluyó en su volumen de relatos *La sombra en el espejo* (1986) uno titulado escuetamente «Greta», que ofrece una interesante situación en torno a los consumidores de mitos y los modelos que estos fijan⁵⁷. El cuento es un ejemplo del grado de complejidad que puede alcanzar la recepción de un mito y especialmente de la ritualización a la que se ve sometido en una sociedad sin ritos. La cultura de masas proporciona esa parcela de ritualidad que el hombre

⁵⁷ Emilia Macaya (San José, 1950) Escritora costarricense. Catedrática de Literatura, desarrolla una intensa actividad académica volcada en la literatura hispanoamericana escrita por mujeres. Como escritora se dedica a la ficción: sus relatos se sitúan en el mundo contemporáneo pero tienen como referentes figuras femeninas de la literatura clásica así como iconos culturales (por ejemplo, Greta Garbo). Pertenece a la Academia Costarricense de la Lengua.

necesita, bien sea a través del cine, de la música, o de cualquier otra práctica semiótica.

El cuento, de gran brevedad, comienza *in medias res*. Un pequeño prólogo mantiene en el anonimato a la protagonista: alguien desconocido para el lector, pero que se define por sus extraños modales (unos andares peculiares...). Poco después, su aspecto físico y su modo de vestir remitirá inmediatamente (para el prosélito del mito de Greta Garbo) a la figura de la actriz, ya que aún no se han matizado los personajes que forman parte del relato. La narradora oculta voluntariamente al principio a identidad de la protagonista. Pero inmediatamente, en el segundo párrafo, se nos aclara abiertamente el dato más relevante de su personalidad: «Estaba convencida de ser la más reciente encarnación de Greta Garbo».

Llama la atención de la cita anterior una palabra: «encarnación». Como si de una diosa se tratara, la protagonista vive con la idea de ser no una nueva Greta Garbo, ni una imitación de la estrella, sino una *encarnación*, un término que pertenece solo a niveles religiosos de la conciencia humana. Algo así como lo que sería el Dalai Lama respecto a Buda. Pero el verbo *encarnar* tiene una acepción ligada a esta significación en el ámbito estrictamente cinematográfico. Por ejemplo, Greta Garbo *encarna* a Cristina de Suecia. Cuando estudiemos a Benjamín Jarnés (6. 1. 3. 1. 2.) veremos que Greta Garbo *reencarna* más que interpreta. Juan Gil-Albert lo dirá con precisión: «era siempre Greta Garbo, no ésta o aquella encarnación circunstancial, sino la eterna Greta Garbo» (Gil-Albert 1982: 355). Acto seguido, la narradora nos proporciona algunas notas de la transformación a la que esta chica se somete para parecerse a su ídolo:

Conforme se fortalecía en su mente tal idea, moldeaba con empeño las formas del cuerpo y las líneas del rostro, de manera que el parecido resultase indudable. Pasó verdaderas hambrunas hasta conseguir una silueta que, por etérea, parecía destinada a un perpetuo estado de levitación. (Macaya 1986: 65)

La protagonista de la historia entiende como un sufrimiento necesario todas las transformaciones corporales que debe acometer, porque existe en ella una voluntad de seguir lo que le dicta su destino: ser Greta Garbo en la actualidad. En esta mistificación del vínculo con la diosa pagana, su cuerpo apenas será el que fue antaño. Sometido a una severa dieta, su cuerpo, templo del espíritu, adquiere la característica «etérea» que tenía el de la actriz. Y tanto es el sufrimiento físico con el que tortura su figura para ser la estrella, que «parecía destinada a un perpetuo estado

de levitación» (Macaya 1986: 66). Emilia Macaya se detiene en el proceso al que se abandonó la protagonista con fruición, y describe cada uno de los pasos que tuvo que seguir el admirador para alcanzar la forma ideal encarnada en su particular mito: «Con lágrimas y estornudos sin cuento afinó el arco de las cejas. Luego, delineó artísticamente la boca, aplicando a los labios un crayón color rojo profundo» (Macaya 1986: 66). Ha llorado sólo para adquirir el rostro enigmático que alcanzaba con su mirada. El fenómeno fan adquiere aquí su culminación, al radicalizarse su modo de entender la relación con el mito.

En esa transformación de la crisálida faltaba algún elemento imprescindible, como al gusano las alas. Son los ojos de Greta Garbo:

Finalmente, la labor decisiva: obtener el dejo enigmático de la más hermosa mirada hecha carne en este mundo. Para lograrlo, alargó con empeño las pestañas y maquilló los párpados con tal esplendor, que el solo peso del cosmético languideció los ojos de manera casi perfecta, ya no se sabía a ciencia cierta si había en ellos tristeza nostalgia, hambre o aburrimiento. (Macaya 1986: 67)

Es curioso que después de la transformación, a la que ha llegado a través de la ritualización excesiva de su vida, la primera persona que lo nota se llame Rodolfo, su amigo, que podría recordar a Rodolfo Valentino. Pero el cambio físico viene acompañado también por la inclusión en su comportamiento del intertexto de Greta Garbo. Este, conformado por su corpus filmico, se ve incorporado a la intimidad, a través de su particular modo de actuación. Desde ese momento interpretará las situaciones de modo cinematográfico, porque tiene en mente escenas apropiadas para cada momento. En el momento del encuentro con Rodolfo, como

deseaba enfatizar el hechizo, recurrió a la escena final de Reina Cristina: con dominio absoluto sobre las domas alzó la ceja izquierda, limpió aún más el azul de los ojos y dejó vagar la mirada por el horizonte encendido de la tarde. (Macaya 1986: 68)

Interpreta cinematográficamente la realidad y ella misma acaba por subvertir el orden de la realidad al aplicar una escena de una película de su ídolo a una situación de la vida cotidiana. La protagonista desea que Rodolfo se enamore de ella y, a partir de esa escena, comienzan a verse con más asiduidad. Pero el dolor físico continúa como una consecuencia también del sufrimiento amoroso. Según adelgaza, irá perfeccionando su encarnación de Greta Garbo: «el cansancio le afinó el óvalo perfecto de la cara y la presencia continua del John Gilbert de dieciocho años, terminó de enmarcar el sueño» (Macaya 1986: 69). A medida, pues, que el amor hace mella en su persona, su angustia incrementa su parecido con la estrella del celuloide

que remeda, porque el cuerpo de la diva era también el resultado de un sufrimiento inenarrable, cuyo origen nadie conocía. Por ello era un cuerpo para la tragedia.

Algo, sin embargo, altera la perfección que busca la protagonista. Rodolfo, su enamorado, tras retirar el maquillaje que las disimulaban, alaba las pecas que adornan el rostro femenino. Aquello despertó la inquietud en el alma de la chica:

¡Pecas! Recordó la inmaculada piel de Greta y sus propios esfuerzos cada mañana frente al espejo, al tratar de eliminar esas curiosas manchitas que sus padres le habían dejado por herencia. Era preciso evitar cualquier descuido, por lo que redobló las atenciones a su aspecto. (Macaya 1986: 69)

El afán de semejarse a la imagen de la actriz sueca la conduce a un estado psicótico del ser. Quizá sea esa la mejor definición de fan. Al concluir su remodelación, «Greta volvía a ser perfecta». Pero el cuento, creciendo en intensidad narrativa, introduce un nuevo elemento que obstaculiza el camino hacia la perfecta analogía. Rodolfo le sugiere, en esta ocasión, que se recoja el pelo.

La chica, contrariada por este mandato imprevisto, toma la decisión de buscar entre sus recortes periodísticos de la estrella, atesorados en abundancia, si en alguna de las fotografías existentes Greta Garbo aparecía con el cabello recogido. Pero en ninguna se la ve de tal modo. La chica, en su obsesión, guarda tal cantidad de material y mantiene una relación tan directa con el intertexto, que parece imposible desvirtuarse un mínimo del modelo original. No entiende qué puede sucederle.

Su inquietud aumenta cuando el chico, al mirarla apasionadamente, la llama Catalina. Esto supone una gran decepción para ella, pues había proyectado en una única persona su deseo de percepción mítica. El único destinatario de este proceso, por quien la muchacha se había transformado hasta la enfermedad, no quería leer en ella el nombre de Greta Garbo, sino el de otra mujer, el de alguien que ella no conoce y cuya identidad no comprende que se le haya asignado. Repasa mentalmente las grandes Catalinas de la historia para encontrar alguna asociación que la tranquilice. Pero la alarma crece a medida que el chico le habla de cosas que no tenían que ver con el mito creado. Hasta que una noche «de especial calidez sobrevino la tragedia» (Macaya 1986: 70). Una tragedia que se venía anunciando poco a poco, a través de los desencantos que iba sufriendo con su amado, porque este no correspondía a la inmensa labor a la que se había aplicado para parecerse a Greta Garbo.

Aquella noche, para preparar la tragedia, habían estado «reproduciendo la escena de la muerte en *La dama de las camelias*», y ella la representó a la perfección porque la había visto tantas veces...

La cabeza de la diosa vencida, hacia atrás, dejaba al descubierto la curva admirable del cuello: en arqueada plenitud de armonías, era el cuerpo una imagen perfecta del cisne agonizante. Creía recuperar la fuerza que alguna vez le había infundido Stiller; en la respiración armada admiraban las sinfonías de Stokowsky y un susurro devolvíale la suave voz de Gilbert, al llamarla por el nombre secreto.

—Sueca, mi muchacha sueca. (Macaya 1986: 70)

El cuento despliega magistralmente un juego de interpretaciones erróneas y de malentendidos. Aquellas palabras, que eran las que ella había querido oír, no resultaron ser al final lo que respondía a la realidad. El chico había pronunciado, en vez de sueca, «Kate»: «aquello no era literario, ni escandinavo, mucho menos cinematográfico. Parecía más bien el apelativo cariñoso de alguna costurerita modesta, en un insignificante guion jamás filmado» (Macaya 1986: 70).

El último párrafo del cuento nos desvela el misterio:

A pesar de lo mucho que se esforzó por comprender y aunque multiplicó la espesura del maquillaje, la oscuridad de los anteojos y las dimensiones del sombrero, el misterio no fue aclarado sino cuando, invitada por el mismo Rodolfo, conoció el santuario a Katharine Hepburn que él tenía por departamento. (Macaya 1986: 71)

La abnegación drástica por convertirse en Greta Garbo, en su propio modelo, lo que la lleva a perder su propia esencia y a renunciar a ser ella misma, choca con la realidad de otro mito. Los mitos, como las religiones, no entienden de modalidades. Ella interpretaba la realidad cinematográficamente porque el mito ya se había dado y había proporcionado un conjunto de prácticas semióticas y de comportamientos con los que actuar en la vida. Así, no supo entender la aparición de otro mito que fundamentase la existencia de otra persona. Su feminidad acaba siendo ajena.

La autora denuncia así la futilidad de los modelos propuestos por la cultura de masas y el papel femenino en la sociedad, abrumado por el peso de los modelos de belleza idealizados que emanan de manera interminable desde los *mass media*. Frente a ellos, la moraleja que se extrae del texto apunta sutilmente a la construcción de la mujer desde la más absoluta individualidad, ignorando en el proceso las expectativas que marcan no sólo los medios de comunicación, sino sus consumidores, principales culpables de que se perpetúen comportamientos opresores. Por otra parte, el texto contiene una innegable denuncia contra los dos tipos de

machismo imperantes: el del hombre y el de la propia mujer que se somete a la voluntad del primero por amor.

Por último, el texto encierra un matiz simbólico desde el punto de vista de la recepción del mito. El equívoco de nombres, situaciones y modelos de imágenes presagian el destino del mito en la cultura. El olvido mismo es una forma de equívoco, y el tiempo, a pesar de los intentos por perpetuar la magnitud y vigencia del mito, arrastra a ese estado a cualquiera de las formas que pueblan la cultura. Greta Garbo está condenada al equívoco, parece decirnos Macaya. Exactamente igual que el resto de los mitos que en el mundo han sido.

3. 7. 4. Mario Benedetti: «*Viudo de cine...*» (2000)

Concluamos esta breve historia de la recepción literaria del mito de Greta Garbo con el encanto también de lo breve. Se trata de un *haiku* de Mario Benedetti, perteneciente a su libro *Rincón de haikus* (2000). Lo reproduzco íntegro⁵⁸:

viudo de cine
margaret greta ingrid
se me murieron

(Benedetti 2000: 150)

El *haiku* es una unidad literaria totalizante en el universo literario japonés, en cuyo traslado al Occidente contemporáneo se le otorga la fútil consistencia del fragmento. Tal vez consciente de ello Benedetti, desposee de la mayúsculas los nombres propios de las grandes actrices que menciona, evocando una escritura apresurada, despreocupada por las normas ortográficas y sociales. Su poema parece contener el sino de los mitos del cine, que abandonan el glorioso estrado de eternidad en el que se habían aposentado para sufrir las consecuencias prosaicas de la mortalidad. Es doloroso para el poeta comprobar que su materia de sueños, al fin y al cabo, era la misma que la de los hombres. Las tres conformaban en el universo mítico de Benedetti un horizonte estético que ahora declina con su muerte, pues eran

⁵⁸ Mario Benedetti (1920-2009). Poeta, ensayista y escritor uruguayo. Gozó de gran reconocimiento popular especialmente en las últimas décadas de su vida, gracias a su estilo directo, sencillo y confesional, marcado de una fina ironía de cierto regusto melancólico. Entre su nutrida producción poética destacan los volúmenes *Inventario* (1963, 1994, 2003) y *El mundo que respiro* (2001) junto a la antología *Los espejos las sombras* (1999). *La borra del café* (1992) fue una de las más celebradas de su novelística. Cultivó la crítica cinematográfica en diversas revistas a lo largo de su carrera.

la depositarias de la esencia de lo cinematográfico. El espectador Benedetti, además, sentía por ellas algo mucho más hondo que la admiración, hasta el punto de equiparar su nuevo estado con el de la viudedad (tras una verdadera poligamia mitológica). El poeta expresa todo su apego sentimental (como quien ha mantenido una relación de intimidad con las estrellas) en el dativo ético «se *me* murieron». Con este verso — lastimoso y sincero— pronostica (quizá resuma) el destino incansable que asedia a todo mito, a toda hermosura, a toda grandeza. Su sinceridad, no obstante, trasluce el tono humorístico que marca su obra, pero que nunca «llega a minar las bases de lo poético» (Noguerol Jiménez 1999: 94).

4. Semiótica del mito

4. 1. El mito como texto

En el célebre volumen *Mitologías*, Roland Barthes abría la parte teórica sobre la condición semiótica del mito de manera concluyente: «el mito es habla» (Barthes 2005: 199). Lo hacía después de haber dedicado a Greta Garbo, en ese mismo libro, una entrada de su catálogo de mitos de la contemporaneidad. De ella decía:

La Garbo aún pertenece a ese momento del cine en que el encanto del rostro humano perturbaba enormemente a las multitudes, cuando uno se perdía literalmente en una imagen humana como dentro de un filtro, cuando el rostro constituía una suerte de estado absoluto de la carne que no se podía alcanzar ni abandonar. Algunos años antes, el rostro de Valentino producía suicidios; el de la Garbo participa todavía del mismo reino de amor cortés en que la carne desarrolla sentimientos de perdición. (Barthes 2005: 73)

La belleza del texto de Barthes no sólo ilustra, sino que refrenda la literatura que recojo en estas páginas. La misma voluntad de idealización sobre la actriz recorre de manera incesante los poemas y novelas. Sus facciones pertenecen más a la materia con que trabaja el artista que a la intangible naturaleza del cinematógrafo, porque «en su enorme belleza, ese rostro no dibujado sino más bien esculpido en la lisura y lo frágil, es decir, perfecto y efímero a la vez, incorpora la cara harinosa de Chaplin, sus ojos de vegetal sombrío, su rostro de tótem» (Barthes 2005: 73).

Desde esta premisa, su propuesta teórica se desarrollaba teniendo en cuenta los códigos que rigen la constitución y significado social del mito. Éste se define por constituir un «sistema semiológico segundo» (Barthes 2005: 205), una suerte de metalenguaje que se superpone al sistema primario del que parte: la lengua. El mito desde esta óptica, se construye de modo análogo al signo lingüístico, con el que comparte la estructura en que puede descomponerse (significante y significado). Barthes propone desplazar el concepto de signo en el mito por el de *significación*, que estaría compuesto formalmente de un sentido (significante en el estrato lingüístico) y un concepto (correlativo al significado del primer nivel). En el caso de Greta Garbo, el escritor y filósofo opina que el mayor nivel de la Divina opera sobre el concepto: «como lenguaje, la singularidad de la Garbo era de orden conceptual» (Barthes 2005: 74).

Con respecto al correlato del significante lingüístico en el mito, *sentido* o *forma*, Barthes afirma que «se presenta en forma ambigua: es, a la vez, sentido y forma, lleno de un lado, vacío del otro» (Barthes 2005: 208). Necesita de la significación final, que recibe socialmente, para dotar de valor semántico la cadena puramente lingüística que compone el mito. Volveré sobre la forma un poco más abajo.

A su vez, el concepto se caracteriza por ser un «saber confuso, formado de asociaciones débiles, ilimitadas» (Barthes 2005: 211) por lo que debe regirse por un principio de propiedad, de funcionalidad. Es decir, el mito debe promover en aquellos que lo reciben una cierta conciencia evocadora de valores que cohesionan socialmente. Por otro lado, el concepto en el mito es «mucho más pobre que el significante; a menudo no hace más que re-presentarse» (Barthes 2005: 211). Este carácter autorrepresentativo del mito es fundamental para entender el que encarna Greta Garbo, ya que, según Barthes, el mito permanece estable aun en el trasvase hacia otras prácticas semióticas. Este comportamiento es el que describo en esta investigación. El mito de Greta Garbo está semiológicamente fundamentado precisamente por la diversidad de sus representaciones.

Por último, la significación del mito es, según Barthes, «el mito mismo, así como el signo saussuriano es la palabra» (Barthes 2005: 213). La pertinencia de esta teoría para comprender el mito de Greta Garbo se certifica también por su diversidad en la significación. Roland Barthes distingue entre mitos orales y mitos visuales desde el punto de vista de la recepción. En el primer caso, tiene una extensión es lineal, mientras que en el segundo es multidimensional. Greta Garbo, constituida en mito, participa de las dos a la vez.

Por otro lado, el mito se define esencialmente por constituir un valor, por lo que «su sanción no consiste en ser verdadero» (Barthes 2005: 215). Ayudado por la incorporación de un segundo nivel semiológico, el mito se distingue del lenguaje cotidiano por su motivación, o como señala Barthes, «es una palabra robada y devuelta» (Barthes 2005: 218). Greta Garbo es un mito porque ha habido una labor (social, literaria, artística...) que la ha elevado de un estatuto signico primario a uno de segundo nivel.

Retomando el componente del mito denominado como *forma*, Barthes explica que puede resumirse a una «suma de signos lingüísticos» (Barthes 2005: 209), cuyo

valor, como hemos visto, depende de factores externos a él. Este signo ostenta, pues, una naturaleza polimórfica, porque el propio Barthes, como ya he apuntado, incluye también los mitos visuales entre su definición. En mi opinión habría que entender la forma del mito como cercana a la del *texto*. Un rápido examen a la descripción semiótica de texto revelará las concomitancias: «Un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar» (Eco 1987: 73).

Ahora bien, la cadena de artificios a la que Umberto Eco alude adquiere una consistencia muy distinta en el mito. Apenas es visible. Diríase, más exactamente, que la textura del mito sólo es perceptible mediante el conocimiento del mayor número posible de prácticas semióticas que lo abordan. Empleando un símil, se podría decir que la estructura textual del mito es la de la tela de araña. Su forma apenas se vislumbra, pero existe un entramado de hilos que se organizan concéntricamente, se entrecruzan, produciendo una entidad unitaria en conjunto. El mito de Greta Garbo se construye del mismo modo. Sus hilos son los de ella misma (su biografía, su rostro, sus películas, sus personajes, sus fotos, su silencio...) y los de quienes la han actualizado (la literatura que estudiamos, los espectadores, los admiradores...).

Puede pensarse que la estructura de tela araña es operativa solo en una cultura tan diversificada semióticamente como la actual. Pero es aplicable igualmente a la mitología griega, por ejemplo. Sus mitos acamparon por igual en vasijas y en poemas, en estatuas y en relatos orales. Y una y otra vez eran reinterpretados.

Para establecer con propiedad la existencia textual del mito puede resultar rentable mencionar otras categorías asentadas en la teoría, especialmente las que hacen referencia a los intercambios y relaciones entre textos diversos. Herrero Cecilia ya ha estudiado el estatuto textual del mito desde la intertextualidad. Refiere que

Las semejanzas entre las diversas actualizaciones hacen del mito una especie de intertexto ideal de referencia. Ahora bien, como cada actualización presenta un universo textual específico, ese universo puede ser analizado desde el concepto que Genette designa con el nombre de hipertextualidad, es decir un texto B («hipertexto») que reformula a otro texto anterior A («hipotexto») sin el cual el texto B no existiría como tal. La relación de hipertextualidad no es de comentario o de cita del texto anterior por el texto nuevo sino que implica una relación de transformación. (Herrero Cecilia 2006: 70)

El mito es, en resumen, hipotexto que es actualizado en cada hipertexto. En efecto, esta concepción intertextual del mito responde a lo que he comentado anteriormente: que el mito adquiere su valor también en la dialéctica, en las prácticas que lo reelaboran y lo dotan progresivamente de nuevas significaciones. Y además la relación intertextual del mito no destruye por completo los signos que lo componen, porque, entre otros motivos, no es posible delimitarlos con exactitud.

Los estudios mitológicos se han detenido (con diversos grados de profundidad) en esta constitución textual que subyace, a mi entender, en cada mito. En gran medida, la idea que sugiero forma parte del concepto acuñado por Julia Kristeva como *genotexto*, y que a su vez parte de una idea esbozada por Barthes (Selden 2010: 177). El *genotexto* es un texto no material que existe sólo en la conciencia mental de los individuos de una sociedad determinada, y que se plasma factualmente en los llamados *fenotextos*. El interesante concepto de genotexto se concreta plenamente en la semiótica por cuanto le concede un papel esencial a los distintos significados que puede alcanzar según el intérprete que lo descifre. Esta misma idea propició que el egiptólogo Jan Assmann declarara que el mito, en efecto, es genotexto, porque «el mito es algo abstracto. Se trata del núcleo de acciones y acontecimientos, de héroes y de destinos, que se halla en la base de un conjunto de expresiones míticas como algo que se posee en común» (Duch 1998: 170).

¿Cómo aplicar desde la semiótica estas ideas textuales al hecho cinematográfico? Gianfranco Bettetini expone algunas ideas en torno a la entidad del actor cinematográfico que podrían servir para especificar en qué modo está construida semióticamente la estructura textual del mito que trato. Sus reflexiones se dirigen a aquellas figuras del cine que han alcanzado una magnitud que rebasa el texto fílmico, que se concreta en el comportamiento conocido como «divismo». Conciérne de manera específica al cine de Hollywood asentado en el star-system que, en su opinión, «se ha fundado siempre en la superposición entre el personaje interpretado por el actor en la ficción y el actor-personaje de la vida real, entre la figura agente en el mundo posible de la pantalla y la persona agente en el mundo real de lo cotidiano» (Bettetini 1996: 53). Esta unidad entre la persona real y su personaje define el mito de Greta Garbo. Su vida y sus interpretaciones cinematográficas se funden en un solo signo, superior a las concreciones cinematográficas individuales, y éstas, a su vez, sufren variaciones en función de la persona real. En opinión de

Bettetini, «la vida del divo está constituida *discursivamente* o es el producto de una puesta en escena destinada exactamente a producir el estado de saber necesario para un uso correcto (proyectualmente adecuado) del cuerpo-signo» (Bettetini 1996: 53, el subrayado es mío). La aseveración del semiólogo italiano nos devuelve a la de Roland Barthes con la que habíamos comenzado esta introducción teórica: «el mito es habla».

Presento como ilustración literaria de estas ideas cinco textos sobre la constitución textual de Greta Garbo en calidad de mito. Los de Jorge Guillén y Juan Gil-Albert se detienen en el componente abstracto que subyace en la mitificación de la estrella. El díptico de María Baneyto presenta la urdimbre formada entre la actriz y sus personajes, y su significado en la sociedad y en lo personal, mientras que el artículo poético de Benjamín Jarnés se centra en el estilo artístico que supo construir Greta Garbo.

4. 1. 1. Jorge Guillén, «Obra maestra» (1981)

Cuando en 1981, dentro de *Final*, Jorge Guillén titula su poema dedicado a Greta Garbo «Obra maestra» lo hizo con plena conciencia de que hablada de una entidad que sobrepasaba los límites que se le aplican a los actores comunes⁵⁹. Se le otorga la categoría de obra maestra, por lo general, a creaciones de especial relevancia, tocadas con la mano divina o un genio de especial fulgor, pero, al fin y al cabo, creaciones artificiales producto de la mente de un artista. Al titularlo así, Jorge Guillén establece en dos palabras lo que trataremos de explicar en varias páginas: que Greta Garbo debe medirse como una creación, y que su mito debe ser elaborado a partir de su significación. Desde un punto de vista semiótico nos encontramos con el trabajo hecho con la calificación que le aplica el poeta: Greta Garbo es una práctica semiótica más que una actriz, cuyo su significado se presta a ser abordado desde la semiología. Al conferirle la cualidad excelsa que se emplea para muy pocas obras de arte, el poeta señala la traducción a lenguaje que desarrolla Greta Garbo en

⁵⁹ Jorge Guillén (Valladolid, 1893 - Málaga, 1984) es uno de los poetas mayores (en sentido estético) de la Generación del 27. Estudió en Valladolid y Granada. Fue lector en la Sorbona y en Oxford y profesor en Sevilla y Harvard. Los títulos de su obra, que tiende a un proyecto unitario, son siempre sustantivos: *Cántico* (libro centrado en una serenidad optimista), *Clamor* (fruto del trastorno por la Guerra Civil) y *Homenaje* (más metacultural que los otros), y quedan agrupados en el volumen *Aire nuestro*, aunque hay libros adicionales. El último fue *Final*, en 1981. Guillén encarna la poesía pura en las letras hispánicas. Fue Premio Cervantes en 1976.

su proceso de mitificación, un lenguaje determinado, como veremos, hecho a través de la sublimación del arte y del arte de la vida.

Hacia esa dirección apunta el poema de Guillén. El texto esboza en el estilo típicamente guilleniano, nada retórico, un completo retrato compuesto por la gradación inmersa en Greta Garbo, que conduce de la obra de arte a la actriz, y de ésta al mito. La retórica del poeta ha sido descrita por Gullón de manera exacta: «La ausencia de furor verbal, de “embriaguez”, permite conquistar para el poema las palabras mejores, los vocablos necesarios, rara vez coincidentes, según creo, con la prontitud del hallazgo» (Gullón 1949: 100). Con esta exactitud de la palabra, el poema comienza en la prosopografía, porque parte de las cualidades inefables de un rostro como el de Greta Garbo para llegar a un estado superior de significación. En el tercer verso del poema ya aparece la objetualización, que, mediante su extensión a todos los ámbitos que conforman el mito, logran convertirlo en texto:

Aquel tan bello rostro
De actriz maravillosa,
Instrumento perfecto
De expresiones humanas

(Guillén 2002b: 195)

El rostro, retomando las palabras de Roland Barthes, es la primera impresión. La máscara, pues se reduce tan sólo a una porción del cuerpo, donde reside por cierto la humanidad en su sentido más pleno, pero que en Greta Garbo se deshumaniza porque se instrumentaliza. O, lo que es lo mismo, pierde su valor único de humanidad y lo convierte en un vehículo de las pasiones humanas. Resulta llamativo que el rostro de la actriz, famoso por su inexpresividad, sea el vehículo de las pasiones humanas. El arte interpretativo de Greta Garbo se encuentra más en el terreno de la delicadeza que del histrionismo. El rostro, potenciado por los encuadres filmicos que realzaban su hermosura, alcanzaba un estado de perfección en la pantalla inusitado. Por ello resultan reveladoras, si las aplicamos a la significación de aquella irreal belleza, las palabras de Emmanuel Lévinas, quien afirmaba que «la significancia del rostro, en su abstracción, es, en el sentido literal del término, extraordinaria, exterior a todo orden, exterior a todo mundo» (1974: 60). Pensemos en el primer plano, hierofanía de la completud humana, para ilustrarlo de nuevo con Lévinas: «la epifanía de lo absolutamente otro es rostro en el que Otro me interpela»

(Lévinas 1974: 62). Veremos en el texto de Héctor Rojas Herazo (6. 1. 2. 2. 1.) en qué modo se recibe literariamente esta interpelación.

Pero, ¿dónde reside el secreto de la semiosis de Greta Garbo? El propio poeta aclara en la siguiente estrofa:

Conmovedora síntesis
De natura y de arte,
A través de belleza,
Conjunto siempre armónico...

(Guillén 2002b: 195)

Varias claves se extraen de esta estrofa. Síntesis no es sólo la composición de una nueva totalidad a partir de elementos disgregados, sino la superación definitiva de una antítesis anterior que queda resuelta en algo inaugural y unitario. Guillén interpreta que el texto de Greta Garbo está conformado por igual por un componente natural, en este caso la feliz disposición del rostro de la actriz o su traducción literaria en belleza, y de arte, personal y único. Su texto es un compendio de las gráciles disposiciones arbitrarias y artísticas de la estrella. Se combinan en el texto Greta Garbo dos componentes: la animalidad, lo propio de la naturaleza, y el refinamiento excelso de su forma de interpretar. Elegancia e instinto.

El poema, escrito desde el recuerdo del rostro aparecido en la pantalla, se detiene también otro momento significativo, para desentrañar por completo su significado. En la siguiente estrofa, Jorge Guillén apunta a la esencia *masiva* del arte de Greta Garbo, que se resume en los vocablos «seducción», «irresistible» y «multitudes». Guillén sabe que el arte de las multitudes basa su poder en la seducción, porque el arte de la cultura de masas exige seducir, atrapar, para llegar al mayor número de personas posible a través del cautivador signo de las cosas por encima de la cosa misma, como más tarde corroborará Jean Baudrillard: «Ya no se trata de la seducción como pasión, sino de una demanda de seducción» (Baudrillard 2007: 165). Pero esta circunstancia, que en otros campos de la cultura de masas o dentro incluso del mismo cine produciría un rechazo por su perpetuación de las ansias consumistas, en Greta Garbo, a través de la perfección de su arte y su rostro, se asiste a la cristalización del estado fundamental del ser humano:

Se impone a multitudes
Tan honda seducción,
Encanto irresistible

De vida, pura vida.

(Guillén 2002b: 195)

El hecho de que sea la vida lo que surge de la combinación semiótica de Greta Garbo es un hecho fundamental para entender su trance hacia el estado mítico. Es lo que necesita la obra de arte para conseguirlo, y en especial una obra de arte categorizada como lo hace el propio Jorge Guillén como obra maestra. El mito, pues, es vida en el plano del significado, y es sentimiento sublimado en el plano de la significación. Hacia el final del poema Guillén formula una pregunta que añade otra de las claves del significado del mito. Resume con ello las estrofas anteriores, que toman un cariz religioso en una segunda lectura. Pero una lectura detenida revela otro significado: bello rostro, conmovedora, natura y arte, armónico, honda seducción, pura vida. Parecen los atributos de una divinidad femenina. Jorge Guillén lo resuelve en la esfera de los cristiano, al emplear un término que se aplica a santos y a la Virgen María: glorificación. La Virgen se muestra como referente de eterno femenino, con quien comparte Greta Garbo algunos atributos como la abnegación. La glorificación está reservada sólo a las divinidades, y el ideal la conecta con el arquetipo y, por lo tanto, es texto.

El proceso semiótico a que se somete el texto Greta Garbo deriva en la glorificación, esto es, en la sublimación de la contemplación de su rostro o sus filmes. Sólo puede llegarse a ese estado conectando directamente con lo eterno, con lo ideal, con aquello que es más estable que la cultura de masas que lo engendra (aunque integre lo íntimo del mito), y que supera la simple imagen o el rostro bello. Ello deriva directamente en el proceso mítico, que acaba por ensalzarlo socialmente, llenarlo de sentido y significación.

¿Y quién no habrá admirado
La figura de Greta,
Tu glorificación,
eterno femenino?

(Guillén 2002b: 195)

Resulta revelador que acabe el poema con dos palabras que componen una estrofa independiente, y que resumen toda la idea del estatuto de Greta Garbo como texto. La actriz es un conjunto semiótico sublime es una

Obra maestra.

(Guillén 2002b: 195)

El final del poema es un resumen perfecto de la intencionalidad de Greta Garbo al construir su obra. Obra maestra puede tener el sentido figurado de la naturaleza, pero un gran poeta como Guillén sabe usar el lenguaje magistralmente, y dota de un doble sentido a este sintagma, donde se conjugan las fuerzas de la naturaleza dispuestas de manera feliz en su rostro y un arte que no fue superado, parece indicar el poeta, posteriormente. Tal vez Guillén admirara el arte y la belleza armoniosa de la actriz por su proceso de sublimación estética, y viera en Greta Garbo lo que Blecua advirtió en el poeta: «un proceso de cristalización» (Blecua 1949: 156) del arte, depurado, puro, conciso y a la vez abierto. Porque el mito comparte con las grandes obras de arte la pluralidad de sus lecturas, de sus concreciones. Y, como expresa Ingarden «las grandes obras de arte tienen muchas y diversas concreciones» (Ingarden 1989: 51).

4. 1. 2. Benjamín Jarnés: «La melodía patética de Greta Garbo» (1936)

El título de la serie a la que pertenece este artículo «Constelación incompleta», ejemplifica la celeridad con que se aplicó a las figuras del cine las cualidades superiores de los dioses. Pero junto a los aspectos icónicos y extracinematográficos de la estrella, en este proceso literario de catasterismo, tuvo un papel esencial el análisis detallado de los aspectos artísticos del mito, que trató de diseccionar con instrumentos retóricos los elementos que caracterizaban la interpretación de la actriz en sus películas. «La melodía patética de Greta Garbo» de Benjamín Jarnés es un ejemplo de los recursos literarios para estos fines⁶⁰. El lirismo de su prosa dificulta la descripción genérica de este tipo de textos, que figura a medio camino entre el ensayo, la crítica cinematográfica, el periodismo y la poesía. Sin embargo, resulta ser representativo del gusto de Jarnés por el mito, motivo que ha sido señalado en relación a su producción novelística por Emilia de Zuleta. La

⁶⁰ Benjamín Jarnés (Codo, Zaragoza, 1888- Madrid, 1949). Escritor dedicado especialmente a la prosa de Vanguardia, novela y ensayo. Por necesidades económicas (pertenecía a una humilde y extensísima familia de veintidós hermanos) ingresó en un seminario para realizar estudios eclesíasticos y posteriormente inició la carrera militar. Trabajó en la enseñanza. Partió al exilio tras la guerra civil y regresó a España un año antes de su muerte. Colaboró en distintas revistas literarias. Su interés por el cine se plasmó en sus críticas en distintas publicaciones, pero es especialmente su *Cita de ensueños* (1936) donde revela sus avanzadas concepciones estéticas sobre el arte cinematográfico.

estudiosa comenta que «las presencias míticas recrean [...] un universo nuevo, inocente, primigenio paraíso de libertad pagana donde el hombre recupera el goce de los sentidos, de la armonía y de la belleza» (1977: 64).

El motivo principal que subyace en el texto de Benjamín Jarnés es que las capacidades interpretativas de la actriz apuntan hacia un estado ideal del arte, a través de un proceso de depuración constante en cada filme. Éste será un elemento repetidamente señalado por esta categoría de textos, como se verá en el caso de Juan Gil-Albert, agrupado en esta sección y que puede considerarse complemento del presente. Partiendo, pues, de la idealización que es capaz de imprimir a sus papeles cinematográficos y que sigue la senda emprendida por su comportamiento fuera de las pantallas, Benjamín Jarnés sugiere que, cuando el animal cinematográfico de Greta Garbo interpreta, se debate en el terreno de la sutileza para sobrepasar las características individuales del personaje y conducirlos al terreno del arquetipo: «Frente a cada film donde Greta Garbo es heroína, creemos ver realizado el gran ensueño de la feminidad en su más alto nivel de delicadeza. Y de refinamiento» (Jarnés 1974: 37). La siguiente cita manifiesta con más elocuencia este fenómeno artístico, pues se extiende este modo de interpretación no al género femenino, que, hasta cierto punto, es factible, sino a los actos de sus personajes, a los que imprimió su sello personal con tal grado de exactitud y pureza que llegó a fijar un modelo. Jarnés considera que Greta Garbo entendía el gesto del actor como una forma de arte, y, sometiéndolos al mismo proceso descrito hasta el momento, adquieren «proporciones clásicas»:

Quando Greta Garbo comenzaba —en la pantalla— a abrazar, ¿no creímos asistir por primera vez a la faena de un abrazo? (Faena —y faena artística— como la de tallar un bloque o pintar un lienzo. Probablemente más difícil, porque el abrazo corresponde al idioma común, es una de tantas frases elocuentes, pero triviales —por tan usadas—, del lenguaje sentimental. Elevarla al rango artístico era por ello mucho más difícil que fijar en el mármol el rostro de Níobe o tañer el arpa.) Pero aquel abrazo, como cualquier otra faena artística, se fue modificando prodigiosamente, de film en film, hasta adquirir hoy las proporciones clásicas. (Jarnés 1974: 37).

En este proceso, el resultado adquiere su valor estético contrastado el modo de interpretar «manierista» de las actrices contemporáneas a Greta Garbo. Existe en ella una voluntad de rechazar la retórica afectada que aquejaba las pantallas en sus años de carrera. En esa esencialidad en la interpretación, se resuelve la vieja dicotomía occidental entre el cuerpo y el alma, porque el instinto de Greta Garbo los une en una

sola sustancia: «lo sensual se convierte en sensitivo, la carne en puro y dócil instrumento del alma» (Jarnés 1974: 37). No por casualidad he mencionado el concepto de retórica aplicado a su arte: puede considerarse que el modo de interpretación de Greta Garbo se constituye en estilo, del mismo modo en que se le aplica a poetas o artistas. Nacache resume brillantemente el arte de la Divina: «si se define la interpretación en estos términos, se evita tener que cuestionarla: “Garbo is Garbo is Garbo is Garbo” [...] la tautología sólo concierne a las divas» (Nacache 2006: 61). Igualmente, hay una evocación del célebre verso de Gertrude Stein «Rose is a rose is a rose is a rose» (en «Sacred Emily», 1913), cuyas implicaciones son de belleza y de fugacidad. En el apartado 4. 2. 4. las estudiaremos aplicadas al tema de la rosa.

Se añade la posibilidad, en consecuencia, de aplicar categorías autoriales al mito. Por ello el autor continúa su elogio comparando ese cuidado de la actriz en no excederse en su gestualidad con la construcción poética de la lengua:

El mejor arte los fue perfilando como se perfila una *elocuente* frase, los fue nutriendo de expresión dramática hasta lograr hacerlos tan puros como una mirada de niño. Es que de ellos se fue restañando la dudosa avidez sensual, iba en ellos intensificándose la pura intención erótica. Porque el arte es un gran transformador, y Greta Garbo, día por día, quiso ante todo refinar su arte. Lo cual produjo en su mímica una línea melódica sucesivamente despojada de timbres extraños, hasta quedar desnuda, elemental, por eso menos visible al necio decadente y a la neurótica mozuela. (Jarnés 1974: 38).

Su estilo trasciende el lenguaje hablado que había irrumpido en su filmografía poco tiempo antes de que Benjamín Jarnés escribiera este artículo. Pero para el autor la grandeza del lenguaje artístico de Greta Garbo se impone a la palabra, y es herencia directa de sus años como estrella del cine mudo. El suyo era un lenguaje del cuerpo, con sus propias estrategias retóricas: «Acaso las palabras sólo consiguiesen empañarla. Cuando todo un cuerpo —como este armonioso cuerpo de Greta— ha llegado a poseer tal lenguaje, cuando todo él aprendió a ser elocuente, ¿para qué necesita de otro idioma?» (Jarnés 1974: 39-40). El abrazo, el beso, la muerte, se convierten en objetos bellos. Su arte los estiliza.

Pero, paradójicamente, el arte interpretativo de Greta Garbo, al prescindir de los elementos superfluos y conducirlo hacia un estilo clásico del arte, se inclina en lo cinematográfico hacia lo que Roland Barthes aplicó a la literatura como «grado cero de la escritura». Aunque pueda parecer disonante, Greta Garbo formó un estilo sin

estilo, mediante el cual la actriz prevalece sobre el personaje: «Hasta quedar — repito— confinada en lo estrictamente sustancial. Desapareció en películas sucesivas el vampiro y el pulpo, y apareció —espléndida, magistral— una mujer.» (Jarnés 1974: 38). A juicio de Juan Gil-Albert, que ahondará en esta idea en el siguiente texto que estudiaremos, la rotundidad de su estilo se impone a la variedad de sus interpretaciones y produce en el espectador la impresión de que se contempla siempre a Greta Garbo, no a Annie Christie o Susan Lenox. En esa estabilidad reside uno de los aspectos significantes más sólidamente instalados en el mito. Es, además, la idea más frecuente entre quienes han estudiado teóricamente su estilo de interpretación, para cuyos fines se utiliza repetidamente la comparación con la máscara donde apenas asoman los sentimientos, porque no se apoya en «el gran gesto escultórico, sino en el matiz» (Jarnés 1974: 38-39). La máscara que constituía en las palabras de Barthes el rostro de Greta Garbo, tiene a ojos de Jarnés un grado de detalle mucho más refinado, pero, a pesar de todo, ambas aproximaciones comparten la idea de que la actriz era puro rostro, en el que apenas se atisbaba el movimiento.

La principal consecuencia literaria que se extrae de este estilo de interpretación *idealizante* es la frecuente valoración heroica de su situación con respecto a la industria, que se une, como ya se ha apuntado, a su heroicidad social. A pesar de que ésta sometía a Greta Garbo a un proceso de industrialización mediante la repetición constante de los patrones de sus personajes (esencialmente, la *femme fatale*), Jarnés detecta la superación artística de los parámetros estandarizados a los que se veía sometida en aras de una mayor rentabilidad en taquilla:

Ya el abrazo de esta Greta inimitable es un firme gesto descriptivo, no un anzuelo mercantil. Entonces y ahora bello; pero aquella primera belleza estaba envenenada por esos monótonos cigarrillos y esos *cocktails* de que tan llenos están ciertos films, turbiamente concebidos, perpetrados a espaldas de la ética ajenos a todo buen arte. (Jarnés 1974: 38)

El autor detecta que la industria cinematográfica de Hollywood, con su afán materialista, no aprovechaba la magnitud artística ante la que se encontraba. Pero, por contra, también el proceso de idealización que va imprimiendo a su arte la hace atractiva desde el punto de vista espiritual. Su refinado arte es consecuencia de conducirse «sin otros estímulos que el alto amor, sin otros resortes —sin más trucos— que los de un arte frenado, conciso, verdadero.» (Jarnés 1974: 38). Resuenan detrás de estas palabras el eco místico de la poesía de San Juan de la Cruz,

como si hubiera que entender el arte de Greta Garbo en términos místicos: «El gran arte consiste en irlo haciendo invisible, en incrustar primorosamente la nota aguda en la total melodía pasional. En hacer callar lo estrepitoso —y lo fácil— para que pueda hablar desde muy dentro de su oscura noche el ruiseñor de un alma dolorida» (Jarnés 1974: 38). En la frase «El gran arte consiste en irlo haciendo invisible» se traduce casi literalmente el adagio latino medieval *ars est celare artem*, «el arte consiste en esconder el arte».

La espiritualidad esencial del arte de Greta Garbo muestra toda su grandeza en la tragedia. Refiriéndose a uno de sus filmes más exitosos, explica que «Greta Garbo, en *Ana Karenina*, nos hace repasar, sin nosotros advertirlo, todas las lecciones de su texto de gran intérprete dramática. Excepto la lección de la alegría» (Jarnés 1974: 39). Si bien Benjamín Jarnés no podía vislumbrar que pocos años después la comedia *Ninotchka* sería considerada como una de sus cumbres interpretativas, es cierto que la tragedia marcó la carrera cinematográfica de Greta Garbo. La National Gallery corrobora la dimensión trágica de la figura de Greta Garbo dedicándole un mosaico en su edificio. Y de las palabras de Benjamín Jarnés podríamos colegir que la tragedia se debate en el espíritu: «Su total fisonomía —ya en otras películas lo vimos— se lanza al juego artístico con plena sabiduría, con plena exactitud. No sólo el amor, también la cólera, la angustia, el pánico, toda una escala de sentimientos, maneja diestramente. En ella hablan los ojos, los brazos, todo su cuerpo, tan bien como su boca. Todo lo meramente anatómico se hace en ella relieve de su alma, se nutre e inflama de ella. Por eso, el rostro de Greta Garbo es todo su cuerpo, en armónica vibración» (Jarnés 1974: 39). Su rostro es, pues, una totalidad que capaz de encerrar la infinita variedad de sentimientos humanos. De ahí que cristalice la unión entre la carne y el espíritu. La belleza de Greta Garbo es un reflejo de su alma. De ahí emana su mito, como forma de arte sublimado —«que la realidad cotidiana no ofrece corrientemente» (Zuleta 1977: 65)— y por tanto como fuerza vital y social que es este tipo de manifestación del espíritu en la obra de Jarnés.

4. 1. 3. Juan Gil-Albert: «Una impostura genial» (1955)

Juan Gil-Albert demostró en más de una ocasión su agudeza crítica con el arte cinematográfico⁶¹. Sin embargo, a pesar del interés que pueden tener para el estudioso, muchos de sus escritos sobre el séptimo arte fueron publicados tarde (en parte debido a su marcado carácter personal), y pasaron directamente a formar parte de su obra completa. Pero leídos en la actualidad, conforman un conjunto de ensayos lúcidos y bellos en especial por lo que concierne a las estrellas de cine. Rescato uno de ellos por su especial relevancia para estas páginas y por la claridad con que disecciona el secreto del mito de Greta Garbo.

Si se lee desde un punto de vista semiótico, este pequeño ensayo condensa todos los signos que componen el mito de Greta Garbo con exactitud, sensibilidad y altura intelectual, cualidades que, por otra parte, definen la escritura de Juan Gil-Albert. Desbroza las características que condujeron a toda una generación a valorar míticamente a la actriz. Su título es elocuente («Una impostura genial: el caso de Greta Garbo»). Acuden a la mente nociones como las de simulacro, irrealidad y fingimiento, que definieron en su momento la figura y la vida de Greta Garbo. Es estimulante, en relación a ello, que se acompañe de un ilustrativo paratexto de Thomas Mann para corroborar la idea: «*La renuncia es nuestro pacto con las musas; la vida, nuestro jardín prohibido*». El hecho de renunciar es una decisión estética cuyo destino es vivir. Como hizo Greta Garbo.

Juan Gil-Albert evidencia en el texto que el mito de Greta Garbo se basaba no tanto en unas excelentes cualidades interpretativas, como en un misterioso afán de entender la interpretación, la vida, el cuerpo y el tiempo como una obra de arte en sí misma. Pero también subyace en este ensayo una lectura que atañe a lo estrictamente personal del poeta. Su sintonía con Greta Garbo residía en que, como ella, el poeta tenía en alta consideración moral la soledad. Entre el poeta y la actriz se traza una línea directa fundada en el ideal epicúreo de «centrar la felicidad en un eje

⁶¹ Juan Gil-Albert (Alcoy, 1904-Valencia, 1994) se sitúa en el ámbito de la Generación del 27, como uno de los poetas más jóvenes. Su esteticismo inicial no le impidió un compromiso activo del lado republicano. Fue secretario de la revista *Hora de España*. Exiliado en México, retornó a España, donde vivió apartado de la cultura dominante. Custodió la herencia griega como un proyecto ético, centrado en el homoerotismo. Epicúreo, cosmopolita e independiente, cultivó una poesía que concilia la celebración con la serenidad. Autor de varios volúmenes de memorias, crónicas y ensayos, escribió también novelas y relatos. El cine y la fotografía están muy presentes en su obra. Es autor de «instantáneas» en prosa y del ensayo *Contra el cine* (1974). Fue Medalla de Oro de las Bellas Artes, Premio de las Letras Valencianas y Doctor *honoris causa* por la Universidad de Alicante.

individual» (García Gual 2008). Debemos acuñar para Juan Gil-Albert y Greta Garbo la aliterada categoría de «estetas estetizantes». Fue el poeta quien escribió:

Un alto muro a veces me separa
del mundo entero. Yedras y cipreses
intensifican luces y silencios
y en el hueco plausible de la tierra,
tal una mano, vivo dulcemente
una especie de absorto sueño antiguo
que nada extingue.

(«El jardín», *Los Homenajes*, 1968)

Este ideal epicúreo del retiro estrecha los lazos del mito de Greta Garbo con la concepción vital y poética de Juan Gil-Albert, que a veces tiene como resultado la misantropía:

El asco de la gente que me rodea
pervierte mi virtud.
Rescatar este último refugio
de mi tiniebla: todo es invadido
por la procacidad con que defienden
lo falso y vil.

(«Bíblica», *Poesía*, 1961)

El texto parte de unas palabras que, al parecer, pronunció la Divina, y que despiertan la admiración del poeta por su altura moral y la sinceridad fuera del orden de lo común en el mundo del espectáculo:

Según el parlanchín, la sueca había dicho: «He hecho creer al mundo que era una actriz.» Me sobresalté, porque si Greta Garbo ha pronunciado esas palabras merece llevar el nombre que lleva, ser quien es. (Gil-Albert 1982: 352).

Juan Gil-Albert parece reclamar la función social y estética de la renuncia, porque compara el caso de la actriz con el del poeta Rimbaud, otro ejemplo de renuncia del mundo en el apogeo de su carrera artística. El mito en general, que se caracteriza por su carácter al margen del tiempo, suma en Greta la dimensión espacial, el poeta resume como «huida extemporánea sensacional» (Gil-Albert 1982: 352). Tiempo y espacio son dos nociones que merecen el desprecio en este acto de renuncia, que confieren a la actriz valor moral, y, por lo tanto, una significación social de carácter ejemplar. En otros tiempos, sólo los grandes filósofos y los santos asumían la renuncia como única salida. Sustraerse del tiempo y de su traducción

social, la historia, y al mismo tiempo del espacio (la sustancia del mundo) es una empresa sólo reservada a los héroes.

En opinión de Juan Gil-Albert, Greta Garbo entendió la vida como «simulacro de un orden muy particular», lo cual le conduce a afirmar rotundamente que «no era una actriz, era, eso sí, una relevante personalidad física» (Gil-Albert 1982: 353). Mucho antes que Baudrillard, Juan Gil-Albert incide sobre la supeditación de la realidad al simulacro. Greta Garbo había inaugurado en sí misma una hiperrealidad al entender de ese modo la vida, e interpretarla así en las pantallas: fue una actriz que hizo de actriz, o fue una Greta Garbo que hizo siempre de Greta Garbo. Citando a Jauss, la actriz asumió conscientemente la necesidad de tomar el «mito como solución» (Jauss 1989b: 245).

En ese orden del simulacro, de terrible impacto seductor, se repiten las cualidades ya apuntadas en algunos de los textos estudiados, pues junto a «un absorbente magnetismo helado en torno suyo» consiguió a través de su conexión con lo ideal de la vida y el arte que «en breve tiempo, todo lo que significaba de algún modo expresivo, feminidad, tratara de parecersele» (Gil-Albert 1982: 353). La rápida transmutación en modelo de comportamiento, tal y como expresa Juan Gil-Albert, absorbió las cualidades hasta convertirlas en puras ideas de las circunstancias que la rodeaban. La misma idea de la feminidad tuvo que encauzarse forzosamente hacia ella desde su consagración en las pantallas, adquiriendo el carácter modélico que ostenta el mito como fuerza social.

El físico de Greta Garbo tiene un peso fundamental para entender este proceso. Sus rasgos fríos le impedían encarnar en la pantalla a mujeres frágiles. Su cuerpo (magnético, de alto erotismo) planteaba una paradoja al espectador, resumida por Juan Gil-Albert con la prístina dicotomía entre la carne y el espíritu:

Esta personalidad física, para obrar como obró, con tiranía sin igual, necesitaba estar hecha de algo más que nariz, y ojos, y caderas; era *fatalmente* de naturaleza espiritual, entendiendo aquí, por espíritu, no tanto un talento como una modalidad. (Gil-Albert 1982: 353)

Lo esencial de la figura de Greta Garbo, del personaje, no residía en lo puramente físico, sino en lo espiritual. A través de él conducía su cuerpo a los altos niveles de abstracción que sintonizaban con un estilo de arte más cercano al europeo que al norteamericano:

nos hizo conocer otras latitudes del amor, no tanto como un reflejo pintoresco, es decir, porque fuera, en este caso, de Suecia, sino porque en todo ello se integraba, de pronto, un

nuevo gusto de lo europeo; era una revelación, un tipo, el tipo que, sin saberlo, se andaba buscando, como si dijéramos, el ideal. (Gil-Albert 1982: 354).

El mito de Greta Garbo sintetiza, entonces, una época y un estilo juntos. Y como si se hubiera adelantado a Roland Barthes, Juan Gil-Albert apunta su principal cualidad creativa: la estrella cinematográfica trae consigo su propio horizonte estético, que permanece injertado en el ADN del mito y comparece en el presente con él. La eficacia comunicativa del mito cinematográfico es insuperable. Juan Gil-Albert resume esta idea magistralmente:

no estábamos sólo ante una mujer bonita como la Cavallieri, de la que contaban tanto su rostro encantador como sus seguramente encantadoras intimidades; no, no era eso, sino una sensación de asistir a lo que yo diría pedantescamente, una fase cultural del gusto, de la calidad, de la depuración. (Gil-Albert 1982: 354)

El texto de Juan Gil-Albert toma gran altura literaria cuando describe el físico de Greta Garbo. Recuerda que en algún momento de su vida una postal promocional con el rostro de Greta Garbo en *Maria Walewska* le acompañó en sus lecturas como señalalibros. En sus descansos, se detenía a contemplar la postal, y a sondear el rostro de la bella actriz en más de una ocasión. La descripción (una perfecta prosopografía) constituye una pequeña obra maestra digna de ser citada en su totalidad:

Era una cabeza excepcional: la frente amplia, inmensa, nobilísima; las sienes frágiles, delicadas; los párpados hundidos; los pómulos salientes, bajo una piel traslúcida; la boca grande, medio entornada, como los ojos, claros, de amplio horizonte espectral, aureolados por los soles de las pestañas; el arco de las cejas impertérrito y, poniendo a todo el conjunto la firma personal, el toque decisivo del alma propia, una fina nariz aristocrática, cuya línea de descenso, modelada con un imperceptible dejo de irónica altivez, sugería idealidad e imponía distancia. (Gil-Albert 1982: 355).

Y concluye: «Era la Belleza» (Gil-Albert 1982: 355). Una vez adentrado en el terreno de las ideas, simbolizado en el uso de la mayúscula en el sustantivo, sentencia: «Greta no era una actriz, era un mito» (Gil-Albert 1982: 355). El hilo argumental que ha seguido hasta el momento queda resumido rotundamente de esta forma. Entiende que el modo cinematográfico y vital de estar en el mundo es un acto de afirmación mítica, más allá de lo artístico. Porque la epidermis del mito se concreta en la semiosis de múltiples maneras, pero el núcleo se mantiene inalterable. La filmografía de la actriz exhibe hoy unidad por encima de la fragmentación, que

confiere al texto del mito una consistencia cinematográfica. Y esto vale tanto para la literatura como para el cine, porque, como expone Juan Gil-Albert:

No es que fuera una mala actriz, era siempre Greta Garbo, no ésta o aquélla encarnación circunstancial, sino la eterna Greta Garbo; y no tampoco por insipidez anímica, como les ocurre a las bellezas de escaparate que es la manera de ser más frecuente de las bellezas, era más bien que Greta estaba demasiado prendida en sí misma, gozaba de un destino excesivamente personal, y eso, precisamente en una actriz, es un contrasentido. (Gil-Albert 1982: 355-356)

Esa continuidad constituía la esencia de Greta Garbo: siempre era ella, no importaba cuál fuera su papel. Era una entidad retroalimentada que compartía con los ángeles destino, porque en ella se agotaba su especie. De forma contraria a lo que se espera en un actor, que, como dice Gil-Albert, trata de «inmolarse personalmente a favor del héroe que se trata de invocar» (Gil-Albert 1982: 356), Greta Garbo trascendía las normas de interpretación y de lo que se esperaba en una estrella cinematográfica de su calibre. A ello contribuía su iconicidad:

Su irradiación física supeditaba a todo lo demás, como la aparición de una reina neutraliza de repente las discordias de sus cortesanos. Perseguíamos en la penumbra sus movimientos de sombra, su cuello de hada, sus manos, sus manos naturales, sin maquillar, que nunca fueron de actriz; la manera irremplazable como bailó en el sarao de la *Karenina* o tosió en la cena de la *Gautier*, y conservábamos después el resplandor de una presencia insólita que rebasaba el espectáculo y se imponía a la vida; era una fuerza, la fuerza de una modalidad nueva, de un hallazgo. (Gil-Albert 1982: 357)

Los términos en que Juan Gil-Albert expresa la magnitud de la experiencia estética que proporcionaba Greta Garbo en la pantalla no deja lugar a equívoco. Su abstracción e idealización —física y moral— detenían la vida del espectador, porque su belleza se acompañaba de una fuerza inusitada del espíritu. De ahí que Juan Gil-Albert utilice el término «presencia», que remite directamente a una realidad sagrada, y que adquiere además un matiz casi irónico referido a la estrella.

La «trascendencia estética» con que comparecía ante los espectadores en la pantalla se apagó súbitamente para desaparecer por completo, de las pantallas y del mundo. Aunque era ya conocida por cultivar el arte de la huida, y su núcleo, como dice Juan Gil-Albert, «se mantenía hermético» (Gil-Albert 1982: 357), su retiro definitivo habría de ratificar su condición mítica definitivamente. Greta Garbo nunca ocultó su desdén por el modo en que la industria cinematográfica convertía en mercancía a sus actores. Por ello, una vez consolidada su figura en el firmamento

hollywoodiense, dejó de conceder entrevistas. Tampoco asistía a los estrenos de sus propios filmes. Su vida se resumía entre largas escapadas al mar y la práctica del ascetismo en sus mansiones. Este poco usual comportamiento en una estrella cinematográfica confirió a la actriz el aura de misterio que permitía engrandecer sus apariciones en la pantalla:

En medio de ese firmamento espasmódico, cuyas estrellas gozaban de luz tan adventicia como precaria, Greta salía tan sólo de su reclusión como un sol de media noche para subir a la pantalla y dejar entonces indeciso el logro imposible de cada cual ante la suave aparición de su cabellera o el lívido resplandor de su escote. Luego, desnuda otra vez de las pompas escénicas, se enfunda en sus abrigos masculinos, se encasqueta su fieltro, vela sus buscados ojos con unas gafas oscuras, deserta de las ruidosas marionetas de profesión cuyo oficio de dejarse ver no terminaba nunca; desaparece, como quien representa en la vida un drama más veraz, hacia lo que parecía ser su anhelado incógnito. (Gil-Albert 1982: 357-358).

El proceso de catasterismo, habitual para los mitos clásicos, se alcanzaba sólo después de la muerte del héroe. Sólo entonces su figura se insertaba en las constelaciones. Pero en el caso de la actriz, este proceso consciente funciona de manera diversa. No necesitó morir físicamente para alcanzar ese estado. Sólo le bastó el silencio y el retiro. Socialmente, se presentaba la oportunidad de construir el mito mediante la habladuría:

Trataron de inventarse historias de amor; todas falsas. En torno suyo, mujeres y hombres, en una contradanza medio descabellada, medio cómica, se intercambiaban las parejas, para volver a repetirse hasta el fastidio la mueca matrimonial. Únicamente la Garbo permanecía sola, no se sabía si altiva o huraña, porque seguramente era una soledad la suya de raíz esencial, como un impenetrable compuesto químico, y que alimentaba, por tanto, dándole su peculiar fluido, la emanación de su espectro. (Gil-Albert 1982: 358).

Una de esas especulaciones capta la atención de Juan Gil-Albert. Alude a un paratexto sin texto, fenómeno que hemos comentado en el anterior capítulo. Al parecer, la actriz quiso interpretar la versión cinematográfica de *El retrato de Dorian Gray*, y adquiere un carácter simbólico sólo constatable desde la distancia temporal. El poeta califica esta intención de «acierto maquinal» (Gil-Albert 1982: 358), ya que «era un hallazgo sorprendente por lo justo. No hubiera existido, tal vez, disfraz más comprometedor» (Gil-Albert 1982: 359). Pero, como tantos otros proyectos (por ejemplo, el de protagonizar el *biopic* de Juana de Arco, con cuyos atributos será retratada en el poema de Victoriano Crémer —véase el apartado 5. 1. 5.—) con los que se especuló desde su retirada, no salió adelante, unas veces por cuestiones económicas de producción y otras, la mayoría, porque la actriz desistió.

Juan Gil-Albert sentencia que, simplemente, «Greta Garbo se esfumó» (Gil-Albert 1982: 359), pero entiende que esta voluntad de no estar en el mundo para un animal cinematográfico, engrandece su carácter heroico. En el año en que el poeta escribe este pequeño ensayo, ya era habitual ver la caída de las estrellas cinematográficas por cuestiones, casi siempre, de rentabilidad económica. Si bien uno solo de sus filmes puede considerarse un fracaso de taquilla (significativamente, el último), la expectación que despertaba estaba lejos de apagarse en 1941. A este respecto dice el autor: «abandonó el trono sin que nadie sepa hasta hoy, *oficialmente*, los móviles de una decisión tan extravagante, y, tengámoslo en cuenta, tan poco de actriz» (Gil-Albert 1982: 359).

Este sustraerse del curso de la industria, del ritmo impuesto por los estudios cinematográficos y de la parafernalia hollywoodiense debe instalarse también entre los signos que componen el mito. La lucha contra el gigante de celuloide, como antes los héroes luchaban contra los monstruos o Don Quijote contra los molinos, configura la significación social del mito. Ella salió victoriosa, pero a un precio muy alto: la más absoluta soledad. El resto de su vida discurrió detrás de unas gafas oscuras y una gabardina masculina que ocultaba su bello cuerpo y su magnífico rostro a los ojos del mundo. Así la retratará la literatura, como se verá en este mismo capítulo. Desde el momento de su retiro, «se debe enteramente a sí misma y parece haber sido arrebatada por su sino al centro mismo de su soledad» (Gil-Albert 1982: 359).

Si en su momento condujo su vida con el propósito de ser la mejor actriz, el resto de su vida lo pasó ocultando el rostro que la había hecho universal. Esta Dorian Gray, andrógina y solitaria, mantuvo su dignidad preservando «su incógnita, y su incógnito» (Gil-Albert 1982: 359). Porque el mito plantea en el plano social preguntas que son difíciles de responder, ya que «en ella se juega otro papel más oculto» (Gil-Albert 1982: 359).

Juan Gil-Albert confiaba en que se mantuviera esta decisión. La grandeza significativa que había adquirido el mito como creación sublimada producto de la vida y del arte quedaría de otro modo desvirtuada: «agradezcamos siempre a la vida que los complejos que padecen heroicamente ciertas criaturas privilegiadas nos compensen de las salpicaduras que, a diario, provoca, con su paso victorioso, la vulgaridad» (Gil-Albert 1982: 360).

María Paz Moreno, en el capítulo «El mito» de *El culturalismo en la poesía de Juan Gil-Albert* (2000: 93-127) estudia «la naturaleza del mito en Juan Gil-Albert» y la presencia de una categoría que ella denomina «lo mítico», con un sustantivo neutro que alude claramente a su condición de material procedente de la tradición, y que no pertenece en exclusiva a los textos (lo que aquí hemos llamado intertextual o architextual). Moreno estudia sobre todo los mitos grecolatinos, que permiten a Gil-Albert expresar su concepto del amor homoerótico, o su visión del cosmos. En otro capítulo Moreno detalla «lo mitificado» por el propio Gil-Albert, aquello que él elabora como mito personal (el mar Mediterráneo, España, Alcoy como lugar de infancia y de ocio).

No incluye Moreno ni entre lo mítico ni entre lo mitificado los mitos modernos cinematográficos. Por nuestra parte, podemos concluir que Greta Garbo actúa como un mito para Gil-Albert. Un mito moderno, que a la vez entra en «lo mítico» (existía como mito antes de la contemplación del escritor) y en lo «mitificado».

Puesto que Moreno incluye la presencia del mito como un rasgo de culturalismo, podemos deducir que la presencia del mito de Greta Garbo es un factor de culturalismo, no sólo en Gil-Albert. Pero se trata de una afirmación que necesita ser matizada, porque el mito de Garbo proviene de una cultura que es considerada popular, a menudo con un matiz despectivo. Concluyamos reclamando que, en cualquier caso, es otra cultura a la que debe incorporarse la cultura literaria.

4. 1. 4. María Beneyto: «Greta I de Suecia» (1993)

Es interesante explorar y comentar las lecturas femeninas de un mito femenino como el de Greta Garbo. A diferencia de los mitos antiguos, que salvo contadas excepciones, son fruto de la escritura masculina y en gran medida recibieron sólo lecturas masculinas, el de Greta Garbo se ha movido en un mundo en el que la modulación social del mito no está en manos sólo de los varones. El mito ya no es exclusivo de un sexo. La poeta española María Beneyto construye en la década de los 90 un díptico en torno a la insondable significación del mito de Greta Garbo

en relación a la mujer y a la esencia de lo femenino⁶². El primer poema explora los últimos años de la actriz, y cómo su particular modo de vida y su alejamiento absoluto de la sociedad la condujeron a un estado mítico que es hoy reflejo ideal del carácter femenino. Por contra, el segundo poema que conforma el díptico, «Greta se ha ido», ahondará en la difícil relación del mito y la muerte.

Fueron publicados originariamente en *Hojas para algún día de noviembre* (1993). Ambos textos, observados en conjunto, despliegan en un gran panel donde los grandes momentos del mito. También inciden en su desarrollo desde el punto de vista de una destinataria femenina. Sólo así se pueden observar las fases del mito, y todos los grandes argumentos que han hecho de Greta Garbo la criatura ideal que conocemos. Es importante anunciar, antes de adentrarnos en los textos, que la imagen de Greta Garbo es proyectada sobre la de la propia poeta, en un intento de delimitar la posición en el mundo de una autora que se debate, según Mónica Jato, en los «conflictos en el camino de redefinición de su identidad» que a veces desemboca en «deconstrucción» (Jato 2008: 218).

El primer poema, «Greta I de Suecia» articula su enunciado a partir de la memoria personal. Quien habla y nos ofrece un retrato poético de la actriz es la propia poeta, cuyo recuerdo intenta evocar simbólicamente a la gran actriz. La aclaración entre guiones, «yo creo que se ha muerto/y lo que a veces surge es un cadáver» (Beneyto 2006: 128), expone ya las claves principales que vertebrarán el juego del poema. Esa mujer real que se llamaba Greta Garbo sólo puede vivir y condicionarse en la memoria de quienes la disfrutaron en la pantalla. Su imagen sólo puede ser evocada ahora —y remotamente— por ellos, los espectadores. Es decir, la condición mítica reside más en los espectadores reales que la actriz real. La inseguridad que muestra la poeta, como recurso o licencia poética, traduce metonímicamente la fragilidad de la memoria colectiva. La voz de la poeta es un reflejo de la sociedad que ha ido olvidando paulatinamente a la gran estrella. No saber si está muerta una persona que fue célebre supone colocarla en el limbo entre la historia y el olvido, en los límites entre la vida y la muerte y por lo tanto en un

⁶² Poeta y narradora española (Valencia, 1911-2005), autodidacta, bilingüe español-valenciano, con importante producción en ambas literaturas, según etapas. Se la sitúa en la generación de escritores valencianos de los 50. Ha sido antologada en numerosas ocasiones, en sus dos idiomas literarios. Premio Ciudad de Barcelona de novela (1956), y Premio de las Letras de la Generalitat Valenciana (2005). La condición femenina es importante tanto en su poesía (*Eva en el tiempo*, 1952) como en sus novelas (*La mujer fuerte*, 1967).

momento crítico del tiempo. Esas coordenadas son fundamentales para el establecimiento del mito que corresponde a los poetas: «Greta Garbo o Gustafson, una sombra» (Beneyto 2006: 128).

Evocar desde el principio del poema el nombre de Greta Garbo es dirigirse directamente al mito. Ya hemos visto con frecuencia en qué modo el nombre de Greta Garbo permite, sobre todo en los inicios del poema, invocarla, atraerla hacia la realidad de la creación poética, de modo similar a las invocaciones antiguas a la musa. La poeta paladea el nombre de Greta Garbo, porque el nombre es directamente la significación. Tal es la relación entre la palabra y lo mítico. La última parte del verso parece redundante. Surge un término que se le se ha aplicado muchas veces a la sueca, «una sombra», un sustantivo que funciona casi a modo de epíteto *constans*. Desde el presente desde el que recuerda la poeta a la actriz, Greta Garbo es igual a una sombra. Ha quedado subsumida en un sustantivo lleno de simbolismo.

La sombra es el reverso de la luz: ambas son más intensas en el caso de alguien tan radiante como Garbo. También la sombra pertenece al territorio de la muerte, sobre todo en la mitología grecolatina, en la que los muertos pasan a un reino de sombras. La sombra es fronteriza con la nada, como atestigua el final del gran soneto de Góngora: «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». La sombra es el paso previo a la nada: el *Diccionario de los símbolos* la define también como «la propia imagen de las cosas fugitivas, irreales y cambiantes» (Chevalier y Gheerbrant 1986: 955). Ahora bien, la exploración de la sombra de Greta Garbo por parte de María Beneyto muestra que la sombra es un momento necesario del mito. Sin sobreponerse a la sombra, a la posible muerte, a la amenaza de la nada, no hay triunfo del mito. El mito no está hecho sólo del lado luminoso, de esplendor vital, de momentos radiantes.

La imagen principal que vertebra el poema de María Beneyto proyecta a Greta Garbo en la imagen de una isla, o de un barco a la deriva. El carácter solitario y huidizo de la actriz, que la perfiló incluso en sus años más gloriosos de Hollywood, fraguó sólidamente su posterior fama de ser misterioso. Este temperamento individualista tiene su reflejo poético en la definición metafórica que utiliza María Beneyto: «una mujer que siempre regresaba / de mundos golpeados, derruidos» (Beneyto 2006: 128).

Se trata de una definición que la poeta extiende a los modelos de mujer que poblarán el poema. Greta Garbo se proyecta como un ser ideal en otras mujeres de la historia o de la literatura, como una entidad artística cuyo significado semiótico sea completo y se encierra en sí mismo. Es un arquetipo proyectada sobre las criaturas particulares. A su simbolismo como mujer real se une al conjunto semiótico proyectado desde las pantallas cinematográficas, o sea, su corpus filmico («siempre regresaba»).

La personalidad artística de la actriz es mucho más profunda en la percepción de la poeta. A raíz del individualismo se sugiere una conexión con las grandes imágenes femeninas. María Beneyto equipara a Greta Garbo con Ofelia. La metáfora levanta un vigoroso retrato, pues Greta aparece como un ser que flota en la soledad y el frío (este último es sugerido por la aliteración en /f/: flotante Ofelia, de modo que el sonido refuerza el significado): «y se acostaba, leve, en el silencio, / larga, flotante Ofelia de las nieves» (Beneyto 2006: 128). La nauta muriente ha sido, por otra parte, frecuentada poéticamente por Beneyto, como advierte Candelas S. Gala aduciendo que «ofrece la imagen preferida por el hombre» (Gala 2000: 592).

Se corresponda o no fielmente con esa premisa de la estudiosa, esta Ofelia a la deriva de la propia vida llega acompañada de los símbolos que se le han adherido a la materia mítica conformada en la literatura. La niebla que acompaña a Ofelia/Greta es la misma que se nombra en los poemas Juan Eduardo Cirlot (4. 2. 4.) o Guillermo Meléndez (6. 1. 2. 1.) y en la evocación de Borges (6. 1. 3. 2. 3.), por ejemplo⁶³. La niebla es cinematográfica: forma parte del conjunto semiótico de la actriz la anuncia y la persigue. Pero también es niebla real. María Beneyto sitúa su origen en el lugar de nacimiento de la actriz y enriquece así el conjunto semiótico del mito: «Era la niebla de una isla nórdica / poblada por abetos y abedules» (Beneyto 2006: 128).

Junto a la imagen pagana y sufriente de Ofelia, a modo de imagen subyacente (hipotexto visual) de Greta Garbo, también se despliegan imágenes de la iconología cristiana. María Beneyto encuentra en Greta Garbo una identidad con Santa Lucía, una santa que sufrió también por causas del mundo. La relación que María Beneyto apunta con Ofelia y con Santa Lucía adquiere un carácter simbólico de eternidad femenina, son sujetos que sufrieron por alguna u otra causa, y que pagaron con su

⁶³ En Cirlot es niebla. En Borges o Guillermo Meléndez el término es «neblina». Remito a los respectivos capítulos de esta tesis en que se estudian.

vida su atrevimiento a luchar contra las inclemencias del mundo. De este modo Greta Garbo, Santa Lucía y Ofelia se ofrecen a la lectura femenina del mito como modelos de comportamiento ejemplares, heroicos. Es de recibo recordar que Lucía es una de las santas veneradas por la iglesia luterana escandinava. Ello establece la principal relación entre Greta Garbo y la santa cristiana. Pero no deja de ser curioso que Santa Lucía, encarnada ahora en Greta Garbo, «siempre parecía estar sacando/su mirada del agua» (Beneyto 2006: 128), cuando todos sabemos las consecuencias del martirio de Santa Lucía. Los ojos de Santa Lucía están ahora inmersos en el agua, porque Greta Garbo es una isla, es un barco. También recordar que la fiesta de Santa Lucía es de gran importancia en Suecia. Especialmente en Estocolmo, donde se elige a una niña «Reina de Lucía de Suecia», y de ahí la corona que aparece en el poema. Otro dato revelador es que Santa Lucía es patrona de los ciegos, y de los fotógrafos y escritores. Santa Lucía resume en ella toda la carga iconológica que es capaz de mover Greta Garbo. Por otra parte, debemos recordar que Santa Lucía sufrió su martirio porque se opuso a casarse con un pagano, y éste, como venganza, la delató por cristiana ante el procónsul Pascasio, lo que desencadenó su captura y su posterior martirio. Esta negativa al amor adquiere por lo tanto un nuevo significado también para Greta Garbo, porque si funciona la ecuación Greta = Lucía (mito = santa), el martirio adquiere una dimensión mitológica. En el apartado reservado a *Vida de Greta Garbo* ahondaremos en la santidad literaria de la estrella. La fuga del amor se paga con la vida, simbólica o real.

Una santa Lucía sin corona
de resplandor, sonámbula y felina,
que siempre parecía estar sacando
su mirada del agua.

(Beneyto 2006: 128)

La naturaleza mítica de Greta Garbo se debate pues entre la literatura pagana y la devoción cristiana. A partes iguales. Como una virgen se manifiesta junto a sus atributos, que son en este poema el agua, la niebla, y el aislamiento derivado de ambas (la define como isla). Tal vez el carácter cristiano, martirial, perviva en los siguientes versos. A Greta Garbo se le puede considerar, leyendo los versos de María Beneyto, como una mártir del cine. Una mártir de la fama que tuvo que luchar contra ella y cuyo resultado pagó con su vida. La poeta detecta la noción de destino (de

fatum) en la vida de Greta Garbo, relacionada directamente con el núcleo narrativo del mito:

Mujer presa
de la fatalidad y la amenaza,
tenía horror al viento, miedo al día
y se huía a sí misma, distanciándose
como si al verse no se conociera.

(Beneyto 2006: 128)

En los versos de María Beneyto la luz vital y la luz cinematográfica se funden en una sola. El retrato de Greta Garbo como Santa Lucía continúa su curso de los siguientes versos. Remontándose al origen etimológico del nombre Lucía (juego de palabras luz/Lucía), Beneyto desarrolla las cualidades materiales con que Greta Garbo acontecía en la vida y en el cine:

Bebía siempre luz glacial. Llevaba
la luz por dentro, en lugar de sangre
y goteaba luz cuando lloraba.

(Beneyto 2006: 128)

De nuevo hay que remitirse a la imagen conformada sucesivamente en la pantalla. La especial iluminación acabó por convertirla verdaderamente en un mito evanescente, etéreo, pleno a los ojos de los espectadores. Esa misma iluminación facial lograba la idealización del rostro de la actriz hasta límites propios de la Antigüedad (casi arcaica). Su sustancia luminosa se relaciona con su calidad de estrella, pero María Beneyto da un paso más allá y la metaforiza como otros cuerpos celestes, lo cual le confiere un escalón superior a las demás estrellas cinematográficas:

Sin embargo, más que estrella era luna
sola y feliz, en soledad creciendo,
satélite que roba claridades
para vivir en claridad perfecta.

(Beneyto 2006: 128)

Estrellas (astronómicas y cinematográficas) hay muchas. La luna, en cambio, es única. La enorme proyección de la figura de Greta Garbo cinematográfica debía su magnitud a sus personajes, muy similares entre sí. En el poema de María Beneyto

todos los personajes parecen juntarse en uno sólo, como producto de la repetición de los modelos que el cine proyecta para ella. Uno tras otro sus papeles eran el mismo, y por ello al final es como si hubiera hecho tan sólo una película:

Era además, la extraña criatura
de la lluvia, el ser febril y altivo
tormentoso y febril de la tragedia,

(Beneyto 2006: 128)

Es por tanto, santa de la tragedia (más incluso que musa de la tragedia) porque ella la encarnó fuera y dentro de las pantallas. Y continúa su rememoración centrada en lo femenino:

el gesto femenino despertándose
en un tiempo de bruma y desconcierto,
después de haber dormido sueños hondos
sin más amanecer que la esperanza.

(Beneyto 2006: 128)

Otro núcleo esencial narrativo del mito de Greta Garbo se encuentra en su relación con el amor. María Beneyto lo expone claramente. Para la poeta la actriz encarnaba un tipo de amor no convencional, y ahí residía uno de los mayores encantos del mito. Este amor distinto que ve María Beneyto en la figura de Greta Garbo puede referirse de igual modo al amor cinematográfico y el amor real, como ya hemos visto en tantas ocasiones :

Era el amor, pero otro amor, traía
en carne estremecida y beso fiero
la pasión, no encubierta, de la hembra
que no se deja poseer, posee...

(Beneyto 2006: 128)

Aquí reside quizás la mayor compenetración con el alma de Greta Garbo en el poema. María Beneyto ve en esta forma de amor la forma de amor perfecta, porque es una forma dominante, situada por encima de los hombres. El ideal de mujer fatal comporta no darse del todo en el amor, para no caer en la destrucción por sí misma. Aunque posteriormente caiga por las fuerzas de la vida.

La última parte del poema ofrece una visión del mito esencial para comprender su comportamiento en la cultura. María Beneyto proclama la especial

categoría artística que Greta Garbo supo construir como modelo propio y único. Desconfía de las dotes interpretativas de la sueca, pero apunta que precisamente por ello su función era otra:

Ignoro si era actriz, pero tenía
de todas las mujeres que se fueron,
y anticipó el futuro como suyo.

(Beneyto 2006: 128)

En los versos anteriores se entrevé lo que con tanta frecuencia es aplicado a la actriz. Su naturaleza era muy distinta de cualquier actor, porque entendió la vida cinematográficamente y entendió el cine vitalmente. Su proyección no era la realidad cotidiana, en el presente en que se desenvolvía su arte. Su intención era conectar directamente con algo externo, algo estable de la cultura. Apuntaba instintivamente a la esencia de la mujer eterna. Es una idea que la conecta con la Diosa Madre, arquetípica en Beneyto más que «personificación de las energías reproductivas de la naturaleza» (Frazer 2004: 379), porque asumía los rasgos «de todas las mujeres que se fueron». Es mito porque recupera el pasado y anticipa el futuro. Es, pues, arquetipo de todas las mujeres. De otro lado, la diosa madre hacía uso del tiempo a su modo y manera, porque «anticipar el futuro como suyo» es precisamente manejar el tiempo a su antojo, establecer una relación temporal diversa del resto de la gente. Aquel que puede poseer o disponer del tiempo para sí es un soberano, si no la divinidad misma. Pues bien, María Beneyto parece resumir de manera intuitiva esta idea que entronca directamente con la corona de Santa Lucía que le aplica anteriormente. Es una diosa porque dispone de su tiempo para sí.

La mejor manera de usar el tiempo a su voluntad se materializa en la *fuga mundi* que define la segunda mitad de su vida. El modelo propuesto por Greta Garbo se debe tener en cuenta como modelo heroico, porque el héroe lucha contra el tiempo y contra las adversidades de la vida en sociedad. El retiro es heroísmo y salvación a la vez. En los siguientes versos María Beneyto, de manera un tanto prosaica, enuncia la voluntad de Greta Garbo de alejarse del mundo con términos modernos, algunos feministas («derecho», «se reinventó», «esgrimir», «energía», «su elección»). Un vocabulario nuevo, propio de la mujer contemporánea, cuya eficacia literaria es la de renovar el mito, no sólo a la mujer. El mito resurge de sí mismo:

Ella se reinventó, con la energía

de esgrimir su elección y su derecho
a esa absoluta soledad, tremenda
de los seres nacidos islas libres
y se fue, se perdió bajo la lluvia
de donde nos llegó a través del agua.

(Beneyto 2006: 129)

Beneyto conjuga soledad y libertad en la significación del mito de Greta Garbo. El acto de libertad la condujo a la soledad. Diríase que su ansia de soledad le condujo a la libertad. En realidad son términos sustituibles en la cadena semiótica que lo construyen. Intercambiables. Tras ese resumen, la poeta da paso a una interpelación íntima en los tres últimos versos. En una suerte de *Ringkomposition*, el agua vuelve a ser símbolo de la libertad, (como fue libertad para Ofelia): «esa absoluta soledad, tremenda/de los seres nacidos islas libres/y se fue, se perdió bajo la lluvia/de donde nos llegó a través del agua».

Los tres últimos versos, entre paréntesis, resultan ser un epílogo amargo al retrato esbozado en el poema.

(Una anciana sarcástica, pasea
soledades vestidas con su nombre.
Ni nos recuerda ya. Ni se recuerda)

(Beneyto 2006: 129)

María Beneyto se alza como voz de la colectividad al pasar de la primera persona del singular en los primeros versos del poema, a la primera persona del plural en los tres últimos versos. Muestra la imagen de la Greta Garbo decadente, afligida por la ancianidad. Esa anciana borra el esplendor de todos los versos anteriores. Lo matiza. No obstante, completa el significado del mito y lo refuerza. La Garbo anciana es heroica de otro modo. Su distanciamiento definitivo del resto de la humanidad y el olvido (no recuerda, no la recuerdan) es consecuencia de todas las decisiones previas. El adjetivo «sarcástica» introduce una novedad en el universo de Beneyto. Muestra un mito desengañado, que utiliza el lenguaje para mostrar su desencanto.

4. 1. 5. María Beneyto: «Greta se ha ido» (1993)

Frente la plenitud retratada en la primera parte del díptico, este segundo poema de María Beneyto, «Greta se ha ido» se centra en la desintegración de la persona física y su significado en la totalidad del mito. Enlaza directamente con el anterior poema, pues retoma el último verso como principio de éste, en una suerte de anadiplosis. El engarce no es sólo textual. En el mundo poético significar la continuidad de las dos facetas del mito, otorgándoles unidad significativa. Beneyto elaborará el poema como si se tratara de una tablilla funeraria órfica de la Magna Grecia: trazando «la topografía del Hades» para localizar «las fuentes de la memoria y del olvido» (Kirk 2006: 317). Pero la poeta sucumbirá melancólicamente ante las aguas de Lete, donde contempla al mito ya entregado a su navegar.

Esta vez la perspectiva es distinta, y el género también. Se trata de un poema fúnebre, escrito tras la muerte de la actriz. En principio las coordenadas son las mismas que en el anterior: recuerdo y olvido, ancianidad de la estrella, soledad. Ese «ni se recuerda» reiterado podría ser anfibológico (no es recordada / no se acuerda de algo o de sí misma). Lo mismo vale para «Ya se había olvidado»:

Ni se recuerda. Se había ya olvidado
del contraluz, del viento
que removía velos decadentes,
de la nieve en la cual su flor crecía,
del sonámbulo ser que la habitaba.

(Beneyto 2008a: 468)

Los versos dicen con palabras la anulación de una presencia física en el mundo. También dicen (lamentan, no cantan) la anulación también de una belleza. Los «velos decadentes» pueden ser metáfora o eufemismo por las gabardinas masculinas del período final. La figura postrema recordaba, como apunta María Beneyto, al «sonámbulo ser que la habitaba». En la palabra «sonámbulo» puede estar metaforizada habilmente la ausencia de mirada (las gafas oscuras célebres), la pérdida de rumbo vital o incluso la asexuación definitiva («sonámbulo» se predica de «ser»).

La poesía es palabra universal. Convierte en universal el nombre particular. Como han hecho otros poetas, María Beneyto trata el nombre de la actriz como si fuera español. En los siguientes se da el mismo juego con el sonido del nombre,

como paladeando las palabras G r e t a G a r b o⁶⁴. Variando su vocalismo, su nombre adquiere otras connotaciones, de modo que el significado es más fuerte y más amplio:

Greta: entre gruta y grieta. O grito.
(Ella, la silente.) La grieta de su boca
de comisuras tristes, represando
voces que no debían nunca irse,
escapar de la gruta.
Greta, sí, sólo Greta.

(Beneyto 2008a: 468)

La aliteración y paronomasia con el nombre de Greta Garbo es un recurso frecuente, que sólo la poesía puede desarrollar como territorio de la libertad de la palabra. La poesía convierte esos juegos fónicos en metáforas (gruta, grieta y grito). La hondura física es también la hondura moral, porque la grieta y la gruta son hondas e insondables. El grito convoca la imagen a la boca de la actriz. Su belleza inmutable queda distorsionada, pues es inevitable la connotación con el célebre cuadro de su paisano nórdico, el noruego Edvard Munch⁶⁵. *El grito*, de 1894, muestra a un ser andrógino que emite toda la angustia del humano contemporáneo. Hay también una paradoja en el hecho de que el grito que Beneyto extrae del nombre Greta se emplee para identificar sustantivamente a la mujer que se hizo famosa en el cine mudo. Exacerbando la paradoja, la soledad final que trata la poeta retorna a su mutismo originario. La vida retorna al cine. La boca, en la que se superponen imagen (grieta) y sonido (grito) es la sede de todo el fracaso. El verso «Greta, sí, sólo Greta», buen ejemplo de epanadiplosis, reitera de principio a fin (el verso es una vida, es un mundo) una constante: la apelación a lo esencial. También guarda una invocación definitiva de lo que permanece. Ahí reside lo maravilloso. La poeta cifra el destino de la actriz en su nombre, según el viejo adagio *nomen omen*. Esto no rige para la persona real, sino para la estrella, que adoptó un nombre definitivo. Su apellido artístico, en cambio, no es visto como una correlación perfecta de la figura:

En cambio
¡qué poco de su figura desgarbada

⁶⁴ Pueden verse los apartados dedicados a Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Vicente Núñez o Alfonso Reyes.

⁶⁵ Más paisano de lo que parece. Noruega se independizó de Suecia el mismo año de nacimiento de Garbo, 1905.

del apellido mítico, la extraña
antítesis de lo que era, burla
de su andar, de su cuerpo desvaído
apenas femenino!

(Beneyto 2008b: 468)

Aquí aporta María Beneyto una interesante novedad en el proceso mitificador. El apellido Garbo, recordemos, le había sido otorgado por Stiller: «—Te llamarás Greta Garbo. [...] El nombre es sencillo, efectista y te sienta bien. [...] Se pronuncia con facilidad en cualquier lengua» (Gronowicz 1990: 103). En el ámbito hispánico había sido tomado como un sustantivo transparente, un nombre parlante que decía la gracia misma de los movimientos de la actriz, aquí es deconstruido. En la etapa final se acentúa la androginia en un sentido negativo («apenas femenino») y se desvirtúa la esencia misma de la estrella («desgarbada»). En el apogeo, la androginia de Greta aumentaba su belleza. Ahora la disminuye. Esta Greta des-garbada (des-naturalizada, pues) corre el riesgo de acabar des-mitificada (si se me permite la cacofonía, necesaria para la precisión teórica). El mérito de la visión de Beneyto es mitificar de otra manera este momento en el que se ha desnaturalizado hasta «el apellido mítico».

Greta era
una cabeza inenarrable toda.
Los ojos de la esfinge
y en ellos, de regreso, lejanías
que otros recordábamos, ausencias
siempre vivas, punzantes;
un destello de luz lunar, un rictus
en donde estaban bien y mal unidos.

(Beneyto 2008b: 468)

Como toda la tradición mitográfica moderna, María Beneyto concentra la significación de la divina en el rostro y, de manera muy especial, en sus ojos: la ausencia de verbo constata la esencialidad, como si los ojos fueran en sí mismos acción, encarnación verbal. En esos ojos pudo divisarse durante un tiempo todo el horizonte artístico y cultural de occidente, como nos confirman tantos poetas y escritores. Sin embargo, Beneyto vislumbra un detalle significativo. Adolecían también de cierta asimetría: «estaban bien y mal unidos». Estar bien y mal unidos es una forma distinta de belleza, un bien superior que incorpora el mal, da sentido a la

asimetría y a la imperfección. Hace humana a la diosa. También la deja emparentada con diosas de mirar bizco, como Venus⁶⁶.

Cuando reía su tristeza
ella, siempre caída, desmayada,
se reunía en un gran haz de brisas,
juegos alegres, pájaros y orquídeas.

(Beneyto 2008b: 468)

Como si de las dos máscaras dramáticas griegas se trataran, superpuestas en una sola, el rostro de Greta Garbo proporcionaba a la vez dos experiencias contrapuestas. El oxímoron «reía su tristeza» sintetiza un ser extremado, que aúna estados antagónicos. No obstante, el análisis de la fórmula de Beneyto permite afinar el retrato: «la tristeza» es *lo* sustantivo, no sólo por ser *el* sustantivo, sino porque es el sujeto y porque constituye una especie de metonimia (ella es su cualidad esencial, o es el abstracto por el concreto, algo parecido a «reía su majestad»). El acontecimiento se da en el verbo: «cuando reía», que parecer rememorar la excepción, la única vez en que pudo reír en el cine.

Su corazón de sombra
por un momento, quieto, era el silencio
que persigue a la música y la apresa...
Greta se ha ido. Sin dudarlo, al mar.

(Beneyto 2008b: 468)

La continuidad entre los dos poemas del díptico exhibe un interesante juego intertextual. La *Ringkomposition* se reanuda en el segundo: el agua, que organizaba todo el primer poema, cierra este segundo texto con el verso «Greta se ha ido. Sin dudarlo, al mar», Continuidad, pues, y unidad indisoluble del díptico en torno a la idea de la muerte, el aislamiento, el retorno mítico a los orígenes. Este segundo poema acusa su condición de plegaria fúnebre. También es un elogio funerario laico, en el que la poeta-sacerdotisa salva los valores esenciales de la persona, por encima de lo que consiguieron sus personajes:

Ya no veremos

⁶⁶ Corresponde al poeta y al que mira con amor captar la belleza de una mujer normal que equivale a una diosa. En el *Arte de amar*, Ovidio aconseja que el defecto de la mujer se atenúe comparándolo con una diosa (Ovidio Nasón 1993: 2, 659-660). Por ejemplo, una mujer bizca como Venus. Lo que hace Beneyto es muy curioso: Greta es a la vez la mujer real con defecto y la diosa en la que el defecto se resuelve en belleza.

su imagen lacerante
- donde la vida viva se agotaba –
queriéndose esconder, irse, perderse
por dentro de sí misma.

(Beneyto 2008b: 468)

Puesto que se la ha presentado previamente como arquetipo de feminidad moderna, aquí la poeta le rinde tributo con su voz femenina, en nombre de todas las mujeres, porque ensanchó el modelo de feminidad que imperaba por los años en que Greta Garbo desarrolló su filmografía. Es una curiosa solidaridad poética, más con lo femenino que con la mujer. Más con la abstracción que con la persona concreta. Por eso le resulta tan útil tratarla como mito, categoría en lo que lo concreto y lo abstracto fluctúan según la voluntad del poeta:

Se ha ido ya. Y no se ha ido nunca.
Su plenitud se queda, permanece
en nosotros, amiga, compañera
de dolor: con la adúltera suicida,
con la mujer más humillada y sola,
con la inconforme, con la represada,
con las que lloran sueños que se mueren
nonatos tantas veces.

(Beneyto 2008b: 468-469)

Es interesante resaltar que, según el poema, la «plenitud» se alcanzó con la presencia de la estrella en el mundo. Ahora bien: en el mundo cinematográfico. Una plenitud paradójica, porque es fruto de una lucha por la incompletud. Beneyto mitifica a Greta de una manera muy particular, como modelo de mujer, para las múltiples mujeres que han sufrido. La ha comparado con las santas cristianas, en su dimensión de artista. El poema la retrata con estos términos:

Prototipo
de la mujer sin paz, de la arrogancia
frente a la estupidez, el asco, el ceno,
con su mirada en que el amor es grito
a tumba abierta. Al fondo
de esa mirada, un mundo se despide.
Pero ella queda.

(Beneyto 2008b: 469)

Greta, como cualquier otro mito, tiene una dimensión ejemplar. La perduración del mito es necesaria para que actúe ese lado moral. Beneyto singulariza la proyección moral con este enfoque feminista que pone las beneficiarias en las mujeres modernas anónimas. Greta Garbo encarna una vida estilizada frente a la vulgaridad inhóspita del mundo, que tiene muchas formas: la estupidez, el asco, el ceno, que son sinónimos o aristas de una misma realidad, la de las mujeres. Frente a eso, el amor (nada convencional, si tenemos en cuenta lo expuesto en el poema hermano de éste). Beneyto acusa también el exceso misántropo de su modelo. Su mitificación implica una sublimación de lo real.

Beneyto asedia poéticamente la etapa del retiro. En otros poemas suyos se pueden rastrear menciones a la muerte de Greta Garbo, como en el poema «Quiero querer lo que no quiero», recogido en la antología *Casi un poco de nada*. Allí anhela estabilidad frente al constante girar del mundo, y lo formula con un lenguaje menos prosaico. El mundo contiene muchos sinsabores «asesinos de los atardeceres, esos que secuestran / a las puestas de sol y a las mujeres», «las figuras de cera están llorando / —llorándose a sí mismas— / al calor del incendio.», «los que cazan / al antílope azul.» Y en medio de esos sinsabores, de esos aspectos negativos del mundo, se halla otra mala noticia: «Greta Garbo se fue / y a la Gioconda / le hace daño la luz» (Beneyto 2000: 13). Frente a estas noticias, de un mundo que se derrumba, la poeta busca, como Battiato «un centro di gravità permanente» y se refugia: «Sencillamente quiero / quedarme / escuchando a Vivaldi / en el sur de Finlandia / o en los Trópicos» (Beneyto 2000: 13).

El impacto de la muerte de Greta Garbo está tratado de una manera singular en María Beneyto. Es probable que algunos de los rasgos que proyecta en el mito (vejez, aislamiento, deterioro, olvido de los demás, olvido propio de las cosas) hablen de la propia poeta. Como si nos dijera *de me fabula narratur*. Dado que son casi coétaneas, es probable que el díptico de 1993 aborde muchas de las obsesiones vitales de la poeta. El mito también permite el autorretrato. En realidad, Mónica Jato ha observado una línea en la poesía de Beneyto definida por la búsqueda de la propia identidad una vez que su condición femenina se adentra en la vejez, cuyo mejor ejemplo puede detectarse en el poema «Mujer vieja», perteneciente al mismo libro que éste: «la mujer anciana se va así desdoblado, precipitando y desencadenando en

las imágenes sucesivas pertenecientes a otros momentos de su vida» (Jato 2007: 129). Si retornamos al poema que hemos comentado, se comprobará que el procedimiento es el mismo. De esto modo, el de Greta Garbo se yergue como un modelo doliente de ancianidad sobre el que proyectar la propia. Como el «Autorretrato *sicut Christus*» de Durero, este díptico puede ser un «Autorretrato *sicut Greta*» de María Beneyto. En cualquier caso es el retrato mítico de una mujer moderna cuya peripecia encarna visual y poéticamente la de todas las mujeres contemporáneas. Una de ellas es la poeta. Su única diferencia (la de la poeta) es que ella presta voz a las mujeres.

4. 2. Intertexto

Agrupo a continuación algunos textos que demuestran que la relación del mito en la cultura es esencialmente intertextual, y que se da en todos los grados que Genette enumeró, ampliando el concepto propuesto por Julia Kristeva. Desde la cita (fílmica en el caso de Manuel Puig, biográfico-cinematográfica en el de Guillermo Carnero), hasta el intertexto en grado íntimamente fílmico que respondería a una interdiscursividad, en la concepción de Cesare Segre, compleja y bella (Cirlot). Abordo más detenidamente las relaciones intertextuales en el capítulo 8, dedicado al género. A él remito.

4. 2. 1. Manuel Puig: *The Buenos Aires Affair* (1973)

La novela de Manuel Puig *The Buenos Aires Affair* abre dos de sus capítulos con citas fílmicas de Greta Garbo⁶⁷. Este recurso ha merecido la atención de García Ramos, quien observa que «parecen cumplir más bien un papel inductor», ofreciendo «un adelanto analógico y parcial de la acción narrativa posterior» (1982: 258). Aunque no es éste el lugar para detenernos con detalle en la historia que presenta la novela, podemos valorar brevemente que las citas de los filmes de Greta Garbo se concretizan en el desarrollo narrativo en lo que podríamos denominar como *rimas narratológicas*. La primera de las citas que reproducimos, extraída de *La dama de las camelias*, se cristalizará en la convalecencia a la que se ve forzada el personaje de Gladys:

El joven apuesto: Usted se está matando.

⁶⁷ Manuel Puig nació en la provincia argentina de Buenos Aires en 1932. Inició estudios cinematográficos en Italia pero no concluyó su formación en ese ámbito; ello no obsta para que el cine ocupara un lugar destacado en su obra literaria, de lo cual es claro ejemplo su relato «Mi queridísima esfinge», analizado a continuación. Entre sus principales influencias cinematográficas se encontraban el neorrealismo y el expresionismo alemán, mientras que en el ámbito literario destacan Hermann Hesse, Thomas Mann, Jean-Paul Sartre y André Gide. Es autor de novelas, entre las que destacan *Boquitas pintadas*, *The Buenos Aires Affaire* y *El beso de la mujer araña*; obras de teatro como *Bajo un manto de estrellas*, *La cara de villano* y *Recuerdos de Tijuana*; y relatos, editados bajo el título *Los ojos de Greta Garbo*. Puig vivió en Roma, París, Londres, Estocolmo, Nueva York, Río de Janeiro y Cuernavaca, México, donde falleció en 1990.

Greta Garbo: (afebrada, tratando de disimular su fatiga) Si así fuera, sólo se opondría usted. ¿Por qué es tan niño? Debería volver al salón y bailar con alguna de esas jóvenes bonitas. Venga, yo lo acompañaré (le extiende la mano).

El joven apuesto: Su mano está hirviendo.

Greta Garbo: (irónica) ¿Por que no le deja caer una lágrima para refrescarla?

El joven apuesto: Yo no significo nada para usted, no cuento. Pero usted necesita alguien que la cuide. Yo mismo... si usted me amase.

Greta Garbo: El exceso de champagne lo ha puesto sentimental.

El joven apuesto: No fue por el champagne que vine aquí día tras día, durante meses, a preguntar por su salud.

Greta Garbo: No, eso no pudo ser culpa del champagne. ¿De veras querría cuidarme? ¿Siempre, día tras día?

El joven apuesto: Siempre, día tras día.

Greta Garbo: ¿Pero por qué habría usted de reparar en una mujer como yo? Estoy siempre nerviosa o enferma,... triste... o demasiado alegre.

(De *La dama de las camelias*, Metro-Goldwyn-Mayer.) (Puig 1973: 9)

Greta Garbo: (la célebre danzarina ha tenido un gran éxito esa noche al frente de su ballet; de vuelta en su suite del Grand Hotel de Berlín quiere compartir su alegría pero el esperado huésped no ha llegado; es tarde, la orquesta del salón principal, pisos abajo, se acaba de retirar) La música ha callado... ¡qué silencio el de esta noche! Nunca se hizo un silencio tal en el Grand Hotel... (mira un ramo enviado por admiradores) Esas flores me recuerdan funerales ¿a ti no, Suzette?

La fiel acompañante: Son simples calas, Madame, calas.

Greta Garbo: Suzette... por favor llama al cuarto del Barón (la acompañante marca el número, el teléfono llama pero nadie contesta)

La fiel acompañante: No contesta, Madame.

Greta Garbo: (ignorando que su amante el Barón von Geigern desde el día anterior yace asesinado en ese otro cuarto del hotel) Insiste, Suzette, insiste... (para sí) Ven a mí, querido... yo te necesito. Anoche no pude dormir, esperándote. Estaba tan segura de que vendrías a mí...

(De *Grand Hotel*, Metro-Goldwyn-Mayer.) (Puig 1973: 238)

La operación literaria de Puig es significativa porque decide abordar el texto cinematográfico como si fuera literario. Le concede a las palabras del mito la posición de discurso prestigioso. El año de publicación de la obra, por otra parte, revela un aspecto importante en relación a los hábitos de recepción cinematográfica. Puig se apropia de la cita cinematográfica en un tiempo en que el texto filmico no permitía la «lectura» individual, tal y como hoy se propicia con las modernas

técnicas de reproducción domésticas. No tenemos constancia de que el escritor dispusiera de una copia privada de la película para su consumo mediante un proyector doméstico. Es de suponer que sí, dada la conocida cinefilia de Puig y el material gráfico que atesoraba sobre su estrella favorita (su texto «Mi queridísima esfinge» se estudia en el capítulo 8). Otra hipótesis es que obtuviera estas citas de los guiones impresos. Conjeturas aparte, lo más relevante del uso del texto filmico en esta novela es que confiere al discurso filmico de su momento, único e inaprensible por el modo de recepción de aquellos años para el común del público, hacia un estado (hipotético) de eternidad más propio la literatura que del cine. Por otra parte, como reseña García Ramos, este modo de proceder con el texto filmico revela el «nivel de profundidad a que se manifiesta esa educación —auténticamente pop—» (1982: 113) en la que la generación de Manuel Puig se desarrolló, incorporando los motivos cinematográficos del cine comercial sin discriminación junto a los literarios.

4. 2. 2. Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera* (1979)

El *texto* Greta Garbo se construye no sólo con su significación iconológica o filmica, como puede ser aquella constituida por sus atributos físicos o sus apariciones en la pantalla. También su discurso real, exterior a lo cinematográfico y pronunciado en entrevistas y actos promocionales, se valoran míticamente. A veces adquieren la consistencia de discurso proferido por un oráculo. Imbuido de un cariz religioso, la literatura incorporará en sus creaciones este epitexto mítico. Es el caso de la novela *La consagración de la primavera*, de Alejo Carpentier⁶⁸.

Desembarco de los aliados en Normandía. Se está peleando en Rouen, donde la hermosa catedral, tantas veces pintada por Claude Monet, quedó reducida a escombros. (Y recuerdo una declaración de Greta Garbo en vísperas del comienzo de la guerra: «Quiero contemplar las bella Europa, antes de que sean destruidas»...). (Carpentier 2002: 298)

Las palabras de Greta Garbo citadas por el escritor, invocadas ya como discurso de autoridad en tanto que personaje central de la cultura occidental, remiten a la zona profética del lenguaje, llena de imprecisiones, sin límites diáfanos entre lo real y lo ficticio. El caso de un mito cinematográfico, o de un mito surgido en la

⁶⁸ Alejo Carpentier (Lausana, 1904 – París, 1980), es un escritor cubano de enorme influencia en la literatura latinoamericana y universal. Su estilo neobarroco estuvo al servicio de mundos que englobó en la categoría de «lo real maravilloso», como una variedad del surrealismo específica de Latinoamérica. Fue doctor *honoris causa* por la Universidad de la Habana. Entre sus galardones destacan el Premio Alfonso Reyes y el Premio Cervantes.

cultura de masas, plantea pues un problema que sólo se puede solucionar en la literatura: es imposible discernir, en ocasiones, qué se dice en las películas, qué forma parte del discurso cinematográfico, y qué proviene del discurso de la realidad. Esta confusión tiende a acentuarse a medida que pasan los años, con lo que el mito se refuerza discursivamente.

4. 2. 3. Guillermo Carnero: «Vaya con Dios, mi amor» (1970)

El mito en la cultura de masas no difiere en sus funciones de las que cumplen en las culturas antiguas o tribales. Son esencialmente las mismas. Un interesante ejemplo de que esta práctica cultural es una forma de conocimiento se halla en el poema de Guillermo Carnero «Vaya con Dios, mi amor»⁶⁹. Se basa casi en su totalidad en un compendio de intertextos provenientes del discurso de masas que intervienen como conjunto enseñanzas prácticas en la sociedad. El poema se resuelve a modo de centón mediático incorporando fragmentos de discurso cinematográfico y musical. Podría parecer que el poema se enfrenta radicalmente al grueso de la producción de Carnero, marcada por la alta tradición cultural y un cierto hermetismo semántico apoyado en lo sublime de la lengua. Estos rasgos le han conferido la etiqueta de «neobarroco» por parte de algunos estudiosos de su obra como Martín Estudillo (2004, 2011). A juicio del propio autor, sin embargo, es imposible abstraerse completamente de la realidad contemporánea y sus signos: «Mi imaginación pocas veces ha encontrado acomodo en lo contemporáneo, [...]. Y sin embargo, es obvio que la poesía responde a preguntas sobre el propio ser que proceden de lo contemporáneo y lo cotidiano» (Prieto de Paula 2003: 45).

El título mismo toma el de una canción, cuya autoría corresponde a Larry Russel, Buddy Pepper e Inez James, interpretada en los años 50 por el dúo Les Paul y

⁶⁹ Guillermo Carnero (Valencia,1947). Licenciado en Ciencias Económicas. Licenciado y Doctor en Filología Hispánica. Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Alicante y profesor en las de Virginia, Berkeley y Harvard. Fue uno de los antologados por José María Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles* (1970). Desde 1967 ha publicado nueve libros de poesía. Su obra convierte en acontecimiento vital la alta cultura (todas las artes, incluida la poesía misma), algo que atestiguan títulos como *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, *Ut pictura poesis* (2001) o *Espejo de gran niebla* (2002). Su memoria de licenciatura sobre el Grupo «Cántico» de Córdoba ha tenido una gran influencia en el ámbito literario. Es especialista en literatura española y comparada de los siglos XVIII, XIX y de las Vanguardias. Premio Nacional de Literatura, de la Crítica, de la Crítica Valenciana (en dos ocasiones), Fastenrath y Loewe. Ha sido asesor de la exposición del Museo del Prado «Tres mitos españoles: Don Quijote, Don Juan Tenorio y la Celestina».

Mary Ford. Se popularizó en España en 1960 con la versión traducida de Connie Francis, algunos años antes de que el poema fuera publicado. El paratexto del que parte, que se caracteriza por su tono melancólico, narra el final de una relación amorosa.

El poema se plantea como un juego críptico. Está escrito en la segunda persona del singular, pero el sujeto destinatario parece aferrarse al patrón fragmentario mediante el que se construye el texto. El lector deberá reconstruir la situación en que se encuentra esta destinataria:

Y cuando cada tarde te acercabas
a cualquier sinfonola, invariablemente
a escuchar *nuestro amor nunca existió*
y ya lo ves nos falta fe, diríase
que has comprendido, al fin, que pide rienda
el corazón y tregua el ejercicio
de soledad.

(Carnero 1970: 213)

Las cursivas de la cita anterior introducen otro intertexto musical. En este caso se trata de una canción de Juan y Junior, «Nos falta fe», editada en 1967, año en que probablemente fuera escrito el poema. La contemporaneidad del texto y el intertexto permiten al poeta sustraer de la velocidad impuesta por la sociedad del consumo a sus productos. Por otro lado, la incorporación al poema de estos discursos subraya la validez moral de los mismos para el sujeto contemporáneo. A pesar de que se trata de un poema de juventud aparentemente anclado en lo inmediato de la cultura, contiene los rasgos que definen a Carnero dentro del grupo de los Novísimos. Como observa Gahete, «el *imaginario cultural* [...] queda siempre subordinado que la poesía de Carnero a una situación vital que es tan efectiva física como intelectualmente» (2003: 508), dos niveles que se aúnan en este texto.

Podrían delimitarse dos partes en la estructura del poema, por las distintas referencias que se emplean. La primera, que corresponde con la cita anterior, presenta musicalmente la escena. Por lo que indica el poeta, la destinataria del poema se halla en un momento crucial de la vida. Debe decidirse al amor o ahondar definitivamente en su soledad: «has comprendido, al fin, que pide rienda / el corazón y tregua el ejercicio / de soledad». La palabra que cierra esta parte será esencial para comprender la siguiente, que se centra en las referencias cinematográficas. Hablar de

soledad en este ambiente cultural remite al hipotexto mítico de Greta Garbo, cuya relación con este vocablo está ya suficientemente adherida a su figura en forma de mitema.

Ambas partes se delimitan por una interjección situada en el centro del poema: «¡Qué puta estás saliéndome, / cariño mío!». Esta exclamación, que rompe la voz que hasta el momento se había empleado, introduce un elemento de ambigüedad en el lector, porque puede asociarse con un recuerdo en forma de discurso interior de la solitaria chica, o bien con lo íntimo del propio poeta. El tono general del poema conmina a pensar en la primera hipótesis, en cuyo caso ofrecería indicios de la falta de decisión ante el amor que sufre la chica. Quizá una relación en el pasado malograda por el carácter de su antigua pareja.

La segunda parte desvela las causas de la indecisión, a través del empleo del discurso cinematográfico, que refleja un cúmulo de situaciones experimentadas filmicamente asumidas como parte de su vida. El poeta aclara las tribulaciones que atormentan a la muchacha mediante el intertexto filmico:

O cuánto miedo tienes,
no a la fragilidad de los destinos
y al precio amargo de la felicidad
(que nunca viste a Greta sollozando
«*I want to be alone*», ni a Vivien Leigh
en el Puente de Waterloo,
ni al negro que tenía el alma blanca
tocando en love-back, en la penumbra,
El tiempo pasará)
sino tan sólo, simplemente, miedo.

(Carnero 1970: 213)

El miedo a decidirse a entablar una relación, una indefensión aprendida en términos psicológicos, pueden tener su origen en que no ha aprehendido las enseñanzas que le proporciona la cultura de masas que la rodea le proporciona: las canciones que escucha en aquella sinfonola conforman una especie de arte de amar a la que ya parecía invulnerable; junto a ellas, se une al discurso que la circunda el del cinematógrafo. El poema es un fiel reflejo de que el discurso mediático proporciona, fragmentariamente, unos modelos de comportamiento con el que afrontar las situaciones de la vida. Podría pensarse que los intertextos que recoge Guillermo

Carnero conforman un *arte de amar* expansivo y ubicuo: una escuela amorosa universal. El amor y el desamor están regulados, hipercodificados por su abrumadora presencia en los *mass media*.

El miedo en esta chica proviene del desconocimiento de esas normas. El poeta parece recordarle que si, en efecto nunca ha visto aquella escena que describe: «que nunca viste a Greta sollozando / «*I want to be alone*» », no sabrá sobrellevar la soledad. Podríamos aplicar a este aislamiento del sujeto del poema (íntimo, pero sumergido en la vorágine de los intertextos mediáticos) las palabras de Kruger-Robbins, quien, en relación a *Divisibilidad indefinida* (1990), observa que los problemas del individuo con su entorno cultural que subyace en la obra de Carnero mencionada pueden responder al posible influjo del modelo lacaniano, «which specifically addresses the relationship between the individual's integration into a social, cultural and linguistic context and the fragmentation of infantile images of wholeness» (Kruger-Robbins 1995: 152).

El cine es, pues, una escuela de comportamiento, un catálogo de escenas con las que hacer frente a los imprevistos de la vida. Especialmente significativa son las palabras de Greta Garbo. Incluidas en el filme *Gran Hotel*, son producto de un interesante comportamiento intertextual del mito. Es una frase adherida al carácter de la leyenda, porque, como ella misma recuerda, no fueron las palabras exactas que pronunció: como refiere, son en realidad una *amplificatio* de un intertítulo de *Tentación* (1929), uno de sus filmes, y que ella empleó contra una horda de periodistas que la asediaban: «Paseo sola porque deseo estar sola» (Schickel 1990: 428). Pero, a pesar de su inexactitud, acabó siendo una de las frases más repetidas de la actriz, y el guionista de *Gran Hotel*, William A. Drake, decidió incluirlas como guiño a la semiótica del mito. En el momento en que las recoge Guillermo Carnero se han convertido en un intertexto del intertexto.

En cualquier caso, las palabras, dichas o no por la actriz, formaban parte del mito. Y el mito, insistimos, también tiene carácter ejemplar. La soledad a la que apunta este modelo es el de la dignidad inquebrantable. Quien ha visto a Greta Garbo profiriendo esas palabras, y las ha incorporado a su intimidad, podrá sobrellevar sin miedo ese estado. Porque, en el plano significativo, se concibe como una soledad paradigmática.

El discurso cinematográfico en forma de intertexto de la estrella acompañan al mito inseparablemente. Porque un mito contemporáneo se distingue de los antiguos en que «puede» haber hablado. Y su discurso, como el de los oráculos, ni miente ni corrobora: simplemente, enseña. Está en manos de quien lo oiga aceptarlas.

Hay zonas y líneas significativas que no hemos tratado adrede porque el propio autor nos las ha aclarado, en respuesta a una consulta con motivo de esta investigación. Reproduzco íntegra su detallada respuesta, que ofrece una lectura complementaria a la que hemos ofrecido:

Recuerdo que Vicente Aleixandre llamaba “semipoemas” a aquellos que habían tenido un nacimiento no del todo legítimo, por ser el resultado de un encargo o de la voluntad más que de la llamada inspiración. “Vaya con Dios mi amor” es un semipoema resultado del autoencargo lúdico, y apareció en la *plaquette* titulada *Modo y canciones del amor ficticio* (Málaga, Librería El Guadalhorce, 1969, colección Cuadernos de María José nº 60). No he querido recuperarlo en las ediciones de obras completas porque su importancia es poca y además ha sido erosionada por el tiempo.

Si hay algo que puede considerarse característica mayor y general de mis primeros libros, es la sustitución analógica de la voz propia por el eco de las voces de la tradición y de la cultura, una transposición que opera sobre referentes culturales del más alto rango. En cambio, en “Vaya con Dios mi amor” las referencias son de muy distinta índole, al carecer de grandeza histórica y socioestética y pertenecer al ámbito de lo kitsch y lo cotidiano contemporáneo y populachero.

El título es el de una cancioncilla de Luis Mariano (y además una cita suya abre la *plaquette*); se menciona una sinfonola (traducción coloquial no reconocida del inglés *juke box*, máquina-gramófono que, en los bares, funciona al echar una moneda en la ranura); se cita parte de la letra de una canción del conjunto formado por quienes se llamaron “Juan y Junior”, otra de un tango de Gardel, y una tercera del ya citado Luis Mariano; se alude a Greta Garbo en *Ana Karénina* de Clarence Brown (1935), a Vivien Leigh en *El puente de Waterloo* de Mervin LeRoy (1940), y, en *Casablanca* de Michael Curtiz (1942), a Humphrey Bogart, Ingrid Bergman y el pianista que interpreta *El tiempo pasará*, llamándolo “el negro que tenía el alma blanca”, nueva alusión, entrecruzada con las anteriores, a la novela del mismo título de Alberto Insúa, que fue llevada al cine por Benito Perojo en 1934, por Hugo del Carril en 1951 y, antes, por otro director que no recuerdo.

Hay un par de telones de fondo dentro de la microhistoria literaria, sobre los que el poema adquiere un cierto sentido. El primero, la supuesta influencia de los medios de comunicación de masas, dictaminada por José M^a Castellet en su antología de 1970 como si fuera una característica generacional cuando sólo era la elevación a categoría del filopopulismo folclórico de Manuel Vázquez Montalbán. En este sentido, el poema asume entre burlas y veras (el esperpéntico Luis Mariano y lo demás, respectivamente) esa supuesta influencia,

dentro del juego entre asentimiento y disentimiento que Castellet había asimismo tipificado llamándolo mentalidad *camp* de acuerdo con Susan Sontag. Todo ello, pues, un signo de reconocimiento ritual con ribetes irónicos de puertas adentro de la tribu *novísima*.

El segundo es la alusión entre líneas a la utilización por Jaime Gil de Biedma de los referentes de cultura popular, por ejemplo en “A una dama muy joven, separada”, de *Moralidades* (el bolero que dice “Niña Isabel, ten cuidado; / donde hay amor hay pecado...”). En la época a la que pertenece la *plaque* donde aparece “Vaya con Dios, mi amor”, la obra de Jaime Gil me interesó profundamente, y recibí sin duda de él una influencia que luego no fue más que un corto callejón sin salida. Sobre ello me he extendido en el apartado “Aires de tango y bolero”, págs. 22 a 25 del librito Como en sí mismo al fin (Sobre Jaime Gil de Biedma), Segovia, Patronato del Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Junta de Castilla y León, 2008).

4. 2. 4. Juan Eduardo Cirlot: *Susan Lenox* (1947)

Juan Eduardo Cirlot dedicó gran parte de su producción poética y ensayística a los mitos, con especial atención a los femeninos⁷⁰. Una parte muy importante de ellos corresponde a los mitos femeninos del cine, en los que Cirlot buscó la correspondencia mítica con la antigüedad, siguiendo la línea ininterrumpida del eterno femenino. En la obra cirlotiana todas las divinidades femeninas comparten algunos rasgos. Forman parte de un núcleo significativo esencial en torno a la mujer.

Juan Eduardo Cirlot escribió en 1947 un largo poema que se constituyó en el libro exento *Susan Lenox*, cuyo título procede de un filme protagonizado por Greta Garbo en 1931. El texto tiene la particularidad de haber sido escrito de una vez en el bar que frecuentaba Cirlot por aquellos años, La Jungla.

Antes de introducirnos en el estudio pormenorizado del poema, nos detendremos en los paratextos que lo definen. En primer lugar, el título, que proviene directamente y sin modificaciones de un de un filme de Greta Garbo. Esto es importante, porque da un sentido a la inspiración principal del poema. Greta Garbo está presente a lo largo de todo el texto. Lo estará, además, de un modo singular. Al priorizar el personaje (*Susan Lenox*) sobre la actriz, Cirlot resalta el carácter mítico,

⁷⁰ Juan Eduardo Cirlot (Barcelona, 1916-1973) fue un poeta español. Su hermetismo estuvo aliado con la belleza formal de sus poemas, tanto en los sonidos y el ritmo como en las imágenes. Es fundamental anotar aquí su condición de iconógrafo y mitólogo. Su *Diccionario de símbolos* sigue siendo una referencia para los mundos de la erudición y la literatura. Estuvo vinculado al surrealismo, aunque lo dejó para cultivar un simbolismo culturalista. Fue también músico y crítico de cine. Su obra poética dejó varios títulos de referencia en la segunda mitad del XX, como *El palacio de plata*, *44 sonetos de amor* (1971), y el ciclo *Bronwyn*, de especial interés para este estudio porque se centra en las formas femeninas de lo divino.

irreal, por encima de la persona contingente que lo encarnó. El personaje debe su vida, su cuerpo, su voz y su movimiento al cine. Los años transcurridos desde el estreno del filme hacen que su paso a la literatura de Cirlot tome la forma de una rememoración de personaje, con valiosas consecuencias semióticas.

Por otra parte, el texto viene precedido por dos citas. La primera de ellas procede del *Poema de Gilgamesh*. Ha sufrido alguna variación, fruto de la licencia que Cirlot toma a la hora de adaptarlo a su poema. La cita es como sigue:

«Siduri, la del cabaret, habitaba

cerca del mar inaccesible.»

(Poema de Gilgamesh)

Siduri, en efecto, es un personaje de la epopeya de Gilgamesh. La traducción de Bottéro nos proporciona la cita exacta que modifica Cirlot: «sulla spiaggia marina si trovava / La Tavernie[ra] Siduri» (Bottéro 2006: 171). Su presencia en el paratexto anuncia la relevancia capital que tendrá dentro del poema de Cirlot. Siduri fue una de las figuras femeninas más importantes del poema épico, asociada a la sabiduría y, curiosamente, a la fermentación de la cerveza o de una bebida similar. Esta tabernera mítica persuade a Gilgamesh para que anhele la inmortalidad, abriéndole los ojos sobre los placeres que da la vida, porque la vida está condicionada por la muerte. Los paralelismos con el *Eclesiastés* y con el *Carpe diem* pueden ser de influencia directa o simplemente de constatación de un universal literario y antropológico, pero el tono de la epopeya, dominada por un «un sombrío estado de ánimo» (Roberts 2009: 70), otorgan un signo distinto a la creación de Cirlot, como veremos. De las dos versiones del *Gilgamesh*, es la primera, la babilónica, la que otorga un mayor peso al personaje de Siduri. Es interesante que Cirlot traiga como autoridad un poema épico de gran prestigio, pero ajeno a la estricta tradición grecolatina. Siduri guarda realidad con mitos de la antigüedad grecolatina, pues, como Circe, muestra el camino al héroe. Su casa es la del sol. Las licencias que se toma Cirlot tienen una doble proyección significativa: actualizarla y acercarla al cine. La taberna antigua se transforma en un cabaret contemporáneo. Eso la relaciona con el mundo del espectáculo. A partir de ahí: Greta Garbo es igual a Siduri, la cual es igual a Susan Lenox, como el desarrollo del poema dejará patente. Por otra parte, recordemos un dato que hace inmediata la conexión entre los mitos y el autor: el poema está escrito en un bar, que es el lugar contemporáneo donde Siduri podía ser vista.

La mención de Siduri establece pues una intrincada relación intertextual e intermitológica, cuya complejidad irá en aumento a medida que los mitos antiguos reciben la impronta contemporánea del mito cinematográfico encarnado por Greta Garbo. En realidad el poema se organiza en torno al eterno femenino divinizado. Insiste en la continuidad absoluta en nuestra cultura, sostenida en las divinidades, ya sean literarias, religiosas, cinematográficas. Es lo que llamamos mitos. La obra pertenece al llamado Ciclo Bronwyn de la producción cirlotiana, dedicado precisamente a esta idea.

La segunda cita que conforma el paratexto inicial es una cita de Lao-Tsé: «Oh, gran cuadrado sin forma, / Oh, gran vaso inconcluso», (*Gran Libro del Tao*, 41). Tanto la forma del cuadrado sin forma, como la del vaso inconcluso, son formas que necesitan completarse con el paso del tiempo. La cita de la sabiduría oriental tiene connotaciones significativas. Está en el capítulo dedicado a la identidad y la diferencia, justo después del que trata del retorno. Más aún, no debemos descartar que la cita haga alusión también al mito de Greta Garbo, a la plasticidad geométrica de su rostro que es como un objeto, lo más parecido a una máscara que se recuerda en el cine (como se ha apuntado ya en varias ocasiones a lo largo de la investigación). El acabado definitivo se lo daría la interpretación de personajes. Por último, el poema está dedicado a Carmen Ferrer, otra mujer.

El hecho de que el poema, como el propio texto sugiere, y como confirman todas las ediciones, fuera escrito en un bar, favorece la libertad del poeta a la hora de actualizar creativamente los paratextos, ya que podría no tener a mano los libros originales y se hallaba lejos de un entorno de trabajo erudito o filológico.

El poema comienza en primera persona de singular. Los cuatro primeros versos informan de la localización en que se encuentra el poeta, y de su estado anímico. Ofrece también indicaciones sobre el paso del tiempo. Sutilmente se esboza ya un tiempo circular, porque los días no cambian. Por otra parte, pesa mucho desde este primer momento la melancolía por el tiempo pasado. Éstas son las pautas de un poema monótono, pero anclado firmemente en lo sublime del lenguaje, que funcionará a modo de variaciones musicales:

Aquí estoy, en un bar, bebiendo vino
como otras tantas tardes. La tristeza,
la tristeza de muchas cosas muertas,
perdidas o no sidas, me acompaña.

(Ciriot 2005b: 237)

El poema está escrito con una métrica que tiende a lo clásico. Alterna —de manera aleatoria— endecasílabos, tetrasílabos, heptasílabos, en una suerte de silva contemporánea. Las tiradas de versos agrupan los versos en estrofas de distinta extensión. La exacta medida de los versos, a pesar del flujo de la meditación poética —casi surreal en ocasiones— indica que el poeta ha controlado atentamente la forma, y, por ende, los contenidos.

El tratamiento cinematográfico no nos extraña en un poema que toma su título y su protagonista de un filme. La primera estrofa era un plano general, y avanzaba hacia el poeta en un primer plano interior. Sin embargo, la segunda estrofa vuelve al plano general exterior. Vemos el espacio donde sucede la acción, por mínima o nula que vaya a ser. Aparecen elementos que ya se han visto suficientemente elaborados en el mito de Greta Garbo. El bar funciona como escenario cinematográfico para acoger el desenvolvimiento del mito, aún cuando éste sea una pura construcción de la memoria. Circundan al yo lírico la niebla y la sombra, elementos que provienen del texto filmico y que, como en él, se irán apoderando paulatinamente del poeta (Ver figuras 1-6 para las sombras que se anuncian al personaje de Greta Garbo; 7-10 para la niebla que circunda el rostro de la actriz). Son elementos oscuros propios del estado anímico del poeta, pero también forman parte de los rasgos míticos de Greta Garbo⁷¹:

Niebla, niebla.
La sombra baja lenta como un río;
su invasión me atenaza.
Ni música de jazz se oye a lo lejos
y un silencio infinito me circunda.

(Ciriot 2005b: 237)

El poema mantendrá una melodía constante. Su monotonía es la del oleaje en la playa, cuya sonoridad prepara para la percepción simbólica del tiempo circular. Lo que sucede en los planos prosódico y métrico se dará también en léxico, basta con el verso «niebla, niebla», que es geminación pura. Como corresponde a la reduplicación, los dos términos están en contacto, de manera que la niebla aumenta

⁷¹ Así lo han anotado otros escritores como Borges o María Beneyto.

cuantitativamente. La opacidad y el cerco de la niebla sobre el sujeto se refuerza mediante la figura sintáctica. Todo retornará en el poema, avanzando sin avanzar. Se trata de un ritmo pendular, cerrado, que permite repetir una y otra vez los ciclos. Los conceptos se repiten con insistencia —tristeza, tiempo, niebla— en estructuras oracionales con variaciones mínimas o nulas.

Ante esta situación de melancolía, el poeta resuelve enderezar su ánimo con la aceptación de lo que la vida le ofrece. Adentrándose en sí mismo, se dejará llevar por el tiempo circular del mito. Sólo así podrá sustraerse a su tristeza. Ésta es una idea central en el poema, y conecta idealmente con la concepción temporal del mito de Mircea Eliade. La operación poética de Cirlot persigue sustraerse del curso implacable del tiempo, de la *historia*, retomando cíclicamente mediante el lenguaje un mito, por ficticio o inasible que sea, ya que «la abolición del tiempo por la imitación de los arquetipos y por la repetición de las hazañas paradigmáticas» (Eliade 1968: 41) expulsa al ser de la linealidad—. El poeta apunta directamente a una concepción arcaica del tiempo. Eliade explica esta primitivización del tiempo en términos de necesidad:

esa suspensión del tiempo profano corresponde a una necesidad profunda del hombre arcaico. Comprenderemos entonces la significación de esa necesidad, y veremos en primer término que el hombre de las culturas arcaicas soporta difícilmente la “historia” y que se esfuerza por anularla en forma periódica. (Eliade 1968: 47)

La siguiente estrofa comienza de manera rotunda, y ejemplifica la aceptación dolorosa del tiempo. Es una especie de *Carpe diem* inverso, propio del hombre contemporáneo. En vez de aprovechar el tiempo, como Horacio, Cirlot se propone todo lo contrario: perderlo y aceptar que los días se suceden irremediabilmente. Las anáforas y los paralelismos («no... ni... ni...») insisten sintáctica y semánticamente en la estabilidad del lenguaje:

Da lo mismo.
Las horas que han pasado no me importan,
no me importan las horas ni los días,
los días que han pasado, ni los años.
Da lo mismo.
Niebla, niebla.
Aquí estoy, en un bar, bebiendo vino.

(Cirlot 2005b: 237)

Se cierra este primer momento con un retorno del primer verso. Vuelve también la tristeza, pero esta vez es exterior, visible y antropomórfica. Podría ser la encarnación del personaje de Greta Garbo, Susan Lenox, personaje triste y trágico que acude a la imaginación y a la memoria del poeta. Podría tratarse de una alegoría, un procedimiento frecuente en toda la literatura clásica (antigua y moderna). Esta alegoría de la tristeza observa el poeta con condescendencia teñida de compasión:

Como otras tantas tardes, la tristeza,
la tristeza me mira dulcemente
con su clara mirada, como tantas
otras tardes.

(Ciriot 2005b: 237)

Incapaz de dar razones de su tristeza, el poeta se limita a aceptar. Sus versos dicen y son el paso del tiempo. Se sincroniza mediante el logos con la monotonía de la existencia. El sujeto doliente moderno, cuyos genes son indudablemente románticos, buscará la serenidad en el lenguaje que pasa y retorna sin pasar. Las metáforas del río y de la lluvia se inscriben en otro rico juego imágenes superior, la alegoría general del agua, que dice a un tiempo el fluir y la inmutabilidad, el exterior y el interior del hombre.

No sé qué me sucede. Es un sonido,
un sonido de lluvia el que aparece.
Niebla, niebla.
No sé qué me sucede; como un río
la tristeza de muchas cosas muertas
aparece.

(Ciriot 2005b: 237-238)

Así en la siguiente estrofa se confunde la lluvia exterior con el sonido de la cortina del propio bar. La metáfora de la lluvia como cortina, muy frecuente en la literatura, parece estar invertida aquí: la cortina es lluvia interior. Las metáforas propician la confusión del mundo con el alma, de la memoria con el presente. En medio de esta fusión, el mito hace acto de presencia con un fuerte contraste. Todo mito prescinde de la realidad inmediata para alimentarse de un tiempo no mensurable por la historia.

No sé qué me sucede; es un recuerdo,
un sonido de lluvia o de cortina.

En efecto,
la cortina, a mi lado, lenta oscila;
la cortina de alambres y bambúes.

(Cirlot 2005b: 238)

La lentitud general del poema tiende a la detención, y anuncia un rasgo que será característico de la segunda época de su poesía, el de la permutación, que en Cirlot constituye un método místico de unión con lo sagrado (de la lengua, de lo numinoso). No en vano, Berenguer ha acuñado para Cirlot el sintagma de la «mística de la permutación» (2007: 76). Clara Janés, por su parte, entiende este procedimiento (que culminará en su obra *Bronwyn, permutaciones* de 1954) como «el punto en que por medio de la abolición del tiempo lo absoluto se revela» (Janés 1996: 76). Para eso nada mejor que una *amplificatio*: la cortina es vista con un zoom que exalta los detalles. Tal anulación de los sentidos inaugura un momento místico urbano. El poeta anula también la música de jazz que suena en el bar. Todos los sonidos se confunden en una especie de masa protofónica. Naturalmente, los versos no se limitan a enunciarlo. También *suenan* como esa masa protofónica. Y en fin, *son* todo lo que dicen: las reiteraciones léxicas y sintácticas llegan al máximo. En esta reiteración constante, como reflejo del azar, aparecen las rimas (mismo /sonido, cortina/ oscila). Todos los elementos, cifrados en la cortina, quedan fuera del curso normal de la vida. En una nueva geminación que vincula los versos, la última palabra de esta estrofa es el comienzo de la siguiente.

Ni música de jazz se oye a lo lejos.
Da lo mismo, lo mismo.
La tristeza me mira; es un sonido,
un sonido de lluvia o de cortina.
En efecto,
la cortina, a mi lado, en la ventana,
en la ventana muerta, leve oscila.

(Cirlot 2005b: 238)



Figura 1. 0:03:54



Figura 2. 0:04:02



Figura 3. 0:04:16



Figura 4. 0:04:21



Figura 5. 0:03:30



Figura 6. 0:07:37



Figura 7. 0:45:06



Figura 8. 0:45:07



Figura 9. 0:45:08



Figura 10. 0:45:10

Si los paratextos iniciales nos llevaban al Extremo Oriente, no es raro que tenga algo de mantra esta acumulación enorme de reiteraciones, verdadera *congeries* retórica. Se conforma una nueva conciencia del poeta y del lector. Tal vez por ello Antonio José Lorenzo haya concluido que en Cirlot subsiste «una relación entre el informalismo pictórico y su obra poética» (Lorenzo 1993: 194). En esas aguas ya casi estancadas, *informalistas*, se produce un impacto. Acude a su mente el recuerdo de una sala. Esta palabra es significativa. Pronto vemos que pertenece al vocabulario específico del cine: puede ser una sala cinematográfica. Sala «abandonada», y parece que poco frecuentada. Aparición dentro de la aparición, surgen ahora unas mujeres: en plural, en minúscula, como probables espectadoras... Anuncian por contraste la mujer singular, con mayúsculas, como actriz. No importa: unas y otra marcarán la irrupción del mito femenino. Estas mujeres encarnarán además el paso del tiempo simbolizado en las flores que adornan su pelo, que aparecerán en el poema posteriormente marchitadas. El *Carpe diem* ha dejado paso a su momento tardío, el *Collige, virgo, rosas* de Ausonio, para el que las flores son unidad de medida del tiempo humano general y del tiempo de la mujer en particular. Antes hemos citado «Garbo is Garbo is Garbo...» como sinónimo de «Rose is a rose is rose...» (apartado 4. 1. 2.). :

Oscila, sí, recuerdo; es un recuerdo.
Había una gran sala abandonada,
una sala perdida entre la niebla
de pálidas cortinas como ésta,
mujeres que llevaban en el pelo
suaves flores doradas o amarillas.
Niebla, niebla.
Aquí estoy, en un bar, bebiendo vino.

(Cirlot 2005b: 238)

La niebla del mito también ha retornado para envolver ahora el recuerdo de aquella sala cinematográfica. Se dibuja un tiempo iterativo sobre el cual destaca por contraste un tiempo singulativo. La iteración es la asistencia del poeta a aquella sala cinematográfica («otras tantas tardes»). Esa asiduidad como espectador forma parte también del tiempo mítico de la repetición, del tiempo cíclico. El espectador se sumerge en el tiempo de la proyección. Todas las veces que asiste al cine conforman una misma vez.

Como otras tantas tardes, una sala,
una gran sala ausente donde había
mujeres que llevaban en el pelo
las flores amarillas.

(Cirlot 2005b: 238)

Muy veladamente, pero con gran exactitud, Cirlot recuerda el silencio de la proyección, su soledad, en contacto con el mito, con el personaje. Retorna uno de los versos más bellos del poema, un endecasílabo de nitidez clásica: «un silencio infinito me circunda». Y la tristeza ahora toma forma acústica, y personificada (estamos ante una verdadera prosopopeya) mueve ella sola la escena. Ella mueve la cortina, y parece expresarse aquí el poder de la melancolía que todo lo inunda. El verso «la tristeza me mira; es un sonido» roza el oxímoron pero encierra una sinestesia propia en general del cine, y en particular de Greta Garbo.

Como otras tantas tardes de silencio,
un silencio infinito me circunda.
La tristeza me mira; es un sonido.
Sí, la cortina suena. No es el aire,
el aire no la empuja, es la tristeza,
la tristeza como otras tantas tardes.

(Cirlot 2005b: 238-240)

En la siguiente estrofa parece perfilarse mejor la figura de Greta Garbo o más exactamente, la del personaje que ella encarna. El esbozo inicial de Cirlot se va completando como un cuadro melancólico. La niebla que circunda al poeta es la misma que envolvía al mito, sea ya Greta Garbo o Susan Lenox. Una y otra nieblas son indistinguibles. Tampoco la niebla permite distinguir las cosas. Constatamos la importancia textual de los paratextos. El título, *Susan Lennox*, permite identificar a la «ella» de estos versos, que, por la figura interpuesta de Susan, hablan de Greta:

Recuerdo aquella sala rodeada
de pálidas cortinas. Ella siempre
vivía entre la niebla, entre la niebla.
Da lo mismo.
Las horas que han pasado no me importan,
no me importan las horas, ni los días,
los años que han pasado, ni las horas,
ni las eternas horas solitarias.

(Ciriot 2005b: 240)

La siguiente estrofa alcanza la plenitud del eterno femenino. Los tres mitos se confunden en uno solo. En este momento los versos del *Poema de Gilgamesh* asaltan la mente del poeta. Siduri, como Susan, vivía cerca del mar y trabajaba en una taberna. La sustitución de taberna por cabaret era mucho que más una palabra: indicaba al lector la voluntad del poeta de actualizar el mito. El propio *Poema de Gilgamesh* se ve sometido a la confusión con el cine. El mar se convierte también en un lugar simbólico, «inaccesible y puro», perfecto para el mito.

Niebla, niebla.

No sé qué me sucede; es un recuerdo.

Recuerdo las palabras del poema:

Siduri; la del cabaret, vivía

Susana, no Siduri. Sí, Susana,

cerca del mar inaccesible y puro.

(Ciriot 2005b: 240)

Permitámonos una paradoja discursiva: la nueva confusión que se enuncia en la estrofa siguiente servirá para aclarar los acontecimientos. Expone claramente que la asimilación de ambos mitos se ha establecido la memoria, en el recuerdo del poeta. Ya que Susana es igual a personaje, que es igual a Greta Garbo, que es igual a Siduri, todo forma parte de la semiótica del mito. El mito tiende a lo universal, y como se ve en la estrofa siguiente, también ubicuo. En este momento de identidades superpuestas el poeta se abandona no sólo al albur del tiempo, sino también al albur del espacio:

Da lo mismo Siduri que Susana.

Caldea que Cartago o Barcelona,

las islas del Pacífico o Long Island,

que China; hay una sala abandonada.

(Ciriot 2005b: 240)

La nueva repetición presenta una sorpresa: los versos repetidos, que antes formaban parte de una estrofa, ahora aparecen exentos. Se trata de una estructura combinatoria, entre matemática y azarosa, a la que no es ajena la música de jazz nombrada en los versos, como si el poeta quisiera subrayar lo extraordinario de lo que se repite.

No sé qué me sucede; es un recuerdo.

El recuerdo de muchas cosas muertas,
perdidas o no sidas. Niebla, niebla.

Niebla, niebla.
como otras tantas tardes, como un río,
Susana se llamaba.
Ni música de jazz se oye a lo lejos;
da lo mismo, lo mismo.

(Cirlot 2005b: 240)

El poema se desarrolla como un excepcional solo de jazz. Llega el momento del retrato moral de Susana, sellado por la dulzura. La desdicha del personaje en el filme parece comunicarse al narrador-poeta, en una especie de gran metonimia. Todo está en contacto con todo en este poema magno:

Ni música de jazz. Ella, la dulce
no tuvo otra canción que este sonido
de lluvia o de cortina que prosigue
como un recuerdo suyo no olvidado.

(Cirlot 2005b: 240-241)

Retorna ahora la sala y con ella las mujeres-espectadoras. Esta segunda vuelta adquiere un cariz universal. En esa melancolía universal, llama la atención la empatía del poeta por sus personajes («las pobres»). Esta empatía es uno de los rasgos de la épica virgiliana. En un poema extenso como el que nos ocupa, ésta puede ser una clave. En esta suerte de epepeya inmóvil de la melancolía, el poeta tiene un momento para compartir suerte y sentimiento con las mujeres:

La sala; sí, la sala. Las mujeres,
las pobres entregadas a las fiestas
más tristes de la tierra; las mujeres.
Como otras tantas tardes, un recuerdo.

(Cirlot 2005b: 241)

La breve etopeya centrada en la dulzura deja paso a una prosopografía. El retrato corporal traza la figura icónica de la actriz: el cabello, la mirada, sus muslos. Con los rasgos típicos de una prosopografía clásica (va de arriba abajo) y con la audacia de un gran poeta del XX (metáforas arriesgadas: «la luz de las estrellas en sus muslos»). Una definición de la figura es fundamental para la constitución del

mito y para la perduración en la memoria personal y social. Todas éstas son las tareas de un gran poema contemporáneo, en el que el poeta se queda largo tiempo a solas con un mito actual. Un término esencial en la poesía universal se va a nombrar aquí: «el amor», que ataba a la actriz con quienes la contemplaban. Y otro término fundamental en la peripecia mítica de Greta Garbo: su voz, inolvidable, por su gravedad. La voz grave forma parte simultánea del retrato físico y del moral. Tras tantas fusiones de contrarios que ha realizado Cirlot, es casi inevitable la fusión entre aquella voz y el silencio presente. La salvación se dice con un endecasílabo de excelente factura barroca: «constantemente asido a mi memoria». Aliterado, armonioso y eufónico, destella en él ese adverbio, «constantemente», que trae a la memoria del lector el *Amor constante más allá de la muerte* de Quevedo. Además Cirlot lo concatena con el endecasílabo anterior en una anadiplosis de gran elegancia, pues prolonga las sílabas del adverbio y lo hace aún más perdurable. La constancia es un atributo de la intemporalidad (la noción de *timeless* que Eliot encomienda al santo, y que veremos más adelante):

Un recuerdo de amor, constantemente,
constantemente asido a mi memoria.
la imagen repetida del cabello,
la luz de las estrellas en sus muslos,
la luz de las miradas, el silencio
debajo de su voz grave y lejana.
Da lo mismo.

(Cirlot 2005b: 241)

Uno de los momentos más significativos del filme merece un nuevo momento poético en la siguiente estrofa. Con un enunciado sencillo, casi coloquial («Susana sonreía. Niebla, niebla.») se logra una bella imagen en la que la luz rasga la niebla. No sólo podríamos evocar nuevamente a Quevedo («y cuando con relámpagos te ríes»), sino algunos valores que la Estilística apreciaba en determinadas vocales (por no hablar del soneto de Mallarmé). La «í», además con tilde, de «sonreía» tiene los efectos sonoros y hasta gráficos de una sonrisa en medio del endecasílabo. Por otra parte el espacio narratológico se confunde con el espacio del espectador: «el cristal del horizonte» frente a «la gran sala abandonada». El mito contra su intérprete, el mito contra su receptor. En una sucesión de secuencias, inconexas ya en la mente del

poeta, se desenvuelve la siguiente estrofa. Lo único que lo conecta todo es la anáfora del nombre propio, cuya insistencia da cuenta de una auténtica obsesión lírica:

Susana sonreía. Niebla, niebla.
Susana en el cristal del horizonte,
Susana en la gran sala abandonada.
Susana con sus flores amarillas,
sonreía.

(Ciriot 2005b: 241)

La intensidad del personaje es abrumadora en la conciencia del poeta. Como en el ciclo Bronwyn, «se trata [...] de un sentimiento hondamente vivido, desencadenado, sin embargo, por un ente ficción. Un ente capaz de polarizar todo el mundo simbólico en que el poeta se movía, pero ente ficción al fin» (Janés 1996: 60). Ciriot, por otra parte, siempre mantiene una tensión con los símbolos que él mismo crea, de cuya batalla resulta, como estamos pudiendo comprobar, la destrucción lógica del lenguaje: esa frágil materia del mito, ese delicado cumplimiento del pensamiento simbólico en el mundo. Como ha observado Aguirre Martínez,

El símbolo, mediador entre el poeta y la idea, resultará necesario de cara al acceso a un orden elevado de conocimiento, como igualmente será necesaria su destrucción en un ulterior periodo, una vez que el esfuerzo progresivo por dotarlo de contenido se sature impidiendo un avance hacia el mito. (Aguirre Martínez 2012: 148)

La siguiente estrofa es repetición pura, de estrofas y de versos. Avanzando lentamente, progresando a una velocidad mínima, quizá incluso retrocediendo («Aquí estoy en un bar, bebiendo vino»), el poeta ralentiza al máximo el flujo del tiempo que es camino indefectible hacia la muerte. Y este gran sustantivo («muerte»), antítesis del otro grande («amor») es el que abre las compuertas del verso para que se inicie la aceleración y se desencadene una secuencia caótica de imágenes:

No sé qué me sucede; es un recuerdo,
es una soledad, es un sollozo
perdido donde el río de la niebla
escarba con la muerte hacia los ojos,
sube como el amor hasta los labios,
como otras tantas tardes.

(Ciriot 2005b: 241)

Cirlot sube la escala de su idioma poético. El amor entra en el torbellino de los recuerdos con versos muy bellos, de estirpe petrarquista o lorquiana. Narrativamente canta aquella ocasión en que pudo contemplar el rostro de Greta Garbo fue también amarlo. Se apuntan nuevos rasgos del mito: la irrealidad de la materia, la distancia que provoca sufrimiento, «luz del sufrimiento». El acontecimiento fílmico se dice con el lenguaje que el amor cortés reservaba para la amada ideal. El espectador es un enamorado provenzal:

Da lo mismo;
lo mismo da el temblor que se separa,
la incierta condición de lo querido,
la luz del sufrimiento, la distancia
hasta la cosa muda,
hasta la sala grande que recuerdo.

(Cirlot 2005b: 242)

La muerte es el destino final del movimiento. Este tema, vinculado a su obra, presenta una extrema complejidad. Pero unas palabras de Clara Janés pueden allanar el camino y alumbrar la comprensión de este intrincado poema. La poeta advierte que, en la poesía de Cirlot, «la vida y la muerte serán carencias, el dolor y el amor producidos por una carencia, la realidad, irrealidad, el mundo, el lugar donde nada permanece» (Janés 1996: 27). Así pues, los versos de este poema avanzan hacia la destrucción de las cosas amadas. De nada sirve el intento de inmovilidad que supone el verso trimembre en el que la palabra «recuerdo» lo llena todo. La eurritmia del verso es ágil. Todo fluye hacia el fin. Alguna metáfora visionaria «la muerte es un sonido de cortina» quizá guarde una realidad prosaica, como el telón del cine o las cortinas que se cierran tras el espectáculo.

Que recuerdo, recuerdo; sí, recuerdo
la sala, las mujeres,
las pobres entregadas a las fiestas
para ganar su vida. Es un sonido;
la muerte es un sonido de cortina,
un sonido que pasa y que se apaga,
un sonido que queda. Niebla, niebla.

(Cirlot 2005b: 242)

Ahora toca explorar la indefensión del poeta, que es nueva, aunque se dice con las mismas palabras de siempre, como si estas no cesaran en su empeño de alumbrar posibilidades combinatorias infinitas:

Ni música de jazz se oye a lo lejos,
ni música de jazz. Sí, la cortina;
el aire no la mueve, es mi tristeza.
La tristeza me mira, da lo mismo.

(Cirlot 2005b: 242)

No se ha nombrado a Greta Garbo, pero ella, por mediación de su personaje, es una presencia mítica cada vez más potente. El mito mismo se suma a la niebla. El recuerdo convierte la ficción en realidad. El retrato físico se completa de manera preciosa con rasgos no dibujados (ojos, rostro, manos). Es oración nominal pura en la que se acumulan sustantivos. El modo en que se nombran presupone que el lector también conoce «sus ojos claros». (Si no fuera así, podría haber enunciado con un verbo: «tenía los ojos claros»). Es información conocida de todos. La cámara narrativa y poética es paradójica, está más cerca y más lejos («lejanísima»). Es probable también que haya una gradación en la que algún término es metafórico: ojos > manos > tristeza > niebla. Es probable también que el poeta haya dibujado ante nosotros otro de sus círculos, de manera que «niebla» (y probablemente «tristeza») sean nuevos nombres para los ojos.

Aquí estoy, en un bar. Sus ojos claros,
su rostro sonriente y lejanísimo,
sus manos, la tristeza; niebla, niebla.

(Cirlot 2005b: 242)

De acuerdo con su técnica de enfocar ampliando, esta vez son las manos las que merecen la insistencia: anáfora, imágenes sencillas y vigorosas, símbolos (la sal, las flores). Es maravilloso que consiga sensación de movimiento (aplicado a las manos) sin un sólo verbo, utilizando sólo el ritmo y la sintaxis:

Sus manos en el aire del recuerdo,
sus manos en la sal, en sus cabellos,
sus manos con las flores amarillas,
como otras tantas tardes. La cortina,
sonando; la cortina.

(Ciriot 2005b: 242)

La maestría de Ciriot destaca en los puntos más simples. El tipo de cortina que describe era común, del que se usaba hasta hace no mucho en las casas y en los lugares públicos. Pero en el poema hasta esos detalles adquieren una entidad simbólica al servicio del mito:

La cortina de alambres y bambúes,
la lluvia cenicienta, la tristeza.
La tristeza me mira como un río,
como un río sollozo. Niebla, niebla.

(Ciriot 2005b: 242)

Hacia la mitad del poema la niebla toma el protagonismo definitivo. Se posa sobre todos los elementos que han sido enumerados hasta ahora: las manos de Susana, la sala. El procedimiento barroco de la enumeración diseminativa-recolectiva actúa aquí de modo casi invisible. Todo lo diseminado se recupera, para perderse definitivamente. Se intensifica la sensibilidad hasta el paroxismo. Los detalles son mayores: ya no vemos las manos, sino los dedos. Las metáfora «los dedos sollozantes» da la auténtica medida visionaria del poeta ebrio. En un golpe magistral, el paratexto de Lao-Tsé irrumpe como texto apoteósico: la sala «sin límites ni forma» es el cuadrado «sin ángulos». El «gran vaso inconcluso» adquiere la forma del vaso de vino en que bebe el poeta. Es un instante de totalidad. Si el mito es lenguaje robado, Ciriot se acaba de adueñar magistralmente de las palabras de Lao-Tsé para cantar su desgarrada elegía por la mujer perdida, por la Greta Garbo ausente. La paradoja (instrumento para definir el recuerdo) también toca el extremo: «de la ausencia profunda, aparecida/como un total acceso a la presencia». Quizá evoque en el penúltimo verso alguna de las escenas del filme en que la actriz debe besar a su amado, sutilmente reforzada con la rima lejana entre bebo-beso. El alcohol en el cabaret urbano cierra la contemplación del mito, ya no en la sala de cine, sino en el *aula memoriae*:

Niebla sobre la sala abandonada,
niebla sobre los dedos sollozantes,
niebla sobre los árboles de en torno
de la sala de niebla abandonada,
de la estancia sin límites ni forma,
del cuadrado sin ángulos ni lados,
del gran vaso inconcluso donde bebo,

de la ausencia profunda, aparecida
como un total acceso a la presencia,
con su beso final y agonizante.
Da lo mismo.

(Cirlot 2005b: 243)

Más anáforas, más reiteraciones, los mismos sustantivos siempre (incluido el autológico «lo mismo») nos indican que el poema no sólo es como una pieza de jazz, como un mantra. Es como un adagio barroco, cuya belleza se funda en la variación agotadora. En esa monótona masa verbal destaca el nombre de la amada-contemplada Susana. Aquí debemos destacar que no la nombra en inglés, sino en español, en un proceso de apropiación y actualización que se opera sobre otros elementos (sobre las citas de Gilgamesh y Lao-Tsé)

Lo mismo da la niebla que sus ojos,
que sus ojos de sombra y cautiverio,
lo mismo da el amor que la cortina.
Se llamaba Susana.
Lo mismo da la niebla que el recuerdo.
Susana, sí. Susana.

(Cirlot 2005b: 243)

El poema aparece como un tipo de discurso alternativo (si no contrario) a la lógica. Después de haberla nombrado muchas veces, a Susana, ahora nos informa de algo que forzosamente ya sabemos, porque el nombre propio presupone conocimiento. «Se llamaba Susana». Lo que literariamente podría ser un magistral *hústeron-próteron*, que pone lo último en primer lugar, tal vez responda solamente a las dubitaciones de un hombre ebrio, que ve desvanecerse el recuerdo. Así el adverbio de afirmación «sí» («Susana, sí, Susana») quizá lo sea de duda o de interrogación, emitido por una memoria evanescente. No sabemos si estamos ante un heptasílabo de un artificio exquisito (geminación de «Susana», aliteración en «s», casi rima germánica de todas las sílabas iniciales) o ante las palabras coloquiales de un borracho inseguro. Lo cierto es que él ha incorporado una sala de cine a la sala del bar o de su memoria. Él se ha perdido en el recuerdo. La tarde presente es como las del pasado:» como otras tantas tardes. Niebla, niebla» (Cirlot 2005b: 243).

En realidad la ausencia de Susana es la que guía el poema. En el año en que se escribe el poema se cumplían ya seis sin ningún nuevo filme de la estrella, y, aunque

aún no había anunciado su retiro de las pantallas, no parecía que volviera de momento a ella. La elegía cirlotiana puede ser el canto desolado de un admirador sin esperanza. El poema evoca lo maravilloso del mito desde la distancia:

Como otras tantas tardes sin Susana,
con Susana a lo lejos. La cortina,
la cortina se mueve. La cortina,
la cortina se mueve dulcemente
como otras tantas tardes. La tristeza,
la tristeza de muchas cosas muertas,
perdidas o no sidas, da lo mismo.

(Cirlot 2005b: 243)

La distancia acompaña al mito, esta es una de las definiciones del poema. la distancia temporal se constata por las flores, que ahora están destruidas. Y ya hemos dicho que en poesía las flores funcionan como unidad de medida cronológica:

Lo mismo da la sala, las mujeres;
mujeres que llevaban en el pelo
sus flores destruidas y amarillas.
Se llamaba Susana, da lo mismo.

(Cirlot 2005b: 244)

Y de repente, como un eco, resuena en la siguiente estrofa un verso anterior, única estrofa constituida con un verso: «Ni música de jazz; sólo silencio» (Cirlot 2005b: 244)

El texto filmico irrumpe ahora con toda su fuerza en el poema. La historia de Susana, hoy intrascendente, le confirió en su momento compleción significativa. Cirlot demuestra que ya no importa el argumento, ni los acontecimientos que precipitaron «la caída y el auge» de Susana (recordemos que es una de sus pocos filmes de vampiresa que ostentan un final feliz), pero importa que Susana misma era ella todo el tiempo, ocupaba por encima de los acontecimientos la historia, sostenida corporalmente por Greta Garbo. Recuerda el poeta, no obstante, que el personaje estaba marcado por el destino, y tal vez por ello merecía el carácter mítico que se le atribuye en la obra de Cirlot. El último verso de la siguiente estrofa la sitúa en el tiempo mítico. El alba es el símbolo del renacimiento, de lo que nunca muere, por ello en la estructura paralelística de los versos, no «se llamaba Susana en el alba», sino «sobre» ella, porque está sustraído del tiempo. Es el tiempo de la resurrección,

el tiempo del retorno. Toda la estrofa, por otra parte, sigue la misma estructura en torno al nombre, dado que el nombre es la sustancia del mito. El proverbio medieval, que retomaba las rosas marchitas de Ausonio, formuló que de las rosas sólo queda el nombre:

Susana se llamaba; ya de niña
sabía su desgracia. La cortina.
Se llamaba Susana por la tarde,
se llamaba Susana al mediodía,
se llamaba Susana por la noche.
Susana se llamaba sobre el alba.

(Cirlot 2005b: 244)

La estrofa, como se ve, es un ciclo completo, una jornada que va de la infancia a la noche, para retornar al alba. El término estrofa recupera su significado etimológico de «vuelta, retorno». Ese cambio grande de la resurrección se objetiva perfectamente en un cambio. Las anáforas «se llamaba Susana» cambian a lo contrario, en un quiasmo «Susana se llamaba» que avisa al lector de que lo mismo es ya lo contrario.

Sustraída a la temporalidad, la mujer mítica es capaz de liberar del tiempo a su enamorado-espectador: «los días que no pasan con Susana». La recepción del mito, es una reinterpretación mítica del personaje. Porque el personaje también es mítico en su estructura, ya que se confunde con otros mitos, como el de Siduri, con el que comparte su estructura narrativa:

Y la cortina suena. Niebla, niebla.
La sombra baja lenta, como un río;
su invasión me atenaza. No me importan
las horas, ni los años, ni los días:
los días que no pasan con Susana.

(Cirlot 2005b: 244)

Es momento para el poeta para ir cerrando el círculo del mito. Por ello, debemos recordar los versos del poeta Tomas Tranströmer, quien afirma que «el círculo ulterior/es el del mito» (Tranströmer 2012: 24). En el punto central de ese círculo está el poeta. No como un punto desconectado e inactivo, sino como un *punctum* que genera el círculo, canta el mito, organiza un mundo —una «cosmogonía mística», en palabras de Julia Barella en alusión a la construcción en su obra de estos

universos cerrados (2007: 27)— para su personaje femenino y para él mismo y sus lectores:

Da lo mismo.
Niebla, niebla.
La tristeza me mira. Es un sonido,
un sonido de muerte o de cortina.
En efecto;
la cortina, a mi lado, en la ventana
como otras tantas tardes, leve oscila.

(Cirlot 2005b: 244)

Y el último verso, en una única estrofa a modo de coda absoluta, desencajado del resto del poema, toma un significado que puede ser a la vez terrible y consolador, por lo que tienen de aceptación del destino, del tiempo cumplido de las cosas. Tres palabras que han reiterado muchas veces, aquí se convierten en lema ético y estético de la aceptación:

Da lo mismo.

(Cirlot 2005a: 244)

Hay un verso de Astrud con el que podemos comparar esta afirmación reiterada: «Todo da lo mismo» (Astrud 2004). Se trata de una fórmula autológica, como un mantra transcultural con el que aceptar la imposibilidad de luchar contra la confabulación del tiempo y las cosas que arredran al sujeto contemporáneo. Podría parecer que el comentario es tan monótono como el poema de Cirlot. También puede ser tan variado como él. Con la rara maestría que caracteriza toda su obra, nutrida de tradiciones herméticas, Cirlot ha acarreado materiales diversos, algunos desde Oriente Medio y Extremo (Gilgamesh, Lao-Tsé) para ponerlos al servicio de la construcción contemporánea del mito de Greta Garbo. Ésta es una novedad casi absoluta en la peripecia del mito que estudiamos: la conexión fuerte e indubitable con Oriente⁷². El ambiente urbano (cabaret, jazz) se proyecta sobre otros juegos de alta cultura (lenguajes barrocos en la música —adagio, variaciones— y en la poesía —sonetos de Quevedo—, lenguajes provenzales y petrarquistas que proyectan la intangibilidad de la *donna angelicata* sobre la mujer ideal de la pantalla, de modo

⁷² No es novedad absoluta porque Francisco Ayala conectó el mito de Garbo con Egipto, retomando el epíteto común que se le aplicaba a la estrella, «la Esfinge sueca». Véase el apartado 6. 1. 3. 1. 1.

que el espectador se transforma en amante, en trovador o poeta italiano). Si a lo lejos asoma la elegía latina, Susan o Greta aparecen como la *domina* de la poesía amorosa de Roma. No obstante, la aportación definitiva es la de los códigos orientales (épica de Gilgamesh, filosofía sapiencial china de Lao-Tsé). Se enfrentan la acción y la contemplación, la memoria y el olvido. El trazado del poema como un gran círculo en cuyo punto central actúa o contempla el poeta se realiza desde parámetros estéticos orientales. La aceptación de la fuga irremediable del tiempo se cumple mejor desde ese tiempo oriental del eterno retorno que desde el tiempo lineal judeo-cristiano y progresista. La gran salmodia que es el poema, el mantra agotador de grandes palabras occidentales y orientales, busca que el corazón se sincronice con el cosmos. Que la sensibilidad romántica, herida de tanta consciencia temporal, acepte el tiempo circular. Cirlot logra una estabilidad esencial. El *pathos* doliente del poeta encuentra su salvación en el mito. No sólo porque el mito en general sobrevive al tiempo (está «sobre el alba» según el verso que hemos visto en la clausura), sino por alguna característica particular de Greta Garbo. Ella mostró en la gran pantalla atributos de los dioses antropomórficos que describió Epicuro: inmaterial, intemporal, impasible⁷³. Esas cualidades son las que anhela el poeta. Especialmente la última. Y las anhela mediante el amor, porque el amor le permite recibirlas. No es contemplación intelectual, sino pasional. Herido por el *pathos* romántico busca la impasibilidad taoísta o epicúrea. No hay que olvidar que Grecia es casi Oriente. Que los clásicos griegos y latinos comparten con los orientales el tiempo cíclico. Que Epicuro es el Buda occidental, en busca de la ataraxia. Todo eso explica este espléndido mantra-adagio-jazz de Cirlot. No es un juego sostener que lo mítico se vuelve místico plenamente en su poema. El mito de Greta Garbo se presta a la fusión mística —más filosófica que religiosa— según la estética general de Cirlot.

⁷³ Lo he tratado en el capítulo 2. 4., «Un modelo de divinidad antropomórfica».

4. 3. Las difíciles relaciones entre el sujeto empírico y el protésico

Las aportaciones semióticas de Gianfranco Bettetini en torno a los medios audiovisuales ofrecen lo que podríamos calificar como una perspectiva personalísima sobre el cine. Su título *La conversación audiovisual* es elocuente, y, por lo demás, esencial para comprender la idea que se está desarrollando en estas páginas. El texto filmico se dispone como un juego dialéctico en el que el espectador adquiere un papel alejado de aquel pasivo que la teoría tradicional le había reservado.

Bettetini elabora una curiosa teoría en torno al estatuto del espectador cinematográfico que puede ilustrar el comportamiento literario del mito que estoy manejando. En su opinión, todo texto filmico (sobre todo el narrativo) lleva por definición implícitamente marcas que remiten idealmente a un sujeto del que parte la enunciación, un cuerpo de orden simbólico que enuncia los acontecimientos del texto. Bettetini expone la condición de este sujeto:

El aparato cultural «sujeto de la enunciación» está representado o, mejor, indicado por el significante y, al mismo tiempo, es efecto del significante. Está ausente, pero la articulación de los significantes lo hace presente consintiendo una producción inferencial que utiliza las huellas, las improntas dejadas por el trabajo de la escritura. (Bettetini 1996: 30)

El enunciador ha dispuesto el texto de tal modo que ya ha construido su propio enunciatario, como si el proceso de enunciación ya hubiera sido recibido. Éste es un espacio semiótico en el texto filmico reservado al espectador. La labor del espectador será, por lo tanto, la de rellenar ese espacio en el proceso de enunciación, tomar el cuerpo del sujeto enunciador, colocándose «en el sitio de la cámara, para introducir la imagen en el orden del significante» (Bettetini 1996: 31). El semiólogo aclara esta curiosa teoría:

El cuerpo del espectador interviene con una producción simbólica, inmaterial y fantasmática, pero dotada de una elevada carga de ilusión; los órganos sensoriales del destinatario no tienen, ni podrán tener, una relación de contiguidad [*sic*] con las señales de la pantalla. (Bettetini 1996: 33)

Ahora bien, para que se produzca la conversación audiovisual que ha impulsado esta teoría, se hace necesaria la presencia de otra figura que debe partir del espectador. El sujeto empírico del destinatario, en opinión de Bettetini, debe

someterse también a un proceso de simbolización que colma su insatisfacción sensorial ante la enunciación. Conducido por un deseo de aproximación total al texto fílmico, el espectador acaba por constituirse en una «prótesis simbólica»:

El destinatario, por su parte, posee un cuerpo, pero debe someterlo a una transformación simbólica para entrar en contacto con los fantasmas de la pantalla y con su universo discursivo. En la dialéctica entre el simulacro del sujeto enunciativo y la prótesis simbólica del sujeto destinatario, se desarrolla la clausura del sentido, pragmática, del texto: en esta operación colaboran también marcas enunciativas externas al texto, más o menos controlables por el sujeto empírico y activas en la producción-definición del sujeto enunciativo. (Bettetini 1996: 61)

El espectador, para integrarse de manera total en el proceso de enunciación, acabará por constituirse en un cuerpo inmaterial que suple las carencias con las que el cuerpo empírico del espectador concurre a la enunciación: «Se puede decir que el cuerpo del espectador «prolonga» su acción constituyéndose «otro» de naturaleza simbólica, construyéndose una verdadera y propia prótesis simbólica» (Bettetini 1996: 35).

Jean Mitry, por su parte, entiende el nivel de participación del espectador en el filme de manera menos simbólica, pero igualmente creativa:

El sentimiento de realidad que los espectadores experimentan frente a la pantalla puede dar, incluso entre los que tienen mayor soltura de aprehensión, una impresión de verdad, primer paso hacia una adhesión no sólo afectiva, sino también intelectual, respecto a la visión que la película les ofrece del mundo. (Mitry 1986: 62)

El componente afectivo que el estudioso observa puede ser igualmente provechoso a tenor de lo que la literatura nos ofrece. Los espectadores que retratan los dos textos que siguen conducen su afectividad hacia el nivel de la insatisfacción que vio Metz: «el espectador, solitario, oculto, desconocido, asiste a un espectáculo que le ignora, mientras él tiene la impresión de estar descubriéndolo» (Metz 2002b: 77). Tienen el propósito de destruir los límites simbólicos que los separan de la estrella. Metz concreta al respecto, recurriendo a conceptos freudianos:

La posibilidad misma de dividir constantemente su creencia es una de las bases del efecto del cine sobre el espectador: representa para él una formación de compromiso, altamente beneficiosa, entre un cierto grado de satisfacción pulsional y un cierto grado de mantenimiento de las defensas, y, por lo tanto, de evitación de la angustia. (Metz 2002b: 199)

Los ejemplos literarios que agrupo a continuación, pues, muestran líricamente las consecuencias de una constitución imperfecta del sujeto protésico en el proceso de enunciación. La frustración de los espectadores que retratan (un poeta y un

personaje, respectivamente), les conduce a actuar de modo impropio en el proceso de enunciación —en el caso del poema de Emeterio Gutiérrez Albelo, donde el poeta cumple el extremo de la teoría de Bettetini, porque «es precisamente la desilusión lo que empuja al destinatario a tomar posesión incluso corporalmente de aquellos fantasmas» que el cine proyecta (Bettetini 1996: 34)— y fuera de él, en el mundo empírico (el cuento de Francisco Ayala). Demuestran las difíciles relaciones que se producen entre el sujeto protésico y el empírico cuando el segundo lleva hasta las últimas consecuencias la adoración por Greta Garbo, la estrella que reina sobre la enunciación.

4. 3. 1. Francisco Ayala: «Polar, estrella» (1928)

El sujeto protésico sufriente por el dispositivo filmico tiene un ejemplo extremo en el cuento de Francisco Ayala «Polar, estrella», que narra la tormentosa relación de un espectador enamorado de una estrella de la pantalla «estaba enamorado, como todo el mundo, de una estrella de cine» (Ayala 2002a: 86), identificable con Greta Garbo⁷⁴. A pesar de que no se alude explícitamente a ella, los rasgos físicos y filmicos que la definen se corresponden con la Divina. El nombre (de gélidas connotaciones) y el origen de esta estrella imaginaria («estrella escandinava»), como se puede inferir, aluden veladamente a Greta Garbo, que en esta enésima transmutación mítica conserva sus atributos originales.

Estas nuevas formas de amor alentadas por el cinematógrafo han creado en la figura del fan un receptor abrumado por la semiosis. El espectador de este tipo se define por la avidez de su consumo, y la ansiedad que le provoca la imposibilidad de colmar las distancias que lo alejan de la estrella. Sus sentimientos dependen de los signos del mito, y de que éstos puedan ser recibidos sin ningún tipo de interferencia. Este cuento es un reflejo del comportamiento del sujeto protésico desalentado por las condiciones de recepción filmica.

⁷⁴ Francisco Ayala (Granada, 1906-2009). Escritor español, jurista de formación, que cultivó todos los géneros narrativos, desde los puramente creativos hasta el ensayo. Miembro de la Real Academia Española desde 1983 y de la Academia Europea de las Ciencias y las Artes desde 1997. Su carrera intelectual se desarrolló en España y en el exilio argentino al que le movió la Guerra Civil Española. Como ensayista, se repartió entre la sociología, la teoría literaria y el derecho, fundamentalmente. Su obra narrativa ocupa una dilatada producción que abarca más de 70 años y en los que no faltan la incursión en sus memorias y los relatos autobiográficos.

El sujeto protésico constituido en fan, expande su participación en el texto filmico más allá de éste, hacia el curso de su vida, condicionada por la no presencia filmica pero sí icónica de la estrella cinematográfica. A ello contribuyen los carteles publicitarios, los anuncios, los letreros de los cines, que convierten la ciudad en un espacio profilmico que predispone sentimentalmente y prepara al receptor para el visionado del filme y convierten el espacio público en fuente de melancolía:

Un estremecimiento le sacudió, restituyéndole a la proximidad efectiva. Era aquella misma tarde el suceso (tan cerca que le resultaba desenfocado, sin que la pupila pudiera acomodarse al cambio). Era aquella misma tarde, el estreno de su último *film* —un título, un cartel, anuncios luminosos en las calles—. Polar, estrella escandinava, iba a aparecerse de nuevo, con un nuevo muestrario de sucesos, gestos y miradas. (Ayala 2002a: 88).

Francisco Ayala concede en la narración una gran importancia a la publicidad cinematográfica en la proyección del sentimiento amoroso. Vuelve a ella poco después para construir el nivel creciente de impaciencia y disgusto del fan, y para el que los carteles no saciarán, por su incompleta naturaleza peritextual, sus ansias textuales. Aun anticipando la diégesis (la estrella suele aparecer caracterizada en su papel), la publicidad aumenta el estado de ansiedad en el espectador:

Tras un rodeo, se fue acercando a los carteles. Los carteles del cine —en bicolor— le producían una inquietud de biombos. Además —anticipo burdo— le ofrecían, falsificados, los gestos de Polar. Y esto era intolerable. (Ayala 2002a: 89)

En cambio, sí parecen ofrecerle cierta calma los anuncios luminosos, que debieron de levantar la admiración en su momento por su iconicidad: «da la sensación exacta de su movimiento, de su instantaneidad y de su alegría» (Ayala 2002a: 89). Y ese mismo movimiento no sólo es una atracción, sino una simulación del carácter de la actriz: «y desaparecían, tan inesperadamente como ella misma» (Ayala 2002a: 89).

Si el cinematógrafo encarna un nuevo tipo de amor, nuevos deben ser también los modos de corresponderle. Los objetos, los iconos que representan a la estrella son venerados como reliquias en el altar del fan, haciendo aflorar un sentimiento fetichista: «sus dedos, cansados ya, se entregaron a la delicia táctil de un trozo de *film* cinematográfico —rizo suelto, curvado como una calcomanía— en cuyo borde acariciaron seco pespuntes de telegrama» (Ayala 2002a: 88). El fetichismo adquiere tintes de veneración católica, que se reflejan en el cuento cuando el protagonista pone al trasluz un fotograma de un primer plano de la estrella cinematográfica: «Y se acercó a la ventana para poner al trasluz —miniatura, germen— el rostro de Polar en

gran plano, gustando matices insignificantes en la escala micrométrica de su sonrisa» (Ayala 2002a: 88-89). Como se ve, este sujeto protésico embrionario recrea virtualmente con materiales fragmentarios la posible narración que verá. Es una víctima de la enunciación fílmica sin haberla experimentado todavía.

Cuando por fin llega el momento, el fan se prepara para el acontecimiento como si tratara de una ceremonia. Desprecia toda luz que no forme parte de las condiciones de recepción textuales, para poder sumergirse con mayor intensidad en la experiencia fílmica:

Aguardó para entrar —siempre aguardaba— a que las luces estuvieran apagadas y cruzara la pantalla el viento cosmopolita del noticiario. Así podía zambullirse en la emoción confluyente de los cuatro puntos cardinales. (Ayala 2002a: 89)

La epifanía de la estrella y su particular forma de acontecer desenvuelve una alfombra para el mito. No es de extrañar que la recepción produzca, sobre todo en los primeros instantes de visión, unos efectos conmovedores en el espectador, que se debatirá entre la totalidad de la imagen de la estrella y la volatilidad con la que comparece ante él:

Cuando, amanecida la ventana del *écran*, irrumpió la estrella con fresco vestido de luz, el amante se sintió conmovido por un cataclismo visceral: el diafragma le redujo el tórax, mientras brotaba en su ánimo la evidencia difícil de lo astral, de lo inasible. (Ayala 2002a: 90).

Mediante la focalización interna que se observa en la siguiente cita, Francisco Ayala retratará la agitación psicológica del sujeto provocada por la belleza sobrenatural de la actriz, y trazará el camino que conduce de la diégesis al alma del espectador «La cinta pasaba como pauta apretada de emociones, que su pulso iba llenando» (Ayala 2002a: 90). La fisonomía de la estrella se yergue como uno de los motivos principales de admiración, y, en particular, como no podía ser de otro modo, sus ojos:

¡Polar, estrella de cine! ¡Belleza imposible, lejana y múltiple! En las salas de todo el mundo su canción muda atraía hacia el borde de la pantalla el oleaje admirativo, reiterado, del jazz, y el reflejo azul de sus ojos hipnotizaba —bola de rotación suave— el alma enamorada. Él se desvivía por forzar aún los más agudos ángulos de su gran mirada, y cuando recibía el disparo ineludible, una corriente le anegaba de ausencia. (Ayala 2002a: 90)

Pero el comportamiento fanático puede producir otros sufrimientos que nada tienen que ver con la diégesis. El que experimenta el protagonista del cuento se relaciona con la técnica. En un instante de la narración se producen deficiencias de la

proyección del filme, de tal modo que la mitad inferior del cuerpo de la estrella ocupa la parte superior de la pantalla, y su cabeza la inferior. El icono de la estrella se fragmenta, y el sujeto protésico es bruscamente devuelto a la realidad mediante este error:

Pero, apenas pasado el peligro anecdótico y previsto, surgió otro mayor. Éste, fuera de programa: fraguado en la cabina. Una irregularidad de la máquina, o una perfidia del *cameraman*: —personaje mitológico—. (Al enamorado se le engarzaron los dos sobresaltos en una línea continua de temblor.) El accidente había quebrado el ritmo de la cinta y la cintura de la estrella. La mitad superior de su cuerpo, abajo. Los pies, en un segundo piso del *écran*. Era una terrible pesadilla su cuerpo disociado: su bella cabeza, sonriente y encendida, por los suelos. (Ayala 2002a: 90)

Le acabará produciendo de un estado de ansiedad y confusión comparable a una «pesadilla», fruto de atribuir a la proyección cualidades mágicas. La sensación de irrealidad en la que se había subsumido es desintegrada brutalmente, porque cuando se restituye la proyección ha tenido lugar una elipsis puramente técnica no contemplada en la diégesis:

Polar levantó los ojos. Tuvo un gesto perplejo. Y desapareció, en la inhibición absoluta de un cambio de escenario.

Él quedó resentido y nervioso, como si le hubieran cerrado la puerta de su alcoba con la llave del agua fría. (Ayala 2002a: 91).

El relato literario de Francisco Ayala también participa de la elipsis, porque después de esta escena comienza una nueva parte en la que narrará las consecuencias vitales que tuvo el fallo técnico. El protagonista se encontrará desalentado al día siguiente, y todo su mundo se irá integrando lentamente en una suerte de espacio fílmico en blanco y negro alentado por su melancolía y su desazón: «Conforme avanzaba, todo se iba enfriando, del blanco al gris» (Ayala 2002a: 92). Resuelve que el único modo de restituir la imagen de su estrella preferida es volver a vivir el texto fílmico y constituirse nuevamente en el sujeto protésico que actúa con el texto:

sin haberlo decidido, se encontró en el vestíbulo del cine, frente al cartel, para contrastar la falsedad del ademán reproducido.

Entraba la gente en embudo: le arrastró al interior.

Y ya dentro, comenzó el enamorado a repasar el álbum de sus sensaciones. A revisar minuciosamente sus descubrimientos del día antes. Registraba hasta los movimientos más leves, encerrados entre su presentimiento y el placer exacto de la comprobación. (Ayala 2002a: 92-93).

Al experimentar el placer de la repetición del texto, el protagonista se presta a una segunda lectura del mito. Recordemos la idea horaciana de que la obra buena gusta «hasta diez veces que la repitiesen» (Horacio 2012: v. 365). Se empeña en encontrar variaciones en el texto que había contemplado de manera insatisfactoria el día anterior, y participar del acontecimiento cinematográfico de manera plena. La única variación que parece comprobar con respecto a la primera proyección es que la escena en que la figura de la estrella aparecía alterada, ahora se muestra completa:

En el momento oportuno recogió la síntesis de aquella escena, disociada la víspera en cruel accidente: su confluencia ofrecía un resultado muy breve y poco significativo.

Allí, ahora, podía contar con esa fidelidad al segundo, que nunca se exige fuera del cinema. Fidelidad, incluso, de las infidelidades previstas. (Ayala 2002a: 93)

Pero sus sentimientos no sufren variaciones: su amor por la estrella cinematográfica es ontológicamente irrealizable. En esta ocasión, una vez comprobadas las dificultades para acceder a la estrella, su idolatría desemboca en rabia. Su condición de «amante desdeñado» (Ayala 2002a: 93) le muestra la vacuidad de las relaciones filmicas. Su idolatría se convierte entonces en iconoclastia. Decide destruir todas las imágenes de celuloide que atesoraba. La prosa vanguardista de Francisco Ayala resuelve la escena con gran plasticidad:

El cajón, donde guardaba trozos de *sus films* —su colección de recuerdos—, salió descoyuntado, con un grito, y los ofreció en manojo abundante como virutas de madera: rizos que pronto temblaban, amontonados.

Les aproximó una cerilla encendida, rabiosa, que mordió en un borde y produjo un fuego extrarrápido. El montón de celuloide quedó convertido en su propio olor: un olor tentacular, que no podría olvidarse nunca. (Ayala 2002a: 93)

El acto simbólico de quemar el celuloide, la materia del mito cinematográfico, destruye por completo la suspensión de la realidad que le había proporcionado la estrella aún fuera de la proyección. La violencia ejercida sobre lo sagrado arrastrarán al protagonista hacia la desolación, se apoderará de él como castigo infligido por un dios cinematográfico que debe aún corporalizarse en el relato —«... Si al menos le hubiera quedado un retrato de Polar... Para consuelo» (Ayala 2002a: 93)—. Esta escena desembocará en la destrucción simbólica de la diégesis, producto de esta vesania pasajera. El silencio y la oscuridad reinarán tras aquel imagocidio. Sin la imagen de su amor divinizado, la vida del protagonista está abocada a la tragedia: decide suicidarse tirándose de un puente como única solución.

A medida que se precipita el final de la narración, la presencia de técnicas y modos cinematográficos en el relato se hace más evidente. Aparece ahora «El dios del cinema», que parece personificar el cinematógrafo en la figura del *deus ex machina*, que varía su función al precipitar el final trágico del protagonista sólo para estilizar su muerte cinematográficamente, y disponer su caída «au ralenti»: «Descendía blandamente, con suavidad viscosa, desenlazándose en una danza sin música de miembros interminables y ritmo submarino» (Ayala 2002a: 95).

Toda la desesperación desencadenada por el dispositivo fílmico y parafílmico, obtendrá finalmente una recompensa en su cinematográfica muerte. Al otro lado de la frontera, en el mundo de las sombras sobre los ángeles, el protagonista puede realizar el sueño de tener cerca a la estrella, a pesar de que ésta no condescienda a hablarle ni siquiera ahora. Ella, como en los filmes, es muda. Se limita a mostrar su belleza, como un ángel, como una aparición mariana:

Al llegar al suelo se quebró como si hubiera sido de porcelana. Su último pensamiento y su última mirada fueron dirigidos a Polar. Le hablaba. La sentía presente, ángel ¡por fin! apiadado. Maniquí de cera, para los demás, invisible.

Ella secó la firma de sus palabras con un paño blanco y una blanca sonrisa.

(Eso fue todo.) (Ayala 2002a: 95 -96)

La confusión entre el mundo de la diégesis y el mundo real, y la imposibilidad para el protagonista de discernir entre su persona y su sujeto protésico elaborado por el texto fílmico tienen fatales consecuencias. Queda al descubierto lo inaprensible del mito. Por lo demás, esta narración detenta la fascinación que el nuevo arte ejercía sobre los escritores de la generación de Ayala, que García Montero, al comentar la relación del escritor con el cine, cifra en «su juventud, la capacidad de crear nuevos héroes, identificados con los nuevos proyectos artísticos, y, prioritariamente, su relación estética con el ritmo veloz y la entidad ideológica de la nueva realidad» (García Montero 1992: 349).

4. 3. 2. Emeterio Gutiérrez Albelo: «Rapto de Greta Garbo» (1933)

Emeterio Gutiérrez Albelo decide llevar las consecuencias de la recepción filmica hasta niveles extremos, al igual que el protagonista del cuento de Francisco Ayala⁷⁵. En esta ocasión, el sujeto protésico (y poético) interactúa con el dispositivo cinematográfico, pero en esta ocasión, queda confinado al momento de la proyección.

El título del poema vincula el texto con un episodio mitológico de larga tradición literaria e iconológica. Hera, Helena, Perséfone o Leda, por citar sólo algunos, constituyen un corpus mitológico preexistente que incide directamente sobre el poema. Aquellas diosas se han instalado hoy en la pantalla cinematográfica, y son los poetas, como Emeterio Gutiérrez Albelo, los únicos que son capaces de raptarlas como trasuntos de Zeus o de Peleo. Autorrepresentadas en la pantalla, sin necesidad de artistas que conformen la faz iconológica del mito, estas nuevas deidades avivan los mismos sentimientos que en su momento despertaron a los dioses.

Por ello el poema parte directamente de la contemplación del físico virtual de Greta Garbo como un acto de punición dolorosa. Comparte con el protagonista del cuento de Ayala también su insatisfacción ante el veto ontológico de disfrutar físicamente del cuerpo de la actriz, pero en esta ocasión el poeta actúa de diverso modo: «con tales dolorosos cuchillos la miraba, / que —al fin— pude recortarla» (Gutiérrez Albelo 2002: 122). Es el propio sujeto construido el que decide romper la sensación de irrealidad que pone en marcha el dispositivo cinematográfico. El ser representado en la pantalla, y que ahora es *exfilmado* por la instancia receptora, sufre el derramamiento de la materia luminosa que la conformaba: «(unas gotas de sangre plateada / cayeron sobre mi solapa)» (Gutiérrez Albelo 2002: 122).

Hay cierto eco también de las metamorfosis literarias en el poema: «quedó, temblando, en la pantalla, / siluetada, / una serpiente blanca.» (Gutiérrez Albelo 2002: 122). El haz de luz es la bicha, en su doble condición de animal y de efecto

⁷⁵ Emeterio Gutiérrez Albelo (Icod de los Vinos, Tenerife, 1905-1969). Maestro de escuela y perteneciente al grupo poético surrealista de la isla tinerfeña. En su poesía de vanguardia el cine es un motivo repetido. Sin embargo, tras el final de la Guerra Civil, que acabó con la revista *Gaceta del arte*, donde publicaban los poetas surrealistas tinerfeños, estuvo unos años sin publicar nada y su siguiente obra, de inspiración religiosa existencialista, reveló un profundo giro en su poesía.

físico. El lenguaje se estira para alumbrar la metáfora múltiple que describa con la mayor precisión poética el fenómeno cinematográfico.

Una vez recortada del celuloide, la estrella acampa en la realidad física actuando del mismo modo en que lo hacía poco antes en la pantalla. La diosa conserva sus cualidades intactas de *femme fatale* como si viviera aún en la diégesis. Su movimiento se acompasa al nuevo espacio lentamente, con la parsimonia habitual de su figura, como si en el traslado forzoso de la ficción al mundo no hubiera habido discontinuidad:

libre —ya— de su prisión de celuloide,
en un languor supremo se estiró por la sala.
sin perder un minuto

(Gutiérrez Albelo 2002: 122)

Y el poeta, que cumple la función activa del espectador que las teorías filmicas refieren, se apresta a atrapar a la estrella en ese momento de languidez: «y con limpieza prestimánica, / la atrapé por el aire, sepultándola, / en mi cartera colorada.» (Gutiérrez Albelo 2002: 122). La esencia de la estrella queda confinada a una estampa, como la foto de un ser querido o la imagen de una santa protectora, ante el alboroto del resto de espectadores cuyas ilusiones filmicas se han visto truncadas de modo tan abrupto: «(¡y era de ver a los espectadores protestando / del secuestro inaudito! / ¡pidiendo la devolución de las entradas!)» (Gutiérrez Albelo 2002: 122).

Las narraciones míticas clásicas nos cuentan que con frecuencia el rapto tenía por objeto el matrimonio. No tenemos constancia de que fuera así en el caso de Emeterio Gutiérrez Albelo.

4. 3. Semiótica de la desaparición

Ya hemos visto que la vida real de la estrella está construida discursivamente. Este discurso es parte inherente del mito. Por ello, debemos valorar aquellos aspectos que otorgaron a Greta Garbo la categoría que estamos manejando para ella, y que han tenido mayor repercusión en la literatura. Entre los aspectos puramente biográficos, es, sin duda, el de su retirada del cine y su ocultamiento del mundo casi total el que más ha movido los resortes de la creación.

Greta Garbo consumó su desaparición tras un fracaso cinematográfico. *La mujer de dos caras* (*Two-Faced Woman*, 1941) pretendía hacer de Greta Garbo la típica mujer americana. Dinámica, despreocupada, práctica, resuelta y, lo que resultaba más difícil de comprender para los espectadores, extrañamente dulce. Gronowicz recoge el mal sabor de boca que el papel dejó a la actriz:

Después del estreno en el Capitol Theater de Nueva York, el 31 de diciembre de 1941, los críticos se lanzaron sobre mí. Dijeron que *La mujer de las dos caras* era una basura ridícula y atacaron a la MGM, diciendo que los estudios se habían equivocado al darme ese papel, y que intentaban convertirme en una muchacha dulce. [...] Los ataques contra mí, la película y la MGM fueron estúpidos y perversos. (Gronowicz 1990: 378-379)

Por ello, la actriz concluye: «Así fue mi vigesimocuarta película en Estados Unidos. Y no lamento para nada que fuera la última película de mi vida.» (Gronowicz 1990: 379). Aquella decepción, unida a las circunstancias que se dieron en los años sucesivos y que marcarían la industria cinematográfica (principalmente, la Segunda Guerra Mundial) condujeron a Greta Garbo a tomar una decisión sin precedentes en el *star-system*:

Decidí que jamás volvería a ponerme delante de una cámara, de ninguna cámara. Sabía que mis películas habían creado la leyenda Garbo. Decidí que ahora trabajaría para mantener esa leyenda, porque tenía la impresión de que mis películas encontrarían un lugar adecuado en la historia, y ganarían en valor. Como personalidad todavía con vida podría incrementar la leyenda Garbo. (Gronowicz 1990: 384)

Pero su retiro de las pantallas vino acompañado de un retiro también del mundo. Desde aquel momento, no sólo su imagen cinematográfica sería ya un recuerdo para nostálgicos y admiradores. También su imagen real desaparecería. Su cuerpo no formaría parte ya de la cotidianidad. La leyenda que decidía construir

como un acto de reproche artístico acabó cimentando su leyenda epicúrea en torno a la máxima del filósofo: «vive oculto». Su silencio se convertía en la mayor de las elocuencias, porque constituía la decisión más trascendente del héroe. Un paso fundamental para la zona post-fílmica del mito, que incorporaría definitivamente a su significación el matiz huraño que ya había cultivado con anterioridad. A Epicuro se sumaba la frase de Séneca que tanto gustaba a Borges: «*Fuge multitudinem, fuge comitatem, fuge unum*».

Podría valorarse la desaparición fílmica y real de la estrella desde un punto de vista semiótico. En mi opinión, resulta sugestiva la comparación con aquellos personajes dramáticos que no tienen presencia material en la obra dramática, pero cuyo influjo le concede una posición central en el desarrollo argumental. García Templado ha estudiado desde este punto de vista la significación de estos elementos dramáticos. Estos personajes mantienen su carácter actante en la obra sin necesidad de corporalizarse. Su estatuto sería el de la «presencia con significante 0», es decir, «sin representación corpórea» (García Templado 2004: 63). Las formas en que son representadas estas figuras actantes son variadas. Pueden limitarse a simples referencias a una figura externa a la diégesis, o figuras intradieéticas que no salen a escena.

Esto mismo se refleja en el plano literario con la Greta Garbo retirada: su ausencia promueve su evocación constante, en un intento por descifrar el misterio que circunda a la deserción a la que se condujo la actriz. Y, en algunos, casos, su ausencia provoca en la literatura un anhelo de encuentro con la estrella, en un intento por destruir los límites de esta proxémica autoimpuesta. Podría decirse que la literatura sobre este acontecimiento del mito se construye mediante una gran deixis cuyo referente tiene una ausencia abrumadora. Continuando con las teorías de García Templado, cabe preguntarse si esta segunda Greta Garbo acaba por convertirse en una abstracción poderosa por su ausencia, como sucedió en las creaciones dramáticas de vanguardia «ubicando en el misterio de la pura abstracción la fuerza dominante que no puede precisar» (García Templado 2004: 71). Al menos, la literatura nos la muestra como una fuerza inmaterial que ejerce un influjo intacto sobre los poetas, los personajes de los cuentos, las novelas, y mediante la cual «el personaje ausente manifiesta su existencia» (García Templado 2004: 73).

El constructo textual del mito me anima a pensar que este vacío dejado en el *texto* Greta Garbo como un gran lugar de indeterminación, siguiendo la terminología de Roman Ingarden para la obra literaria. La literatura lo colma a su voluntad, porque «un lugar de indeterminación puede ser llenado de maneras diferentes, conservando la armonía con el estrato semántico de la obra» (Ingarden 1989: 39). Ello permite al texto Greta Garbo multiplicar las posibilidades de lectura y por lo tanto establecer una variación profunda entre las concreciones a las que da lugar. Ingarden se refiere, con respecto al proceso de lectura, a la necesidad de discriminar entre los lugares de indeterminación que necesitan ser neutralizados por el lector y los que no.

El anhelo de neutralizar este lugar de indeterminación recorre buena parte de los textos que conforman el grupo de textos que dejo a continuación. Ya hemos avanzado parcialmente la significación de esta decisión con el texto magistral de Juan Gil-Albert, pero merece ser estudiada con más detenimiento. Elkin Restrepo se entrega al placer de la conjetura sincrónica para elaborar poéticamente la vejez tranquila (pero melancólica a su juicio) de Greta Garbo. Por su parte, Ricardo Bellveser persigue el mismo fin pero desde la lejanía temporal. Asensio Sáez, a su vez, se hace eco de los continuos rumores sobre la vuelta al cine que rondaron el retiro de la actriz. Pero a diferencia de un texto literario o un texto filmico, el texto mítico que centra estas páginas puede ser determinado en la realidad, no sólo como un proceso desencadenado en la lectura. Por otra parte, la posibilidad de conocer al mito en persona ha engendrado un subcorpus interesante, centrados en un encuentro fortuito o planeado con la estrella por las calles de Nueva York. Es el motivo que mueve los cuentos de Enrique García Herráiz y Sergio Fernández. Por último, la muerte de Greta Garbo (real o simbólica, que en términos míticos se confunden) alienta los textos de Gabriel García Márquez y Francisco Bejarano.

4. 3. 1. Elkin Restrepo: «Greta Garbo» (1967)

Habían pasado dos décadas y media del retiro definitivo de Garbo de las pantallas cuando Elkin Restrepo publica su obra dedicada a la estrella⁷⁶. Ha

⁷⁶ Elkin Restrepo (Medellín, 1952), poeta, narrador, dibujante y grabador colombiano. Conocido por formar parte de la «Generación desencantada» en los años 70, dio sus primeros pasos literarios influido por el Nadaísmo que arranca de Gonzalo Arango. Tras distanciarse de estos movimientos, su poesía brilla por la profusión de imágenes inesperadas y ritmos poco transitados a fin de apuntalar su propuesta de una mística personal sin Dios ni dogmas. Gran amante del cine, ha escrito elegías para

transcurrido un tiempo suficiente para hablar del mito con distancia, pero esa la lejanía es relativa, ya que el mito *vive* en alguna parte gozando del silencio, sintiendo el paso del tiempo. Ése mismo, tan antiguo como el hombre, será el motivo central del poema.

El intervalo transcurrido desde su última película supone para el mito una nueva etapa. Cuando Elkin Restrepo publica su poema, Greta Garbo ha entrado en la edad anciana: contaba por entonces con 62 años. Al observar al mito desde esta posición, adquiere un nuevo valor. El retiro ha moldeado una nueva personalidad en la actriz, que pasea ahora su figura por las calles del mundo.

El poeta detecta que el tiempo, esa maquinaria que empuja a cada hombre, se funde en su mito para engendrar otro aún mayor: Greta Garbo y su recuerdo se asimilan en una nueva sustancia significativa. Y lo es de manera mucho más acentuada ahora que se ha adentrado en la vejez. El poeta intenta imaginar la vida que puede llevar esta anciana Greta Garbo, entregada ahora a una lucha contra la inquina con que el tiempo se apodera de los cuerpos, aun cuando estos hayan gozado de la gloria inmortal del cine:

su piel ahora requiere de masajes,
de la mano tierna de su criada;
por los balnearios públicos apenas si se le ve una vez al año
y en los diarios se lee
la descripción opaca de lo que se quiere mostrar
como una soledad bien llevada
lejos de cualquier afán publicitario.

(Restrepo 1970: 18)

Nos encontramos, pues, ante la revisión de algunos tópicos horacianos. El poeta evoca el mito ajado por los agravios del tiempo que indefectiblemente llegan a cada ser humano. Pero subyace en estos versos una idea mucho más profunda, concentrada en el verso «como una soledad bien llevada». El adverbio «bien», de la propia factura del poeta, apunta directamente a los grandes tópicos de la poesía occidental. En este caso, el del *beatus ille*. Restrepo desconfía de que esa soledad sea llevada tan alegremente por la actriz. Se esboza en el verso anterior la duda que planea sobre este modo de vida que adoptó Greta Garbo: «la descripción opaca de lo

Greta Garbo y Boris Karloff. Fundador y codirector de las revistas *Acuarimántima*, *Poesía y Deshora*, en la actualidad dirige *Universidad de Antioquia* y *Odradek, el cuento*.

que se quiere mostrar». El poeta evoca la vida de la estrella después de su retiro como una existencia monótona, cuyos días son todos iguales. Parece indicar que la labor en la segunda parte de su vida marcada por ese retiro, consiste solamente en creer que «el olvido como una manera de estar entre las cosas / de este mundo, la llena de insomnio» (Restrepo 1970: 18).

El poeta se resiste a creer que esta existencia retirada sea una vida digna, alegre. Piensa que la estrella pugna, lucha contra la grandeza de su propio recuerdo. La monotonía que inunda los días de la diva cinematográfica no son, en opinión de Elkin Restrepo, todo lo apacibles que parecen ser y que sugiere la prensa: «en una tormenta al borde de la fiebre / y de los decorados demasiado sabidos» (Restrepo 1970: 18).

El poema se sitúa conscientemente al margen de la tradición horaciana (aunque parta de ella), ya que descreo de que el retiro del mundo pueda ofrecer una vida plena a quien lo disfruta. En una visión típica y plenamente postmoderna, la concepción del tiempo de Elkin Restrepo reluce especialmente en este verso: «el tiempo es esa muerte a la cual usted da sus huesos» (Restrepo 1970: 18). El poeta ve a Garbo paseando su cuerpo como un fantasma por las ciudades, por el mundo, dedicados sus días solamente al puro recuerdo de lo que fue, a la grandeza con que fue conocida en el mundo entero. Y de ese pasear, de ese vagar por el mundo como un fantasma, surge la grandeza de la epifanía, de la hierofanía: «y los despachos internacionales no tardan en decirlo así, / es decir, que su sombra ha sido vista en este mundo» (Restrepo 1970: 18).

Se trata de una figura errante. Se ha convertido en sombra y en todas las formas que ésta puede tomar, como el recuerdo o la ensoñación: lo umbrío parece representar la realidad, pero se queda en puro contorno. Aparece retratada en el poema como una vieja común, una anciana cualquiera de cualquier parte del mundo. Como si no hubiera sido la mujer más bella del cine. Por eso sus días se hunden en lo prosaico, como los de cualquier anciana: «sólo que a veces llueve / y usted evita resfriarse a todo trance / como cualquier anciano sus años» (Restrepo 1970: 18). Restrepo plantea una meditación amarga sobre la anhelo de su anonimato, que lleva aparejada una pérdida de la dignidad que exhibió en la pantalla.

El poema se adentra en los predios postmodernos, por cuanto emprende un viaje desmitificador. El punto de partida no es la grandeza del mito tantas veces

cantada por los poetas, ni el proceso de mitificación al que se sometió Greta Garbo como acto volitivo de su propia *maiestas*, sino el proceso final: cuando del mito sólo brillaban las ascuas, parece indicar el autor. Sin embargo, algunos indicios del poema permiten no ceder al descreimiento absoluto, porque Restrepo se ampara en la ambigüedad. Entre otras cosas, se dirige directamente a la actriz, a quien trata de «usted». Un tratamiento así sólo se le dirige a alguien a quien se le profesa un cierto respeto. Obviamente, puede deberse a la edad de la figura evocada, pero también a porque conserve cierto prestigio (cultural, artístico, social) adquirido por sus méritos.

El poema es un discurso que el poeta profiere al mismo mito. El quien debe decir las cosas, aun las más dolorosas; se sitúa en una posición que sólo el poeta puede ocupar en relación al mito: el de establecer una relación directa con él; el de tutearlo o tratarlo de usted; el de ensalzarlo y sostener su categoría de mito o, por el contrario, decidir su muerte, decretar el apagamiento final del mito. La inmediatez de todo discurso poético, como palabra irrefutable, golpea la conciencia del mito, y de los lectores.

Sin embargo, sin bien Restrepo inauguró con su poema la lectura mítica desesperanzada (que encontraría continuidad ideal en poemas como el de Ana Isabel Conejo que estudiamos en el apartado 6. 1. 3. 1. 3.), decretó precipitadamente la muerte del mito. No previó que la persona de carne y hueso que lo encarnó viviría todavía largo tiempo y, más aun, que el mito viviría socialmente largo tiempo después de la desaparición física de su materia corporal. No tenemos constancia de que Restrepo retocara este poema, como tampoco de que escribiera algún texto durante los más de veinte años que vivió la estrella tras la publicación del poema que aquí se trata, pero el mito, todavía hoy, puede gozar de vitalidad. Su poema es un ejemplo de que a menudo desmitificar confirma el mito.

4. 3. 2. Ricardo Bellveser: «Greta Livissa Gustafsson» (2009)

En 2009, el poeta valenciano Ricardo Bellveser (nacido en 1948) ganó el XIX Premio Jaime Gil de Biedma con una colección de poemas que sería publicada bajo

el título *Las cenizas del nido*. En el volumen se incluye un poema con un esclarecedor nombre: «Greta Livissa Gustafsson» [*sic*]⁷⁷.

Abre el poema un paratexto de cosecha propia, a modo de reflexión en torno al mito. Allí considera Bellveser que, una vez Greta Garbo entra en la ruta del mito, su vida real deja ya de tener sentido. El curso vital de una persona sufre una variación total, una destrucción cuando su destino es ser mito, algo superior a la propia vida.

Con reminiscencias directas de Jaime Gil de Biedma, especialmente en el segundo verso, el poema queda suficientemente delimitado antes de la lectura. Queda claro que el lector se encontrará ante una reflexión en torno a la naturaleza mítica de algunas personas, sintetizada en la figura de Greta Garbo.

El texto en sí comienza con un verso solo, al que sigue un silencio simbolizado en el espacio en blanco. Con este arranque el poema centra toda la carga trágica y simbólica que merece una decisión de este calibre: «No quiso envejecer ante el público» (Bellveser 2009: 51). A continuación desciende a la descripción y ahonda para dar comprensión a ese primer verso solitario. Ricardo Bellveser se detiene en el momento de la retirada del cine de Greta Garbo; en ese momento en que, desde la plenitud de la vida, decide apagarse. Pero su apagamiento no es sólo del mundo del cine: para una estrella cinematográfica, huir del cine es retirarse de la vida misma, porque ésta residía en el cine. Por ello Ricardo Bellveser dice:

Se retiró a los treinta y cinco años
del cine, de la luz y de la vida,
como una sombra a la que el sol persigue,
un perfil de tinta china en el suelo,
el anverso del foco y del neón.

(Bellveser 2009: 51)

La esencia de Greta Garbo era la sombra, y en ese debate entre la luz y la sombra, su esencia se apaga. Retomando la milenaria metáfora que equipara la luz a la vida y la sombra a la muerte, Bellveser traza el viaje de una vida marcada por un acto sin precedentes en la cultura de masas. El sol la insistirá en iluminarla, pero ella,

⁷⁷ Ricardo Bellveser (Valencia, 1948), poeta, académico y crítico literario español. Ha recibido importantes premios tanto por su poesía como por su labor periodística. Su obra, que partió de la influencia de los novísimos para llegar a una dicción personal en la que muestra su amor por clásicos españoles como Manrique o Machado, ha sido traducida a más de diez idiomas.

apartada del mundo, rehúye ya de la luz que le concedió la vida eterna. El astro, encarnación de la vida, desea concederle todavía la irradiación que mereció en sus gloriosos días. Pero la huida de Greta Garbo no es sólo del mundo, sino también de su propia naturaleza. La luz, el sol, toda la luminiscencia del mundo de la que se aprovechó durante tanto tiempo para encumbrarse y alumbrar las pantallas de cine, es ahora un foco que prefiere no tener cerca.

La «sombra a la que el sol persigue» se proyecta con una rima visual en el siguiente verso: «un perfil de tinta china en el suelo» (Bellveser 2009: 51). Ella, hecha del material de la sombra, puede resumirse ahora por ser simplemente un perfil en la historia, y además, como aquella, se ve reflejada en el suelo. Si Greta Garbo era una sombra metafórica en la pantalla cinematográfica, el viaje al que le ha conducido su retiro definitivo del cine ha tenido como destino el suelo: es lo vertical contra lo horizontal, como una muerte simbólica, imagen y remedo de la muerte.

Se encerró a solas en la extensa casa,
corrió contraventanas y cortinas,
bajó de la sala la gran pantalla,

(Bellveser 2009: 51)

Es nueva sombra, perfil de tinta china en el suelo: una vez que abandonó definitivamente las pantallas, apetece simplemente lo umbrío. Como antes se alimentó de la luz, ahora decide nutrirse simplemente de la lóbreguez, de la oscuridad. El ostracismo al que se condenó como una fuerza del destino la conminó a encerrarse en su propia casa como en una cárcel: «se encerró a solas en la extensa casa, / corrió contraventanas y cortinas» (Bellveser 2009: 51).

Ahora bien, a partir de ese momento, instalada ya definitivamente en la penumbra de la soledad, el mito debía alimentarse a sí mismo. Ya hemos apuntado la necesidad del mito de autoalimentarse, de buscar en sí mismo la carga semiótica, porque la única esperanza de perennidad para el mito reside en estar sólidamente trabado. Sólo así su substancia simbólica puede significar plenamente en el mundo.

El poema de Ricardo Bellveser la retrata en su reclusión viendo una y otra vez sus propias películas. Responde en gran medida a la verdad, según cuentan algunos biógrafos: Greta Garbo se pasaba muchas tardes en los cines de New York contemplando sus propias películas (Schickel 1990: 416):

y pasó mil veces sus películas

en un eterno final sin principio,
bucle que renacía en cada the end.

(Bellveser 2009: 51)

Así el mito, recursivo y autológico, puede sobrevivir a la muerte del cuerpo. Reviviéndolo constantemente en la pantalla, una y otra vez, aquella sombra vuelve a la luz. Este acto, además, la introduce en el bucle del eterno retorno al que todo mito debe apuntar. Si antes hemos visto en Juan Eduardo Cirlot la operación literaria para conducir al mito a ese estado, Bellveser nos anuncia que ya Greta Garbo albergaba este componente mítico *per se*. Aquí es retratado el mito como un ave Fénix, cuyo destino es reproducirse semióticamente una y otra vez, en su mundo ficcional. El texto filmico, en su totalidad, como se infiere de «*the end*», es el legado semiótico que cunde en ella, que le da vida en el interior de la muerte. Es la traducción poética del tópico que se aplica a las estrellas cinematográficas: «quedan para la eternidad» (Bellveser 2009: 51).

Efectivamente, la vida que le proporciona esa existencia repetida, continua, revivida una y otra vez, instaura en ella la calidad de la diosa. El repaso que Ricardo Bellveser hace de algunos de los papeles más significativos de la carrera de la estrella cinematográfica le sirve para aplicar las cualidades de esos personajes a la persona real, en un intercambio semiótico y simbólico que se repite constantemente en los textos que abordan el mito. La sombra que es ahora Greta Garbo, encerrada, ya no se distingue de todas aquellas sombras que encarnó en la pantalla:

Como una diosa regresó a la vida
a aquellas kareninas misteriosas
de irrompible belleza adolescente.

Esta hermosa mujer de las dos caras,
atrapada entre el demonio y la carne,

(Bellveser 2009: 51)

Las cualidades de sus personajes devienen también de los paratextos de sus películas. La bifrontalidad, por ejemplo, es un atributo adquirido de *La mujer de dos caras*. En estructuras bimembres, el espíritu se ve atrapado «entre el demonio y la carne». De este lado de las pantallas, Bellveser cifra el reflejo del héroe en su retiro, como un gran acto estoico. Decir adiós al mundo no es una tarea fácil. Pero el

ejemplo moral de Greta Garbo enseña que debe realizarse en el momento oportuno, porque sólo así podrá conservarse el mito intacto, el tiempo en que su plenitud se vio en las pantallas cinematográficas. Su huida del mundo encerraba un nivel semiótico más profundo, y acababa por incorporarse al ideal horaciano de desprecio de la fama. Recordemos a nuestro Horacio hispánico, Fray Luis de León, que fijó de manera sublime la idea en sus versos «Vivir quiero conmigo, / gozar quiero del bien que debo al cielo / a solas, sin testigo, / libre de amor, de celo, / de odio, de esperanzas, de recelo» (León 2006: 12). Frente a estos versos, obsérvense los de Bellveser, donde aflora la intuición de que en esta voluntad de apartarse del mundo (y de sus males, como el éxito) se atisba que el camino que recorrió Greta Garbo conduce al conocimiento del ser:

bien comprendió lo frágil del éxito,
cómo se desmoronan los ídolos,
cuyas esfinges quedan mutiladas,
la nariz partida, los dedos rotos,
en una inquietante premonición
del gran espectáculo del adiós.

(Bellveser 2009: 51-52)

Sólo así podría huir de la imagen deshecha de sí misma, que en el poema se ve reflejada en la esfinge, epíteto que se le impuso por su grandiosidad y su impasibilidad, pero también con su insondable lejanía. Ricardo Bellveser aplica a la despedida de Greta Garbo de las pantallas la categoría de gran espectáculo. Y se trata efectivamente de una gran representación sin ningún tipo de parafernalia hollywoodiense. Un espectáculo también es un texto, una carga simbólica que se le añade al texto ya de por sí tenso que Greta Garbo había construido.

Ricardo Bellveser detecta en este acto heroico el movimiento escrupuloso de no ver «cómo se desmoronan los ídolos». El ejemplo moral que esto implica sorprende por su actualidad: Greta Garbo preserva su propia dignidad, pero es innegable que representa un modelo de humanidad. Estos versos anteriores se refieren al momento en que, estando en lo más alto del firmamento cinematográfico, Greta Garbo sabía ya que la soledad y el retiro del inmenso y vacío espacio hollywoodiense no la conducirían a un estado del ser más alto. Intuía, según se deduce de las palabras de Bellveser, que aquello que se había construido en torno a

ella, a la imagen de la esfinge, acabaría siendo devorado y destrozado por la propia industria que la había encumbrado.

Por ello, el acto sublime que supuso su retirada debe ser considerado como un hecho artístico, como un gesto rebelde, como queja del imparable gusto de la industria cinematográfica por suplantar a las estrellas de primer orden con objetivos meramente económicos. Su acto supone también una denuncia de esa fragilidad de las estrellas, de su fugacidad, como si ése fuera el ejemplo que mucha gente debe seguir: el de frenar la conciencia por un momento y recordar lo grande que ha sido todo. En palabras del poeta: «Media vida en los platós de cine / y otra media en recuerdo de ese sueño» (Bellveser 2009: 52)

Un poco más adelante se corrobora esta idea. Su imagen cinematográfica sería siempre perfecta, y tendría que haber prevalecido por encima de aquellas la retrataron después marcada por los agravios del tiempo:

Mientras seguía perfecta en la pantalla,
—el milagro del tiempo detenido,
resplandor de espejismos, memoria vana—,

(Bellveser 2009: 52)

Por eso el poema se cierra en esa paradoja, que ofrece una gran carga significativa. Mientras la imagen cinematográfica está detenida en sí, en el estado ideal de la percepción y de la gracia, el cuerpo real, aquella sombra en que se había convertido, sigue siendo —y siguió siéndolo durante todo el tiempo de su retiro— carne para el tiempo:

el reloj cuarteó su piel perfecta
como del campesino el rudo arado,
e hizo del mito una oscura sombra
apenas un borrón o una verruga.

(Bellveser 2009: 52)

Parece que el tiempo incidiera también en el propio mito e hiciera desaparecer la dosis simbólica que tanto costó tramar. El texto de Greta Garbo se va desintegrando también, como su propio cuerpo cuando hizo efectiva su retirada, y apenas hoy se le recuerda vagamente. El mito es sometido al mismo desgaste del tiempo que la estrella de carne y hueso, a pesar de que su materia misma estuviera

conformada por lo extemporáneo: «e hizo del mito una oscura sombra / apenas un borrón o una verruga» (Bellveser 2009: 52).

4. 3. 2. Enrique García Herráiz: «La dama de la gabardina» (2009)

Un mito tiene el poder de desviar la vida de quienes se cruzan con él. Existen mitos imperceptibles, por carecer de naturaleza antropomórfica. Pero los que gozan de corporeidad cumplen con mayor intensidad esta premisa. Así ocurre en «La dama de la gabardina», de Enrique García Herráiz. Evoca desde su título a uno de los filmes más conocidos de Greta Garbo, *La dama de las camelias*. En el cuento, el protagonismo está compartido por un matrimonio de sexagenarios. Mientras pasean por una calle de Nueva York, ligeramente perdidos, el marido descubre una figura que detiene y centra su atención:

De repente al llegar al otro extremo, el hombre cambia de expresión:

—¡Mira allí! ¡Es ella!... Sí, la que cruza allí por la otra esquina.

John sujeta a Maureen por el brazo. Una mujer que viste una gabardina muy larga con cinturón y cubre su cabeza con un sombrero con las alas para abajo está cruzando la calle en la intersección [*sic*] con la avenida. Anda a pasos muy largos y calza zapatos planos. La espalda ancha y algo combada se continúa hasta las piernas sin que se noten apenas caderas y glúteos. Sus andares son seguros y no mira a los lados pues la cabeza se mantiene siempre recta y un poco hundida. Sus movimientos no son gráciles, no hay rastro de coquetería femenina en su caminar pausado. Tiene evidentemente más de sesenta años. El hombre la contempla como extasiado y con un gesto brusco arrastra a la mujer en pos del personaje de la larga gabardina. (García-Herráiz 2009: 146)

A partir de este instante, se despierta en los protagonistas la curiosidad por desvelar el misterio que oculta esa mujer. La vida de la pareja se ve alterada, sin que ellos lo sepan aún, por la aparición de la estrella. Seducidos por el encanto de la divinidad divisada, su siguiente paso consiste en entablar una búsqueda afín a las investigaciones detectivescas. Sus averiguaciones van desde preguntar entre sus conocidos hasta establecer concomitancias entre la diva y un animal salvaje al que hubiera que cazar.

Abre el cajón superior de un armario de donde saca un libro de notas manuscritas. Él la sigue ahora en sus menores gestos y la increpa:

—¿Por qué te has ido soltando la presa qué [*sic*] teníamos ya casi en nuestras manos?

—¡Qué lenguaje! Esa mujer es divina y nunca consentiré que la llames una presa.

—Fue, tal vez... la divina. ¿Y quién sabe lo qué [*sic*] era o lo que es, realmente? O es que me vas a hacer creer todo lo que se inventaron en la propaganda de la Metro Goldwyn Mayer. Vista de cerca en la calle a mí me parece una mujer más bien vulgar, poco atractiva. Si no fuera quien es, nadie repararía en ella. (García-Herráiz 2009: 147)

Tan absorbidos quedan por el avistamiento del mito que su vida marital acaba enriqueciéndose. Dedicán sus vidas a la febril reconstrucción de un sujeto ausente. De este modo la expectación los une, proporcionándoles nuevas y estimulantes razones para evolucionar como pareja y volver a acercarse. Pero sus vidas se encomendarán al gusto postmoderno por la indeterminación:

Los dos se han sentado juntos buscando la proximidad de la botella que queda en el centro como un viejo amigo que desea poner paz entre dos buenos camaradas que aprecia por igual. —Escucha querido, —revisa el librito— vive en el quinto piso del número 450 de la calle 57. Su número de teléfono es secreto y lo conocen solo media docena de amigos íntimos. Tiene desde hace años una criada suiza que se llama Claire que le hace las comidas y cuida de la casa pero que no vive con ella y sólo viene de lunes a viernes. Tiene un solo amigo que la recoge y la acompaña varios días a la semana. Es un marchante de arte mucho más joven que ella. Pero no es su amante. ¿Quieres saber algo más? (García-Herráiz 2009: 147-148)

La figura de Greta Garbo se contempla como si pudiera visualizarse a través de un documental de animales. Su personalidad se analiza, se compara con otras, quedando sometida a una disección pública por cualquier persona que la haya visto. Una vez que nos topamos con el mito, su impacto e influjo sobre nosotros se vuelven irrechazables.

John ha escuchado a Maureen con ansiedad, con los ojos fijos en su boca y al final se ha quedado inmóvil con el vaso entre los dedos, como sin saber que [*sic*] decir.

—Bueno claro, querida. Claro que quiero saber más. (García-Herráiz 2009: 149)

Los diálogos revelan el absoluto secretismo con que se condujo la actriz. No en vano, lo que más despierta la curiosidad de la pareja es el acompañante con el que la vieron en la calle. A este respecto puede decirse que el encuentro con la estrella condiciona no sólo la esfera de lo íntimo, sino también el plano social.

—Lo que me interesa saber es el nombre de ese acompañante y donde [*sic*] se le puede contactar.

—Mucha gente como tú ha tratado de averiguarlo y no han conseguido mayor cosa. Tú no crees en la verdadera amistad. Tú no crees en la fidelidad, en la lealtad. Además tú no estás dispuesto a sacrificarte por una instantánea como ese loco de Leyson que la acecha sin cesar pegado a su cámara. O llegas a un acuerdo con él o te pega un tiro y una mañana apareces flotando bajo el puente de Queens. Yo no me fiaría de un loco así. Ella le tiene pánico. (García-Herráiz 2009: 150)

A continuación, los protagonistas contratan a un fotógrafo profesional para obtener instantáneas de la pareja que tanto han mitificado. Entonces descubrimos que estaban juntos únicamente por motivos económicos, lo que delata una resolución mucho más prosaica de lo que parecía en un principio. Una vez solucionados dichos problemas, se olvidan del caso ignorando que el mito ha triunfado sobre ellos.

Ni cuando volvieron aquella noche ni durante los siguientes años se volvieron a plantear de nuevo el asunto de lograr una fotografía de la vecina famosa que llevaba el largo impermeable y el sombrero de alas caídas. Puede tener algo que ver con esta pérdida de interés el hecho de que Maureen recibiera un modesto legado de un tío carnal que la recordó a la hora de su muerte en un hospital de Florida. (García-Herráiz 2009: 151)

Al final el narrador irrumpe para aclarar el misterio que ha guiado el relato durante el tiempo de la lectura, desvelando el nombre de la estrella. Esta enésima reelaboración del mito, centrada en esta ocasión en la retirada de la actriz, se asemeja a una epifanía —o, más exactamente, a una hierofanía— que denota la impronta de la maravilla en lo cotidiano.

Un buen día, la prensa, la radio y la televisión anunciaron que la dama había muerto por fin. John solo dijo que se sentía satisfecho de que hubiera muerto antes que él. Maureen se echó a temblar y lloró histéricamente con la cabeza entre las manos. No comió nada en todo el día.

En efecto, Greta Garbo, es decir Greta Lovisa Gustafson, murió en Nueva York el 15 de Abril de 1990. Odiaba la publicidad. Había permanecido retirada del cinema desde que se estrenó en 1941 su última película, «La mujer de las dos caras». (García-Herráiz 2009: 152)

4. 3. 4. Francisco Bejarano: «Greta Garbo» (2003)

Francisco Bejarano recorre en una pequeña prosa del libro *Soñar despiertos: perfiles del cine*, las consecuencias de la retirada del cine Greta Garbo⁷⁸. El libro es de 2003, lo que da idea de que está escrito desde la distancia (frente al retiro y a la muerte de Greta). Muerte y retiro son inicialmente para Francisco Bejarano la misma cosa, aunque veremos que lo matizará convenientemente. Se plantea en qué modo maneja el tiempo el mito, ya que una decisión como la que tomó Greta Garbo supone adentrarse en una zona oscura y pantanosa del ser y del tiempo. Lo expone así:

⁷⁸ Francisco Bejarano (Jerez de la Frontera, 1945) es poeta y escritor. El desengaño asociado al paso del tiempo es uno de los temas centrales de su poesía y de su prosa, siempre de forma exquisita. También es columnista en prensa. Publica muy poco. En 2011 vio la luz su antología poética *Un juego peligroso*. Director de las revistas *Fin de siglo* (junto a Felipe Benítez Reyes) y *Contemporáneos*. Premio Nacional de la Crítica, en poesía, (1989). Premio José María Pemán de artículos periodísticos (1990). Miembro de la Real Academia de San Dioniso de Ciencias, Artes y Letras de Jerez.

Teníamos el convencimiento de que Greta Garbo había dispuesto su vida de tal modo que la muerte sería un altísimo secreto. Sospechábamos, desde años antes de morir, que podía estar muerta y muy pronto sus cumpleaños iban a ser noticia: noventa, cien, ciento diez, ciento veinte años. La inmortalidad del conde Saint-Germain en el siglo XXI. (Bejarano 2003: 40)

Greta Garbo condensaba en sí misma la elegancia y el estilo de una época dorada. Bejarano está considerado uno de los árbitros de la elegancia vital y literaria en España. Del Olmo Iturriarte describe su poesía de manera brillante:

Poesía esteticista vinculada al hedonismo pagano, al homoerotismo, al culto al cuerpo o al esplendor del paisaje del sur, que es el resultado de una tendencia grecista adoptada de la tradición clásica vista en cercanía. En equilibrio más o menos precario con este vitalismo, una poesía que asume también la meditación elegíaca en torno a temas clásicos. (Olmo Iturriarte 2010: 16)

Bejarano es célebre por su dandismo. Por ello, no puede aceptar la muerte del mito. En primer lugar, porque el mito es inmortal y elegante. La muerte resulta inaceptable por prosaica, común, porque con ella no se muere solamente una de las personalidades más relevantes del siglo XX sino que también se clausura un estilo, un modo cinematográfico y vital irreplicable al que se enfrenta la realidad contemporánea:

Nuestro mundo estético estaba ya lo bastante resquebrajado como para que a la Garbo se le ocurriera morir en un hospital, igual que la gente corriente. Poco a poco se va desmoronando el mundo en el que creímos, esa penosa experiencia de cada generación al ver que el alma de las cosas amadas ya no está viva a nuestro lado, sino esperándonos escondida en los recuerdos, en los libros o en el cine. (Bejarano 2003: 41)

Las metáforas (resquebrajamiento, desmoronamiento) expresan el paso de la destrucción gradual a la absoluta consunción, constatada ésta en la muerte de Garbo. No obstante, esta auténtica catástrofe personal y vital está comentada con ironía («a la Garbo se le ocurriera morir en un hospital»). Es ironía, porque Garbo muere, pero no se le ocurre morir (aunque decida, si es que eso fue voluntario, hacerlo en un hospital). Y la ironía, por gastada que esté, suele ser un traje elegante para las cosas amargas.

Como se infiere de la cita anterior la muerte de un mito conlleva muchas consecuencias sociales. La principal de ellas es el desengaño. Mientras el mito estaba vigente, sustentaba un estilo de vida, un arte de vivir que se enfrenta directamente con la realidad. El desengaño de Francisco Bejarano como espectador es un desencanto de época. Constata que el cine ha dejado de ser un modo de

conocimiento, algo que perfiló la generación a la que pertenece⁷⁹. El tránsito de la vida al recuerdo cultural es un trance amargo que toda cultura debe vivir, porque así se suceden las generaciones de los hombres. A partir de la extinción de Greta, el cine pasa al territorio de los recuerdos. Sin embargo no deja de ser doloroso para el sujeto encontrarse en esa estación de paso.

El cine es el arte que mantiene vivos a los intérpretes de sus más bellas historias y a los personajes mismos que encarnan. Los pintores o los escritores nos dejan sus epistolarios, los testimonios de los allegados, sus fotos inmóviles y sus obras, por eso se desdibujan como personas y se prestan a la invención. No así en el cine, una especie de vida eterna que entra por los sentidos a través de imágenes, gestos y misterio. (Bejarano 2003: 41)

Como al vuelo, deja caer Bejarano una definición del cine: «una especie de vida eterna que entra por los sentidos», que en realidad juega con una definición misma de la vida, presentada tradicionalmente bajo especie de eternidad (*sub specie aeternitatis*), como si no tuviera fin. De modo que el desengaño del cine es un desengaño de la vida misma. Ya en la fórmula *sub specie aeternitatis* vio Spinoza el desengaño del mundo, porque se hace visible la fragilidad humana. No obstante, el término central de la expresión de Bejarano no es «eterna» ni tampoco «vida», sino «especie», que no significa sólo «modalidad o tipo», sino «aparición, visibilidad, aspecto», término éste que está relacionado etimológicamente con el verbo mirar en latín (*spicere*) y que es el que mejor alude al carácter visual del encanto o engaño cinematográfico.

El tono elegíaco general de Bejarano parece tomar las coplas de Jorge Manrique: «cuán presto se va el placer / cómo después de acordado / da dolor». La constatación medieval vale perfectamente para el placer estético del cine. La perspectiva de Bejarano empieza en su madurez y senectud a ser manriqueña «cualquiera tiempo pasado / fue mejor». Lo que más doloroso resulta de enterarse de la *muerte* de un mito cinematográfico es el fracaso del cine como arte de la eternidad. Bejarano (nacido en 1945) y toda su generación llegaron a suscribir ese pacto estético que la diva quiebra unilateralmente con su fallecimiento. El cine clásico

⁷⁹ Una buena marca generacional está en la manera de llamarla «la Garbo», forma admirativa y culta, adecuada para una diva. Es compartida sin problema con el lenguaje popular, (no con el vulgar, recordemos «Yo soy la Greta Garbo» de Antonio Paso, que veremos en el apartado 5. 1. 2.). En cualquier caso es anterior a dos fenómenos como el feminismo y la corrección política. Cosa distinta sucede en italiano, donde el artículo se sigue aplicando al apellido en el lenguaje culto, no sólo a las mujeres. Es decir, *la Garbo* en italiano actual sería tan válido en un idioma literario elegante como lo fue o lo es en un escritor ligeramente anacrónico como Bejarano.

confería la inmortalidad a quienes aparecían en la pantalla, al menos a un selecto grupo de estrellas. Porque el cine es «una especie de vida eterna que entra por los sentidos». Éste último aspecto, el de la entrada por los sentidos, está vinculado a la percepción de lo que amamos (en Platón) y de la divinidad antropomórfica e inmortal (en Epicuro).

El mito también se constituye en espacio de la memoria. Francisco Bejarano recuerda que la retirada del cine de Greta Garbo se produjo cuando él era un niño, y desde entonces la imagen que tiene de ella es una mezcla de la imagen cinematográfica y la que proyectaba en las revistas, con la gabardina y las gafas oscuras, «una mujer medio enmascarada» (Bejarano 2003: 41). Ante lo cual, anota que sabía que era Greta Garbo porque así lo aseguraban los pies de foto. Como ocurre con todos los mitos, con cualquier creencia: «había que creérselo como dogma de fe, en realidad podía ser cualquier otra» (Bejarano 2003: 41). Recuerda que no fue hasta su adolescencia cuando pudo contemplar por primera vez en movimiento, y no en fotografías, el rostro de Greta Garbo. Como grandes clásicos, como las obras clásicas literarias, el corpus cinematográfico de Greta Garbo se repone una y otra vez en las salas cinematográficas, en los cineclubes, como si un rapsoda contara una y otra vez en la historia del mito para que no se pierda. Pudo verla por primera vez en *Margarita Gautier*, después en *La reina Cristina de Suecia*, y «luego vinieron otras películas, algunas malas, pero daba lo mismo porque aparecía en ellas Greta Garbo como llegada de una lejanía ideal» (Bejarano 2003: 41).

Atendamos a la fórmula «dogma de fe», que acompaña al mito, no sólo en su momento de irradiación, sino en el momento del retiro. También la potencia de Garbo como generadora de acontecimientos estéticos, con independencia de la calidad de sus películas. Esto es propio de todos los mitos cinematográficos y forma parte también de una suerte de fe. Por último, destaquemos dos nociones omnipresentes en el mito que recoge el texto: lejanía e ideal.

Especula Bejarano con las razones que condujeron a Greta Garbo a retirarse del cine. Su tanteo es creativo, porque, como tantos otros, nada sabía de las razones originales que la empujaron a tomar esa decisión. Pero es un motivo para la consideración mítica, es un gesto mítico, propio de los héroes, renunciar al mundo y huir de la fama eternamente. Bejarano entiende que

La retirada de Greta Garbo del cine nunca tendrá explicación clara: un mundo de envidias y vanidades, lujo y drogas, talento y depresiones; una edad inconveniente para papeles de

jovencita o de anciana, o un gesto de renuncia inteligente, o la huida de una selva enloquecedora después de haber hecho un trabajo importante y más que suficiente. (Bejarano 2003: 41)

En este ensayo a pequeña escala, que tantea inteligentemente todas las posibilidades, se está en realidad asediando lo desconocido y el misterio, atributos del mito: «a ciencia cierta no lo sabremos nunca» (Bejarano 2003: 41). Estas palabras pueden interpretarse en clave metamítica, como si apuntaran a la zona de incertidumbre semiótica en que se instala el mito. Francisco Bejarano parece aceptar de buen grado que el misterio del mito no se resuelva, como si verdaderamente poco importara saber la realidad que la condujo a desaparecer. En realidad, es preferible ese desconocimiento de las causas últimas. Una Greta que hubiese dado cuenta cartesianamente de sus motivos habría perdido fuerza mítica. Si una de las funciones del mito es proporcionar una forma de conocimiento, acompañar al logos en el camino vital de los hombres, también es cierto que el propio mito es incognoscible. Si se pudiera diseccionar con claridad el mito y tratar de entenderlo, si tal cosa pudiera llevarse a cabo, estaríamos ante otra realidad no mítica. Dispuso su vida Greta Garbo míticamente, y muchos se dedicaron durante largo tiempo a encontrarle un significado a la desaparición. El ensayo de Bejarano es en realidad una crónica, una clausura simbólica del tiempo en el que eso se debatió:

En cualquier caso, fue una decisión de orgullo y de inteligencia. Billy Wilder, según he oído, se inspiró en ella para su *Fedora*, filme en el que una actriz de cine, a las puertas de la madurez, se somete a una operación de cirugía que sale mal y le deja el rostro deformado. Esa fantasía, convincente en el cine, no nos gusta para la realidad porque la retirada hubiera sido humillante y en contra de su voluntad. (Bejarano 2003: 42)

La voluntad de la retirada de Greta Garbo y la recepción de esta idea (todo en el dominio de la estética) constituye la única manera de entender o de relacionarse con el mito. Francisco Bejarano lo acepta tal y como fue, porque sabe que formaba parte de la obra, del texto Greta Garbo, indisoluble de lo que pudo aportar en la pantalla cinematográfica. Francisco Bejarano piensa que lo único que podría haber empujado a Greta Garbo a retirarse de manera tan drástica del cine era preservar su belleza como uno de los mayores tesoros, como una responsabilidad de la que no podría escapar. Hemos visto el componente del destino en la vida de la heroína. Los dones son también una responsabilidad para el héroe. Por ello Francisco Bejarano prefiere pensar que lo hizo como un último acto de elegancia:

Preferimos creer que se fue libremente en la plenitud de la belleza y de la fama para ser recordada siempre en el esplendor, sin las miserias inevitables del tiempo. Ésa fue su obra maestra: juventud y belleza eternas, leyenda y misterio para siempre, detención del tiempo e inmortalidad. Sólo le faltó ocultar su muerte. Debió desaparecer sin que se supiera cómo, y que la luz de su eternidad siguiera iluminando la espera de su regreso del mismo modo que seguimos confiados en la vuelta del rey Arturo o del rey don Sebastián. (Bejarano 2003: 42)

Sólo así se podrá perpetuar el mito a través de los años. Pero la muerte, una vez que aparece de este modo, supone un desajuste para quienes la miraron. Resulta una ironía que en el último momento de su vida la estrella no pudiera controlar aquello por lo que había luchado tanto, su propia intimidad. Alguien malintencionado quiso ofrecer al mundo la fotografía de una vieja muriente, como cualquier vieja del mundo, vulgar, mortal. Porque no saber de su muerte, lo mismo que no se supo nada de su vida, era una esperanza para sus admiradores, que vivirían con el anhelo de volverla encontrar, sin saber verdaderamente de qué lado de la vida se hallaba. Es interesante que se compare con dos mitos como el Rey Arturo o Don Sebastián de Portugal, al que vimos desaparecer en la Historia.

En cualquier caso, un balance del texto de Bejarano nos lleva a pensar que en gran medida está hablando de la ejemplaridad ética (no sólo estética) del retiro de Greta Garbo sobre la propia existencia del escritor. Bejarano es uno de los que podrían afirmar *de me fabula narratur*. Incluso cuando la fábula es realidad. El retiro dio una dimensión fabulosa (mítica, porque *mythos* se traduce al latín como *fabula*) a la vida de Greta. No hace mucho Francisco Bejarano declaraba al Diario de Jerez: «llevo una vida conventual, pero no aislado, sino rodeado de cine y literatura, que me mantienen cerca de lo mejor de la humanidad»⁸⁰. La inmortalidad de los clásicos permite seleccionar también lo mejor del género humano con independencia de que estén vivos y muertos. O lo mejor de la humanidad personal propia, la del escritor y la de cada uno de nosotros. No se trataba de creer en una inmortalidad física de la persona Greta, sino de confiar en la perduración clásica de su cinematografía, de su figura pública y secreta, de su mito. Y eso se ha cumplido más allá de su muerte, incluso reforzada por su muerte. Es probable también que la meditación de Bejarano se dirija al lector recordándole el adagio sin variación ninguna: *de te fabula narratur*. Es decir, sea un aviso para la etapa de retiro y una preparación para la muerte.

⁸⁰ En Bejarano (2011).

4. 3. 5. Asensio Sáez: «Una tal Greta Garbo» (1971)

La locura por lo efímero de la cultura de masas se demuestra en el artículo titulado «Una tal Greta Garbo», de Asensio Sáez⁸¹. Se publicó en *La verdad*, diario de Murcia, en 1971. El hecho de titularlo así tiene una significación especial. Calificar a Greta Garbo, una de las actrices más grandes de la historia, como una desconocida, es síntoma de que la cultura de masas impone un ritmo frenético a sus productos, y podríamos considerar así a Greta Garbo desde una posición ideológica. Se asume con ese título no sólo el tiempo transcurrido desde la última aparición cinematográfica de Greta Garbo, sino que el tiempo transcurrido ha servido para desdibujar el mito, ya casi olvidado, inmerso en el caudal de la cultura de masas.

El origen del artículo se encuentra en la noticia que acompañó siempre al nombre de Greta Garbo desde aquella última aparición, en 1941, en las pantallas. Desde aquel momento, como ya se ha indicado, los rumores tras su retiro apuntaron en la misma dirección, existiendo un anhelo entre quienes disfrutaron de su rostro en la pantalla y entre los que traficaron con la imagen de Greta Garbo, de que alguna vez volvería al cine. Y aunque esto nunca llegó a realizarse, sí se especuló en más de una ocasión con algún papel que no llegó a interpretar, como ya hemos visto. La noticia provoca en el autor la inevitable reflexión acerca de la actualidad del mito, una vez que ha transcurrido tanto tiempo:

Para muchos, la noticia resultará ciertamente conmovedora: Greta Garbo vuelve al cine. Los caballeros de tripa redonda y avanzada calvicie, las refinadas señoritas de traje sastre que por los años 30 compraban «Cinegramas» a la salida de la misa de doce - latín y velito de negro tul-, los «fans» de pelo plancha a lo Valentino y pantalón «pocholo» que pegaban en las paredes de su cuarto el recorte de «la divina», habrán percibido así como una sacudida eléctrica allí por los arrabales del corazón, esquina de la nostalgia por más señas. (Sáez 1996: 95)

Evidentemente, la noticia no fue lo suficientemente contrastada por el autor, porque hoy sabemos que ninguno de esos papeles, ni siquiera el que aquí se narra («el papel de María Sofía de Nápoles, bajo la dirección de Luchino Visconti»), llegó a ser interpretado en la pantalla. No excede pues los límites de la simple habladería,

⁸¹ Asensio Sáez (La Unión, Murcia 1923-2007) Maestro y librero, pintor, poeta, articulista y narrador, especialmente de cuentos, formó parte del grupo literario Azarbe. Fue un gran enamorado de su ciudad natal. Creó el Festival Internacional de Cante de las Minas. En sus cuentos el cine y su papel en la vida social de la época tienen una constante presencia.

de la rumorología que acompañó el mito de Greta Garbo y que es una parte indisoluble de él desde su retiro definitivo.

Relata el autor que consulta la noticia con un amigo que fue un gran admirador de Greta Garbo, recibe una respuesta contundente e inesperada:

— ¿Sabes que vuelve tu Greta?

— Pues sí.

— Lo dices de un modo que cualquiera diría que te molesta el hecho.

— Por ahí van los tiros.

Confieso que, en un principio, he dudado entre tomar o no a pura broma el cariacontecido gesto de mi amigo. ¡Él, que levantó siempre eslogan y bandera del recuerdo de Greta! Bastaba que alguien mostrarse predilección por el nacimiento de una nueva estrella en el firmamento cinematográfico, para que mi amigo esgrimiese arrebatadamente la pancarta de su rabiosa devoción: «¡Bah, menudencias! Estrella, lo que se dice estrella de veras deslumbrante, la Garbo! ¡Aquella «Susan Lenox» ! ¡Aquella «Margarita Gautier» ! ¡Aquella «Ninotchka» ! ¡Ah, Greta, Greta! Simples babuchas las Ava Gadner, las Ritas, las Sofías, las Ginas, ante el destello rutilante de «la divina» ! (Sáez 1996: 95)

La falta de entusiasmo con que recibe la noticia de parte del periodista tiene una sencilla explicación. La razón es simple, y se halla en la propia decisión, inquebrantable, que tomó Greta Garbo: no volver al cine, porque, como dice Asensio Sáez: «los mitos están muy bien siempre que no abandonen precisamente su condición de mitos. Volver puede ser hermoso título para un viejo tango pero jamás un verbo funcional» (Sáez 1996: 95). Aunque pueda parecer reaccionario y paradójico, el mitema «retiro» ha pasado a formar parte del mito, y así lo prefieren sus incondicionales.

Asensio Sáez detecta que esta hipotética vuelta a los platós de cine tendría muchas consecuencias, puesto que el mundo ha cambiado. Ya hemos visto que un mito lleva consigo la época en que nació, aunque su función sea válida en cualquier época —y por eso es mito—. El mito porta consigo genéticamente, como ya hemos señalado, el aire del tiempo que lo vio nacer, y extraer al mito de ese tiempo es acabar con él. El autor evoca un hipotético encuentro con el nuevo público formado después de que ella abandonara las pantallas, que alumbraría un encuentro violento de horizontes culturales:

Los burguesitos de droga y rebeldía, las masas socializadas de los televisores, de los pisos prefabricados, de los «préta-porter» [*sic*], de la quiniela del domingo, ¿con qué ojos mirarán el paso de este cisne suntuoso y decadente, navegando por el gran lago del «todd-ao»? (Sáez 1996: 96)

Y, en efecto, sacar al mito de su ámbito original, junto con la idea de revocar la decisión drástica que la encumbró a dicha categoría, engendra una curiosa tristeza cultural. La heroína encarnada en Greta Garbo, un ser que despreció el mundo y se apartó de él, debe continuar a juicio de Asensio Sáez siendo aquella mujer imperturbable frente a la industria cinematográfica, la que desdeñó la fama y se recluyó para siempre. Por ello cuenta el autor que: «Y he estado a punto de escribir una carta con sello de urgencia, de extender un telegrama de socorro, de gritar a pleno pulmón mi desolado «S.O.S.»: «¡Greta, por favor, no vuelvas!» (Sáez 1996: 96)

4. 3. 6. Gabriel García Márquez: «No ha muerto Greta Garbo» (1952)

El género periodístico también ha sido un terreno fecundo para la especulación sobre el mito de Greta Garbo en su faceta oculta. Se sometió, por propia voluntad, a una doble muerte: social y artística, y es un hecho de trascendencia histórica que los periódicos recogieron, y sobre cuyo simbolismo volvían repetidamente. Adentrado en el terreno del mito social, la Greta Garbo oculta se retrata periodísticamente, con cierta dosis de morbosa curiosidad, como héroe cultural (con tintes de antihéroe), que abandona el mundo y busca refugio en la cotidianidad de dar de comer a las palomas, de pasear entre las calles de las ciudades, o en fugaces viajes hacia Europa. Este comportamiento dio lugar a largas especulaciones, a veces con una base veraz. Desdeñando el mundo tal y como lo conocía, decide recluirse como un ermitaño entre su propia riqueza, viviendo como si no la tuviera, y que le valió la etiqueta de tacaña entre quienes la conocieron en esta segunda etapa del mito. Traduzcamos lo prosaico del término a desdén por el dinero, como el sabio que renuncia a él por completo aún en los casos en que no lo tuviera en abundancia.

Es fundamental entender que esta parte de la vida del mito ostenta un peso similar a su leyenda cinematográfica, junto a la que completa su significación. García Márquez dedica un artículo a esta circunstancia, de esclarecedor título por expuesto hasta ahora: «No ha muerto Greta Garbo», publicado en 1952⁸². De ahí la

⁸² Gabriel García Márquez (Aracataca, Colombia, 1927) Probablemente el novelista y cuentista hispanoamericano contemporáneo más famoso. Su creación de un mundo donde lo maravilloso y lo cotidiano conviven sin conflictos le ha valido el título de creador del «realismo mágico», que ha

importancia del encuentro con la actriz, que tendrá consecuencias especialmente relevantes en la exposición del escritor colombiano, como núcleo narrativo de especial interés:

He estado leyendo un artículo de un escritor que se encontró con Greta Garbo en Manhattan. Dice muchas cosas de ella, como las dicen casi siempre los escritores que se encuentran a la vuelta de una esquina con un artista de cine. En el caso de Greta Garbo, más que en otro cualquiera, es natural que así sea, especialmente porque las cosas que se dicen de ella, aunque sean antiguas y gastadas, tienen siempre algo de extraordinaria novedad. (García Márquez 1999: 608)

En los últimos años de su vida, el mito añadió algunos rasgos icónicos a su imagen. La gabardina dentro de la cual se ocultaba, y las gafas oscuras, integraron la imagen de la actriz retirada. Mostraba una imagen huraña, huidiza, como único modo de protegerse de los *paparazzi* y los fans que la asaltaban cuando creían reconocerla. Esta nueva indumentaria, en contraste con los suntuosos modelos de alta costura que lucía en sus filmes, despertó el lado andrógino que se encontraba en estado embrionario en su etapa cinematográfica. A este carácter *estético* de su androginia debe unirse, asimismo, el número de calzado de la estrella, que parece preocupar a García Márquez. Para él, constituye un nuevo modelo de belleza femenina. Los pies grandes forman parte de los atributos de la nueva mujer, un modelo que Greta Garbo encarna a la perfección:

Mucho es lo que se ha escrito sobre Greta Garbo. Pero más que sobre ella, se ha escrito de su gabardina y sus zapatos. Las suecas tienen fama de tener los pies grandes. De Greta Garbo se ha dicho que calza en el número cuarenta y dos. Ahora que he vuelto a leer ese dato, me he puesto a pensar si no serán los pies grandes uno de los elementos que más interesantes hacen a las mujeres. El pie pequeño, que tanto dio que hacer en la antigüedad a los poetas y a los modistos, ha pasado de moda, no tanto como elemento esencial de la belleza como de la psicología. (García Márquez 1999: 608)

Greta Garbo, determina García Márquez, «no hizo en el cine absolutamente nada con los zapatos. Pero aún allí, en la vida misma, ése ha sido uno de los factores esenciales de su personalidad» (García Márquez 1999: 608). El escritor detecta que las prendas que la cubren no sólo conforman el catálogo icónico de los atributos del mito, sino que configuran su aura moral. Su androginia, aquella que alumbró las

tenido enorme influencia en la literatura hispanoamericana. Premio Nobel de Literatura en 1982. Tras estudiar cinematografía en Roma, ha sido crítico y guionista de cine y televisión. Presidente de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, con sede en Cuba. Ha colaborado como guionista y adaptador con varios directores: Miguel Litín, Luis Alcoriza, Arturo Ripstein, etc. Muchas de sus novelas y cuentos han sido llevados al cine.

pantallas con sus anchos hombros y su voz ronca, adquieren carácter y consistencia a medida que el tiempo transcurre y la actriz decide prescindir del mundo. Pero, curiosamente, el escritor infiere que esos rasgos masculinos acentúan su nueva y extraña feminidad propuesta, casi sin pretenderlo, como nuevo modelo:

Greta Garbo sigue usando una gabardina de universitario descuidado y zapatos de hombre. Porque hay eso, además: tanto la gabardina como los zapatos de Greta Garbo, son prendas masculinas. Y todos coinciden en la apreciación de que ellas acentúan su femineidad, lo que sería un problema muy interesante para el doctor Marañón. (García Márquez 1999: 609)

La explicación de este encanto andrógino nos la ofrece Lipovetsky, que asegura que «la causa de que los cabellos cortos, los pantalones, chaquetas y botas no hayan logrado desexualizar a la mujer» se halla, sencillamente, en que «siempre se adaptan a la especificidad de lo femenino» (Lipovetsky 1996: 147). La fórmula icónica adoptada por la estrella es aspecto que subraya también su carácter mítico: «el extraño temperamento de la artista la ha convertido en algo que se parece mucho a una leyenda» (García Márquez 1999: 609). Una leyenda se construye con la misma dosis de verdad y fábula. El receptor de la leyenda debe suspender su incredulidad para experimentarla. En el caso de las estrellas de Hollywood, esa leyenda se construye fragmentariamente, y más en el caso de Greta Garbo, mediante la rumorología. Así lo refleja García Márquez mediante el uso de términos y estructuras lingüísticas que remiten al campo semántico de la hipótesis:

Dicen que algunos dicen que Greta Garbo sufre de anemia perniciosa. *Otros aseguran* que es esquizofrénica. *Nada se sabe en concreto* de ese melancólico destierro que se ha impuesto, cuando los productores de cine darían una fortuna por tenerla frente a las cámaras. *Ni siquiera habría podido decirse con absoluta seguridad* que está viva, si uno de sus paseos de la semana pasada no hubiera coincidido con el de un escritor que andaba falto de tema y se encontró con ese extraordinario tema cargado de envoltorios, que regresaba de su paseo matinal. En cierto modo -y aunque parezca una tontería- el escritor nos ha dado una noticia buena y amable, de esas que ya no vienen con mucha frecuencia. (García Márquez 1999: 609, el subrayado es nuestro)

Pocas cosas en el mito de Greta Garbo, ni siquiera su propia biografía, están sujetas al principio de absoluta certeza. Por eso el mito se rige por otros parámetros, al menos un mito de estas características. La marginalidad autoimpuesta, hacia la que dirige su vida una vez que decidió retirarse del mundo, induce en quienes la disfrutaron a pensar en que pueda haberse marchado de este mundo (ya hemos visto la melancólica nota de Francisco Bejarano sobre la muerte de la Diva). Otros dudan

incluso de que haya existido. Y otros, para quienes no la vieron en su momento en el cine, el mito ya se aparece con el doble misterio de su vida: el de la estrella mundialmente conocida que rehusaba el mundo y lo dejó para siempre, despreciando el glamour que ella misma contribuyó a engrandecer como categoría moral de la sociedad de masas; y, por otra parte, el misterio de esa mujer que lo fue todo en el cine y que ahora apenas conserva algo de lo que fue, a los cincuenta años (edad de la estrella en el momento en que García Márquez publica este artículo), paseando de incógnito lo que tanto tiempo despertó el deseo de la humanidad.

El escritor colombiano ha mantenido a lo largo de su vida una vinculación con el cine no siempre reflejada directamente en su obra de ficción. Su obra periodística ofrece, por el contrario, abundantes referencias al séptimo arte como la que hemos examinado. Esta parte de su creación merecería mayor atención por las posibilidades que ofrece su aguzado sentido cinematográfico, tarea que puntualmente han emprendido estudiosos como Robin Fiddian (2010) y cuyo desarrollo puede deparar interesantes frutos.

4. 3. 7. Sergio Fernández: «450 East 52 St.» (1983)

Un texto que ejemplifica bella y magistralmente el modelo semiótico de la desaparición, ese otro nivel en el tratamiento del mito de Greta Garbo, es el que publicó el mexicano Sergio Fernández dentro de la colección de cuentos *Los desfiguros de mi corazón*, de 1983⁸³. El subtítulo daba la clave general del libro: *Un anecdotario*, que se llenará de sentido después de analizar el texto que hemos seleccionado. Como la propia contracubierta indicaba, el libro invade con facilidad varios géneros: cuento, poema en prosa y ensayo. Cada relato parte de una anécdota, que se articula luego como relato o poema, y suele desembocar en un ensayo. Así sucede con el cuento protagonizado por Greta Garbo, que se inscribe en un grupo de textos dedicados al cine norteamericano (los otros temas son las personalidades culturales de México y el arte contemporáneo). El objetivo general es una meditación

⁸³ Sergio Fernández (Ciudad de México, 1927) es escritor y profesor universitario. Doctor en Literatura Española e Hispanoamericana, su primer ensayo, sobre Quevedo, data de 1950. Es profesor emérito de la U.N.A.M., en la que ha sido catedrático. Amigo de Rosario Castellanos y de Jaime Sabines. Cuenta con importantes galardones literarios y académicos (Premio Nacional de Lingüística y Literatura de México en 1969, Premio Xavier Villaurrutia en 1980 por su novela *Segundo sueño* y miembro honorario de la Academia Mexicana de la Lengua). En México fue alumno de José Gaos. Estudió como becario en la Universidad de Salamanca.

sobre la cultura, por lo que realmente representa los intereses amplios del autor: la literatura, la crítica de arte y de cine, las grandes personalidades culturales.

El texto sobre Greta Garbo es representativo de todos sus intereses. Data de julio de 1979 (momento en que se publicó por primera vez en una revista), pero fue reescrito por el autor en 1982, con vistas a la miscelánea que he citado. Se trata de un cuento con forma epistolar. Estamos ante un cruce de géneros, el cuento y la epístola. Ambos han sido empleados para plasmar literariamente el mito que nos ocupa. El componente semiótico esta vez se centra en el ocultamiento de la actriz sueca, su desaparición del mundo.

La fórmula que abre el cuento lo estructura como una carta enviada al narrador, cuyo nombre, Sergio, coincide con el propio autor. Su corresponsal, llamado Toño, mantiene con él una relación de gran confianza y amistad. La carta intenta despertar la curiosidad de Sergio mediante una apertura tensa, que prepara al destinatario para una gran noticia. Naturalmente, esa expectativa tensa se comunica al narratorio extradiegético, al lector. Cuando existe la posibilidad de ver a un mito en persona, la noticia debe ser, por fuerza, anunciada con todos los honores que merece:

siéntate cómodo o recárgate en un lugar adecuado; permanece vivaz, jugoso, con los ojos más listos que de costumbre. Estate mudo aunque imaginando muy rápido y sobre todo apóyate para no marearte, como yo desde hace varios días, sin que haga nada más que rumiar el suceso. Porque me encontré, monaguillo lujoso, ¿con quién crees? Con GAR-BO; sí, con la Garbo. (Fernández 1983: 27)

Lo que habitualmente se describiría como el encuentro entre alguien famoso y una persona anónima, en términos míticos supone el encuentro de un inmortal con un mortal. La emoción que describe en la carta está emparentada directamente con la estirpe de textos que tratan el encuentro fortuito con la estrella o su posible avistamiento. En este caso, el encuentro es buscado, porque deja claro que se mudó a Nueva York con la intención de seguir los pasos de ella. El anhelo del encuentro con la estrella cinematográfica, que, bien mirado no tiene mayor trascendencia, es un encuentro de carácter religioso, como el encontrarse con la imagen de una Virgen, o el mismísimo Dios:

Entonces vuelvo la cara hacia arriba, o hacia los lados, como una brújula necesitada de su imán; o hacia el piso, también, pues ella es de esos seres que pueden salir desde dentro, cubierta con su funda poética para no dañarse al ascender de su escondrijo. ¿Me sigues? ¿Eres capaz, ya, de embriagarte con mi estremecimiento? (Fernández 1983: 28)

El choque con la realidad vital de la estrella parece extrañar al remitente de la carta. En su conciencia no tienen cabida los datos biográficos, como propios de la Greta mortal. Tampoco piensa en las referencias vulgares, propias de los mortales comunes. Por eso se lleva una sorpresa cuando, por ejemplo, descubre que un simple timbre del edificio da acceso directo a la estrella: «Vive enmascarada, sellada, vaya una novedad: un timbre de tantos la ampara con un nombre supuesto» (Fernández 1983: 28).

Cada dato de la vida de la estrella es sometido a un juicio microscópico. El relato contenido en la epístola desbroza todos sus detalles porque conocer al mito supone acceder a un conocimiento superior. Da paz de espíritu, parece indicar: «ignoro si de verdad quiere estar sola o es por avara, ya sabes que esto último no es ningún secreto» (Fernández 1983: 28).

Pero lo más interesante es que en la memoria del remitente, del admirador, coexisten dos formas de recuerdo provenientes de la estrella. Por un lado, se presienten los datos biográficos de la mujer de carne y hueso —«hasta es posible que en invierno se lave la cara con nieve»— (Fernández 1983: 28), aunque incluso en su vida cotidiana lo habitual sucede de modo extraordinario. Junto a ellos, los datos filmicos —«¿la recuerdas? como cuando en Palacio abre las ventanas y respira el frío, enamorada» (Fernández 1983: 28)—. Vida y cine forman una unidad semiótica cuyo funcionamiento hemos desmenuzado anteriormente con detenimiento. Se imagina que en su vida real actúa como en un filme sin directores, cuyo único director es su corazón, el único al que parece obedecer desde su retiro.

Como gran admirador, a partir de ese momento repasa algunos de los momentos narrativos más espectaculares de la estrella. Las escenas de cine se van convirtiendo en momentos narrados literariamente. Por ejemplo, en Cristina de Suecia, cuando debe compartir habitación con el embajador de España, y por un momento el espectador siente la pulsión homosexual porque ella está vestida de hombre y él no sabe que es una mujer. Equívoco que evoca el remitente, Toño: «La ambigüedad se enlaza a lo aberrado del deseo» (Fernández 1983: 28), paso a paso: «Garbo, ahora en la intimidad, se quita el sombrero y el pelo, que cae lluviosamente, descubre su sexualidad» (Fernández 1983: 28). Pero todo ello le conduce a la escena más famosa de la película, aquella con la que la actriz alcanzó mayor repercusión:

Al día siguiente se queda un tiempo más. Inspecciona, atisba, olfatea. Como si en su torno — o en su centro— buscara al desaparecido, toca objetos y objetos. [...] El fetichismo es

absoluto cuando, como si se tratara de una tumba antigua, libra las sábanas del lecho para mirar el cuerpo ausente. (Fernández 1983: 28-29).

El admirador siente la necesidad de contar todo lo que sabe de la estrella. En el creciente éxtasis de la semiosis que experimenta a medida que avanza su relato, se regocija en despiezar sus películas y detenerse en algunas de las imágenes o escenas más logradas. Como si revivirlas una y otra vez, y gozar de la elegancia o el instinto de la estrella en la pantalla concediera la paz intelectual al admirador. Porque el desciframiento semiótico de la estrella produce placer en sí mismo, como un juego intelectual, y Toño, este encendido admirador, lo advierte y lo sabe: «ante nosotros se abre el rostro como una lectura inagotable» (Fernández 1983: 29).

De vuelta al motivo que originó la carta (el fan es muy dado al excursio exegético de la estrella), describe las circunstancias que rodearon su encuentro con la actriz y en qué modo la persigue por las calles. Cree verla continuamente reflejada en las mujeres, que, en opinión de Toño, la imitan incluso en su manera de vestir anodina:

La Garbo marchando con pasos de soldado, pero no le presté demasiada importancia porque como las mujeres no tienen imaginación la imitan todo lo que pueden de modo que en esta temporada salen y salen como los hongos en Ionesco. (Fernández 1983: 29).

Greta Garbo inmersa en la corriente incontrolable de la ciudad, entre los transeúntes, pasa por un momento desapercibida ante los ojos de Toño, una multitud de rostros parecidos a la estrella que «acaba por enloquecerme porque mis parpadeos la vuelven automática, dotada de ubicuidad, atrocamente dadivosa consigo misma» (Fernández 1983: 29). La ansiedad que provoca ver tantos rostros parecidos al de la estrella representa un sufrimiento para el admirador, como él mismo se encarga de aclarar: «de este modo sufro y la saboreo; la gozo y la padezco en todos sus falsos rostros; con sus escamas y sus plumas» (Fernández 1983: 29). Pero todo sufrimiento causado por el mito parece tener un final feliz. Tanta admiración, tanta abnegación hacia una estrella cinematográfica tiene su recompensa algún día de la vida: «Pero al fin la vi, aun sin saber si era o no ella» (Fernández 1983: 29). Lo único entre lo múltiple, lo excepcional entre lo ordinario, ésa es la gramática de cualquier epifanía. El reto del narrador es comunicarlo en lenguaje.

Una vez que tiene el rostro de la estrella delante, se intensifican al máximo sus remembranzas: «Porque ella —nadie más podía ser— se me fue acrecentando con sus gafas oscuras, naturalmente» (Fernández 1983: 29). De manera inmediata

todos los atributos del rostro de Greta Garbo se le aparecieron, uno por uno. Semejante impresión, a la vez total y particular en cada uno de sus detalles, guarda muchas analogías directas con una visión en el orden religioso. El narrador relata lo que técnicamente (en literatura, en mitología) es una epifanía. Una teofanía:

El mismo pelo (¿cuál otro, ay de mí, podía tener?), lacio, denso, con el arreglo de costumbre, más rubia de lo que imaginé, pero con la cara chiquita, insoportablemente pequeña, tallada entre ángel y diamante o como la esmeralda del Santo Graal: así de antigua la sentí. (Fernández 1983: 29).

La contemplación del mito es la lectura del mito. El mito se expone en su totalidad, con toda su carga significativa, ante el que lo descifra y lo conoce. El mito es lectura y experiencia al mismo tiempo, y, por otro lado, dada su intensidad, es más grande que aquello que lo observa y deforma las cualidades lingüísticas de quienes lo gozan: «Me quedé —te digo— duro, sin ningún contenido: temeroso, sin fantasía, porque era ella —¡no pude respirar!— sin quitarse nada ni agregárselo» (Fernández 1983: 30).

En la última faz del mito, los atributos y el cuerpo sufren una mutación. Dejan de ser los rasgos que la encumbraron como uno de los rostros más bellos de la historia del cine para convertirse en otra cosa. Su semiótica de la vestimenta ha mutado como ella lo ha hecho. Es otro de los poderes del mito:

El andrógino pasó sin mirarme siquiera, no ya digamos entenderme; pasó de largo como un maniquí al que llevan a la tienda de ropa; como un muñeco al que manos ciertamente invisibles dirigen con un hilo. (Fernández 1983: 30)

Despersonalizada, asexuada, ha llegado a un tercer sexo en el el ostracismo impuesto por propia voluntad. Ha perdido todos los rasgos de la elegante feminidad en que envolvía su esqueleto, para conducirse como un ser que ya ni es hombre ni es mujer, como fuera del tránsito del deseo. Puede entenderse como una penitencia de aquella que causó tal impacto por su cuerpo.

Y de nuevo, en la contemplación mística del andrógino, vuelve a aparecer ante el admirador toda la carga semiótica con que se construyó: «convertida en una especie de rueda, algo giratorio, en todo caso, estalló al propio tiempo en todos esos seres de celuloide que tengo en la cabeza» (Fernández 1983: 30). Se le mezclan los recuerdos cinematográficos con los biográficos como adelanta en esta imagen, que la convierten en la diosa Visnu de la India:

Le habían brotado infinidad de manos y de pies, cabezas múltiples que, al rodar, hicieron desfilas el perfil que contempla al de Ramón Novarro que a su vez mira al icono de la Virgen

en este instante disminuido en su belleza por la de la espía; pero también el suspiro último de la tuberculosa en los brazos de Armand Duval, lo que significa en todo caso la muerte del amor; el desencanto un tanto óseo de Ana cuando baja la escalinata y ha besado por última vez a Sergei, el hijo habido de su marido Karenin, (Fernández 1983: 30).

Y así la mayoría de los papeles que interpretó. La imagen es evocadora por su potencia. La diosa hindú encarnada en este ser polisemiótico, indivisible de cada uno de sus filmes como la diosa de cada una de sus extremidades. El tiempo cíclico del mito inmortal ha de ser traducido a relato de tiempo lineal. Eso se hace en la carta absolutamente coloquial, hecha del tiempo de cualquier ciudadano.

Especialmente evocadora es la imagen reflejada del propio mito, en una escena de una de las pocas películas que confiesa no haber visto este mítomano encendido, *El beso*:

Un poco *belle époque*, ella se mira en un espejo. Son dos figuras a la manera de Velázquez, pero aquí el amor no asoma por resquicio alguno. Ambas están en una alcoba, sin la ayuda del ángel de la «Venus». Una revela la nuca y parte, esfumadísima, del perfil. La mano, en un toque final de aliño manierista, se arregla el nicho del cabello. La otra se ve de frente y nos entrega un fastidio lascivo que la posteridad heredó sin haberlo nunca usufructuado. Varios enseres de belleza sobre el tocador apuntalan la suya como parte de la soledad. Y es que en Garbo son una y la misma cuando no el precio que entre sí se pagan. ¡Si hasta parece de verdad! Es casi una mujer, lo digo en serio. (Fernández 1983: 31).

Esta bella imagen, esta metáfora difícil de explicar se refiere directamente al carácter poco convencional de esta estrella, de esta mujer que casi no parece una mujer. Porque el admirador detecta que es esencialmente una idea estética lo que se contempla en la escena, y lo que el espectador contempla en la pantalla. Acorde con el concepto de un tiempo circular se encuentra la reiteración narrativa. El relato repite que Greta Garbo es una idea, una estilización del ser. La idea, el arquetipo, guarda un ser irrepetible: «vida ya no es capaz de dar un ser así» (Fernández 1983: 31). Como se ve, la traducción del mito-idea-arquetipo a logos debe hacerse con lenguaje excepcional. El relato roza la poesía.

¿Dónde reside el encanto, el influjo tan extraordinario de esta estrella? Precisamente en que se mueve en el terreno de las ideas, no del mundo:

Podría pensarse en una Afrodita castigada a no hacer el amor, sino sólo a desearlo. Pero si tal fuera la nueva vis del mito ¿qué es, entonces, aquello para lo que fue hecha? (Fernández 1983: 31)

No es el amor entonces, sino el deseo del amor. Estamos ante la noción helénica de Eros, «el deseo». No en vano se ha mencionado a Afrodita, la que en la

mitología es la madre de Eros. Se puede hacer una traducción de lenguas y de códigos: Afrodita es madre de Eros. Venus (ya hemos visto que Fernández la ve como Venus de Velázquez) es madre de Cupido. Greta es madre del deseo. Acudamos a uno de los textos mitológicos en prosa más poéticos de todos los tiempos, el Banquete de Platón: «No hay Afrodita sin Eros», afirma allí Pausanias. Traducida a la Afrodita-Greta que está mitificando Sergio Fernández (o su personaje Toño), podemos afirmar nosotros: no hay Greta sin deseo⁸⁴. Estamos ante uno de los dos focos del mito: eros, movimiento de la sexualidad en el mundo. El otro es la muerte, como veremos. En un clarificador estudio, titulado «Ver o no ver, ésa es la cuestión: el sexo en el cine», escribe García Gómez:

el erotismo suele estar ligado, en el cine mudo, a mujeres, si no siempre perversas, sí al menos poco positivas. El poder erótico de las féminas es empleado de forma negativa (...). Alguna de las grandes divas eróticas del mundo fueron (...) en el cine americano Clara Bow, Greta Garbo y Gloria Swanson. (García Gómez 2010: 162)

A ese significado último apuntan todas las coordenadas del mito de Greta Garbo. El nuevo mito requiere nuevos textos. Y en tanto que mito, es indescifrable. Así lo reconoce su nuevo exégeta: «(¿qué es, demonios, la Garbo?)» (Fernández 1983: 31). El admirador parece no poder hacerlo, no poder descifrar y comprender el mito porque en sí mismo es insondable, inaprensible. El mito sólo puede ser pura experiencia.

La mirada de Greta Garbo es como la de la Gorgona. Cuando el humano por fin puede cruzar la suya con la del mito, («al fin me miró y yo, detrás de las gafas, sorprendí dos luces intensamente azules, de humo, con un atisbo en ellas de sorpresa»). Antes de poder abordarla definitivamente, el admirador Toño rememora el momento en que se armó de valor y fue a visitarla en su residencia de veraneo en Cap d'Ail, «donde sueña, nada, toma el sol y ¡oh sorpresa! echa su siesta como cualquier mortal» (Fernández 1983: 32). Allí pudo tener un encuentro con ella por primera vez, a solas, cuando consiguió que la criada que servía en aquella casa avisara a Greta Garbo en persona. Mientras esperaba a que el recado le fuera

⁸⁴ Por cierto, apuntamos aquí una dualidad implícita, referida por Platón en el *Banquete*, en cualquier Afrodita. «Si Afrodita fuera una, uno sería también Eros. Mas, como existen dos, existen también necesariamente dos Eros» (Platón 1992: 180d, p. 204). Las dos Afroditas son la Urania (Celeste) y la Pandemo (Vulgar). La gran paradoja de Greta Garbo es que sin duda encarna la Afrodita celeste (al menos en la medida en que su pasión no es reproductiva), pero la inserta en la cultura de masas, mucho más cercana a lo vulgar. También ella debe ser una Afrodita celeste viviendo luego en su retiro una vida vulgar.

entregado, recuerda que «estuve frente a la gran verja en Cap d'Ail, esperando, viendo pasar el aire y pensando a la vez a qué grado era palpable y real un ser tan físico e incorpóreo al mismo tiempo» (Fernández 1983: 32), pero obtuvo el silencio por respuesta, como se había anunciado por aquel caserón donde habitaba el más absoluto silencio.

La antigüedad a la que ha referido anteriormente en relación al mito, a las maneras y al estilo de Greta Garbo salen a relucir de nuevo ante su figura en las calles de Manhattan:

Salieron una y otra vez los gestos y ademanes a los que, de pasarles un plumero, me habrían cegado con el polvo; acaso una pequeña arruga, testigo de su soledad, me hizo pensar en que ser actriz requiere de una gran dosis de estupidez: únicamente así, como un saco vacío, se es capaz de llenarse a sí misma —sin dañarse— de sustancias ajenas, de contenidos que no nos pertenecen, que nos están prestados. (Fernández 1983: 33)

En aquel rostro, ya ajado por el paso del tiempo, pudo contemplar la esencia del arte de la interpretación de Greta Garbo. Era un ser vacío, como demostraba cuando, para prepararse para rodar las escenas, entraba en una especie de trance, se dejaba vaciar la mente durante unos instantes. En ese momento del contacto visual, de nuevo salen a relucir los recuerdos de los papeles que interpretó. De nuevo el de Cristina de Suecia, lo cual parece indicar en Toño un cierto deseo homoerótico. Mejor aún, despierta su androginia de espectador ante la androginia del mito:

Nació en nosotros, los espectadores, algo inidentificable (una sensibilidad dispareja, un sí que no es de hermafrodita) que sigue vigente aun en sus momentos de feminidad más acentuados como cuando enferma en un hospital se pregunta dónde están sus flores. Y de pronto allí, al resplandor de la ventana, el bouquet, al que huele y abraza porque las rosas son el galán, un hombre, en suma, trasmutado en perfume ¿no te parece sintomático? Luego se me aparecieron el rostro en relieve de «El velo pintado» y la máscara, como de albayalde, que tiene cuando jura al viejo Duval que dejará por siempre a su hijo. (Fernández 1983: 33).

La operación narrativa y poética es muy rica y compleja: Toño, espectador (de la Greta retirada y de las muchas Gretas de la gran pantalla) se convierte en narrador, encargado de mitificar a la Greta real de la decadencia, superado el desencanto inicial de comprobar que se mueve en las coordenadas comunes del mundo. Su mitificación literaria se basa en recoger irradiaciones pasadas y proyectarlas, aunque sea *in absentia*, sobre la Greta de la vida retirada. Re-mitificada, la reenvía en forma de carta a su amigo Sergio. Los lectores escuchan las palabras dirigidas al narratorio (destinatario de la carta). El complicado juego de distancias y cercanías al que se

somete la figura de Greta Garbo la consolida como mito. Está más cerca que nunca (la carta-relato salva todas las distancias de la vida). Está a la vez más lejos que nunca (atrapada en una serie de distancias narratológicas, en unos instantes rememorados en una carta que la ficción nos permite leer). Lejana en el tiempo y el espacio, sólo el lenguaje la pone a nuestro alcance. Esa es una función del logos (narrativo y poético): hacer accesible el mito.

Como hemos visto en otros autores, el mito de Greta Garbo pasa su prueba definitiva en el trance de la muerte. Cuando el admirador puede contemplar a la estrella en su madurez, la espada de la muerte se cierne sobre el mito. Ni siquiera la ancianidad ha robado a la estrella la gracia de sus movimientos: «Un mucho de payaso, de mimo, la une y desune al propio tiempo con la tísica que descorre, milímetro a milímetro, la tela que la separa de la muerte» (Fernández 1983: 33). De nuevo la muerte cinematográfica recorre la mente del admirador, que es simultáneamente contemplador de la persona, espectador cinematográfico y narrador futuro: «muere de verdad, la muy tonta, pues ¿no se te hace que a medida que pasan los años actúa mejor?» (Fernández 1983: 33). Destaca en este pasaje la ironía, una de las figuras que sostiene el lenguaje literario, junto con la metáfora. La ironía («muere de verdad, la muy tonta»), pues en el fondo no es tonta ni muere) encubre ternura. Es también una forma de tomar distancias, en la medida en que niega lo contrario de lo que simula afirmar: no muere, no es tonta. Se trata de literaturizar al máximo a Greta para mitificarla al máximo. Así se la protege de la vejez y de la muerte.

De todos modos, la operación literaria se completa mediante la metáfora, que es una figura semántica aún más poderosa que la ironía. La metáfora da mayor fuerza literaria y mítica a la Greta real. La imagen que se superpone esta vez se refiere a la película en que está casada con el barón de Barville y espera a su amante Armand. En una bella imagen caracterizada de nuevo por la profusión de los miembros y de los atributos corporales el narrador describe la escena en los siguientes términos: «la cuádruple boca del amor se cierra pues embozado, fraudulento, se convierte en una parvada de aves carniceras crueles por hambrientas; obituarias, en suma» (Fernández 1983: 33).

Porque el encuentro con el mito es, como ya se ha apuntado en varias ocasiones, el encuentro con toda la carga semiótica que porta esa persona. Pero tan sólo un breve contacto ocular con la estrella no podía ser lo único que se llevará de

esta aventura Toño, porque pudo haber contacto físico, como relata en su carta, pero no habría sido nada agradable. Ella lo espantó «a manotazos invisibles» (Fernández 1983: 34). Insistió:

Fuera de mí seguí adelante, a donde se halla tal vez el singular eje del mito: famosa, áspera, editada lujosamente (aunque sin gargantillas y largos pendientes) desvalida, aparentemente poseedora de todo, habrá de envejecer en un articulado tedio. (Fernández 1983: 34)

Porque como el loco que busca la quimera, consigue con su insistencia provocar el encuentro con el mito, pero queda resumido en una situación absurda, sin sentido, que deja vacío al admirador:

y entonces se detuvo de pronto ante un escaparate de lámparas como si el ciclo, así, pudiera interrumpirse quedando ella, ella, en libertad. ¡Necio de mí! Haciendo esfuerzos de titán, lleno de cobardía también, mezzo e mezzo me acerqué: —May I say you hello? En inglés — que tú ya conoces— no pude sino divulgar, tontamente, el diseño de mi intimidad. — Say hello, me contestó, vaya ridículo el que hice. Y luego, escarchada se fue el ave aleteando sobre los charcos, helándome con su aborrecimiento. (Fernández 1983: 34).

Este intento fallido de encontrarse con el mito, de conocerla, acaba siendo una desilusión para él. Pero pretende volver a Cap d'Ail para verla de nuevo. Aun así, sabe el mito se rige por el misterio, por lo que conviene hacer unas advertencias antes de un nuevo intento: «Pero no te le acerques; no pretendas descifrar lo que brilla entre las cortinas o en las telarañas del jardín pues es posible que el ujier, o el pico de una solterona te saquen un ojo antes de entrar» (Fernández 1983: 34-35), en una imagen que recuerda al retrato de Alfonso Reyes (apartado 5. 2. 1. de esta investigación). Pero insiste en ahondar en las profundidades del mito hasta donde le sea permitido a él, que conoce cómo es:

La historia nos dice que es poco sutil advertir que en ella gobierna la desilusión, el amor como soledad íntima; la belleza que en el banquillo de los acusados comparece ahora ante el tribunal de la vejez. (Fernández 1983: 34)

Por ello, hasta el momento en que pueda completar su ardua misión, sólo le queda la espera y el discurso de la estrella para acompañarlo: «Bien. *I want to be alone*. Mis mejores pensamientos para ti que ya ella, la Garbo, se cuidará de sus propios demonios» (Fernández 1983: 35)

La carta lleva al final una addenda aclaratoria del propio autor, esta vez con su voz y en calidad de mitómano. Hay que recordar que el autor es una gran fan de la actriz, y ha dedicado en otro libro un texto poético sobre la esencia de la Divina —*La realidad de un simulacro: el cine* (2001)—. Por lo que comparte con su amigo Toño,

podríamos decir, algunos comportamientos mitómanos. En la nota aclaratoria apunta brevemente sobre el dolor o el sufrimiento que causa la creación de los mitos, y dejarse regir la vida por el mito:

Crear un mito es en cierto modo un regreso a la realidad aunque parezca lo contrario. Vivirlo y manosearlo, como Antonio Peláez, es intentar el más atrevido acercamiento consigo mismo. (Fernández 1983: 35)

Recuerda una anécdota en torno al mito y a la glorificación en los actos sociales que podrían haber sido el origen de este relato, o simplemente lo apunta con objeto de cerrar un ciclo y dejar constancia del poder del mito que es capaz de hacer sentir momentos de gran misticismo a quienes confían en él. El mito, una de las ideas más interesantes de la cita que reproduzco a continuación, es ante todo «una realidad perfeccionada», idea que podría ponerse en relación a algunas de las teorías de los estudiosos del mito que forman parte de nuestro corpus crítico:

El de Garbo lo comparte también (más estruendosamente) un muchacho que a los once años, estando yo en Sao Paulo, compitió para ganar un premio de miles de cruzeiros: el tema era la actriz. Lo admirable fue no sólo el triunfo, sino que al contestar se fue vaciando de sí mismo para volverse ella, especial mimetismo del que también los místicos (y algunos idólatras) son víctimas. Pero el fenómeno se debe a que su vida se apoya en el mito que, bien visto, es una realidad perfeccionada. En un horizonte no lejano —helas— su tumba será visitada por turbamultas de conversos, nuevos melibeos de una religión igualmente pasional. (Fernández 1983: 35-36).

Por cierto, este falso paratexto cierra el relato de un modo estremecedor: «esta carta-epitafio». Como se ha apuntado, una serie de figuras poéticas (habitualmente catalogadas como retóricas) han contribuido a reforzar el mito general de Greta Garbo en este relato de forma epistolar. Ironía y metáfora son las fundamentales. También el juego narratológico multiplica la cercanía y la distancia. La carta es epitafio de la Greta real, y epifanía de la Greta inmortal. El lenguaje ha cumplido su tarea de propagar el mito. El escritor se ha propuesto transmitir la faceta invisible del mito, la más difícil: la ancianidad, el retiro, la vida cotidiana, la muerte de la actriz. Es la cara oscura del mito, frente a la cara luminosa de su epifanía cinematográfica. El mitómano (Sergio Fernández) demuestra ser un excelente mitólogo: es capaz de mitificar lo invisible y lo difícil, y para ello se sirve con maestría de procedimientos narratológicos sutiles. Se borra como narrador, deja que esa tarea la ejerza un corresponsal entusiasta. Pone al lector ante Greta Garbo directamente (las ironías, las

metáforas, el lenguaje coloquial de su corresponsal lo hacen posible). También lo deja consciente de la gran lejanía que el mito guarda respecto del lector real.

La nota final no desvirtúa las categorías esenciales narratológicas. La anécdota está contenida en la carta-relato. Sergio (así invocado en el saludo inicial) es de principio a fin el narratario. Toño es el narrador, remitente de la carta. La nota final es un comentario, la reflexión a partir de la anécdota contenida en la carta. Los tres géneros auctoriales son, pues, relato, carta y ensayo literario. La reflexión final contenida en la nota tiene cabida dentro de las funciones extranarrativas del narratario, en este caso es la función ideológica o de comentario, que Genette esboza para el narrador, pero que también puede ser ejercida por el narratario.

El juego narratológico que exhibe el relato de Sergio Fernández se halla en sintonía con el gusto barroquizante de su prosa, que bebe de las fuentes de lo sagrado y lo mítico, y de la alta literatura, para trazar el cordón que une las múltiples formas femeninas de lo divino. Es profuso en imágenes y rico lingüísticamente. Pero su densidad se revela en todos los niveles de la obra, y especialmente en los sutiles vericuetos intertextuales en los que se adentra. La multitud de referencias cinematográficas, biográficas e inequívocamente interficticias revelan, en primer lugar, un interés personal en el mito. En segundo lugar, un deseo de comunicación hermética con los seguidores más acérrimos de la estrella, pues sólo ellos podrán comprender cabalmente los detalles de su creación (como en una comunidad constelada, concepto que hemos estudiado en el capítulo 3).

4. 4. El mito, objeto de deseo.

En este apartado tendrían cabida numerosos textos que hemos estudiado en esta tesis siguiendo otros modelos. Son muchos los autores que han tratado a Greta Garbo como objeto de deseo. Desde Arconada y Morón en los años iniciales del mito literario, hasta Fernando Márquez en los años de la Movida, pasando por Cirlot y Ory, que acusaron el retiro de la diva en sendos poemas amorosos. Se ha incidido, asimismo, sobre la ambigüedad sexual de Greta Garbo, potenciada por alguno de sus atributos, como la voz o la anchura de espaldas. Otros, como Márquez y Moix, han desarrollado el lado lésbico implícito al principio del mito y explícito en sus finales.

La lectura y análisis de los textos de este apartado ha sido esencialmente filológico, centrado en el texto mismo y sus cualidades como literatura, descartando así otros modelos que toman el texto como instrumento o documento para análisis sociológicos o psicológicos. Centrarse en un modelo netamente literario permite conectar estos textos y los otros aludidos con las tradiciones en las que los mitos se prestan a expresar el deseo amoroso, más que una pura actividad sexual.

4. 4. 1. Uriel Quesada: «Larga vida al deseo» (1995)

Quesada retrata a un joven cuya familia sufre de varios problemas de comunicación y de salud⁸⁵. La madre del protagonista no entiende qué le puede suceder a su hijo, pero, como aclara el propio autor, no acababa de comprender «que su hijo suspiraba en secreto por el heroísmo, la genialidad y las mujeres de fantasía». Su adolescencia estaba configurando sus proyecciones sexuales mediante fragmentos ideales de la mujer cinematográfica. Su deseo anida en el torrente de mujeres que fluctúa en el río de imágenes de la Modernidad:

⁸⁵ Uriel Quesada es un escritor costarricense (San José, 1962). Estudió en la Universidad de Costa Rica, New Mexico State University y Tulane University, donde se doctoró en Literatura Latinoamericana. Es autor de los libros de cuentos *Ese día de los temblores* (1985), *El atardecer de los niños* (1990), *Larga vida al deseo* (1996), *Lejos, tan lejos* (2004) y *Viajero que huye* (2008). También ha publicado la novela *El gato de sí mismo* (novela, Editorial Costa Rica, 2005). Ha ganado el Premio Editorial Costa Rica, el Áncora de Literatura y el Nacional Aquileo J. Echeverría.

Esas mujeres fueron en principio lo más abstracto —Greta Garbo, Laura Antonelli desnuda y gloriosa—, después un juego inalcanzable —las reinas de belleza, las modelos de t.v.— al final lo inmediato, las mujeres hermosas que simplemente caminaban por la calle, cuya virtud estaba en los ojos profundos, en las piernas bien moldeadas, en una sonrisa rebosante... (Quesada 1995: 107)

Entre las mujeres de cine y las mujeres de la televisión, el muchacho protagonista del relato se siente atraído y construye sus deseos mediante la contemplación imaginaria de esas mujeres. Lo singular del caso es que sufre una variación a medida que avanza su adolescencia en el tipo de mujer que ocupa sus deseos. Cuando el propio Quesada aclara que «esas mujeres fueron en principio lo más arte abstracto», ofrece una interesante lectura psicoanalítica de las mujeres de cine. Hemos abundado suficientemente en el carácter ideal de la feminidad del cine, pero en este relato se constata su funcionamiento en la psique de los espectadores. Se puede establecer una escala en el deseo a través de los modelos de mujeres que ocupan su imaginación sexual. Llama la atención que comenzara por lo abstracto, por la belleza idealizada de actrices como Greta Garbo, y que de ahí pasara a la realidad. Como en una estación de aprendizaje donde las estrellas de cine supusieran la primera parada. Pero subyace también en este viaje imaginativo que retrata Quesada, de lo abstracto a lo tangible, el recorrido que experimentan las ideas en la filosofía platónica.

4. 4. 2. Terenci Moix: *Garras de astracán* (1991)

La reconocida cinefilia de Terenci Moix individualizó su producción literaria en el panorama de las letras españolas⁸⁶. Como ha comentado Merlo Morat, su fascinación por las estrellas de cine cimentó su propia mitología creada en su literatura, a imagen de las figuras inmortales: «Le cinéma est un lieu», comenta Merlo Morat, «de la sphère matricielle cinématographique. Les images furent toujours les premières à l'accompagner dans sa solitude» (Merlo Morat 1997: 73). Me detengo, de entre toda su producción, en la novela *Garras de Astracán*, que

⁸⁶ Terenci Moix (Barcelona, 1942-2003). Escritor español, galardonado en 1986 con el Premio Planeta por la obra *No digas que fue un sueño*. Cultivó la novela y el ensayo. Su carrera como ensayista se encuentra esencialmente centrada en sus relaciones con el séptimo arte, en tanto que espectador y analista. Su cinefilia empapó también su obra literaria como narrador. Su interés por la cultura popular transluce no sólo en su devoción por el cine, sino también en el interés sociológico que mostró por las narraciones ilustradas, dedicando uno de sus ensayos al mundo del cómic.

comienza con una alusión, en su acostumbrado tono irónico, a la sexualidad de Greta Garbo. Se rumoreó durante mucho tiempo con su ambigua sexualidad. Hemos visto ya algunas de sus conquistas masculinas. Pero las supuestas relaciones que mantuvo con otras mujeres (Mercedes de Acosta fue la más nombrada en este sentido) acabaron por alumbrar un modelo representativo del amor lésbico en el siglo XX.

Sin embargo, el tono de Terenci Moix desvirtúa el carácter ejemplar de sus *amores iguales*. El humor que cimienta esta obra marca a los personajes, que toman como una moda la condición sexual: «—Desde que soy tortillera veo la vida de otro modo... / Así hablaba la señorona a la madre de la folklórica, en aquella primera clase del vuelo Nueva York-Madrid.» (Moix 1991: 5), comentan entre sí las protagonistas de la novela, señoras de la burguesía catalana que coinciden en el aire. El luto que luce una de ellas despierta la curiosidad de las demás:

—Pues bien negra va usted de ropa y pamelón. ¿Luto por algún pariente?

—Por Greta Garbo. Vengo de su funeral.

—¡Anda! ¿Tan amigas eran? (Moix 1991: 9)

El golpe humorístico se cierra con la respuesta de la señora:

—Para nada. No la vi en mi vida. Lo que ocurre es que yo soy muy de entierros y funerales. Estaba el domingo pasado en Madrid y me habían suspendido un partido de *paddle* en casa de una amiga y todas las demás estaban en la nieve y en este trance me encontraba yo, aburridísima, cuando de repente leí que la Liga de Lesbianas Tirolesas le montaba un funeral a la Divina. Así que llamé corriendo a mi modisto y le pedí un luto urgente. Y aunque era domingo me encontró esta pamelita, que siempre hace entierro, y este *tailleur* que sin ser nada del otro mundo lleva unos drapeados deliciosos. Entonces llamé a una amiga que está en protocolo del aeropuerto y dije: «Mona, consígueme una *first class* que tengo que estar en Nueva York para el funeral de la Garbo.» Ella me dijo que me conseguía el pasaje si yo le conseguía un autógrafo de la difunta, mire usted si es burra.

Sin embargo, la fútil naturaleza de las modas, incluso cuando tienen relación con lo estrictamente íntimo del ser humano, entran en conflicto con la realidad más prosaica. Así concluye su relato de la aventura lésbico-mítica el personaje anterior:

Pero después de coordinar tantos esfuerzos llego a Nueva York, me voy al domicilio funerario y me encuentro con una tirolesa antipatiquísima que me arrea con la puerta en las narices, como diciendo ¿quién le da vela en este show? Y yo le dije que llegaba expresamente de Madrid para hacer bulto y me suelta ella que el evento era muy privado y no dejaban pasar a ninguna tortillera que no fuese tirolesa. En vano invoqué mis apellidos, que siempre me abrieron todas las puertas. ¡Aquella cancerbera me puso de patitas en la *very* calle! Así que, en cuanto llegue a Madrid, llamaré mi mayordomo a la embajada del Tirol y les comunicaré que no se atrevan a enviarme otra invitación para un baile de los suyos. Porque vas a darles

realce, te pones tus mejores joyas, estrenas un Valentino, que luego no puedes volverte a poner porque ya te lo han visto. (Moix 1991: 9)

Las palabras del personaje denotan la pérdida de respeto paulatino hacia la entidad mítica, sólo en razón de su excesivo apego a las corrientes sociales. El carácter de la señora, por otra parte, enfrenta su catalanidad con el mito (ínfermo) de Greta Garbo:

—De la azotea venía. Acababa de comprar el vídeo de *Ninotchka* y lo arrojé contra el asfalto de Nueva York, para que supiera la Garbo, en su sepulcro, que de una catalana no se burla una sueca. (Moix 1991: 10)

4. 4. 3. Hernán Elizondo Arce: *De este lado de la eternidad* (2001)

El modelo de neofeminidad de Greta Garbo fue también adoptado durante el siglo XX por el colectivo *gay*, y así lo refleja la literatura. La lograda ambigüedad de Greta Garbo y su físico sutilmente andrógino ha tenido como resultado la proliferación de personajes masculinos *marginales* que adoptaron a Greta Garbo como musa *camp*, como heroína libertadora (y liberadora) o directamente como modelo de imagen. Un ejemplo de ello se encuentra en la novela corta *De este lado de la eternidad*, de Hernán Elizondo Arce. La novela, fragmentada en pequeños capítulos que se corresponden con las vidas de unos ancianos recluidos en un asilo, plantea el conflicto que surge tras la implantación de un local de ambiente homosexual en una ciudad innominada que ha visto cómo el desorden social se apoderaba de sus calles. Esta historia es rememorada por la anciana doña Augusta, que vive en el asilo.

La gente del lugar muestra en más de una ocasión su rechazo hacia ese tipo de locales, y hacia aquellos que lo frecuentan. El conflicto se va agravando a medida que se intensifica la visibilidad del colectivo homosexual en la ciudad, al tiempo que otros indicios de progreso social. La novela plantea, en términos un tanto maniqueos, la lucha de viejas costumbres morales y la ampliación de las libertades. Se ven implicados las autoridades competentes del pueblo, como el médico o el cura. El primero intenta explicarle a los aldeanos la naturalidad con que habría que tomar su comportamiento y los actos que hacen. Sus argumentos se fundan sólidamente en la cultura, ya que para ello invoca a Platón y alude a las modernas teorías psicológicas. Pero el discurso racional del médico no surte efecto. Tras ello, los lugareños deciden

acudir al cura, que rebate con argumentos religiosos el discurso del médico. El ambiente tan hostil que se crea en torno al local acaba sospechosamente en tragedia. Un incendio asola en local quemando a sus parroquianos. Pero entre la tragedia, como un milagro, tan sólo una figura «habría podido salvarse»:

Ya algunos desgraciados no eran más que una masa calcinada y las llamas lo envolvían todo, pues el fuego había empezado de abajo para arriba. Tan sólo la llamada Greta Garbo habría podido salvarse. Pero tampoco lo logró. Cuando ya había esquivado las llamas y huía hacia la calle, se le cayó el bolso de seda que era la única prenda que llevaba consigo. Se agachó para juntarlo y en ese mismo instante se desprendió una viga ardiendo, haciéndolo lanzar un grito que partió en dos el horizonte. Finalmente, toda la armazón del edificio se desprendió de golpe con estruendo, entre un infierno de llamas, chispas, cenizas, y un humo negro que llevaba el viento. (Elizondo Arce 2001: 69-70)

La figura grotesca de la calcinada Greta Garbo travestida se revela trágica y cómica. Su final se vio acelerado por intentar salvar de las llamas su bolso. Su figura quemada, encontrada tras sofocar el incendio, es grotesca: «Cuando todo pasó, exactamente en el punto en que cayó la Greta Garbo, fue hallada una estatua de ceniza con la figura de un hombre» (Elizondo Arce 2001: 70). De este fragmento de la novela se desprenden algunas particularidades del mito. La más llamativa es que el mito, como veremos en el siguiente capítulo, debe estar preparado para cruzar dignamente los límites entre lo establecido socialmente como única moral y la zona disidente de la contracultura. Aunque la cita no ostente un gran peso simbólico, sí es suficiente para vislumbrar que lo sexual que contiene el mito de Greta Garbo ofrece un arma para la conquista de las libertades.

4. 4. 4. Sergio Pitol: *El tañido de una flauta* (1994)

La imagen de una Greta Garbo andrógina y travesti recorre la literatura, especialmente en la más reciente. En un pasaje de *El tañido de una flauta*, Sergio Pitol se hace eco de esta androginia. Reproduce un diálogo que contiene una frase malintencionada, pero interesante para estas páginas, en alusión a la naturaleza ambigua de la estrella: uno de los protagonistas le recuerda otro que podría interpretar «una nueva versión de Gösta Berling». Ante el asombro de su interlocutor, que no sabe a qué se refiere, le aclara que se trata de una de las primeras películas de Greta Garbo. El protagonista que es objeto de esta comparación parece sorprenderse y hasta indignarse por la comparación, y ante esta reacción se apresura

a corregir la frase. Le contesta que se parece al protagonista masculino, no al femenino encarnado por Greta Garbo. El narrador omnisciente resuelve para el lector el momento de tensión creada. Aclara que, en efecto, sí se le parecía físicamente a Greta Garbo, pero literalmente «a la Garbo travestie» de *La reina Cristina*. «Imposible decírselo», dice el narrador recurriendo al estilo libre indirecto. Reproduzco la cita íntegra para que se observen las sutilezas de la escena descrita:

Su palidez, la vena palpitante en la sien derecha, la piel tensa, los huesos, le recordaron de pronto el rostro angustiado de Paz Naranjo. Al verlo concentrar la atención, fruncir el entrecejo para tratar de entender las imbecilidades que sin duda debía estarle diciendo Carlos, no pudo contenerse e interrumpió la conversación. Le dijo que podría interpretar una nueva versión de *Gösta Berling*.

—¿Qué es eso?

—Una de las primeras películas de Greta Garbo.

—¿Me parezco a la Garbo?

—No —dijo titubeante—, te pareces al protagonista. Era un pastor ebrio y atormentado, con toda seguridad un swedenborgiano. Recuerdo muy mal la película y nunca leí la obra; de cualquier manera tienes un aire lóbrego de sacerdote culpable.

La verdad es que le recordaba a la Garbo, y no a la de *Gösta Berling*, sino a la Garbo travestie de *La reina Cristina*. Imposible decírselo. Y en aquel momento, Carlos citó la escena de Stendhal y el joven oficial ruso y el comentario de Thomas Mann, y fue como si le arrojaran agua helada en el rostro. A partir de ese momento, al menos por un buen rato, todo se le vuelve confuso. (Pitol 1994: 220)

El uso de materiales textuales heterogéneos es un rasgo que define la obra de Sergio Pitol. Entre ellos la ficción, y especialmente la cinematográfica, tiene un papel preponderante, como se puede colegir del texto que hemos extraído de una de sus más célebres novelas. Al respecto, Vila (2012: 611) comenta que esta multiplicidad redundante en una imprecisión genérica. Por otra parte, el pasaje comentado es sintomático de la distancia con tintes irónicos que el narrador adquiere con frecuencia en las novelas de Pitol. La tensión entre los personajes a resultas de esta perspectiva alejada ha sido objeto de las reflexiones de María Coira, que sintetiza magistralmente lo que hemos ilustrado:

si tuviéramos que seleccionar solamente una palabra para referirnos a la nota más clara de la prosa de Pitol, elegiríamos la palabra “distancia”; distancia frente a los personajes, distancia frente a los hechos narrados; la ironía de la mirada del escritor es insoslayable. (Coira 2009: 152)

5. Teoría de los Polisistemas

5. 1. Los modelos de la cultura de masas en el sistema literario

Desde la Teoría de los Polisistemas, el fenómeno de la adopción de los motivos cinematográficos en la literatura confiere a ésta el carácter de repertorio pasivo (es decir, el que actúa como consumidor) frente al activo representado por la industria del cine. Aunque en la práctica no existen repertorios activos ni pasivos totales (Even-Zohar 1999b: 31), sí se pueden concretar momentos en la historia de las literaturas hispánicas en que la literatura adoptó el papel de repertorio pasivo — incluso como operación consciente—, como motivo de celebración o simplemente como arma arrojada contra la cultura burguesa⁸⁷. Nos referimos, en especial, a las Vanguardias, que vieron en el arte cinematográfico en desarrollo por aquellas décadas un revulsivo para aumentar el repertorio de formas y motivos literarios, que pueden explicarse mediante el concepto de *interferencia* propuesto por Even-Zohar, y definido como «la estrategia que emplea una cultura para adaptarse a circunstancias cambiantes» (1999b: 34). Esta rápida asimilación, de la que Greta Garbo sólo es un ejemplo en un mar de interferencias, se explica por la naturaleza misma de la institución mediática que promueve estos nuevos productos culturales.

El discurso cinematográfico debe ser estudiado en sus funciones como texto *traducido* desde la perspectiva sistémica. Al igual que las obras literarias traducidas, el cine ha participado en la creación de modelos primarios, y por ello su estatuto, desde una visión amplia de la cultura, debe ser equiparado al papel de las letras. Se da el caso de que el cine ha proporcionado (y así lo refleja el corpus que manejo) un cambio en los modelos sociales de comportamiento, desplazando del lugar central a la literatura en el siglo XX. Mi afirmación se basa en la propuesta de Robyns:

no hay razón para restringir el concepto de traducción a la transferencia de textos o elementos textuales entre lenguas (culturas, literaturas). Así la traducción puede ser redefinida como «la

⁸⁷ A pesar de esta matización, hay quien observa en el empuje de los sistemas mercantiles de la cultura una degradación del papel de la literatura. Resultan reveladoras las palabras que emplea Jauss al respecto para definir el momento actual en que se encuentra la literatura, asediada por los discursos mediáticos. La cultura actual basada en los principios capitalistas «no tolera que la literatura modifique el comportamiento del individuo (lector) en el sentido de un desarrollo de su humanidad» (Jauss 1989b: 248).

migración y la transformación de elementos discursivos entre diferentes discursos (Robyns 1999: 284)

La distancia estética entre la obra de arte y su receptor no existe en la cultura de masas. Las expectativas rara vez son defraudadas por la obra artística (literaria, cinematográfica, etc.), que ahora deriva en mercancía. Se colman sistemáticamente y con un uso estandarizado del repertorio con objeto de llegar al mayor número de consumidores. La cultura de masas incide directamente sobre el plano sincrónico del horizonte del receptor, y las novedades que ésta ofrece, o bien se integran contemporáneamente en la praxis vital del hombre o acaban desapareciendo sin más, al albedrío de las reglas de mercado. Esto tiene como consecuencia aceptar la modificación de la conciencia del receptor y la del producto cultural al mismo tiempo. H. D. Zimmermann, en referencia a la literatura desde presupuestos de la Estética de la Recepción, razona este comportamiento en los siguientes términos:

Las leyes que determinan la recepción de obras de Arte constituyen un caso especial de las leyes de mediación cultural. (...) La recepción depende en tal grado de las categorías de percepción, pensamiento, y acción de los receptores, que, en una sociedad muy diferenciada, la naturalidad y cualidad de las informaciones emitidas están en estrecha relación con la estructura del público. Su legibilidad y poder de penetración serán tanto mayores cuanto más directamente respondan a expectativas implícitas o explícitas. (Zimmermann 1987: 169)

La cultura de masas puede definirse, pues, como una *cultura de consenso* desde la Teoría de los Polisistemas. Al basarse en una idea cuantitativa de la recepción, el repertorio sobre el que trabaja debe ser de uso común, para que el producto llegue al mayor número de consumidores. Con arreglo a las palabras de Even-Zohar, podemos colegir que «cuanto mayor es la comunidad que construye y utiliza ciertos productos, mayor debe ser el acuerdo sobre el repertorio» (Even-Zohar 1999b: 32). La principal consecuencia literaria que se extrae es que, al menos en la literatura que manejo en este estudio, forma parte de una unidad superior que traspasa las fronteras nacionales y literarias. El discurso de la cultura de masas en la creación literaria se funda en modos de interferencia transnacionales. No existen grandes diferencias imputables a elementos localistas entre los textos, provengan del país que provengan, si se observa en conjunto el corpus de literario de Greta Garbo.

Este comportamiento frente a las prácticas discursivas que se derivan de los medios de comunicación de masas suscita algunas reflexiones en torno al papel de la cultura o culturas que lo acogen. No se puede obviar que la adopción masiva y universal del cine y de sus estrellas ha tenido un discurso como único objetivo: el que

proviene de Hollywood, que puede considerarse como dominante absoluto de la industria del entretenimiento. Se trata, por tanto, de lo que se podría categorizar de un *discurso dominante*. De allí han emanado no sólo sus estrellas, sino todo un discurso ideológico y social en torno a ellas que han modificado (en niveles más profundos que superficiales, en mi opinión), los modelos de comportamiento y de comprensión del mundo. Las estrellas cinematográficas (especialmente las femeninas) han construido una moral, un nuevo conjunto de modelos sociales, que en ocasiones colisionaba con la que el repertorio de acogida mantenía.

Por ello, el discurso cinematográfico como discurso traducido en la cultura de acogida, no puede desvincularse del aspecto «colonial» que subyace en las operaciones culturales de este tipo. Supone, por ejemplo, la valoración de que el discurso importado puede entrar en conflicto con las tradiciones locales, o, por el contrario, encontrar rápido acomodo en ellas (Lambert 1999b: 263). El discurso cinematográfico puede desempeñar en la cultura de acogida (en este caso, las culturas hispánicas) un papel activo, más incluso que el repertorio local (del mismo modo, insistimos, que las traducciones literarias), ya que se incorpora a él «no sólo como un sistema integrante de cualquier polisistema literario, sino como uno de los más activos en su seno» (Even-Zohar 1999a: 224). Como podemos constatar en el corpus de Greta Garbo, la posición que ocupa no es en absoluto periférica, y no la ocupó nunca.

La cuestión principal que se debate aquí es la de un producto (entendido así con todas sus consecuencias) que adquiere las funciones culturales del mito. Si se piensa en el mito cinematográfico desde la perspectiva sistémica debemos manejar la categoría de mercancía. De esto se infiere que todo producto es en potencia un mito, siempre que la comunidad de consumidores acepte la lectura mítica como la más adecuada para él. Desde el lado de la institución no hay duda de que la figura de la estrella está comercializada en la totalidad de los aspectos por las instituciones que intervienen en la cultura, desde los que monopolizan los estudios cinematográficos hasta los que dependen de otros elementos del mercado. El «sistema de estrellas» que se institucionalizó en los estudios cinematográficos en la época dorada de Hollywood es síntoma de esta industrialización de los actores, y a la que Greta Garbo debió, al

menos, un tercio de su carácter mítico⁸⁸. Sus películas de la etapa de Hollywood denotan una estructura fundamentalmente mítica en su concepción (todo el filme se organiza en función de la estrella para mayor gloria suya). Pero el firmamento de celuloide está plagado de fracasos empleando los mismos elementos que los tenía a su disposición Greta Garbo, y, sin embargo, no han acabado constituyéndose en mitos.

Pero, entonces, ¿qué papel encuentra el mito en la cultura de masas? ¿Cómo puede ser operativo desde la Teoría de los Polisistemas? La categoría mítica opera en otros niveles mucho más profundos que la de producto o mercancía. Ya hemos visto en capítulos anteriores que la significación de una entidad cultural como ésta trasciende lo puramente comercial. El mito de la cultura de masas es extraído del curso natural del sistema de producción y consumo. Sobrepasa la categoría de producto para pasar a ser un *modelo*. Sobre el concepto apunta Even-Zohar: «para el consumidor potencial el modelo consiste en ese pre-conocimiento según el cual se interpretan los acontecimientos» (Even-Zohar 1999b: 36). El modelo forma parte del segundo nivel en que se estructura, en la formulación del teórico israelí, el repertorio cultural, completado en el primer nivel con los elementos⁸⁹. En mi opinión, empleando los conceptos de la Teoría de los Polisistemas, el modelo se diferencia de los elementos del repertorio por el grado de interiorización que alcanzan tanto en el nivel individual como colectivo.

Los textos que agrupo como ejemplo de esta idea tienen en común que aceptan la vigencia de las estrellas de cine en general, y de Greta Garbo en particular, como modelo cultural. En algunos casos, la literatura ha reflejado críticamente la imposición de un modelo extranjero como el que encarnan las *stars*. Así sucede en el caso de *El amor sólo dura 2.000 metros* de Enrique Jardiel Poncela. Para esta obra, además, el mismo autor ha escrito un interesante documento que puede hacernos

⁸⁸ Los otros dos tercios residen, por un lado, en el arte, la literatura y los espectadores que la extrajeron de la producción masiva y la dotó de significación social; y por otro, en ella misma. Negarse a participar en ese inmenso espectáculo fue la decisión que mató a la actriz (y se cobró también su vida simbólicamente), pero encumbró al mito.

⁸⁹ Obsérvese que el concepto de modelo ya era de aplicación también en la Estética de la recepción. Jauss, nuevamente, comenta: «Estos modelos, que la vida social engendra habitualizando ciertas acciones, es decir, erigiéndolas en estereotipo de comportamiento, tiene como efecto provocar expectativas que quedan fijadas como normas sociales y pueden transmitirse de generación en generación, sin necesidad de ser formuladas expresamente o codificadas, como ocurre con las disposiciones de una ley, los mandamientos de una religión o las máximas de la moral» (Jauss 1989a: 255).

entender el grado de interiorización que el mito de Greta Garbo había adquirido en la sociedad española de los años inmediatamente posteriores a la guerra civil. En otros, el modelo ha servido de escarnio, motivo que centra la obra satírica de Antonio Paso *Yo soy la Greta Garbo*. Junto a estas dos obras, otras de más reciente aparición exhiben la vigencia del mito en la actualidad en consumidores recientes y, en principio, desvinculados con el mundo cinematográfico que evoca Greta Garbo. Existe, no obstante, casos en los que la literatura ha visto en los nuevos modelos míticos, aún a pesar de ser un discurso impuesto, la renovación de los valores sociales y del repertorio literario. Como ejemplo, he seleccionado el cuento de Humberto Salvador titulado «Malabares» y un poema de Victoriano Crémer, «Cuando el hombre creó el cine», que ofrecen una interesante perspectiva de la posición que la literatura adopta en relación al sistema cinematográfico.

5. 1. 1. Enrique Jardiel Poncela: *El amor sólo dura 2.000 metros (Comedia de la vida de Hollywood, en cinco actos) (1940)*

La pieza de Enrique Jardiel Poncela *El amor sólo dura 2.000 metros (Comedia de la vida de Hollywood, en cinco actos)* es un reflejo fiel de la modificación del repertorio literario por el influjo de la cinematografía⁹⁰. También es un interesante documento de primera mano sobre el mundo de Hollywood: cirujías, vacuidad, productos, negación del amor... fueron observados en primera fila por el autor en su aventura en la tierra del cine. Su obra se adscribe al género de la comedia, con tintes dosificados de sátira y melodrama, donde retrata la desvirtuada vida de las estrellas cinematográficas y las situaciones absurdas que se dan entre los estudios cinematográficos y sus estrellas. Las escenas de mayor comicidad se articulan en torno a la diferencia moral y vital entre Norteamérica y Europa, como aclara el propio Enrique Jardiel Poncela: «Desde el primer momento elegí como base espiritual de la obra el choque entre Europa y Norteamérica, y, más concretamente entre España y Hollywood, simbolizados y personalizados en una mujer y en un

⁹⁰ Enrique Jardiel Poncela. (Madrid 1901-1952) Dramaturgo y novelista español; cultivó un humor disparatado que supuso una renovación en el panorama del momento. Desde muy joven mantuvo un intenso contacto con el cine, como adaptador de libretos ajenos y propios -en calidad de tal fue contratado por la Fox en Hollywood en los años 30-, guionista, e incluso actor y director. De hecho, en su actividad cinematográfica se mostró original y difícilmente encasillable, a veces precursor de formas que no se verían hasta años después en la televisión. Muchas de sus obras fueron llevadas al cine después de su muerte.

hombre, muy enamorados uno de otro» (Jardiel Poncela 1970b: 17). La obra refleja el fenómeno cultural que acontece desde la aparición del cine: la literatura se desplaza del centro prestigioso de la cultura para ocupar una posición inferior al del cinematógrafo. Desde ese momento, sólo las instituciones educativas mantendrían (algunas décadas más) el lugar que habían ocupado las letras hasta el siglo XX. El cine, más que una fábrica de sueños, será una fábrica de modelos sociales que eclosionarán con fuerza en los hábitos culturales.

La obra dramática retrata cómicamente, con acerada ironía, la vida de las estrellas atadas por contrato, y la vacuidad del mundo de Hollywood en contraste con la autenticidad que representa todavía la España de aquellos años. La elección del tema y los personajes revela la inclusión en el repertorio literario de nuevos elementos, que en un nivel superficial, se nutre de las estrellas cinematográficas para ensanchar los horizontes literarios. Desarrolla, por otra parte, los problemas ocasionados por el cruce entre dos culturas que, aún perteneciendo ambas a la tradición occidental, se encuentran muy alejadas entre ellas. El impacto que tiene en un español, Julio Santillana, conocer de primera mano y tan de cerca lo vacío del mundo en el que acaba de adentrarse por un contrato, lo moverá a la desilusión. Algunas de las escenas cómicas parten de esta diferencia de culturas, porque los personajes españoles se encuentran en un mundo con unos modales y unos modos de comportamiento que nada tienen que ver con los propios, y ello, a través de un proceso de relocalización, conduce a las situaciones cómicas que se producen ante el desfile de los personajes de Hollywood, entre actrices, actores, figurantes, directores y productores, casi todos ficticios. Tienen, no obstante, una relación muy directa e inspirados en aquellos personajes que pudo conocer personalmente Jardiel Poncela en su estancia en Hollywood, y cuya impronta en la dramaturgia del madrileño ha sido enumerada por García Fuentes (1994). En esta ocasión, sólo uno se corresponde con la realidad: Greta Garbo.

La edición que hemos manejado incluye un valioso documento sobre su recepción público y crítica, escrito por el mismo autor. Enrique Jardiel Poncela rememora la noche del estreno, acaecida el 22 enero de 1941, sin demasiado entusiasmo. Apunta que no fue un éxito absoluto, como lo habían sido hasta el momento la mayoría de sus obras estrenadas, y que hasta el tercer acto el público se

mostró apático. La inclusión de la actriz Greta Garbo como personaje de ficción, interpretada por la actriz Aurelia Treviño, levantó la expectación del público:

La primera mitad del tercer acto fue lo que más se celebró de la comedia, culminando en la escena de «Greta Garbo» y el «Duque de Blois» y haciéndome recordar mis mejores éxitos cómicos. (Jardiel Poncela 1970b: 34)

Enrique Jardiel Poncela pertenece al grupo de escritores que decidió emprender el camino a Hollywood. Quizá por ello se halle algo de él en el personaje de Julio Santillana. El propio Jardiel explica la génesis de esta obra:

a los nueve o diez meses de estancia en Hollywood, trabajando como escritor para la «Fox», en compañía de Pepe López Rubio, y conociendo ya a fondo la ciudad y sus costumbres — tanto las, llamemos, privadas, como las cinematográficas—, había concebido el propósito de componer alguna vez una comedia sobre el cañamazo de aquella existencia, a un tiempo brillante y miserable, a un tiempo seductora y pavorosa, a un tiempo simple y disparatada, a un tiempo infantil y satánica, pero nueva e inédita para España y Europa, y rebosante —a mi juicio— del atractivo y de la sugestión de lo inesperado.» (Jardiel Poncela 1970b: 11)

El título, *El amor sólo dura 2.000 metros*, prefigura ya el desencanto que producirá el impacto de Hollywood en las relaciones personales. 2.000 metros son los que medían la cinta que se empleaba para rodar un largometraje estándar en aquellos años. Es una metáfora de la temporalidad de un filme aplicada al amor, una duración exigua.

Enrique Jardiel Poncela se pregunta amargamente por qué ni el público ni la crítica recibieron como se merecía una obra como ésta, cuyo tema ya contaba con suficiente rodaje social. Resultaba ya de común conocimiento la naturaleza evanescente de las estrellas cinematográficas y de las industrias que las promueven. Así de rotundo se muestra el autor:

¿POR QUÉ LOS DEMÁS CRÍTICOS NO DIJERON, COMO MARQUERIE, QUE EN LA COMEDIA FLOTABA UN ACENTO ESPAÑOL LOABILÍSIMO? (Jardiel Poncela 1970b: 39).

Como en un ejercicio de auto-comprensión, Jardiel Poncela aclara que el fracaso se debió a que no ahondó con suficiente perspectiva en la sátira, y que los posos de costumbrismo y de denuncia que subyacían detrás de algunas de las escenas eran demasiado sutiles como para ganarse el favor masivo de un público que por aquellos años pensaba en otras cosas: «la equivocación de no haberme limitado a hacer una burda caricatura de Hollywood —risa—, que era lo que los espectadores deseaban», y por otro lado, se lamenta de haber cometido la «equivocación de

imaginar en el público una suma de conocimientos vulgares para la cultura media, pero de que él carece en absoluto» (Jardiel Poncela 1970b: 40).

Adentrémonos en la obra. Su trama se resume en la historia de amor que viven este escritor español ficticio—«*un mozo de buen aspecto físico y de mirada franca, apasionada e inteligente. Español de arriba abajo*» (Jardiel Poncela 1970b: 52)— y la actriz de Hollywood Annie Barret —que tiene «*cierta gracia inexpresable que toda ella emana*» cuyo resultado es un «*conjunto, en fin, de resortes, mitad físicos y mitad espirituales, que contribuyen principalmente a elevar a un ser humano al nivel superior de la admiración universal*» (Jardiel Poncela 1970b: 52), lo que en conjunto proporciona un ser que guarda muchas relaciones con Greta Garbo—, tras conocerse en un viaje en barco e intimar rápidamente. La actriz iba a protagonizar la adaptación de una exitosa novela del escritor castellano. Deciden casarse en secreto a pesar del contrato que ella tiene con su estudio cinematográfico.

Hemos apuntado a vuelapluma el parecido, tanto físico como espiritual, de esta Annie Barrett con Greta Garbo. Jardiel Poncela construye el personaje (con la minuciosidad de sus acotaciones) basándose en los rasgos físicos y morales que hicieron de Greta Garbo la estrella más importante en el momento en que se estrenó la comedia. Recordemos que fue el año en que Greta Garbo iba a estrenar *La mujer de dos caras*, y se encontraba pues, todavía, en la cresta de su popularidad. Las acotaciones de Jardiel Poncela la retratan así:

la seducción, la fascinación que se desprenden de su persona radican, no en la belleza, sino en una delicada armonía de sus líneas, en el encanto de sus proporciones, de sus actitudes y de sus gestos, en cierta gracia inexpresable que toda ella emana. (Jardiel Poncela 1970b: 51)

El autor creía que el público estaría suficientemente familiarizado con el modelo que representa esta actriz, el de las estrellas de Hollywood y su divismo. Estas figuras de la cultura de masas responden, por otra parte, al interés constante de Jardiel Poncela por las personalidades extravagantes que pueblan la dramaturgia del autor madrileño. Así lo sugiere Sánchez Castro, quien comenta que «las criaturas jardielescas suelen ser, en su mayoría, individuos aquejados por manías o excentricidades que les apartan de las normas de comportamiento comunes» (Sánchez Castro 2007: 167). Annie comparte con este tipo de celebridades que es «profundamente vanidosa», y responde por tanto a la imagen que interesa a Jardiel Poncela. Pero el modelo que subyace en la construcción del personaje es identificable con Greta Garbo, definida por su excentricidad, y de quien Annie

hereda los elementos que conforman su carácter legendario. De este modo, Greta Garbo actúa doblemente en la obra. Por un lado, aporta un modelo nuevo en el repertorio dramático (al que se aventura Jardiel Poncela) que se aplica a la actriz Annie Barrett. Por otro lado, Greta Garbo *es* un personaje. Así se completa el retrato de su copia dramática, que tiene:

el convencimiento de ser una mujer extraordinaria, un prurito invencible de singularización y de hacerse admirar siempre por algo y un temperamento caprichoso hasta el absurdo, que no excluye ni la sed de dominio ni el amor al dinero. (Jardiel Poncela 1970b: 51)

El carácter universal de la estrella cinematográfica protagonista de esta obra es un reflejo de la magnitud del mito de Greta Garbo, que, como esta actriz, llegó hasta «pueblecitos insignificantes» no sólo por sus trabajos filmicos, sino por el alcance ubicuo de sus epitextos. Pero las concomitancias entre las dos actrices, la ficticia y la real, no acaban ahí, ya que Jardiel Poncela le atribuye cualidades metafísicas e ideales que eran de uso común y aplicadas en aquellos momentos a la actriz sueca:

es uno de los prototipos de la elegancia y de la femineidad en los cuatro continentes habitados: la «mujer ideal» de quien viven enamorados platónicamente millares de hombres en el mundo y el espejo en que se miran —para intentar ser igual que ella, vestir igual que ella y peinarse igual que ella— otros tantos millares de muchachas, de todas clases y de todas las razas, esparcidas por el globo. (Jardiel Poncela 1970b: 52).

En los comienzos de la obra, el protagonista masculino se acompaña en su peripecia hollywoodiense de Martín, un cándido muchacho que se asombra al conocer a la estrella con la que el escritor mantendrá una relación de amor. En la siguiente cita, en una intervención del personaje, se vislumbra la calidad legendaria de las estrellas cinematográficas, y cuán cerca se encuentran Greta Garbo y esta Annie Barrett:

Martín.—No sé si voy a acostumbrarme tan pronto. ¡Ha sido ésta una aventura demasiado extraordinaria! Para Julio y para mí, como para el resto de la humanidad, Annie Barrett y Greta Garbo fueron siempre dos seres legendarios, casi fabulosos y, desde luego, absolutamente inaccesibles. Hace mes y medio, todavía, Julio y yo fuimos juntos una noche a ver una película suya... (Jardiel Poncela 1970b: 54).

El personaje de Martín, mucho más fascinado por el mundo de Hollywood y las estrellas que lo iluminan, no esconde su excitación por la aventura hollywoodiense. En el trayecto que lo llevará a Norteamérica, expresa su entusiasmo a su amigo Julio Santillana, que ha conseguido que Hollywood lo contrate como

supervisor de la adaptación de una de sus novelas. Obsérvese que la productora que lo ha comprado es la «Lummis», bajo cuya influencia se encuentra la actriz que ha acabado siendo su esposa por sorpresa:

Martín.— [...] ¡Y hoy la Barrett, la auténtica Barrett, me pide a mí, Martín Felipe, Fuencarral, 117, en medio de la bahía de Nueva York, frente a la estatua de la Libertad, que, entre paréntesis, nunca hubiera sospechado fuese verde, que la llame por su nombre! Después de eso, no me extrañaría que, de aquí a una semana, me lo pidiese también Greta Garbo... (Jardiel Poncela 1970b: 55)

Martín descubre de primera mano la naturaleza humana de las estrellas cinematográficas, pero su fascinación sigue todavía prendada de la imagen que se difunde por los estudios cinematográficos y por la prensa. Pero el modelo que tiene en mente Martín es el modelo de la estrella esquiva fijado por Greta Garbo:

Martín.—Verdaderamente, la vida social de una «estrella» no es demasiado agradable. Siempre huyendo de los seres humanos, igual que una fiera... (Jardiel Poncela 1970b: 55)

Acompañan a Martín y a Julio Santillana una serie de personajes que intentan buscar fortuna en el ambiente de Hollywood. Personajes de toda índole, desde quienes dicen pertenecer a la clase noble, hasta los que, en el desarrollo de la obra, se verán envueltos casi sin querer en el mundo de Hollywood. Es significativa la escena en que la estrella cinematográfica es reprendida por uno de los directivos de su productora a consecuencia de haberse casado sin el consentimiento de la misma.

Slater.—¿Y con qué permiso se ha casado usted, miss Barrett?

Julio.—(*Enérgico.*) ¡Miss Barrett es mayor de edad y no necesita permiso de nadie para casarse!

Slater.—Conviene que usted sepa, joven, para que baje cuanto antes de su nube, que con respecto a matrimonios, hay algo que está muy por encima de la voluntad de miss Barrett y que la impide casarse sin previa consulta.

Julio.—(*Agresivo.*) ¿El qué?

Slater.—Su contrato con la «Lummis Film Corporation». (Jardiel Poncela 1970b: 68)

El motivo de la boda tampoco se aleja mucho de los elementos que rodeaban al mito de Greta Garbo. Recordemos que su estudio promovía repetidamente rumores en torno a la posible unión de la diva con John Gilbert, práctica que sigue siendo habitual en la actualidad. Esta visión mercantilista y absolutamente reglada de la vida, que conduce a la estrella cinematográfica a una esclavitud encubierta, choca con la naturalidad con que todavía en la mente de Julio Santillana pervive la idea del amor como la de dos personas que se quieren y deciden unirse. Julio Santillana irá desengañándose poco a poco, una vez instalado en Hollywood, del mundo que este

lugar ha construido, y de las modificaciones tan radicales a las que se somete el ser humano, y sus sentimientos, en razón de una vocación mercantilista. Este motivo, por otra parte, recuerda la lucha que mantuvo Greta Garbo contra la industria cinematográfica y contra los montajes publicitarios a los que se veía sometida cada vez que rodaba una película. Uno de los personajes resume esta condición:

Slater.—¡Casarse! Su primer matrimonio no la perjudica, porque ya es cosa pasada y porque, además, entonces no era usted nadie. Pero esto es distinto. Ahora es usted la novia del mundo; cada espectador es un hombre que la admira como artista y que la desea como mujer. Una vez casada, pierde usted el interés como mujer y no conservará el interés como artista. (Jardiel Poncela 1970b: 68)

Una vez que el estudio cinematográfico se ha encontrado con la noticia de que la actriz principal se ha casado en secreto y por propia voluntad, deciden aprovechar la situación y explotar propagandísticamente su matrimonio con el escritor de cuya novela se rodará la adaptación correspondiente. Convocan a la prensa y divulgan la noticia con objeto de que, cuando la pareja desembarque sea un auténtico bombazo, que reproduce la acogida de Greta Garbo a su llegada a Norteamérica. Debemos recordar también que otro escritor español, Vicente Blasco Ibáñez, emprendió la aventura de Hollywood y sus resultados fueron también sospechosamente parecidos a los que se narran en esta obra. Además, en dos ocasiones, Greta Garbo rodó filmes basados en sus novelas (*El torrente* y *La tierra de todos*).

El fantasma de Greta Garbo recorre de múltiples formas la obra. Ya hemos visto el parecido de la actriz principal, la estrella de la que se enamora Julio Santillana, con la actriz sueca. Pero también existen otras formas de aparición mucho más evidentes y cómicas. La primera de ellas es que, en las oficinas de los estudios cinematográficos con los que la estrella principal tiene el contrato, se exhibe una caricatura de la Esfinge:

Al pie del ventanal, el radiador, dispuesto como en el otro lado con una repisa encima, y en la repisa dos caricaturas con marco y dedicatoria, una de Greta Garbo y otra de Annie Barrett. Al lado del ventanal, y quedando casi tapado por la puerta de la izquierda, cuando ésta se halla abierta, un buzón muy grande, y sobre el cual se lee: LUMMIS FILM CORPORATION (Jardiel Poncela 1970b: 79)

La sombra de Greta Garbo también es discernible en otros momentos. Uno de los personajes, la secretaria de las oficinas, guarda en su historia cierta relación sospechosamente parecida a la de la estrella. Sueca como la Divina, Sonnia marchó a Hollywood con la intención de probar fortuna en su industria mayoritaria. Pero su

trabajo como secretaria nos da a entender que su aventura se ha frustrado por no ser tan agraciada como aquélla. Desde entonces vive con la esperanza de que su suerte cambie, y siempre que alguno de los miembros de su oficina o alguna de las estrellas, como Annie Barrett, recala en Suecia, le pide noticias y le da recados para su familia:

Tommy.—Debe de ser difícil hacer chistes, ¿eh?

Sonnia.—Tan difícil como hacer esos, Tommy.

Tommy.—En eso que acaba usted de decir también hay un chiste, pero tampoco usted sabe hacerlos. Como es usted sueca y en Suecia no se hacen más que cerillas, pues no tiene usted chispa; y también en eso hay un chiste. (Jardiel Poncela 1970b: 81)

El retrato de esta secretaria puede ser también una caricatura de Greta Garbo, ya que comparte muchos elementos con la actriz, pero su suerte ha sido distinta. Diríase que es el contrapunto de la fama y el éxito, una víctima del sistema hollywoodiense que se vio saturado de aspirantes a estrellas: «Sonnia.—Y ella traerá de Suecia noticias de mi familia, porque es tan buena, que me prometió ir a Falkenberg, donde nació» (Jardiel Poncela 1970b: 83). Esta anécdota amarga reproduce los caminos divergentes que se abrían ante una aspirante a estrella que acudía a Hollywood. Jardiel Poncela entona un lejano lamento por lo caprichoso de los designios de la fama.

Es significativa una de las frases que la actriz principal Annie pronuncia a su nuevo marido Julio Santillana, cuando éste observa que el estudio cinematográfico está preparando fotos con el autógrafo del escritor, cuando él ni siquiera se había enterado: «Annie.—En el cine todo es fraude, querido. Bueno; reanudaremos la marcha. Vamos a la guarida del ogro» (Jardiel Poncela 1970b: 92).

El tercer acto es el más interesante para nuestros propósitos. Es el acto en que irrumpe Greta Garbo en escena, y compartirá espacio y tiempo con los protagonistas de la obra. Las situaciones cómicas se sucederán entre los personajes españoles que observan el mito tan de cerca, y pueden comprobar por sí mismos el extraño encanto y la gran torpeza de la actriz sueca. Se ruedan a la vez en los mismos estudios dos filmes, uno protagonizado por Greta Garbo y el otro por Annie Barrett, la adaptación de la novela de su marido Julio Santillana.

Llama la atención el carácter grandioso del rodaje de Greta Garbo:

Turpin.—(*Llamando a gritos.*) ¡¡Extras de la superproducción Garbo!! (*Toca un pito.*)

Mobb.—¡¡Extras de la superproducción Garbo!! ¡¡Extras de la superproducción Garbo!! (*Toca un pito.*) (Jardiel Poncela 1970b: 111)

Reaparece además un personaje que se encontraba en el barco en el que partió la comitiva española, Ludovico, el que decía pertenecer a la clase nobiliaria francesa y que ha conseguido un papel como galán en la película que se rueda junto a la de Annie Barrett:

Ludovico.—Me va a tocar de un momento a otro... ¡Qué emoción, señor Santillana! ¡Quién iba a decirme a mí, cuando llegué hace tres meses en el «Kav», dispuesto a conquistar Nueva York, sin más compañía que «Carlomagno», que donde iba a encontrar mi porvenir era en Hollywood! ¡Y trabajar en una película con Greta Garbo! Por supuesto, que todo esto se lo debo a su mujer, Santillana; pues fue Mrs. Barrett la que me recomendó a Greta para el duque francés que tiene que salir en su película. Lo grande es que el director me ha obligado a ponerme perilla, porque dice que todos los duques franceses llevan perilla, y cuando yo le he dicho que soy un duque francés y no la he llevado nunca, me ha contestado que entonces es que no soy un duque francés. Le extrañará a usted..., ¿verdad?

Julio.—No. No me extraña. También a mí, para mi película, me están enseñando los americanos cómo es España y sus costumbres... (Jardiel Poncela 1970b: 112)

La amarga aseveración de Julio Santillana, al comprobar que la imagen de España en Hollywood no se corresponde con la imagen que el propio Julio Santillana tiene por ser español, es significativa de la simplificación a la que se somete desde Hollywood en aquellos momentos a los escenarios en donde se desarrollan sus películas. Es un modelo que no ha variado excesivamente desde aquellos tiempos, como corresponde a un discurso imperialista sobre el mundo. Desde una perspectiva imperialista, el resto del mundo debe someterse a la lectura que se hace desde el centro que detenta el discurso hegemónico. Una lectura simplificada que no ahonda en el verdadero carácter del país que se quiere retratar.

Ludovico se encuentra extremadamente nervioso ante la posibilidad de rodar por primera vez con la gran estrella, Greta Garbo. Aunque la escena tiene un diálogo sencillo, Ludovico se encuentra sumamente inquieto ante la posibilidad de fallar en una de las palabras de su diálogo: *estrellas*, que el recién ascendido a actor teme confundir por «estrollas»:

Ludovico.—A Greta la encanté de la primera ojeada. Y eso que en la película tengo con ella una escena mano a mano; la que vamos a rodar ahora. ¿Está bien la corbata colocada así? Me temo mucho que se me va a olvidar el papel... (*Leyendo en uno de los conocidos cuadernos azules que tiene en el tocador.*) «¿Cómo tú sola en al terraza, Elsa? ¿Has salido a mirar a las estrellas o a que las estrellas te miren a ti?» Estoy seguro de que en lugar de estrellas voy a decir estrollas. (*Se sube de pie en el tocador.*) (Jardiel Poncela 1970b: 112)

El momento en que la gran estrella sueca hace su aparición en los estudios cinematográficos es motivo del chismorreó entre las chicas que se encuentran allí. Se especula, entre tantas cosas, que la actriz tiene una doble para rodar escenas cuando ella se encuentre indispuesta o considere oportuno no participar:

Nora.—(*Mirando hacia la derecha.*) Ahí viene Greta. No hay duda de que es elegante, pero como antipática no ha nacido otra.

Elisabeth.—Por el estudio circula el chiste de que entre Greta Garbo y su «doble», es preferible su «doble», porque la «doble» es tan elegante y tan guapa como Greta Garbo... ¡y además no es Greta Garbo!... (*Rien las dos. Por la izquierda aparece, en efecto, Greta Garbo vistiendo un traje de noche. La sigue Turpin y Constance, su doncella, que viste un trajecito de calle y lleva un grueso abrigo de Greta en las manos y algunos chismes de tocador. Van los tres hacia el decorado del foro.*) (Jardiel Poncela 1970a: 114)

La ironía envuelve la conversación entre estas dos chicas. La fama de incompetente de Greta Garbo es parte de la comidilla en torno a ella. Ante la expectación levantada por la aparición inminente de la estrella, todo parece moverse de un modo distinto, se agita todo el mundo que participa en el rodaje como si aconteciera algo maravilloso y fuera de lo común. Pero el humor de Jardiel Poncela logra establecer las distancias adecuadas mediante los efectos cómicos:

Nora.—¿Vamos a ver actuar el «genio» ?

Elisabeth.—¿Para aprender a hacer lo que ella hace?

Nora.—No. Para hacer justamente lo contrario de lo que ella haga. (*Se levantan y se dirigen a mirar al foro.*)

Tommy.—(*Pasando ante Julio.*) ¿No viene usted a ver actuar a Greta?

Julio.—Es un esfuerzo inútil, querido... Está ya tan delgada, que aunque la mire no la veo.

Tommy.—¡Buen chiste! (*Aparte, en el mutis hacia el foro.*) ¡Qué gente! ¿Cómo harán los chistes tan bien y tan pronto?... (Jardiel Poncela 1970a: 114)

Una vez que la estrella ha hecho su aparición en el estudio, aparece por primera vez su personaje. Recordemos que fue la escena más aclamada en el estreno. Ese dato proporciona una información muy valiosa: que Greta Garbo, aunque fuese una falsa Greta Garbo encarnada por una actriz española, tenía magnetismo y ejercía una fascinación sin precedentes en el arte. En un breve diálogo que tiene lugar antes de que comience el rodaje de la escena, ya se perfila adecuadamente el comportamiento que la condujo a ser calificada como la mujer más misteriosa:

Zanuck.—Miss Garbo, haga el favor. Ya sabe: es la escena doscientos ochenta y cinco. El «long shot» de la terraza.

Greta.—Ya, ya. Pero no pretenderán que trabaje con toda esa gente mirando.

Zanuck.—Fuera gente.

Mobb.—¡Fuera gente!! ¡Fuera gente!! (*Se retiran muy fastidiados Elisabeth, Nora, Zolberg, Schneider y Tommy.*) (Jardiel Poncela 1970b: 114-115)

La escena de rodaje resulta sin lugar a dudas de un gran efecto cómico.

Obsérvese, por lo demás, el detalle que el autor muestra en la acotación:

Zanuck.—¡Rodando!! (*Un sexteto rompe a tocar dentro y los extras empiezan a bailar en el forillo. Se abre la puerta de la terraza y sale Greta. Por la puerta abierta se ve bailar a los extras en el forillo. Greta se dirige lentamente a la balaustrada por la línea de tiza trazada en el suelo, y queda inmóvil apoyada en la balaustrada. Entonces sale Ludovico por la puerta y se dirige a ella.*)

Ludovico.—¿Cómo tú sola en la terraza, Elsa? ¿Has salido a mirar a las estrellas o a que las estrellas te miren a ti?

Greta.—¿A mirar a las estrellas? No, He salido a la...

Zanuck.—¡Corten!! Dijo usted estrellas, miss Garbo...

Greta.—¡Ya, ya!... (*Cesan la música y el baile, y Ludovico y Greta vuelven a irse por la puerta de la terraza, cerrándola.*) (Jardiel Poncela 1970b: 115).

El mayor efecto cómico llegará de la repetición de esta misma escena una y otra vez, como prueba de la torpeza de Greta Garbo desempeñando su trabajo. En otra ocasión, los problemas con la actriz vienen de que no está perfectamente situada en las coordenadas marcadas en el suelo para tal efecto:

Clay.—¡Alto! ¡La tengo a usted fuera de foco, miss Garbo! Se ha salido usted de la raya del suelo.

Greta.—¡Oh, qué fastidio! (*Han cesado la música y el baile. Vuelve a hacer mutis por la parte de la terraza.*) (Jardiel Poncela 1970b: 116)

Un nuevo intento tiene idéntico resultado:

Ludovico.—¿Como tú sola en la terraza, Elsa? ¿Has salido a mirar a las estrellas o a que las estrellas te miren a ti?

Greta.—¿A mirar a las estrellas? ¡Oh! ¡Otra vez estrellas!

Zanuck.—¡Corten!! (*Cesa de nuevo la música y el baile.*) Descanse un momento y fume un cigarrillo, miss Garbo. (Jardiel Poncela 1970b: 116)

La caricatura que Enrique Jardiel Poncela hace de la actriz, en boca de los demás personajes, conduce a la desmitificación de su figura, efecto cómico, por otra parte, que parece ser marcadamente español a tenor de los textos que hemos estudiado hasta ahora. El hecho de que repita una y otra vez una escena tan sencilla, propiciado por su dicción escandinava (el juego fónico parece mucho más lógico y efectivo si se hace en inglés), es objeto de las burlas y de la ironía del resto de personajes femeninos presentes en la escena dramática. Es el ejemplo de Nora, enamorada del duque:

Nora.—(*A Elisabeth.*) ¡Cómo ha de ser! Los genios las gastan así. En cambio, ya habrá visto usted que mi duque pisa terreno firme...

Elisabeth.—Es todo un actor.

Zolberg.—(*A Schneider.*) No sé para qué se afana Zanuck. Cuando la Garbo se pone así, lo mejor es dejarlo. (Jardiel Poncela 1970b: 117)

Un último intento no conseguirá que Greta Garbo pueda interpretar correctamente su corto papel, y vuelve a equivocarse en su exiguo diálogo:

Ludovico.—¿Cómo tú sola en la terraza, Elsa? ¿Has salido a mirar a las estrellas o a que las estrellas te miren a ti?

Greta.—¿A mirar a las estrellas? ¡¡Oh, qué asco!! ¡¡¡Qué asco!!!

Zanuck.—¡¡Corten!! (*Cesa la música y el baile.*)

Constance.—Hoy tiene usted un día piojoso, miss Garbo.

Greta.—Lo mejor será dejarlo un par de horas, Zanuck. Estoy cansada.

Clay.—¡¡Fuera luces!! (*Se apagan las luces del foro.*)

Mobb.—¡¡Dos horas de descanso!! ¡¡Dos horas de descanso!! (Jardiel Poncela 1970b: 120)

Contrariados, los personajes intentan encontrar una explicación de lo que le puede suceder a la más grande actriz del cine de ese momento. Hay algunos, sin embargo, cuyos ojos no se abren ante la falta de profesionalidad de Greta Garbo, como el duque Ludovico, que sigue disculpando a la Divina. Frente a él, otros personajes siguen ironizando sin darle la consideración que la actriz sueca encuentra en otros admiradores:

Elisabeth.—(*A Ludovico, que va a sentarse al lado de ellas.*) ¿Qué le pasa hoy a la Garbo, que no da pie con bola?

Ludovico.—Pchs... La falta de costumbre.

Elisabeth.—(*Riendo.*) ¡La falta de costumbre! Es lo más grande que he oído decir acerca de la Garbo... (Jardiel Poncela 1970b: 120)

Entre los que todavía no han despertado del sueño del mito y continúan pensando que, incluso después de lo que han visto delante de ellos, Greta Garbo es la actriz más grande del mundo, se encuentra Martín, que se extasía con un simple saludo que le dirige la estrella:

Greta.—(*Al pasar junio a Martín.*) Buenas tardes, Martin.

Martín.—Hola, Greta. (*La Garbo y Constance se van por la izquierda. Acercándose a Julio.*)

Realmente, no hay hombre grande para su ayuda de cámara. ¡Mira tú que si alguna vez nos hubieran dicho en Madrid, cuando pagábamos reventa por ver a la Garbo, que llegaría momento en que la Garbo pasaría a nuestro lado, nos saludaría y nosotros contestaríamos: «Hola, Greta»... (*Se sienta a su lado a fumar.*) (Jardiel Poncela 1970b: 121)

Esta aparición de la actriz Greta Garbo acabó siendo el principal reclamo de la creación de Jardiel Poncela. Sin embargo, aunque la incorporación de Greta Garbo le confiera durante el tercer acto un nivel cómico mucho más alto que el resto de la obra (se enfrentará con humor al modelo del mito ya instalado sólidamente en la cultura), la lectura principal que se puede extraer de la obra no es la sátira de los modelos cinematográficos, ni de sus estrellas.

La obra es la historia de un desencanto generalizado, que incluye el provocado por las estrellas cinematográficas —y entre ellas, la más grande—, pero que proviene principalmente de constatar que toda la grandeza del cine resulta ser un producto provocado por la histeria colectiva. Se corresponde, pues, con lo expuesto por Marion Peter Holt, quien observa que esta obra «it can be viewed today as a legitimate and even subversive approach to the representation of a definable period in cinematic history and effective juxtaposition of societal values» (Holt 2001: 201). Por ello, Jardiel Poncela, situó a personajes que se dejan llevar por la influencia mediática de estas estrellas junto a otros que se caracterizan por su distancia y su frialdad para juzgarlas, como Julio Santillana. Al final de la obra, Julio Santillana también se verá decepcionado por haber conocido tan de cerca este mundo, al que había llegado con tanta ilusión y con tan buenos pronósticos, cifrados en su boda con la gran actriz Barrett. Y decide marcharse, después de que su proyecto hubiera finalizado de un modo que él mismo no había previsto. Los estudios cinematográficos habían utilizado simplemente su figura como propaganda para dotar de cierto prestigio al rodaje. Pero él no intervino en ningún momento en el proceso y comprobó, paso a paso, las variaciones que sufría su texto original hasta convertirse en algo prácticamente irreconocible. Este hecho adquiere un valor mucho más hondo: el del declive de la literatura y de quienes la hacen frente a lo más descarnado del sistema capitalista. Esta melancolía artística, unida a la humana y a la amorosa, le empuja a tomar la decisión de abandonar Hollywood, no sin antes dejar una amarga reflexión, justo al final de la obra:

Julio.—(*Alzando el vaso.*) Por el cine que triunfa dirigiéndose a los más ignorantes. Por el dinero como aspiración suprema de la vida. Por los amores que sólo duran 2.000 metros. Por los hombres divorciados y casados varias veces. Por las mujeres sin valor para obedecer las órdenes del corazón y de la conciencia. Por las damas que forman «Clubs» y juegan al póquer. Por los «gangsters» con oficinas abiertas y abogados propios. Por el «whisky». Por la «ley de Lynch». Por la democracia y la civilización.(Jardiel Poncela 1970b: 147)

La obra, como reflejo del influjo poderosísimo de la cultura de masas, reclama recuperar el prestigio de la literatura porque toda ella es, al menos en apariencia, genuina. La figura de Julio Santillana es una figura simbólica, como hombre de letras defraudado por el mundo cinematográfico. Su propia literatura acaba siendo modificada con fines publicitarios y mercantiles, que desvirtúan la creación literaria. Un carácter simbólico adquieren también los últimos momentos de la obra, cuyo epílogo amargo en forma de canción resume el desengaño de Hollywood:

Cemento. Acero. Basalto.
Sed. «Coca-Cola». Sudor.
Prisa. Bolsa. Sobresalto.
Y dólares. Y dolor: un infinito dolor
corriendo por el asfalto
entre un «Cadillac» y un-«Ford».
(*Cae rápido el*
TELÓN)(Jardiel Poncela 1970b: 154)

5. 1. 2. Antonio Paso: *Yo soy la Greta Garbo* (1932)

El temprano impacto del cine en todas las clases sociales modificó también los modelos dramáticos desde muy temprana fecha. Especialmente el género cómico se nutrió de los motivos y los personajes que Hollywood proporcionaba. Un ejemplo de ello se halla en una de las obras del prolífico Antonio Paso, *Yo soy la Greta Garbo (Vida, pasión y triunfo de una estrella de la pantalla)*⁹¹. Por el título se colige el tono de la pieza: anteponer al nombre de Greta Garbo el artículo «la» incurriendo en un vulgarismo denota el público que persigue, y ofrece información del grado de penetración popular que había alcanzado la estrella poco tiempo después del primer estreno de una de sus películas en España. En efecto, la obra estará escrita y ambientada en el Madrid castizo, y el lenguaje que se emplea estará plagado de

⁹¹ Antonio Paso y Cano (Granada, 1870-Madrid 1958) Comenzó su carrera como periodista y luego se dedicó al teatro como autor y como director de escena; extraordinariamente prolífico, cultivó distintos géneros cómicos en los que abusa de un humor un tanto tosco: sainetes, farsas, juguetes cómicos, revista..., y también fue autor de libretos de zarzuela. Casi siempre trabajó en colaboración con otros autores, entre ellos Arniches. El cine, con el que tuvo que competir directamente, no sólo le proporcionó material para parodiar; también tuvo contacto con él como guionista y adaptador de sus propias obras. Sobre la influencia del cine en su obra, véase el estudio de Moncho Aguirre (1999)

vulgarismos y giros populares de la lengua⁹². El mito, para merecer tal categoría, debe circular por todas las clases sociales y frecuentar todos los géneros literarios.

La obra tendrá como protagonistas a una familia humilde que regenta una sombrerería en el Madrid de los años 20. Facundo, el cabeza de familia, viudo, y de cierta inclinación morbosa por las jovencitas, vive con sus dos hijas Amalia y Gumersinda (nombrada por el hipocorístico Sinda). Ambas hermanas responden a modelos antagónicos. Amalia es una muchacha agraciada, atractiva para los hombres, juiciosa. Por el contrario, Sinda se caracteriza por carecer de los dones físicos de su hermano, y por ser una muchacha alocada. Quizás porque sus disposiciones le impiden tener el trato habitual con los hombres que se le supone a una muchacha de su edad por naturaleza, Sinda ha encontrado en el cine un medio de evasión de su realidad. Facundo comenta con Verónica, una vecina, la diferencia entre las dos y las razones del comportamiento de Sinda:

FACUNDO.—En eso ties razón; no es porque sea mi hija, pero es la flor del barrio.

VERÓNICA.—Tampoco la Gumersinda es ninguna pochez; que tie algunos años más que la Amalia y que la pobre no ha estao nunca bien de salú, pero no es pa despreciarla.

FACUNDO.—¿Quién, yo? ¿Despreciar a la Sinda? Tan hija mía es una como otra, y basta que se hayan quedado sin madre pa que no haya preferencias. Ahora que no dejo de comprender que, la Amalia es más guapa. (Paso 1932: 14-15)

Pronto sale a relucir en la obra el apodo con que se le conoce en el barrio, consecuencia de la obsesión cinéfila que se ha apoderado de ella:

JURISTO.—Pues díselo a la Sinda, que se cree la Greta Garbo.

FACUNDO.—Sí, ya sé que la llaman así, y, aunque sea en chufra me molesta.

JURISTO.—La culpa es de ella.

FACUNDO.—La culpa es del cine, que me la ha trastornao. ¡En cuanto anuncian una cinta de la Greta Garbo es que ni come, ni vive, ni duerme! Y no hace más que imitarla, y se pasa el día entre gestos, miradas, actitudes... Na, que se sienta a la mesa con un aire de vampiresa frente al cocido que me pone los garbanzos como piedras. (Paso 1932: 15)

El modelo cinematográfico de Greta Garbo por excelencia, el de la mujer fatal, marca las preferencias de Sinda, que toma las actitudes de la vampiresa como modelo de comportamiento⁹³. Pero el efecto cómico proviene precisamente de ello:

⁹² «Estrenado en el Teatro Cómico de Madrid la noche del 25 de octubre de 1932», tal y como recoge *La Farsa*, revista que publicó íntegra la obra.

⁹³ El modelo de la vampiresa se instauró como estereotipo de mujer sin discriminación de las clases sociales. Con respecto a ello, Jauss explica el funcionamiento de este tipo de modelos en la sociedad, una vez que se han adoptado: «los estereotipos de comportamiento se constituyen, se institucionalizan, reciben una legitimación, son interiorizados (por socialización primaria y secundaria) y como

Sinda recuerda el mito de Don Quijote en su afán por reencarnarse en heroína, pero cuyos modales y aspiraciones entran en conflicto directo con la realidad. Los ademanes heredados de la vampiresa cinematográfica incorporados a un ambiente popular (un plato de garbanzos no parece ser el manjar que se lleve a la boca con más frecuencia una vampiresa), en contraste con el entorno de lujo en que se sitúan los personajes de Greta Garbo, hacen de Sinda objeto del escarnio del vecindario:

JURISTO.—Mira, Facundo, yo bien sabe Dios que no te lo digo con ánimo de molestarte, pero la Sinda es la mofa del barrio.

FACUNDO.—¿Y qué hago? ¿La mato?

VERÓNICA.—Tanto como matarla... Debía tomar ejemplo de la Amalia. Tan formalita... (Paso 1932: 15)

Se citan otros personajes que persiguen la gloria de la pantalla, y denotan la consideración social del cine como espacio de oportunidades laborales. Hollywood se retrata como el lugar que otorga la fama, pero también, en niveles más prácticos, la riqueza. La entrada Amalia en escena planteará el núcleo narrativo de la obra: el amor que le profesa Florencio, otro aspirante a estrella cinematográfica. Pero ella desdeñará su amor precisamente por sus poco prácticas pretensiones:

AMALIA.—Están ustedes listos... Yo enamoré de ese candidato a la pantalla... Que se quede la pantalla con él. Es poco pa mí.

JURISTO.—Oye, tú, menos desprecio, que el Florencio está muy bien.

AMALIA.—Bueno, pues pa usted, o si no pa hacer pandán con mi hermana, con la Greta Garbo.

FACUNDO.—Oye, tú; deja a tu hermana en paz.

AMALIA.—Tiene usted razón; ya tiene bastante con lo que tiene. (Paso 1932: 14-15)

La irrupción de Sinda en escena sucede con gran jolgorio. En su calidad de trastornada por el mundo del cine, informa de que se avecina un estreno de su estrella cinematográfica favorita y debe acudir al cine acorde con la importancia de la ocasión. Para ello ha encargado a una modista un traje especial. El diálogo revela que acudir al cine, desde un primer momento, se convirtió en acontecimiento social, y heredó de otros espectáculos los hábitos sociales que lo rodeaba. La presentación del personaje se produce con hilaridad, rozando lo grotesco. Un nuevo efecto cómico deriva del contraste entre el mundo cinematográfico del *glamour*, y el mundo humilde en que se sitúan los personajes:

resultado se integran en un sistema jerarquizado de roles sociales, de instituciones y de universos particulares» (Jauss 1989a: 255).

FACUNDO.—¡Ah! ¿Pero hay esta noche estrenito de la Greta?

SINDA.— ¡Claro! ¡En el Callao!

FACUNDO.—Pues mañana que no se os ocurra poner cocido.

SINDA.—El caso es que al ir a cruzar de Alcalá a Peligros me detiene un guardia, gritándome: «¿Pero no ve que está el farol verde?; tiene usted que esperar». «No será a que madure», se me ocurrió contestarle, y para qué les voy a decir el pitorreo que se armó entre los que estaban esperando. Uno decía: «¡Anda, la astracanista!» Otro: «¿Por qué no se lo manda usted al *Gutiérrez*, que dan diez pesetas?» Y en esto unos pollos que deben ser de aquí... del barrio, gritan; «¡Pero si es la Greta!» Y a continuación el timito ese que han inventao pa molestarte: «Greta, que se te ve la etiqueta.» Os digo que me faltó tanto así para mover un escándalo. ¡Ay que ver qué gentecita! (Paso 1932: 16)

El revuelo que causa cuando sale con el traje es sintomático de la distancia que existe entre el mundo cinematográfico para algunos, y la realidad de los otros. La imitación del modelo impuesto por la pantalla causa hilaridad en una relocalización como la que se propone en esta obra. Como sucede desde los tiempos de Grecia, la comicidad puede surgir de la mezcla ambientes. Llama la atención de la siguiente cita un falso paratexto de una inexistente película de la Greta Garbo, pero que se acomoda genéricamente a la perfección en el modelo de vampiresa alentado desde la pantalla:

FACUNDO.—Qué gentecita y qué trajecito, que to contribuye.

SINDA.—No sé qué reparo le tie usted que poner al traje, padre, porque es muy parecido al que saca Greta Garbo en «La mujer que asesinó».

JURISTO.—Pa un crimen no está mal. (Paso 1932: 16)

Las desavenencias entre las hermanas no tardan en hacerse patentes. Se nos deja entrever que los problemas que subsisten entre ambas hermanas se deben claramente al amor. Mientras que la agraciada debería estar predispuesta, más que Sinda, a encontrar el amor, no acaba de decidirse, o no se atreve por las razones que esgrime la propia hermana, enfadada con su continuo menosprecio:

SINDA.—¿Y qué es lo que va a tolerar? ¿Ya estás en contra mía? Lo que sucede es que estás rabiosa porque mucho de guapa, mucho de figurita, mucho de postín y luego na de saber conquistar a un hombre. Como que para eso hay que tener arte, y gracia; y mano izquierda, y caída de ojos. Si tú hubieras visto a la Gloria Sanson en aquella película que se titulaba «O te conquisto o me mato»... Aquello era arte... Una mano así... (Lo hace.) Un gesto así... (Lo hace.) Una postura así... (Lo hace.) Y una mirada así... (Lo hace. Todo cómicamente.)

FACUNDO.—Así se ríen de ti en to el barrio.

AMALIA.—Diga usted mejor en to Madrid.

SINDA.—¡Despecho! Eso es despecho, y tos sabemos la causa. Que te gusta el Florencio, y el Florencio no quie darse por enterao. (Paso 1932: 16)

Las pretensiones de Sinda son mucho más altas que la realidad que le ha tocado vivir. El cine, como se puede comprobar, forma parte ya de los sueños de todas las clases, y en especial de la clase popular, que ve el camino más corto para alcanzar otro estado social. Es la vía para la fama y el dinero, es una válvula de escape para los mejores sueños de la gente. Nótese en la siguiente cita la vulgarización del nombre de Hollywood, que encontramos al otro lado del Atlántico, por las mismas fechas, en el artículo de Roberto Arlt «Se vamos a Jolibud» (Arlt 1997b):

SINDA.—Un cólico. Pero ven acá, desgraciá. ¿Tú te crees que yo me voy a dedicar al fogón? ¿Tengo yo cara de friegaplatos? No, hija, no; yo pico más alto. Y pa que te enteres, ayer tarde estuve en las oficinas del representante de la Paramount y estaba el Florencio, que es verdad que lo ha contratao pa el Jolibud, y había otros señores y varias artistas, y se habló de mí, y me pidieron que hiciera algo de «La cadena del infierno» o «El presidio». Unos querían verme en «El Infierno» y otros en «El presidio».

AMALIA.—Pero para que no salieras de él.

SINDA.—Y yo fui y les hice aquella escena de la mujer desmadejá, con aquella mirada, y aquel gesto, y aquel paso... ¡Bueno pa qué voy a contarte!... (Paso 1932: 20)

Hollywood tiene el poder de materializar los sueños. El de Sinda, ser una estrella en la Meca del cine, se cumple por mediación de Florencio, de quien recibe la noticia de que su prueba ha interesado a los representantes de los estudios cinematográficos. Por ello, la reacción de Sinda es la de incredulidad por un lado, y de desencanto por otro, porque ella esperaba, enamorada como está de Florencio, que en la conversación que estaban manteniendo le iba a confesar su amor. La noticia es bien distinta:

SINDA.—(Empezando a comprender y con desaliento.) ¡Ah! ¿Pero me estás hablando en serio?

FLORENCIO.—Naturalmente. ¿No te dije que se trataba de una de las mayores ilusiones de tu vida? ¿Y no es la pantalla tu mayor Ilusión?

SINDA.—(Como sufriendo un desengaño.) Sí, sí... es verdad.

FLORENCIO.—Pues entonces... ¡Ahí es nada! Estar soñando toda la vida con una cosa lejana, imposible, y de repente que te digan: «para usted, que es suya». ¿No es eso?

SINDA.—(En igual tono.) Sí, eso es... ¡Estar soñando y de repente!... (Paso 1932: 21)

Pero cuando comprende la magnitud de la noticia, y que finalmente se va a cumplir su sueño, Sinda cambia de estado de ánimo súbitamente:

SINDA.—¡Ay, Dios mío! ¿Pero es verdad? ¿Entonces es que le he gustao a ese señor y quiere hacerme estrella? (Emocionadísima.) ¡Ay, Sinda! ¡ Ay, Greta, que te se ve la etiqueta!... Pero oye, ven acá, Florencio; cuenta, cuenta: ¿Qué fue lo que más le gustó? ¿Aquellos detalles que hacía cuando me retorció el alma, o aquello otro del desmadejen amoroso?... (Paso 1932: 21)

La noticia le hace soñar de manera inmediata con las más altas cotas cinematográficas. Para empezar, anhela sustituir a Greta Garbo, a quien tantas veces ha imitado en su vida y que ahora tendrá la oportunidad de conocerla, pero también de competir con ella. Las tornas cambian rápidamente ante el cumplimiento del sueño, y aquella que fue el modelo de inspiración para la vida de Sinda se convierte ahora en una rival que hay que aparcar:

SINDA.—Pero digo yo, que si lo que sé hacer es el trabajo de la Greta Garbo, ¿pa qué me quieren a mí si ya la tienen a ella?

FLORENCIO.—No, no, verás... Es que vuestro trabajo parece que es igual, pero en el fondo es distinto.

SINDA.—A ver, a ver, explícame eso.

FLORENCIO.—Tú haces lo que haces, en serlo, en el sentido que lo haces. Eso está claro. Ahora lo que no está tan claro es que el público te tome en el mismo sentido que lo haces tú. ¿Comprendes? (Paso 1932: 21)

La realidad, como se ve, es bien distinta. La inversión de los modelos también se emplea como recurso cómico. Ella, que soñaba con los papeles de vampiresa, tendrá que encarnar otros de muy distinta índole, porque su perfil cinematográfico es bien distinto a juicio de los representantes de Hollywood:

FLORENCIO.—Más sencillo; y esto es lo que pretenden los americanos, que son unos tíos de pupila: que mientras tú hagas la escena de «La mujer atormentada», por ejemplo, la gente se tumbe de risa.

SINDA.—(Herida en su amor propio.) Florencio; tú eres un sinvergüenza. ¿Por quién me has tomao? ¿Tú crees que yo voy a ser la risión de la gente? ¡Con lo artista que yo soy!

FLORENCIO.—Pero, tonta, si tu arte consiste en hacer reír, si resulta que tienes gracia. ¡Quién te dice que con el tiempo no puedas ser una Pamplinas o una Charlot. (Paso 1932: 22)

El enfado acaba con la conversación y con la amistad, ofendida en lo más profundo porque sus pretensiones eran distintas. Su destino es el *slapstick*, hecho que subsume en una gran preocupación a Sinda, ya de por sí apenada por comprobar que sus ilusiones se ven alteradas de este modo tan drástico. Con ella pretenden abrir el mercado cómico cinematográfico en España:

SINDA.—¡Dios mío, estrella cómica! ¡Con lo que a mí me aburren esas paparruchas, que nunca las he podido soportar!

FLORENCIO.—Y tú qué sabes; a lo mejor eres un genio ignorao.

SINDA.—Pero oye: ¿me tendrán que tirar alguna vez con merengues a la cara? Porque eso no, Florencio, hablar con la cara empringá de merengues, eso no.

FLORENCIO.—Mujer, si te molesta lo especificas en el contrato.

SINDA.—Y caerme por las escaleras, ¿me tendré que caer con mucha frecuencia?

FLORENCIO.—El que algo quiere, algo le cuesta.

SINDA.—¡A ver si me cuesta una pierna! Oye, y bofetadas... ¿También?... (*Acción de pegar.*) (Paso 1932: 22-23)

El tercer acto espera el retorno temporal de la nueva estrella de Hollywood, ascendida a esta categoría tras una carrera cómica meteórica por el que se han caído algunas pretensiones más de Sinda. Por ejemplo, la han apodado «La Pañete», de gran sonoridad cómica, pero que se construye paródicamente desde el sobrenombre de «la Divina». Facundo nos informa de los cambios tan radicales que se han operado en la vida de su hija:

FACUNDO.—(*Que entra un momento antes.*) No se preocupen, que viene. Tardará más o menos, pero viene. Ella ha calculado los kilómetros, y una celebridad mundial tiene que calcular los kilómetros y los agasajos. Aquí que la obsequian; allí que la vitorean; en este sitio que le hacen una entrevista; en el otro que le hacen una fotografía, y to esto retrasa. (Paso 1932: 31)

En efecto, comparte la productora de Greta Garbo, pero sus papeles son bien distintos. El peritexto ficticio de los carteles de sus películas, asentado en los modelos hollywoodienses, trasluce la distancia que se ha abierto entre las pretensiones del primer acto y la realidad que revela éste:

FACUNDO.—Cuidao, no se vaya a romper. (*Entre Facundo y Juristo lo desenrollan de forma que lo vea bien el público y pueda leer claramente el texto, que dirá: «Palacio de la Música. Hoy estreno. «Una mona en los tejados». Hablada en español por la Pañete.» En el centro del cartel hay una gran caricatura de Sinda con una pierna en un tejado y otra en otro, en actitud muy cómica de gesto, y de peinado, y de traje. Debajo se leerá: «Es un film de la Metro Golwin.»*) (Paso 1932: 32)

Sigue siendo motivo de escarnio. Pero ahora la fama tiene muchos amigos. Quienes no confiaban en ella, como el padre, se muestran complacidos: «FACUNDO.—Todo lo que os dé la gana, pero ahí la tenéis, rica, famosa, célebre. Porque a la Pañete la conocen a estas horas en todo el mundo (Entusiasmado.) ¡Y pensar que es mi sangre la que corre por la pantalla!» (Paso 1932: 33)

Aunque los caminos de Greta Garbo y de Sinda son divergentes, a ambas ha acabado uniéndolas la fortuna que han amasado con el cine, que ha propiciado que sus cambios de vida sean radicales:

(La puerta del foro la llenan hombres, mujeres y chiquillos ávidos de contemplar a SINDA. Ésta se abre paso entre todos y entra. Viste bien, lujosa, pero siempre exótica, queriendo ser la vanguardia de la moda con objeto de no perder nunca la nota cómica. Se cubre la cabeza con una pamelita inmensa. De la mano derecha y sujetos a una correa arrastra tres perros lo más raros posibles. Poco después entra JARRING, negro vestido de chófer, que saca en una mano el cabás de viaje de Sinda y en la otra un vaso de cristal de esos corrientes con agua y una rana pequeña de celuloide. Todo el momento este de la aparición en escena de Sinda y de la curiosidad de los vecinos, etc., queda a cargo del director de escena.) (Paso 1932: 34)

Así se refleja el cambio, no sólo por su físico sino también por la aceptación del destino que la vida le había reservado:

SINDA.—Anda, ¿os acordáis cuando yo decía que era Greta Garbo? Pues qué Greta Garbo: ahora no hay más que la Pañete y la Pañete. (Paso 1932: 34)

En determinado momento cuenta la ocasión en que pudo conocer a su ídolo de antaño, un encuentro que lleva el choque de culturas esbozado por Jardiel Poncela hasta los límites de lo grotesco:

JURISTO.—¿Y allí habrás alternao con tos los astros y toas las estrellas?

SINDA.—¡Anda éste! Toas las mañanas me iba a tomar el aperitivo a un gran bar que le llaman «El Firmamento», y allí estaban todos. «Buenos días. Chon Chilber... ¿Qué tal? ¿Se ha descansao? ¡Anda, si está aquí la Greta Garbo! ¡Pero, hija, está usted cada vez más ojerosa! ¡Ay, la Norma Talmage, que no me habían presentao! Mucho gusto. Pues aquí la estaba diciendo a la Greta que la encuentro muy esmirriá; que debía tomarse un frasquito de aceite de hígado de bacalao... ¡Anda, si está allí Ramón Novarro! ¿Qué tal desde anoche, Ramoncito? Yo, bien; ¿y tú? Y en cuanto aquello se empezaba a poner interesante, un pelmazo que viene a dar la lata: Charlot. ¡Ay, hijo, por Dios, Charlot no seas pesao, déjanos tranquilas!... «Y así toas las mañanas. (Paso 1932: 36)

La filmografía que se ha labrado la Pañete es bien distinta de la de Greta Garbo. Sólo hay que observar sus títulos (de nuevo el peritexto filmico demuestra su validez cómica) para comprender el prototipo diametralmente opuesto al que representa la estrella sueca: «La Pelagatos», «La Zarrapastrosa», «La Espantapájaros». Y, además, haciendo las bufonadas que tanto temía antes de su partida y que tanto aborrecía:

SINDA.—Al principio me daba un poco reparo cuando me tenía [36] que tirar por alguna escalera; pero luego, na. Too es tomarle el pulso. Ahora las cojo desde arriba y hasta el sótano

de un tirón. Como lo de subir en aeroplano. Con decirnos que tengo contratao uno después de comer pa dormir la siesta en el aire. (Paso 1932: 35-36)

La aceptación del nuevo modelo que rige sus papeles tiene un contrapunto en los de la Divina. En la siguiente cita se puede comprobar hasta qué punto la Pañete es el antimodelo interpretativo de la finura representada por Greta Garbo. La estrella cómica española, que soñaba con desbancar a la sueca, causa hilaridad aun en los momentos en que debe interpretar escenas trágicas:

SINDA.—Hasta que me pongo trágica, y entonces ya es que los desternillo a carcajadas. Hay un momento, cuando doy el alarido de la muerte, que se ponen malos. Y el empresario loco de contento, y el cine lleno hasta los topes, y los críticos diciendo que tengo un gran talento cómico; que nadie se muere con la gracia que yo. Es decir, que triunfo, pero al revés; allí donde pongo pasión, despierto la risa; donde pongo el alma, provoco el pitorreo. (Paso 1932: 37)

Es significativo que acaben representando dos modelos antagónicos. Antonio Paso nos retrata a una Sinda que se yergue como reina de la comedia, mientras que Greta Garbo representada la de la tragedia. Aún así, la Pañete aún muestra sus reparos por este cambio ante el padre, que, sin embargo, considera que no tiene nada de indecente, y sí, en cambio, los que hace Greta Garbo:

SINDA.—Porque no quiero que me vea usted trabajar estando yo aquí. Porque... porque me da vergüenza..., vaya.

FACUNDO.—¿Que te da vergüenza de mí? ¿Lo dices en serio? ¿Pero quién soy yo?

SINDA.—Mi padre, ¿le parece a usted poco?

FACUNDO.—¿Y te da vergüenza que tu padre te vea saltar por los tejados? Mujer, si eso no es malo; si fueras una vampiresa de verdad, de esas que salen, como Dios las hizo, y vengan piernas, y venga escote, venga sinvergüencería, comprendo el reparo; pero si tú eres una artista decente, ¿qué pue importarte que tu padre vaya un ratito a reírse contigo? (Paso 1932: 38)

El padre, finalmente, la hace cambiar de opinión y la anima. En solitario, sin embargo, Sinda lanza este monólogo donde sale a relucir la doble cara del éxito y la conciencia de que con él no se consigue la felicidad:

SINDA.—Tiene razón mi padre. ¿A qué llorar? ¿No soy una estrella de la risa? ¡Pues entonces! La Metro Golwin me prohíbe estar triste. Además que ya estoy en mi Madrid, en mi casa... ¡Todo está igual! Aquí el mostrador, ahí la mesa del trabajo; ahí... (Fijándose en el testero donde está el cartel con su caricatura.) Ahí..., estás hecha una birria, un espantajo. ¡Te odio, Pañete! ¡La Sinda te odia con toda su alma! ¡Eres mi tortura! ¡La muerte de todas mis ilusiones! ¡La!... ¡La!... (Transición.) Pero sí, sí tienes razón. Eres la Pañete, la actriz cómica mundial. ¡Na más que eso! Soy famosa, tengo dinero, trajes, joyas... Por guapa que sea una

mujer, ¿qué puede a mi lao? (Desafiando.) ¡A ver las guapas! ¡Que vengan toas las guapas a pasar envidia! ¡Dónde hay una guapa? (Paso 1932: 40)

El largo recorrido vital de Sinda termina por conferirle, paradójicamente, los modos descarnados de la vampiresa, cuyos propósitos se ven cumplidos por la falta de escrúpulos. Encuentra a su hermana desdichada porque no aparece el hombre que la haga feliz. Pero las palabras de Sinda son terribles al respecto, por su crudeza y su vanidad, y recuerdan a los momentos álgidos de las mujeres fatales interpretadas por Greta Garbo. La diferencia recae en la elegancia del lenguaje usado:

SINDA.—Como lo oyes. Con el dinero se tiene too. ¿Un hombre? ¡Un regimiento! ¿Un novio? ¡Cuatro para alternar! ¿Un marido? El más guapo. Organizo un concurso de belleza y escojo entre los primeros premios. (Paso 1932: 41)

Y, efectivamente, el dinero le da el amor de Florencio, por quien suspiraba antes de partir a Hollywood. Es sospechosa la conversación que mantienen:

SINDA.—Vamos a ver: mírame bien. ¿Qué tal estoy?

FLORENCIO.—Ya te he dicho que más guapa: y además un aire de América.

SINDA.—¿Cómo un aire? Traigo un ciclón; y además una fortuna; y en dólares, que no bajan; y como tú, con los papeles puestos aquí (Señalando el corazón), en espera de uno que vea el cuarto, que le guste la distribución, que me dé la señal, y... la mudanza en seguida. (Paso 1932: 43)

La obra de Antonio Paso, aunque asentada en el efecto cómico evidente, guarda similitudes con la de Jardiel Poncela estudiada en el apartado anterior. La sensación de la superficialidad que se desprende del sistema de estrellas promovido por Hollywood es una de las más evidentes concomitancias entre ambos textos. En lo estrictamente literario, ambas obras ostentan un uso similar de los elementos del repertorio ofrecido por el sistema cinematográfico, en contraposición con los que ofrece la cultura autóctona. En lo concreto de los géneros literarios, se mitifica a Greta en la tragedia, para desmitificar a su reverso en la comedia. En ambas, por lo demás, se somete a juicio crítico los nuevos modelos impuestos por el discurso hegemónico implantados desde Norteamérica.

5. 1. 3. Norma Huidobro: *¿Quién conoce a Greta Garbo?* (2010)

La obra de Paso que acabamos de comentar nos proporciona una temprana noticia de una película de género negro protagonizada por Greta Garbo. Se titula *La mujer que asesinó*. El título del filme refleja una contundente incursión en el género

negro por parte de *La Divina*. Plantea, a su vez, algunos interrogantes en relación a los modelos de repetición que exige el género, porque nos desvela ya desde el paratexto principal la identidad de quien comete el homicidio, por lo que se transgrede una de las reglas fundamentales del *noir*. Pero, si uno conoce la filmografía de aquella actriz sueca que enamoró a las masas y a las elites intelectuales (en un consenso sin precedentes en la historia del cine), se percatará de que aquel título no se encuentra entre los que rodó. Lo interesante del filme es que, como se ha señalado, no es real. Se trata de otro paratexto sin texto que debemos añadir al mito.

En realidad, no importa que *La mujer que asesinó* nunca haya existido. A efectos literarios cobra incluso más valor: es ficción pura, o más exactamente, ficción de segundo grado, metaficción. Dejando a un lado la oposición entre realidad o ficción, lo que interesa es aplicarle otra categoría teórica que se remonta a Aristóteles, que es la de verosímil. Es decir, es verosímil que en 1932 hubiese una película de Greta Garbo titulada *La mujer que asesinó*. Pero sobre todo es verosímil que en esa fecha el género negro tuviese tanto éxito de masas como que para que un personaje popular iletrado quiera ser la protagonista de ese filme. Claro, que dentro del género, estamos hablando de cine negro y no ya de novela. No hace falta leer.

Dejemos ahí esa película negra, la más fascinante de todas. Nunca existió, pero ejemplifica de manera esclarecedora el cambio sintomático que ha sufrido la cultura desde los tiempos de Cervantes hasta nuestros días, en un viaje que parte de los códigos carabellerescos y llega hasta la cultura de masas; del hidalgo a la *femme fatale*.

El cumplimiento de lo que se apuntaba como semilla en *Yo soy la Greta Garbo* llega en una fecha tan tardía como el año 2010. Se publica en ese momento un libro titulado *¿Quién conoce a Greta Garbo?*. Hace ya dos décadas que Greta Garbo ha dejado de existir como persona, y casi siete décadas que ha dejado de ser actriz. Estamos, por lo tanto, muy lejos de su apogeo artístico. En otro siglo y en otro milenio. Nos desplazamos a Argentina. La autora de la novela es Norma Huidobro, especialista en literatura policíaca y juvenil⁹⁴. Estas coordenadas distantes, sin

⁹⁴ Norma Huidobro (Buenos Aires, 1949). Escritora argentina. Vive en Lanús. Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, ha trabajado siempre en el ámbito de la literatura: como profesora de secundaria, coordinadora de talleres de escritura y asesora. Autora de novelas policíacas y de relatos infantiles, como *Octubre, un crimen*, *La tercera puerta*, y *El misterio del mayordomo*.

embargo, no alteran la importancia del mito. Conviene recordar que una de las características del mismo es su transtemporalidad y el rechazo de los límites espaciales.

¿Quién conoce a Greta Garbo? es una novela policíaca juvenil, pero su sistema referencial apela también a un público adulto, como se verá más abajo. No parece fácil que un lector joven, al que en principio está dirigida la novela, tenga en su horizonte cultural un conocimiento preciso de Greta Garbo. Acaso sepa que fue uno de los mayores mitos del cine, pero es improbable que haya visto una sola de sus vetustas películas en blanco y negro. Por ello el paratexto gráfico que constituye la portada resulta enigmático. En ella se puede reconocer —en un plano medio— claramente a Greta Garbo, hecha de luces y sombras, en un fotograma extraído del filme *Susan Lenox* (1931). Semiculto su rostro bajo la capucha de su abrigo, la mirada de Greta Garbo resulta enigmática, y acabará siendo un anticipo de la trama de la novela, donde la ocultación de la identidad y la noción de simulacro serán decisivos para su desenlace. En un segundo plano, tan en la sombra que es casi silueta, también aparece Sherlock Holmes con su perfil reconocible: gorro, gabardina, pipa... Se está cerrando aquel círculo al que aludía aquella película ficticia, de manera que tenemos una novela de género negro protagonizada por Greta Garbo en el modelo clásico de este género: aquel en el que el detective vence al criminal porque es más inteligente que él. Habrá acción, pero será mayor la presencia y el juego del intelecto, que acabará prevaleciendo. Es una tradición que se remonta a Chesterton (2011: 49-55), y tiene su plenitud en la novela popular de Agatha Christie. Está lejos de otros modelos más poéticos y con distinta perspectiva, como el de Highsmith (1987).

La investigadora en esta novela es una adolescente de quince años llamada Greta. Ha nacido y vive en Buenos Aires, en nuestros años, en nuestro momento. En principio, de Greta sólo tiene el nombre, como sucede a la rosa en la novela de Umberto Eco, lo cual viene a anotar literariamente que del paso de los seres maravillosos por el mundo no queda más que el nombre, o, visto desde otra perspectiva, al menos *queda* el nombre. Resulta interesante recordar las palabras de Ernst Cassirer al respecto: sólo mediante el nombre el mito «se hace un ser

Una mezcla de género negro y literatura para jóvenes se da en *¿Quién conoce a Greta Garbo?* Cultiva una prosa sencilla, urbana y llena de referencias populares al cine y la televisión. Ganó el Premio Clarín de Novela 2007.

autónomo, que sigue viviendo con arreglo a su propia ley, y adquiere porte y duración» (Cassirer 1961: 62). La protagonista medita mucho sobre lo raro que es llamarse así, y se debe a que sus padres son unos admiradores incondicionales de Greta Garbo:

Además, llamándose como ella se llamaba... Greta. Greta, Greta, Greta. Horrible. ¿Por qué no se llamaría como cualquiera de sus compañeras de colegio? [...] No, a ella tenía que tocarle el nombre de Greta. ¿Y por qué? Porque sus padres admiraban a Greta Garbo. ¿Y quién conoce a Greta Garbo? Ella la conoció a la fuerza, gracias a todos los videos que vio desde que era chica. Pero sus compañeros, la gente de su edad, qué la van a conocer. ¿Qué le importaba a ella llamarse como una actriz famosa de hace mil años? ¿No podrían haber buscado una actriz más nueva, que la conocieran todos? (Huidobro 2000: 5)

Los nombres acabarán teniendo una importancia capital en la novela. Nuestra protagonista participa de lo paradójico del suyo, porque de hecho, es una adolescente sin ningún fulgor, con las indefiniciones de su edad, y que físicamente apenas se parece a su homónima. Sin que se diga explícitamente, todo en su retrato (pelo, cuerpo, vida cotidiana, coordenadas vulgares), nos hablan de una mujer literalmente «desgarbada», en los dos sentidos, el coloquial y el cinematográfico:

Todo lo demás de su persona a Greta le disgustaba. A veces se veía gorda y cuadrada, otras, menos gorda y rectangular. Una que otra vez se veía bien, pero el bienestar no le duraba porque entonces reparaba en su espalda y la veía demasiado ancha, o si no, observaba su cintura para llegar a la invariable conclusión de que le sobran centímetros. / A Greta le hubiera gustado tener un esqueleto un poco más chico, piernas más largas, brazos más cortos, manos más finas, uñas ovaladas y no tirando a cuadradas, caderas más angostas, nada de panza, nada de prominencias, ni por arriba ni por abajo, sólo líneas rectas y largas, largas, estilizadas... / No era fácil transitar por los catorce y tener que aceptar cambios en el cuerpo que una no busca pero llegan igual. (Huidobro 2000: 4)

No obstante su lejanía con la figura real de Greta Garbo, la mítica actriz proporcionará a la protagonista, a medida que avanza el relato, un modelo de comportamiento que le servirá para iniciarse de manera definitiva en el mundo adulto: cuando en la existencia prosaica de Greta Casares, esta adolescente, se produce una muerte, decide indagar travestida de Greta Garbo. Para su investigación detectivesca la joven Greta Casares se inventa un personaje, cuyo nombre es Romina Garbo. Se trata de todo un *alter ego* que la proyecta hacia el mundo exterior y hacia el futuro. Se evidencia con ello la dualidad entre Greta, que vendría a ser Alonso Quijano, y Garbo, que vendría a ser Don Quijote. En una ampliación del significado del mito, que actúa como marcador de generaciones distintas, la Garbo de esta novela

es ya una mujer joven, se viste de mayor, enigmática, con gafas negras, y capaz de resolver una muerte extraña.

Pero en la novela, además, los atributos del mito de la Greta Garbo real traman un sistema de referencias que caracterizan a personajes diversos. La muerta, por ejemplo, es una actriz, bella y misteriosa. Son cualidades que remiten de manera directa a la actriz sueca. Como se puede observar, hay una fragmentación del mito de Greta Garbo en dos. Greta se ha quedado con lo cotidiano —sus padres la llaman a menudo Gretita—, y Garbo se ha quedado con lo maravilloso. Se proyecta también la dualidad Clark Kent-Supermán en femenino. La transformación es más rica de lo que parece: el mito primigenio no se ha roto en dos, sino en muchos; no se duplica, sino que se multiplica. A la bipolaridad de la detective, hay que sumar que la asesinada es la que tiene en realidad todos los atributos de Greta Garbo; y que los padres de Greta los tienen a la inversa en una especie de contrafacto. Ellos son actores de teatro sin ningún *glamour* que llevan una vida convencional, pero su admiración por La Divina va a acabar cumpliéndose en su hija con la mediación de algo que ellos tenían en su mano: el nombre y la formación (la han hecho ver, de niña, todas las películas de Greta Garbo).

El sospechoso principal sobre el que apuntan los celos de Greta Casares es una especie de Greta Garbo en masculino, actualizada: es una estrella de las series televisión, en ese género particular de los programas del corazón. Es una suerte de contrario: famoso, musculoso, adorado por sus fans, y calificado en más de una ocasión con el adjetivo que solía aplicarse a Greta Garbo: «¡Conociste al divino Nacho!» (Huidobro 2000: 106); «Nacho es un divino, un romántico» (Huidobro 2000: 154). Se trata, como se puede constatar, de una suerte de caricatura masculina cuya fama corresponde a los medios actuales. Las referencias intermediales de la novela se construyen asimismo en una doble articulación: en un discurso sublime, que alude a la Greta Garbo real y a los actores de teatro entre los que se mueve Greta Casares; y en un discurso humilde, cuando no vulgar, que se corresponde con el de las telenovelas y el de los programas del corazón. *¿Quién conoce a Greta Garbo?* evidencia que también en el discurso general de la cultura de masas se articula mediante niveles de prestigio, y en esta novela quedan regulados por el medio en que se emiten. Y, como sucederá en el desenlace, se impondrá el discurso mediático alto.

Al fondo quedan secundarios como un joven detective real, estudiante universitario y candidato a Sherlock Holmes, que se ve superado como corresponde a nuestra época por la protagonista. Se desplaza así el actante tradicional del género hacia personajes que en principio no están cualificados para ejercer el papel de investigadores, pero que han adquirido esas cualidades —y el arrojo para ponerlas en práctica— de los discursos de masas. El equipo que logra finalmente desentrañar el misterio estará formado por tres componentes, un hecho que se desmarca de las expectativas que despierta el género, donde, por lo general, hay un personaje (y acaso un ayudante) cuya inteligencia y perspicacia bastan para descubrir al asesino. El lector adulto de esta novela, por tanto, verá transgredidas las convenciones del género, pero, en cambio, el lector de menor edad encontrará paralelismos con novelas de misterio juveniles donde un grupo de amigos, constituido en clan o sociedad secreta basada en vínculos de amistad, decide desvelar los misterios que se les presenta. Puede reconocerse al fondo el modelo de Enid Blyton, cuyas exitosas series de novelas se basaron en esta estructura protagónica múltiple y que sigue vigente en la actualidad.

Otros personajes actúan como contrapuntos. Es el caso de la abuela de la adolescente: extremadamente vulgar, atenta sólo a los programas de cotilleo de la televisión y a los concursos en los que participa por teléfono. En la genealogía tanto biológica como cultural de la protagonista ocupa una casilla en el mismo nivel que la Greta Garbo real, la actriz. Pero la verdadera progenitora de la detective va a ser la estrella sueca. Va a ser así a medida que avanza la novela, de manera que cada vez la joven es más Garbo. Incluso llega más lejos que Greta Garbo:

Se colgó al hombro una gran cartera negra, donde guardó el grabador, se pintó los labios de rojo sangre, se colgó en las orejas unos enormes aros dorados y se puso un par de anteojos negros, de vidrios alargados, que terminaban en punta hacia las sienes y que consideró sumamente sexys. Satisfecha, se miró un largo rato en el espejo y finalmente salió. (Huidobro 2000: 86).

Tanto, que al final, cuando el crimen se resuelve, se hace llamar ya Greta Garbo, con el nombre y el apellido. El episodio en el que se atrapa al asesino se resuelve, por cierto, en función de una de las más famosas películas de la actriz sueca: *La dama de las camelias* (*Camille*, titulada en España *Margarita Gautier*, 1936). Es típico del actual género negro resolver el conflicto con claves culturales de

segundo grado, basándose en otras novelas o en otras películas, sean o no negras. Esta novela es un ejemplo paradigmático de esta tendencia.

Más allá de referencias cinéfilas, la Greta Garbo detective de esta novela protagoniza en realidad una *Bildungsroman*, pues a medida que progresa en la investigación del asesinato, avanza en su formación personal y en su capacidad de enfrentarse a las dificultades del mundo. Da un cumplimiento nuevo a lo que era germen en ella, que es el nombre. Parecerá más estrella de cine que personaje televisivo, como Nacho Clementi. Crea una nueva Greta Garbo que ni la actriz ni sus personajes realizaron. Quizá estaba en la actriz esa faceta detectivesca que permite saltar al género negro por la vía del misterio, y que tan alejada se encuentra de aquella *Mujer que asesinó* en la película ficticia de los años 30.

Se pone de manifiesto que para la comprensión total de los múltiples detalles mediáticos diseminados por *¿Quién conoce a Greta Garbo?*, se requiere por parte del lector una competencia amplia que abarque tanto el mundo del cine como el televisivo. En la obra confluyen elementos primordiales de la sociedad del espectáculo, pero confrontados. La autora aboga por presentar jerarquías en el discurso de la cultura de masas, y el cine pertenece al ámbito de prestigio ya que se define por oposición con la televisión. Surge así una lectura dirigida por el texto: sólo en el cine perviven los mitos, y estos articulan otros discursos muchos tiempo después de su fulgor, ya que tienen un grado de pervivencia superior a las figuras que propone el discurso televisivo. Las que pertenecen a éste están caracterizados por la fugacidad de su existencia. Su prestigio cultural también es menor al de las estrellas de cine, en parte porque su comportamiento tal y como se refleja en la novela no entraña el misterio y la profundidad que definen a los mitos cinematográficos. Los mitos cinematográficos se distancian de las fugacidad de las figuras televisivas por la multitud de perspectivas y la incidencia que pueden tener en otros discursos.

Las estrellas de la televisión, según se puede inferir de la lectura de *¿Quién conoce a Greta Garbo?*, no guardan las distancias con el receptor. Éste las observa desde una perspectiva igualitaria, como si el espectador estuviera al mismo nivel que la estrella. Les separa una pantalla de pequeñas dimensiones en comparación con las del cine. Y, como ocurre en el relato, estas distancias pueden ser eliminadas en su totalidad: Greta Casares-Romina Garbo es capaz de encontrarse con el actor Nacho Clementi, principal sospechoso del asesinato. La forma de recepción que instaura la

televisión, en consecuencia, impone unas condiciones particulares diversas de las que se producen en el acto de contemplación de un filme. Las dimensiones de la proyección y la pantalla, el cuidado del discurso cinematográfico regulado en los más pequeños detalles, el hecho de que la improvisación no forme parte del filme, el cuidado técnico de la representación... son algunos de los factores que influyen en las distintas formas de entender el texto fílmico y el televisivo. La vulgaridad con que es retratado además el mundo de la televisión en esta novela es otra prueba de esta distancia. Y es en esa lejanía en donde debe instalarse el mito.

Indudablemente, el lector más joven que se acerque a la novela no detectará la totalidad de los intertextos que se presentan, ya que pertenecen a un horizonte cultural mediático alejado de este tipo de receptor. Por el contrario, el lector adulto estará más capacitado para interceptar esas alusiones que se presentan fragmentadas, por lo que se establece una complicidad cultural con el lector especializado. Sólo éste será capaz de descifrar los detalles atribuidos a determinados personajes los rasgos icónicos y cinematográficos que constituyeron la personalidad de Greta Garbo.

Es momento de cerrar ciclos. *¿Quién conoce a Greta Garbo?* es una rareza, a caballo entre el cine y la literatura, pero no en el sentido virtual, que convierte las novelas en películas. Esta novela resulta interesante porque convierte las películas y sus personajes y actores en protagonistas de novelas. En ésta, como hemos visto, Greta Garbo constituye por sí misma un sistema de referencias externas de la narración, caracterizando a los personajes que participan en la diégesis. Aunque está dirigida a un público juvenil, requiere que éste tenga competencia sobre el cine clásico. Para el lector joven, esta lejanía con su horizonte mediático actúa también como una apelación icónica: aquellas películas en blanco y negro evocan un ambiente adecuado al relato y a la investigación policíacos. Se completa así el extenso sistema de representación que rodea a cualquier mito, que se presta a su vez a ser reelaborado e interpretado una y otra vez para conservar su vitalidad en la cultura. Se cumple, en definitiva, lo que anuncia García Gual: «todo recuento [*del mito*] es a la vez recreación» (García Gual 2007: 58).

Asimismo, el mito en la novela no se detiene sólo en su nivel iconológico (el de la imagen universalmente reconocible de la actriz), sino que sus historias, su discurso cinematográfico, sirven para salvar la vida de la protagonista. En este caso

es una de esas narraciones maravillosas protagonizadas por Greta Garbo, la que actúa como salvamento para la joven investigadora: se trata de *La dama de las camelias*.

Es el momento de investigar el título. *¿Quién conoce a Greta Garbo?* que la adolescente se dice y que escuchamos en focalización interna en los momentos iniciales, cuando se lamenta de portar el nombre de una actriz ya casi olvidada. Hay un título cinematográfico que acude a la mente de manera inevitable: *Quién teme a Virginia Woolf*. La analogía entre ambas interrogaciones tensa cinematográficamente aún más esta novela. Pero también la tensa literariamente, porque además de remitir a la inolvidable actriz Elisabeth Taylor (el último mito de Hollywood), remite a Virginia Woolf y facilita la transición de Greta hacia la literatura.

En un mosaico de 1933 que se encuentra en el vestíbulo de la National Gallery de Londres, a la vista de todos pero que casi nadie ve, el artista Boris Anrep representó a las nueve musas griegas. Dos de ellas eran Virginia Woolf y Greta Garbo. ¿Quién es cada una? Virginia es Clío, la musa de la historia, y Greta Garbo Melpómene, la musa de la tragedia. La coexistencia simultánea de ambas, que fueron reales y han acabado convertidas en mitos, nos legitima para aplicar el método comparativo entre los dos títulos, entre las dos preguntas, quién conoce y quién teme.

John Bainbrigde, biógrafo de Greta Garbo, nos cuenta que la propia actriz sueca pensaba que ella era similar a la actriz-heroína de la novela de Henry James *The Tragic Muse*, lo que nos confirma, por la más alta vía literaria, que la propia Greta Garbo aceptó su identificación con la musa de la tragedia:

su carácter — decía James de su heroína, tenía sobre todo la cualidad de retenerle a uno por un particular hechizo; de lo demás — la natural inclinación al hogar, la relación con su madre, sus amistades, sus amantes, sus deudas, la práctica de virtudes o vicios— no valía la pena hablar. Era eso, la ficción y la apariencia. La honda, la verdadera sustancia era en ella la representación. (Bainbrigde 1956: 18-19)

Las palabras de Henry James que Garbo asumía como retrato son válidas para la detective idealizada de la novela de Norma Huidobro. Resuelve el crimen mediante la representación. Confirma que Greta Garbo es musa porque ha sido inspiración de la novela y explica su metamorfosis en la novela y en el género negro, que son dos ámbitos a los que no pertenecía en origen, no sólo por el misterio que le es consustancial, sino por el lado trágico que bordea la muerte y su explicación.

5. 1. 4. Humberto Salvador: «Malabares» (1932)

En el cuento «Malabares», de 1932, el ecuatoriano Humberto Salvador expone crudamente las miserias de la existencia burguesa y los esplendores del universo cinematográfico⁹⁵. Inmerso en esas contradicciones, típicas de ciertas Vanguardias, el texto se sirve de técnicas también vanguardistas para ahondar estéticamente en la distancia que media entre la realidad y la ficción cinematográfica.

Aparece dividido en dos partes. En la primera, la vida burguesa se ve alterada por la irrupción de lo maravilloso aportado por la gran pantalla. El cine, auténtico acontecimiento revolucionario, se manifiesta tempranamente en el relato: «Al divisar al burgués, surge la visión de la esposa vieja y fea; de ocho hijos que llorarán por la noche para que él se levante a entretenerlos; de la cocinera chismosa; de una docena de gallinas, un perro y el caballo; de su cerebro romboide» (Salvador 1994: 105). Esta sección se dedica enteramente a describir la duración del tiempo burgués, e inevitablemente a enjuiciar el modo de vida que lleva aparejado. A medida que se avanza hacia el final de la primera parte, el ritmo narrativo se acelera y se acumulan los acontecimientos. Se cierra con un sentido alegato de los que quieren romper con la concepción burguesa del tiempo. Es un pasaje entusiasta, que participa del manifiesto político y estético, y del himno («Aleluya por los revolucionarios rojos»). En la clausura de esta primera parte asoma el amor, que desencadenará la revolución vital.

El comienzo de la segunda parte entra de lleno a confrontar la vulgaridad burguesa con la maravilla de la ficción cinematográfica: «Evoco a las / estrellas de cine / porque el boceto de una de ellas vaga por la hoja pálida de mi espíritu.» (Salvador 1994: 110). El amor burgués tratado en la primera parte cede ante el nuevo tipo de amor propuesto por las estrellas de Hollywood. El fanatismo, de reciente florecimiento por aquellos años, ya se vislumbra como uno de los fenómenos típicos de la cultura de masas, algo que detecta el propio Humberto Salvador: «Cada siglo tiene su romanticismo» (Salvador 1994: 110). Este texto, pues, responde a los

⁹⁵ Humberto Salvador (Guayaquil, 1909-1982). Estudió medicina, derecho y psicología en la Universidad central del Ecuador, en la que fue profesor de literatura. Cultivó una narrativa experimental, en la que los temas y el lenguaje aparecen rotos y distorsionados, aunque capaces de dar cuenta de un entorno urbano opresivo para el individuo, comprometidos con el realismo socialista. Escribió cuentos y novelas (*En la ciudad he perdido una novela*, 1929, reeditada en España en 1990 por Camarada; *Trabajadores*, 1935).

mismos impulsos del deseo que movían los de Francisco Ayala y Emeterio Gutiérrez Albelo, estudiados en el apartado 4. 3. de esta investigación. Virulentamente anticristiano, el narrador se embarca en una genealogía de los amores que corresponden a cada época, incurriendo incluso en la blasfemia al enumerar su catálogo de amores evangélicos (Magdalena/Salomé/María).

La parte cinematográfica de este cuento se vuelve más intensa cuando describe las condiciones de recepción —auténtico encuentro con la belleza— que envuelven a asistentes a una proyección de cine experimental. «Un hombre puede descubrirse a sí mismo en un momento. La aparición de una adorable cara de mujer en la hoja pálida, le reveló un inesperado aspecto del amor. / Se volvió romántico. Tuvo el dolor alado de quien ama a las estrellas de cine.» (Salvador 1994: 111).

Tras ese momento poético, el cuento toma un giro que imprime un tono científico amparado en las matemáticas. De ellas dice Humberto Salvador que servirán para medir con exactitud las distancias y saber las velocidades que rodean el cosmos, desde los planetas a las estrellas (término éste importante, porque es compartido por la cosmología y la cinematografía). Pero frente al mundo físico mensurable, sometido a la tiranía de la exactitud, se halla el mundo de la ficción cinematográfica como fuente constante de misterio: «En cambio nadie podría inventar las matemáticas que sujeten a leyes el cielo de Hollywood. Conocer, mediante complicados cálculos a las constelaciones del cine. Reducir a ecuación la brumosa de Greta Garbo o el estilete voluptuoso de Lya de Putti» (Salvador 1994: 113).

Lo maravilloso se ha desplazado de la literatura al cine. La visión quijotesca del cine se experimenta ahora ante la gran pantalla, en la que comparece la mujer ideal, Greta Garbo o Lya de Putti. Encarnan una belleza insumisa a los números: Nadie podría «someter a ecuaciones la brumosa de Greta Garbo» (Salvador 1994: 113). Esta bella formulación encierra un acuerdo general con casi todos los escritores que han abordado el mito. El mito está por encima de los códigos puramente racionales, no se puede «someter», porque «el carácter espiritual de la mitología le permite, como a la ciencia, ver más allá del fenómeno aislado» (Jung, Kerényi et al. 2004: 70). También hay acuerdo en la metáfora de las brumas (otras veces niebla o neblina). Ahora bien, hay otros autores (Arconada, Jorge Guillén) que han celebrado

las proporciones geométricas de la belleza de Garbo, remontándose a la definición Aristotélica que incluye orden, delimitación y simetría⁹⁶.

En esa dicotomía el cine se yergue como un universo paralelo que no puede ser descrito solamente con los instrumentos de la razón. Para las estrellas de cine, centro absoluto de la radiación maravillosa, no rigen las normas burguesas: «Están combinadas al azar. Su única norma es el capricho» (Salvador 1994: 114). Las estrellas cinematográficas son las causantes de esa insubordinación ontológica. Por naturaleza no se las puede equiparar con las criaturas del orden burgués.

La diferencia se hace patente sobre todo en el amor. Marca las distancias este amor cinematográfico con el amor burgués: antes de la invención del cinematógrafo, el amor se basaba en el ansia por consumir el encuentro amoroso, lleno de incertidumbres y muchas veces incumplido: «Se calcula que «ella» vendrá para tal época, pero «ella» no viene. ¡Adiós el placer imaginado ante la hipótesis de verla!» (Salvador 1994: 114). Traducidas al lenguaje contemporáneo que dispensan las autopistas de la información, estas palabras cobran gran vigencia.

Tal es la potencia del cinematógrafo que su irrupción marca un nuevo nacimiento de la historia. Humberto Salvador retoma el tono anticristiano que ya hemos comentado, esta vez más ligeramente blasfemo, para anunciar esta buena nueva: «Guiados por la luz de Greta Garbo los hombres van a Hollywood, porque oyeron que sobre un portal de celuloide ha nacido Charles Chaplin» (Salvador 1994: 114). El relato se convierte aquí en evangelio del cine. Greta Garbo ha experimentado un catasterismo, como en las metamorfosis del paganismo grecolatino, de modo que la estrella resultante de la transformación se incorpora al universo cristiano: es la estrella que guió a los Magos ante el niño Jesús. Hay una *confusión deliberada de mitologías*, como si el nuevo fenómeno necesitara echar mano de todos los mitos anteriores yuxtaponiéndolos en un nuevo orden simbólico. La metáfora de la estrella de cine es reciente todavía. A ella se superpone la de la estrella de Oriente. La metáfora Greta=Estrella de Oriente tiene su correlato en la Chaplin=niño Jesús. Es probable que toda una alegoría esté en la mente de Humberto Salvador (no descartemos los juegos conscientes o no con su propio apellido). Sin duda se suscita en la de sus lectores. La alegoría roza el disparate, pues si la metáfora

⁹⁶ La niebla está también en los textos de Cirlot y en María Beneyto.

de Garbo como estrella de Oriente puede guardar cierta armonía, el nacimiento de un Chaplin adulto en un portal de celuloide roza la deformación grotesca.

El cine viene acompañado del fenómeno del fan, como impulso incontrolable del hombre contemporáneo: «cuántos delirios hizo brotar a solas» (Salvador 1994: 114). El hombre moderno se ve arrastrado a la impaciencia y de ahí a la angustia. Las modas lo trastornan. Lo efímero lo engaña tomando la apariencia de materia eterna. Delirio como forma de experiencia, que demuestra una intensidad del acto artístico que no se daba desde Stendhal.

«Cine es poderoso disolvente que transforma a las mujeres en imágenes cerebrales. Surge aquí el romanticismo, cercano a la locura, del que ama a una sombra.» (Salvador 1994: 114). El amor intelectualizado funciona como una constante en los textos de las Vanguardias. Quizá sea una puesta al día del amor espiritualizado de otras épocas. A su modo, el cine funda un nuevo platonismo. Esa intelectualización actúa verdaderamente como nueva forma de locura platónica. Amar a una sombra, como dice el propio narrador, no puede tener buen fin a pesar de que se provenga de un impulso cerebral. Salvador detecta con extraordinaria lucidez que ese amor excesivo del fan, este histerismo por las estrellas de cine, hunde sus raíces en el romanticismo.

A vueltas con la materialidad de la estrella cinematográfica, Humberto Salvador propone una hipótesis para al proceso de conversión, una vez que la experiencia estética ha tenido lugar plenamente: «Las mujeres del cine se filtran en el espíritu y adquieren corporeidad. Es la encarnación que hemos visto en otros momentos. En el rascacielos interior cada una de ellas tiene su propia alcoba» (Salvador 1994: 114). El cuerpo de la estrella de cine es sometido a un proceso de transubstanciación como el que se produce en la consagración y en la comunión. Se desprende de aquí que el acto de contemplación de una proyección cinematográfica, y especialmente de la figura de la estrella de cine, es un rito, un estado embriagador para el alma. Salvador tomará los elementos que ofrece el repertorio de la liturgia católica para trazar esta idea. El camino, en este caso, es el inverso (o, por lo menos, sufre importantes variaciones) al seguido en la liturgia cristiana, de cuyo repertorio cultural toma y desvirtúa los elementos: el cuerpo de Cristo se convierte en la hostia consagrada, y que como materia se ingiere y pasar a formar parte de nuestra sangre. Por el contrario, el cuerpo de la estrella de cine es materializado en la mente del

espectador, en el mismo cuerpo del espectador. Entra por la vista, como las otras formas del amor, descritas por Platón. Y entra por la imagen en movimiento, como apuntó Epicuro. Y, de acuerdo con la metáfora cristológica, el cuerpo de la estrella cinematográfica pasar a formar parte del cuerpo del receptor directamente, siendo así que el espíritu de la estrella de cine, que no tiene materia, la adquiere una vez consumado el rito. Ese cuerpo sin materia, como el de la divinidad, se in-corpora, se encarna nuevamente.

Deshumanizadas, no son como las muchachas reales que vemos en la calle y no nos pertenecen. Las del cine «nos pertenecen en cierta manera» porque su evocación se transfiguró en nosotros y es propia la personalidad que adquirió en nosotros (Salvador 1994: 114)

La idea de la deshumanización (propia de las Vanguardias) se aplica a las estrellas de cine. A fuerza de potenciar a gran escala las características físicas, y la gran presencia del cuerpo en la pantalla, acaban siendo objetos. En realidad, están objetualizadas más que deshumanizadas. Ese es el motivo principal por el que, parece desprenderse del cuento de Humberto Salvador, despiertan en el hombre el deseo de posesión. Suscita implicaciones etnológicas, antropológicas, de la relación del hombre y lo sagrado. Especialmente en la esfera cristiana, como se desprende de la expresión «transfiguró en nosotros». Como sugiere al final del párrafo, el personaje, la estrella cinematográfica, se forma en el interior de los espectadores. Es un proceso a la vez súbito y demorado. *Requiere más lenguaje para ser formulado míticamente*. Salvador le concede algunas frases bellas, en las que la metáfora de la luz tiene gran eficacia: «En la tanda, las estrellas penetraron profundamente. Crearon para ellas un galano rincón en la subconsciencia. Derramaron su sangre de luz en la sangre» (Salvador 1994: 114).

Como el amor cortés, el amor cinematográfico por la estrella de cine impide en la mayoría de los casos el contacto directo con la estrella y esto supone una fuente de sufrimiento constante para el amante: «Sus noches eran torturadas por las siluetas silenciosas de las estrellas» (Salvador 1994: 116). Así se definen los nuevos comportamientos y los hábitos de consumo de la cultura de masas.

«Un nuevo género de mujer. Infinitamente bella y lejana. Pasaba por una blanca pantalla. Fugaz. Intangible. No se podía hablarla de amor, pero se sabía cómo era ella» (Salvador 1994: 116). El cine propicia la aparición de nuevos modelos humanos, y no sólo de comportamiento. Impone un tipo de belleza la cultura de

masas que despertará la búsqueda constante de ella. «Infinitamente bella y lejana» resume en qué condiciones se da ese tipo de amor por la belleza, y la categoría a la que pertenece. La belleza y la distancia son atributos de la divinidad, además de la infinitud misma. El sufrimiento se describe perfectamente si se explora una paradoja irresoluble: esa lejanía olímpica se da a la vez que la proximidad máxima entre la estrella cinematográfica y el espectador. En éste se da el mayor grado de ansiedad. El amor acaba convirtiéndose en modo de consumo, pues era la única manera de poder llegar a su imagen venerada.

Tras esas meditaciones generales, llega un párrafo que puede aludir a Greta Garbo directamente: «Había dejado en la boca algo de su boca. Conocía la mirada. La ondulación del talle. Hasta pudo sugerir a solas cuáles serían sus estremecimientos en la eucaristía de la posesión» (Salvador 1994: 116). La cultura de masas alentada por el cine ofrece nuevos modos de conocimiento de la amada. En el amor cortés ésta es representada frecuentemente a través de objetos. El amante se contenta con evocarla por mediación de su perfume, o de alguna prenda, en el universo cinematográfico existe un conocimiento exhaustivo de la amada por parte del amante. En esos términos se define el nuevo modelo de amor. Pero la amada —y esto la convierte en una divinidad peculiar o imperfecta— no sabe que es amada. Así, en este nuevo tipo de amor puede haber contacto físico, pero sólo sobre la representación de la imagen (en segundo grado: una imagen de una imagen), como sucede en este pasaje. Incluso en ese contacto físico el rito está detrás, y hay algo de blasfemo, de sacrílego detrás de ese contacto. ¿Por qué es un conocimiento exhaustivo? Porque el espectador puede acceder a cada detalle del cuerpo de la estrella, cada detalle de la vida privada.

«Para encarnar lo exótico era posible plantear la hipótesis de cómo sería “ella” transportada al departamento de él. En qué forma arreglaría el salón. Cuál fuera la gracia del tocador» (Salvador 1994: 116). La ubicuidad de la estrella cinematográfica es un problema que se plantea también para el espectador de cine. Para el fanático. Quisiera tenerla con él, que viviera con él, como su verdadera amante, y colmarla con los mejores regalos de que fuera posible.

Un nuevo extravío sexual, inclasificado aún, ha creado el cine. El extravío del amar los cuerpos esfumados. Extravío completamente cerebral, mezcla de lo voluptuoso y lo artístico.

Aún en esta conquista de bruma, era posible un esbozo de posesión.

Un aproximamiento de beso.

Querer acercarse a ella, sin que ella sepa quién es el que se acerca.

Había que colocarse cerca de la pantalla en el momento preciso, cuando aparezca el busto de ella. Inmovilizarla. Contemplarla largamente. (Salvador 1994: 116).

Ese pronombre «ella» («ella se sitúa», «a la conquista de ella», «el busto de ella») puede ser genérico, válido para cualquiera de las mujeres protagonistas de la gran pantalla. No obstante, aquí interpretamos que todo está centrado en Greta Garbo. El acto de posesión amorosa se define como «esta conquista de la bruma». Y más arriba ha hablado de la «brumosisidad de Grata Garbo» como algo sustantivo. También la describirá más adelante como «infinatamente brumosa».

En los tiempos en que el psicoanálisis se desarrollaba, era inevitable relacionar este amor desordenado con un problema mental concerniente especialmente a la sexualidad. Humberto Salvador estudió psicología y posteriormente escribiría varios volúmenes en torno al psicoanálisis y desplazaría su obra hacia esa disciplina. Tal vez por influencia de sus inquietudes propone el amor fanático, este modo excesivo de consumo cinematográfico, como una nueva disfunción psíquica. Platón incluyó el amor como una de las formas de la locura divina, en el *Banquete* y en el *Fedro* (1992: 143-413). En el dominio específico de la Teoría Literaria, Horacio en la *Poética* (2012: 454) habla de «*fanaticus error*» para referirse a la enfermedad figurada o real del poeta loco, que se comporta con el delirio propio del miembro de una secta. Tenemos así en la más alta teoría literaria un antecedente y un fundamento para el término «fan». Si sacamos conclusiones, no debemos limitarlas a la estética particular de Salvador, sino a grandes momentos: esta insistencia literaria y científica (por social y cinematográfica) en la locura de los fans nos muestra las Vanguardias y la propia cultura de masas como cultura anticlásica, antihoraciana.

En el ámbito cinematográfico el trastorno se funda, como no podía ser de otra manera, en el concepto de posesión. Recordemos el texto de César Muñoz Arconada «Posesión lírica de Greta Garbo» (1974a: 29-35), posteriormente incorporado a su biografía *Vida de Greta Garbo*. Ahí radica el problema principal: el fanático, el enfermo, nunca verán satisfechas sus ansias de posesión de la estrella cinematográfica por la imposibilidad que el medio propicia.

La máxima consumación que el cine propicia es el que describe en esta escena. El protagonista del cuento decide acercar sus labios a la pantalla para poder

disfrutar, al menos por un momento, el contacto directo con la estrella cinematográfica.

Greta Garbo estuvo más allá del amor.

Infinitamente brumosa, se diluyó en la copa de champaña de la pantalla. Burbujas de su carne luminosa penetraron en los corazones y fueron glóbulos rojos de todas las sangres.

Esta mujer no vive en ninguna parte. Es el arte transfigurado en símbolo. (Salvador 1994: 117)

Pero, en relación al intento de consumación del amor que el protagonista del cuento intenta llevar a cabo acercando sus labios a la pantalla, Greta Garbo, la estrella objeto de esta veneración, es tan esquiva en su medio como en la vida real. Su trascendencia («más allá del amor») la vuelve ultraterrena, literalmente metafísica. El beso, finalmente, no puede tener lugar, porque se esfuma la estrella cinematográfica entre el montaje, entre la técnica propia del cine, y el mismo medio en que acontece el mito. A su materialidad y a su modo *narrarse* filmicamente, hay que unir la naturaleza esquiva de la propia estrella cinematográfica, de la propia actriz, pues son indistinguibles en cierto punto. Greta Garbo, como ya se visto con anterioridad, es una idea, o, en palabras del propio Humberto Salvador, «es el arte transfigurado en símbolo».

Parece una obra maestra arrancada a un cometa perdido en el infinito.

La metáfora del cometa, no es sino una variante de la de la estrella, y se superpone a la de la estrella de Oriente usada más arriba. El cometa añade el rasgo de la fugacidad⁹⁷. Greta es lo fugaz de la juventud, la estética esfumada, el poema que se vive instantáneamente.

Cuando estaba él cerca de la pantalla y se acercaba a la silueta de ella, la boca de Greta era el ánfora del espacio. (Salvador 1994: 117)

Notemos que Greta Garbo es el fruto de la naturaleza (un cometa) y de la cultura, del arte (obra maestra, pues el concepto implica la existencia de un dominio magistral). El arte puede ser el propio de la interpretación, o la nueva arte cinematográfica o el arte mismo de vivir. Debemos recordar el poema de Jorge Guillén para valorar estos párrafos. No es extraño que ambos coincidan en calificar a la estrella de «obra maestra», significando con ello que su arte se debe a la combinación grandiosa entre ficción y realidad, y el modo de llevar ambos. Greta Garbo acaba convertida no en un texto literario, no en un texto imaginario, representativo de sí misma, sino transfigurada en otras formas artísticas: Greta Garbo

⁹⁷ También emplea el término cometa unos años antes, en 1929, el poeta mexicano Alfonso Gutiérrez Hermosillo. Puede verse el comentario que le dedicamos en el apartado 3. 3. 1. 2.

es «la estética esfumada, el poema que se vive instantáneamente». La bella metáfora de la boca de Greta Garbo como «ánfora del espacio» debe ser leída en clave totalmente pictórica, alzando el vuelo hacia dimensiones cósmicas⁹⁸. La metáfora puede referirse tan sólo al espacio de la boca entreabierta de la estrella, o a la totalidad del espacio que circunda el cosmos. Sin embargo, incluso aprovechando la apertura de los labios de la estrella, el beso con el espectador es fallido, alimentando con ello nuevamente el ansia y la desviación sexual.

Pablo de Tarso, excepcionalmente genial, comprendió que los primitivos cristianos necesitaban un paraíso. Con prodigiosa suprainтуиción cruzó los siglos.

Vio a Greta en Hollywood. Dijo que había llegado hasta el cielo. Cómo era éste, le preguntaron los fieles. Pablo no pudo definirlo (Salvador 1994: 117-118).

Es necesario confrontar los nuevos mitos con las mitologías antiguas, como ya hemos visto. En el cuento de Humberto Salvador se establecen las analogías no sólo con los mitos griegos, con los que comienza la segunda parte de este cuento, sino de modo predominante con la mitología cristiana. Pablo de Tarso es la referencia cristiana para dar fe nuevamente de un cambio de los tiempos. Es el apóstol de los gentiles, el converso súbitamente desde el paganismo por una aparición. Decide crear el paraíso, a petición de los propios cristianos, y en su búsqueda se topa con el rostro de Greta Garbo en Hollywood. Su visión, como si se hubiera caído del caballo (nuevamente acude a lo blasfemo o sacrílego) ya no es el rostro de Dios, sino el de Greta Garbo. Y como sucedió entonces, y como cuenta la historia, Pablo no pudo describirlo.

Siendo Humberto Salvador un escritor que dota a sus personajes de una fuerte carga conceptual, su Greta Garbo va más allá de las metáforas trilladas (sobre todo la de la estrella), para establecer conexiones fuertes con la estética vanguardista, suscitar y remediar la deshumanización vanguardista, redimir al hombre moderno del tiempo burgués y erigirse en cifra del amor. También encarna la conciliación perfecta entre la naturaleza (de orden cósmico) y la cultura (con el concepto de obra maestra, que remite al de arte). Apuntemos, por último, que el germen de su veneración por el mito de Greta Garbo se halla en su metanovela *En la ciudad he perdido una novela*

⁹⁸ Aunque el término ánfora lleve la metáfora por otros derroteros, los de la Antigüedad grecolatina. Tenemos el aforismo de Vicente Núñez, «Greta es Grecia». No hay más remedio que evocar la *Poética* horaciana (Horacio 2012: 22-23) y su elogio del ánfora como obra maestra, cuando el artesano domina el torno, y frente al jarro que crea pierde el control. También la *Oda a un ánfora griega* de Keats: «Thou still unravish'd bride of quietness! / Thou foster-child of silence and slow time» (Rojo 2005: 232).

(Salvador 2009: , publicada originariamente en 1929), donde emplea el modelo que le proporciona la actriz para construir la personalidad liminal de la protagonista femenina.

5. 1. 5. Victoriano Crémer: «Cuando el hombre creó el cine» (1996)

La constelación de estrellas emanadas de Hollywood, como estamos pudiendo comprobar en este apartado, ha proporcionado el ensanche de motivos y personajes de los repertorios literarios hispánicos, que retoman una y otra vez sus mitos contribuyendo a su circulación y su vigencia en la cultura. Para el caso de Greta Garbo, la literatura ha cimentado el mito a través de un sorprendentemente homogéneo núcleo significativo que toma con frecuencia elementos culturales precedentes en beneficio de la nueva aportación mítica al repertorio. Por ejemplo, la imagen de Greta Garbo como santa es constante. La vemos bellamente desarrollada en César Muñoz Arconada, o sutilmente trazada en Sergio Fernández o Antonio de Obregón. Otra aportación es la de Victoriano Crémer, cuyo poema «Cuando el hombre creó el cine» elabora una pequeña historia del séptimo arte partiendo de la imagen celestial de la Divina⁹⁹:

Greta Garbo sube al cielo
vestida de Juana de arco,
con su espada y su melena.
Con sus —voces— en el sótano,
pujante y batalladora
en la gran cama de raso.

(Crémer 1996: 70)

La imagen de Greta Garbo como santa ascendiendo a los cielos por haberse ganado la gloria cinematográfica es elocuente. La hemos visto con detenimiento en el apartado 7. 2. 1. dedicado a *Vida de Greta Garbo* de Muñoz Arconada. Lo hace, además, no caracterizada por alguno de sus personajes inmortalizados en su filmografía, sino por uno que nunca encarnó: el de Juana de Arco. Hay que tener en

⁹⁹ Victoriano Crémer fue un poeta español (Burgos, 1906-León, 2009). Autodidacta, trabajó como tipógrafo y periodista. Fue confundador de la revista *Espadaña*. Exponente de la poesía desarraigada, con un tono marcado existencial. Entre sus obras destacan: *Tacto sonoro* (1944), *Las horas perdidas* (1949), *Furia y paloma* (1956) y «El fulgor y la memoria» (1996). Obtuvo el Premio Boscán, el Nacional de Poesía (1963). Murió siendo el poeta más longevo de España.

cuenta que este personaje forma parte de esa caterva de figuras que, o bien estuvo a punto de interpretar, o se especuló largamente con la posibilidad de que los representara. Éste en particular ofrece datos interesantes que sumar al mito. Juana de Arco corresponde al modelo de feminidad masculina, una mujer que manda y que guía a los hombres hacia una victoria. Los atributos de Juana de Arco se corresponden con los de Greta Garbo, pero estos elementos son empleados libremente para la Juana de Arco que imagina el poeta (la longitud del pelo, por ejemplo). Esta ascensión a los cielos se acompaña, a su vez, de otros atributos conocidos de la diosa/santa: su voz en nombrada como uno de los hitos de la historia del cinematógrafo. Pero la ascensión de Greta Garbo/Juana de Arco no es una imagen marcial. Se enmarca en la iconografía del *glamour* y del lujo en que todo astro del cine debe vivir, simbolizados en el último verso de la cita «en la gran cama de raso». Ya Plutarco presentó a Cleopatra muriendo un lecho de oro. La batalla de Greta Garbo no es una batalla cruenta, es la suya propia contra el mundo. Obsérvese, por lo demás, que las grandes estrellas cinematográficas están guiadas por Greta Garbo. Se establece así, como en los ángeles, una jerarquía del sistema de estrellas cinematográficas. Después de ella viene Marilyn Monroe, «desde su limbo / de puntilla mirando». Y tras ella, Ingrid Bergman y Bogart, la única estrella masculina en este limbo cinemático. Victoriano Crémer aclara la función social del cinematógrafo en los dos últimos versos:

Nace un mundo. ¿Está bien hecho?
Le llamaremos Caos.

(Crémer 1996: 70)

El intertexto irónico conecta con el famoso verso de Jorge Guillén, que queda anulado por la pregunta retórica. Por el contrario, el mundo bien hecho de Jorge Guillén es un universo ordenado y racional: un cosmos, no un caos. Las estrellas cinematográficas son en realidad quienes traen y llevan el caos más allá de la vida. Representan modelos sociales de libertad, una tentación para la literatura, como lo fueron los mitos grecolatinos. El poema de Crémer exhibe un tono burlón, satírico, y un tanto desmitificador, constatable en su mención a Marilyn Monroe y su relación con los Kennedy, cumpliendo con la tendencia liberadora de su poesía que detecta José Enrique Martínez. El estudioso, que ha dedicado una monografía al poeta, asume que «su trayectoria dejó mayor libertad a la intuición poética o a la posibilidad

de acercar objetos de gran disparidad» (Martínez 1991: 526). Consideremos estas figuras cinematográficas como objetualizaciones santificadas, entre las cuales Greta Garbo ostenta la más alta consideración. El *glamour*, parece querer decir Crémer, es una categoría estética, pero también moral.

5. 1. 6. Enrique Buenaventura: «Greta sin garbo» (2004)

Un poema de Enrique Buenaventura, «Greta sin Garbo», de su libro *Poemas y cantares*, reelabora el mito de Greta Garbo aplicándolo a una mujer concreta, pero opuesta a ella en lo esencial¹⁰⁰. Es decir, la actriz ha dejado su impronta cultural en forma de modelo iconológico, literario e incluso kinésico. El mito la presentaba como un modelo de mujer digno de imitación en un aspecto esencial: la gracia. La gracia es una noción difícil de precisar intelectualmente. La definiremos en este contexto como el irradiar natural de los seres humanos, el destello de divinidad estética que se encuentra (según ese modelo) en un reducido número de personas. Es aquel misterio que confiere a quien lo posee algo maravilloso por encima del común de la gente. La gracia, así entendida, no es equivalente sólo de la belleza. Más bien reside en una armonía propia. Ésta se comunica a quien la contempla y despierta en ese espectador el ansia de poseer ese bien misterioso.

El poema de Enrique Buenaventura evoca la figura de una mujer desde el recuerdo, en los años mozos del poeta. Recuerda que aquella mujer, una chica por entonces, compartía muchos de los rasgos físicos con la gran actriz sueca. Pero faltaba el conjunto armónico que hacía de Greta Garbo un ser maravilloso. La joven real compartía con la actriz la esbeltez de la figura, los cabellos, la altura y el enigmático nombre de Greta:

Era alta, rubia, hermosa
y se llamaba Greta.
Pero le faltaba el garbo.

(Buenaventura 2004: 18)

¹⁰⁰ El escritor colombiano Enrique Buenaventura (Santiago de Cali, 1925-2003) fue un autor completo, que desarrolló una trayectoria polifacética. Se lo ha llegado a presentar como un equipo creador en una sola persona. Fue esencialmente hombre de teatro (dramaturgo, actor y director) que cultivó, además, todas las ramas de la literatura, de la poesía a la narración, la crónica, la epístola o el ensayo. Se mostró siempre partidario de una literatura que echase nuevas raíces en América Latina. Fue además pintor y dibujante.

El garbo es la traducción popular de la palabra gracia. El garbo, que es la gracia de los movimientos, y que confiere la elegancia a quien lo posee, brilla por su ausencia en la figura recordada. Y es el elemento principal del poema, porque vuelve a esta circunstancia, a esta carencia de la persona retratada continuamente:

Era desgarbada y la llamábamos
Greta sin garbo.

(Buenaventura 2004: 185)

Tengamos presente por un momento brevemente la gracia de los movimientos de Greta Garbo descritos en cualquiera de sus biografías. Y comparemos el resultado que obtienen los mismos elementos físicos en una persona que no tenga el arte de moverse elegantemente. Buenaventura amplía la imperfección de su retratada:

Era como una bella marioneta
a la que le cortaron las cuerdas
y cobró vida y se movió
pero sin garbo.

(Buenaventura 2004: 185)

El poeta parece preguntarse por qué con los mismos elementos físicos, e incluso con cualidades morales que superan a las de la propia Greta Garbo, el conjunto no goza de la armonía y la radiación maravillosa de la actriz:

Era hermosa, simpática,
viva, inteligente,
pero le faltaba el garbo.

(Buenaventura 2004: 185)

Todo parece residir en el movimiento. Concretamente, en la gracia del movimiento. El tono popular recuerda a las canciones en que se alaba el donaire del movimiento de la muchacha, como aquella del bolero «Olé y olé, te mueves mejor que las olas». Maravilloso piropo (y mucha de la literatura sobre Greta Garbo encubre piropos sublimados) que en este caso parece difícil aplicación, porque su desgarbo adquiere un aire de torpeza que imposibilita la alabanza:

A veces se ponía como una rosa
y le temblaban las piernas
y todo porque le faltaba el garbo.

(Buenaventura 2004: 185-186)

El asunto parece obsesionar más de lo debido al poeta, como si no comprendiera como con esas piernas largas, esa estatura y ese porte, pudiera contenerse tal cantidad de torpeza de movimientos:

Unas piernas largas y perfectas
no tenía más que un defecto:
le faltaba el garbo.

(Buenaventura 2004: 186)

Aún así, el recuerdo de la muchacha parece despertar un vago deseo sexual en el poema, porque rememora su figura muchos años después de verla por última vez:

Cuando nos dejó la juventud
y tomó cada uno su camino,
no volvimos a verla

pasaron los años
y no supimos de ella
¿en qué recodo del camino dio la vuelta?

(Buenaventura 2004: 186)

El modelo finalmente parece ser de la propia Greta Garbo, ya que, si bien la actriz sueca por propia voluntad decidió apartarse del mundo, y la chica simplemente fue mecida por el tiempo y por los vaivenes de la vida, y en fin ambas desaparecen de la faz de la tierra y el recuerdo. Los modelos que se repiten son dos: la extrema belleza y la ocultación. Con la gran diferencia de que faltaba la gracia natural en una de ellas.

Podemos preguntarnos si el poeta está trazando una evocación sentimental vivida o simplemente tejiendo un juego de palabras (Greta sin Garbo) a partir de la anfibología de Garbo, apellido artístico de la sueca o sustantivo en español. Ya hemos comentado el momento en que la actriz recibió ese apellido, válido para todas las lenguas. Si se trata de un juego de palabras, la amplificación ha sido excelente, porque la ficción habría dado lugar a una rememoración verosímil. También es posible que nos hallemos ante una mezcla de la vida real con el juego de palabras. Siendo principalmente un dramaturgo, tal vez Buenaventura esté esbozando un personaje, más teatral que lírico. Mejor aún, siendo un hombre del mundo del espectáculo, su valoración positiva es para la estrella del cine, mientras que hay un

desdén por la otra, isomorfa pero incompleta. Su insistencia anafórica en la ausencia de garbo nos conduce hacia la aportación principal del poema: la meditación sobre la gracia, ese destello divino en lo humano tan difícil de definir, que es casi el *punctum* que Barthes atribuyó a la fotografía cumplida. Define al artista frente a quien no lo es. Es también un atributo de la humanidad cumplida, perfecta, fronteriza con la divinidad (Bieler 1972: 100). Resulta lógico, entonces, que en el pequeño universo del poema, la gran actriz sí lo tuviera y la joven real no. O quizá se trata simplemente de que él no lo captó. No tuvo ojos para verlo.

5. 1. 7. Roberto Arlt: *Los lanzallamas* (1931)

La novela refleja con mayor facilidad que otros géneros literarios el cambio de las hábitos sociales, que se extienden a todos los ámbitos vitales. Así se puede comprobar con *Los lanzallamas* de Roberto Arlt, que muestra la validez del cine en la cultura como repertorio con el que enfrentarse a las dificultades que imponen las relaciones amorosas¹⁰¹. Un mito cinematográfico de la magnitud del que ocupa estas páginas, construye un centro simbólico y reconfortante hacia el que dirigirse en caso de que se presenten dificultades vitales. El género de la novela se ha hecho eco en la centuria pasada de las novedades en lo íntimo del ser que se introdujeron con las estrellas cinematográficas. Los cambios de actitud de los espectadores, cuando traspasan el umbral hacia la categoría de fan, son un interesante motivo en el género. La novela del siglo XX ha reflejado que el mito cinematográfico opera como unidad de salvación, como en otro tiempo lo hacían los santos, las distintas religiones. La promesa de una vida mejor ha dejado de ser terreno exclusivo de los sistemas de creencias para pasar a manos de las estrellas cinematográficas. La diferencia con los iconos religiosos estriba en la aparente cercanía que concede la pantalla cinematográfica.

¹⁰¹ Roberto Arlt (Buenos Aires, 1900-1942) Autodidacta, desempeñó, además de diversos oficios (nunca abandonó su ambición de enriquecerse como inventor), el de periodista. Escribió cuentos, novelas -varias han sido llevadas a la gran pantalla- y, al final de su vida, un teatro innovador y poco comercial que tuvo escaso éxito. Su importancia dentro de la literatura argentina empezó a ser reconocida después de su muerte. El cine le interesó y, de hecho, como periodista, además de ejercer como crítico cinematográfico, lo convirtió en tema de algunos de sus artículos (*Aguafuertes porteñas*, *Aguafuertes españolas*,...) y le proporcionó modelos ideales para los personajes de sus obras de ficción, hechizados por los actores de Hollywood.

El personaje de Barsut es una víctima de estos cambios. Este espectador, enamorado de Greta Garbo, sufre sin embargo en la realidad el fracaso amoroso. Para paliar su sufrimiento, retorna a la estabilidad que alberga Greta Garbo. Como sugiere Gnutzmann, Arlt se sirve de técnicas cercanas al monólogo interior indirecto—en auge por los años en que se escribe esta novela, con la particularidad de que «Arlt nunca suprime del todo la voz del narrador» (Gnutzmann 2004: 55)— para expresar la atormentada conciencia de sus personajes. Así se comprueba en las largas ensoñaciones de Barsut, que se encaminan a colmar las distancias que existen con la actriz porque sabe que en alguna parte del mundo el icono animado que observa en las películas existe, respira, ama:

La he visto una vez del brazo de otro. Quiero humillarla profundamente. No descansaré hasta alcanzar el máximo de altura. Es necesario que esa perra se encuentre con mi nombre en la ochava de todas las esquinas. Que la acose como un remordimiento. Pasaré, acuérdesse, algún día frente a su casa levantando tierra con mi Rolls-Royce: impasible como un Dios. La gente me señalará con la mano diciendo: ¡Ése es Barsut, el artista Barsut; viene de Hollywood, es el amante de Greta Garbo! (Arlt 1995: 259)

Ante el despecho por el abandono de su amante joven, el protagonista de la novela se entrega al sueño de un futuro cinematográfico. Su mayor venganza consistiría en que lo viera triunfar en la Meca del cine, cuyo escalón más alto se correspondería con ser el amante de Greta Garbo. Roberto Arlt demuestra en su célebre novela que el cine ha desviado el curso de los sueños de los hombres. El personaje de Barsut sintetiza la condición del hombre que se mueve por el deseo de romper con el destino mediante un viraje de la suerte: en definitiva, como resume Domingo-Luis Hernández, Barsut es «un pobre individuo, tan normal como cualquiera de los pobres hombres que deambulan sin parar por nuestras ciudades» (1995: 291). Los personajes de Art ya no anhelan altas metas del espíritu como la paz interior, que antes se conseguía con el esfuerzo. Ahora prima los dictados de la Fortuna. Esta aspiración se convierte en una obsesión, como refleja que el personaje de Barsut repita su intención de conquistar a Greta Garbo:

Barsut, sordo para lo que lo fuera su pensamiento, continúa:

- ¿Si los otros fueran mejores que uno? Entonces el problema se resolvería fácilmente. Alguien me dijo que me casara. Sí, pienso casarme, pero será con Greta Garbo. Me gusta esa mujer. Para eso tengo que ir a Estados Unidos, triunfar allí... Vea, hasta tengo hecho el cálculo. Un año para triunfar, otro para conquistarla... Dentro de dos años, estimado Ergueta, usted profetizará por las esquinas vestido de arpillera, con una latita en la mano. La gente, en

redor suyo, abrirá la boca frente a los textos que cite de las Escrituras; de pronto, yo me detengo en un Rolls-Royce. El lacayo abre la puerta, y baja Greta Garbo tomada de mi brazo. Y yo le digo: «¿Ves?... Ese es mi amigo Ergueta, con quien conversé una noche cuando estaba secuestrado... Y lo llevamos a usted a los Estados Unidos... (Arlt 1995: 263)

Este extracto de la obra de Arlt revela que el sentimiento religioso (encarnado en Ergueta) se ve enfrentado al influjo del discurso cinematográfico, que pugna en la cultura por aprehender los valores prestigiosos de las creencias. En esta novela Barsut, seducido por las luces de Hollywood, representa «uno de los personajes vacíos, “drogado de lugar común”» (Gnutzmann Borrís 2003: 78), que viven cegados por lo insubstancial de la vida. Las convicciones religiosas pierden vigencia porque no confieren prestigio ni permiten la promoción social. Arlt sintetiza este cambio acelerado de valores en el hecho de que quien predica la palabra sagrada terminará pidiendo limosna en las esquinas. Por lo demás, este pasaje de *Los lanzallamas* muestra el grado de consolidación en Arlt de la oposición a la religión reglamentada, un hecho que ha sido constatado como un rasgo definitorio por Vélez Correa, quien apunta que

Se trata de un discurso meditado, con argumentos a veces convincentes que reflejan la solidez intelectual de su autor, aunque el fin sea el mismo, la manipulación de las voluntades a través de este canto de sirena en los altares de la estupidez humana. (Vélez Correa 2002: 98)

Sólo un discurso sólidamente mítico como es el del cinematógrafo está en condiciones de entablar esta lucha en el sistema cultural. Lo hemos visto, entre lo amargo y lo cómico, en las obras de Jardiel Poncela y Antonio Paso. En Arlt, en cambio, esta denuncia de los valores consolidados en la sociedad alcanza un nivel más alto, puesto que apunta también hacia las instituciones que custodian el sistema moral burgués, tal y como ha señalado Vázquez Arco (2005). Recordemos que uno de sus artículos sobre cine, que ironiza sobre el impacto de éste sobre la vida cotidiana, termina por convertirse en una amarga reflexión sobre la vida conyugal (con ciertos tintes biográficos, a pesar de que camufle bajo el género epistolar). Se trata del artículo «Me parezco a Greta Garbo». Concluyo citando el final del mismo:

”—Te hubieras casado con un hombre que le gustara ir al cine. A mí el cine no me interesa.

”Mi mujer se calla otros diez minutos, y de pronto, la veo venir... Era fatal... Larga lo definitivo:

”—¿Sabés que yo en cierta parte del mentón, me parezco a Greta Garbo?

”¡Es la una de la madrugada! Menos mal que a mi mujer le ha dado por meterse con Greta Garbo.” (Arlt 1997a: 88)

5. 1. 8. Benjamín Jarnés: «Fábulas a toda orquesta» (1936)

Concluamos este grupo de textos que ejemplifican la instauración de los modelos míticos del cine encarnados en Greta Garbo con otra aportación de Benjamín Jarnés, que se asombra de los cambios operados en el repertorio general de la cultura con la introducción del cine y sus figuras estelares:

Ni la zoología ni la botánica pueden quejarse del cinema. Ni Samaniego. La pantalla ha desempolvado viejos librotos atiborrados de figuras, de apólogos y de pláticas; los ha puesto en música, les ha inyectado una vehemencia juvenil, los ha incorporado a la corriente general del arte. Un conejito —*Blas*— vive en nuestra memoria tal vez con mayor intensidad que Rodolfo Valentino. En la historia del cinema, los animalejos se van escalonando entre los hombres: *Betty Boop* alterna con Greta Garbo, *Mickey* alterna con Buster Keaton. Una fábula de Esopo adquiere las proporciones de *gran número* de revista, de gran espectáculo con gotas pedagógicas. (Jarnés 1974: 106).

Hemos tenido oportunidad de comprobar la finura crítica de Jarnés con respecto al arte de Greta Garbo. Pero también su sagacidad y sus conocimientos cinematográficos nos permiten afirmar que, en muchos aspectos, se adelantó a su tiempo. Como se puede observar en el párrafo anterior, adelantó algunas décadas las teorías filosóficas que pregonaban el torrente de imágenes continuas a las que se vería conducido el espectador, mucho antes de la televisión y YouTube. Ve que en ese trasiego visivo acaban confundándose los personajes animados con los de carne y hueso, de modo que Greta Garbo comparece como un personaje que ha perdido toda figuración real. Sugiere que en ese cúmulo de imágenes, los personajes creados con pluma adquieren el mismo valor que los actores reales, y, de manera inversa, los actores reales acaban dibujándose. Es un trance para el espectador. Su teoría se halla entre a medio camino entre lo paradójico y lo visionario, inaugurando lo que, muchos años después, Baudrillard bautizará como *hiperrealidad* —recordemos sus palabras: «Ya no estamos en una lógica de pasar de lo virtual a lo actual, sino en una lógica hiperrealista de disuasión de lo real mediante lo virtual» (Baudrillard 1991: 15)—.

El drama se superpone al hombre. Si el cinema prefiere el drama al espectáculo, se irán arrinconando las figuras *espectaculares* —las Claudette Colbert, las Joan Crawford, las Marta Eggerth—, e irán ganando terreno las verdaderamente humanas —Catalina Hepburn, Paula Wessely, Conrad Weidt—. Alguna, como Greta Garbo, recorrió felizmente la distancia de uno a otro mundo. Y todos —directores e intérpretes— concederán al espectáculo lo que es del espectáculo y al drama lo que es del drama. Sin dejar a éste desnudo, eso sí, de las

seducciones necesarias para poder llegar al público más alejado de la profunda tristeza humana. (Jarnés 1974: 108).

En las últimas palabras aflora cierto tono pesimista por los avatares de la condición humana en la época contemporánea. Se halla en ellas, quizá, la concepción orteguiana del hombre-masa, que, deshumanizado, encuentra en los espectáculos de masa (parece querer decirnos Jarnés) el poso de humanidad que le está siendo arrebatada. Esta relación del escritor con las ideas del filósofo han sido convenientemente detalladas por David Conte (2002: 80-84). Por otra parte, en el texto de Jarnés se aprecia un cambio de gustos en el público. De las actrices exuberantes se da paso a las actrices reales, cuyo valor reside en sus capacidades interpretativas. Pero, nuevamente, es Greta Garbo una de las pocas que sobreviven a este evolución. En ella se aúnan la plasticidad casi escultórica con unas grandes dotes interpretativas, lo que deja entrever la materia fundamentalmente clásica sobre la que se asienta su mito, ya que permanece ajena a las variaciones de las modas.

5. 2. El repertorio literario frente a la novedad cinematográfica

En el proceso de acogida de elementos cinematográficos en el sistema literario deben tenerse en cuenta algunas características del fenómeno. En los momentos en que el sistema los incorpora de manera sistemática, esta adopción no se lleva a cabo suprimiendo todos los elementos del repertorio heredado de la tradición. Pensemos en el período de Vanguardias, que exhibe un afán manifiesto de incorporar detalles del resto de las artes, entre las cuales el cine se yergue como principal motor de renovación. Pero este último término debe ser sometido a examen. Incluso en los momentos en que la renovación de los elementos del sistema literario es máxima, la tradición cumplirá una función primordial. El repertorio literario está disponible siempre, y aún cuando se trate de realidades contemporáneas, podrá enfrentarse con modelos y elementos del sistema literario para ensmablar en la cultura un nuevo mito. Como opina Even-Zohar, «el esfuerzo deliberado por adoptar masivamente nuevos elementos no suprime *ipso facto* todos los componentes de la «vieja» cultura» (Even-Zohar 1999a: 192).

Este comportamiento está suficientemente comentado a estas alturas del estudio. La comparación con figuras míticas grecorromanas (Venus, Atenea, Ártemis) es un caso común de provecho del repertorio mítico. Sin embargo, he considerado oportuno seleccionar aquí un texto de Alfonso Reyes, «La garza Greta Garbo», que ejemplifica el uso específico del repertorio literario prestigioso para dilucidar el mito de la Divina. El texto se presenta bajo la apariencia de novedad acorde con los tiempos en que fue escrito, pero un examen a los modelos literarios que conforman la tradición desvelará que, en efecto, un mito nuevo es elaborado incluso formalmente en la literatura teniendo en cuenta el canon de textos míticos.

Propongo para ejemplificar el peso de la tradición dos textos diferentes entre sí. El primero de ellos, el de Alfonso Reyes, se construye mediante la elección de elementos de la alta literatura tradicionalmente emparentados con el mito. El segundo, un fragmento de *Rayuela* de Julio Cortázar, manifiesta irónicamente que el

mito mismo de Greta Garbo ha pasado a engrosar la tradición como un elemento más del repertorio literario.

5. 2. 1. Alfonso Reyes: «La garza Greta Garbo» (1932)

Cuando Alfonso Reyes publica en 1932 su texto «La garza Greta Garbo», la fama de huraña de la actriz era un rasgo ya inherente a la imagen que el público se había formado de ella, y se había intensificado con su irrupción en el cine sonoro y la gravedad de su voz, en 1930¹⁰². El texto es un ejercicio de acomodo literario de un mito contemporáneo en el repertorio heredado de la tradición: las metamorfosis de los dioses que abundaron en la mitología, y, de manera especial entre ellas, las transformaciones en aves. Acuden al recuerdo ejemplos como los de Atenea o Aedón, por mencionar sólo algunas diosas asociadas a mutaciones ornitológicas.

Las analogías que mantiene Reyes con los modelos proporcionados por la historia de la mitología son muchas y los emplea, además, de modo sugerente. La principal de ellas es que el dios transformado en animal (o cosa) mantiene estables las cualidades por las que era conocido en su anterior estado. Del Canto Nieto refiere otras características de la mutación divina que, tras la cual los dioses

encarnan, si quiere así decirse, la *identidad en la contradicción* y la *permanencia en el cambio*: pueden ser esto o aquello, adoptar forma animal o humana, pero en la mudanza conservan intacta su identidad, pues tras sus metamorfosis vuelven a ser ellos mismos. No apresados por el poder devastador del tiempo (y más allá del principio de contradicción que éste posibilita) manifiestan su inmenso poder valiéndose de la capacidad de fuga que les otorgan sus metamorfosis. (Del Canto Nieto 2003: 16)

El estudioso explica el valor literario fundamental de las metamorfosis en ave porque son «intermediarias entre el cielo y la tierra o entre el agua y el cielo, son también mediadoras entre el mundo visible y el espacio divino» (Del Canto Nieto 2003: 26). La transmutación en ave que experimenta Greta Garbo en el texto del

¹⁰² Alfonso Reyes (Monterrey, 1889 - México, D.F., 1959) fue un humanista mexicano, al que se ha comparado con los renacentistas y con su tocayo Alfonso X el Sabio. Estudió Derecho y ejerció como profesor universitario y diplomático. Durante su juventud residió diez años en España, formándose con Menéndez Pidal y colaborando en numerosos medios, entre otros la *Revista de Occidente*. Vivió también en Francia y Argentina. Cultivó la poesía, el ensayo, la narrativa, el teatro y la erudición siempre de manera deslumbrante. Traductor de autores modernos (Mallarmé, Chesterton, Chéjov) y de Homero, fue acusado de ser más griego que azteca. Borges, que admiraba su estilo armonioso, lo consideraba el mejor prosista en lengua española de todos los tiempos. Su obra completa ocupa veintisiete volúmenes. Fue Premio Nacional en México y Doctor *honoris causa* por Princeton, la Sorbona y Berkeley.

erudito mexicano, en consecuencia, ofrece toda una carga simbólica consolidada literariamente.

Por ello no sorprende que cuando Alfonso Reyes le dedica esta prosa poética comenzara su retrato como ave metamorfoseada calificando a las de su especie como «montesinas y broncas» (Reyes 1981: 483). Alfonso Reyes emplea esa vocablo con plena conciencia de su polisemia. El diccionario de la Real Academia ofrece entre las acepciones de la palabra al menos cuatro que podrían aplicarse a la sueca: «Dicho de la voz o de un instrumento de música: De sonido desagradable y áspero»; «Dicho de una persona: De genio y trato ásperos»; «Tosco, áspero, sin desbistar»; destaco por último, además, el mexicanismo «Dicho de un caballo: Sin domar». En efecto, esta Greta Garbo animalizada se corresponde de manera fiel al esquivo carácter que muestra en su forma antropomórfica. Pero recuerda también en lo físico al original. Las largas de patas de esta ave se corresponden con su estatura, pero también es grácil y estilizada. La relación icónica es evidente.

Este comienzo *in medias res* es un elemento formal propio del repertorio formado por estas narraciones, que priman el resultado sobre el proceso de transmutación. El escritor nos muestra un tipo de ave huidiza, remontándose al momento en que esta garza aún vivía en bandada: «el bullicio de la calle y el ir y venir de la gente las amedrentaba», por lo que «se mantenían desconfiadas y distantes» (Reyes 1981: 483). Bajo la apariencia de una recreación literaria altamente fabulada, el texto muestra un conocimiento profundo sobre aspectos de la intimidad de la actriz. Esta voluntad de entender *desde dentro* el arte cinematográfico y sus estrellas ha sido ya señalada por Héctor Perea: «para Alfonso Reyes el crítico cinematográfico, como el de cualquier otro arte o disciplina, debía conocer tanto la historia del medio como su infraestructura técnica e industrial» (Perea 2003: 20). El texto de Reyes enmascara bajo la fabulación un nivel de detalle propio de cinéfilo.

Por ejemplo, la alimentación de este animal mitológico se corresponde con la información veraz de la actriz: «Parece que ni el alimento aceptaban de buena gana» (Reyes 1981: 483). Por otra parte, este animal refleja fielmente los atributos físicos de la Greta Garbo real. El plumaje comparte su color de pelo. El pico se corresponde con la estilizada nariz de la actriz. El color de ojos, el detalle más delicado, es el mismo. Y, como las garzas que descansan en sus nidos cuyas patas «se pierden entre la paja del suelo», en contadas ocasiones pudieron contemplarse los pies de la actriz.

Ya se ha hablado de esta particularidad filmica de la Divina con ocasión del texto de Gabriel García Márquez.

Los rasgos físicos del ave parecen apuntar tradicionalmente entre los elementos literarios de las metamorfosis como de gran cercanía y parecido con los del ser humano. Del Canto Nieto expone por qué se identifica así esta relación especial con las aves en los cambios de los dioses:

su mirada penetrante recuerda a la humana; su forma o plumaje pueden despertar algún parecido con alguna característica o algún atuendo; un tono de voz lastimero puede evocar un gemido o un lamento, etc.; pero sobre todo, y a pesar de que forman una comunidad independiente a la nuestra, se asemejan por la manera en que se constituyen como sistema social. (Del Canto Nieto 2003: 26)

La garza Garbo comparte su vida con otra hembra de su especie, que ejercía sobre ella una notable influencia. Reyes despliega un juego de referencias que pueden corresponderse tanto con un desdoblamiento de sí misma en un plano cinematográfico, como con la esfera de sus preferencias sexuales con las que se especuló habitualmente. Recordemos que se la relacionó sentimentalmente con Mercedes de Acosta. Sea como fuera, los caminos vitales divergen en un punto. Al enviudar esta garza cinematográfica, «decidió, como las razas vencidas, someterse para subsistir» (Reyes 1981: 483). Experimenta así un proceso de «domesticación espontánea», pero que posteriormente en el texto se revela de carácter superfluo. Como animal salvaje superficialmente domesticado, sufre en su adaptación al medio de los hombres. La imagen adquiere cierto patetismo para Alfonso Reyes:

Imaginadla, blanquísima toda, el pico negro y largo como los alfileres de sombrero que las señoras usaban en otro tiempo, el ojo color de topacio y las leves patas amarillas que se pierden entre la paja del suelo. (Reyes 1981: 483).

Pero poco a poco, siguiendo el mismo proceso que la actriz en el repertorio de la cultura de masas, «se hizo cada vez más familiar y le permitieron echar alas. Ahora vuela de una parte a otra» (Reyes 1981: 483). Se instala definitivamente en la vida cotidiana de los hombres, haciendo ostentación de sus elementos icónico-culturales que la definen cinematográficamente y que permanecen en el animal: «cuelga su plumón en lo alto de los arbustos» (Reyes 1981: 483). La metamorfosis, que conserva la identidad del ser primigenio, es particularmente gráfica por lo que respecta al movimiento sinuoso y sensual que caracterizó a la estrella en las pantallas: «se balancea en la punta de las ramas de modo que apenas las dobla, como si supiera anular el peso a su arbitrio» (Reyes 1981: 483). Es, pues, un animal

caracterizado por la levedad y la ligereza, características del arte interpretativo de la actriz y que se mantienen intactas en su metamorfosis.

La metamorfosis podía ser para los dioses antiguos un acto volitivo, y, por ello, podían experimentarlo cuantas veces quisieran. Una vez que Greta Garbo ha adquirido esta condición cambiante de su ser, operará de manera continua según convenga a la diosa: «Y entonces parece una gran magnolia cerrada. Se planta de adorno sobre el motor del automóvil, y es un pájaro de metal. De repente llega a la ventana, y es un pañuelo que saluda.» (Reyes 1981: 483). Esta objetualización a la que somete Reyes (que demuestra, una vez más, su sensibilidad a través de la belleza de estas imágenes) al cuerpo de la actriz se ha constituido en parte del mito, como se ha podido comprobar hasta el momento. Adquiere aquí la forma de los objetos porque ella misma se cosifica en el cine, se hace un artefacto cuyo único propósito es el de mejorar estéticamente el mundo. Su condición de máscara bella le impele a quedarse, «extática sobre un biombo, con grave conciencia de las tradiciones decorativas orientales» (Reyes 1981: 483-484).

La Greta Garbo antropomórfica era un ser esencialmente narcisista por su condición de estrella de la imagen. Toda estrella de la pantalla guarda algo de amor hacia la propia imagen. Por ello la garza busca mirarse continuamente en todo cuanto brille, porque sólo así podrá reproducir su esencia cinematográfica.

La atraen, sobre todo, los objetos donde se refleja: los espejos, las vidrieras, las superficies barnizadas, no sé si le dan una imagen de su compañera desaparecida; o no sé si la vaga sugestión acuática la seduce como a buena zancuda. (Reyes 1981: 484).

Pero su carácter está marcado por el principio de la libertad, a la que se entrega siempre que la fascinación que ejerce entre los humanos le produce hastío. Como la Greta Garbo real, su vida está condicionada por el deseo de huida:

Lanza su grito de libertad, se levanta y se va hasta el parque de los vecinos (su noción de los límites territoriales no es muy precisa), y a poco reaparece otra vez, insistente, resuelta a amigarse con los herederos de Adán (Reyes 1981: 484).

La combinación de su delicado talle y lo huidizo de su comportamiento le confieren un aire de majestad no superada por ningún ejemplar de su especie, porque «entre los volátiles reina con feroz señorío» (Reyes 1981: 484). El repertorio de las estrellas cinematográficas ha formado su canon en función de la grandeza de sus estrellas, y Greta Garbo, en los años en que Alfonso Reyes escribe el texto, se encuentra en el centro prestigiado del sistema cinematográfico.

Los dioses no aceptan ser juzgados. Por ello se transige con su individualidad, y con su comportamiento ante los hombres. Ella sólo ha constituido un modelo de comportamiento que, aunque rompe las normas sociales, se aceptan por influjo del encanto del mundo del cine. Esta situación se concreta, por ejemplo, en las relaciones amorosas. La garza, como la Garbo, rehúye en la ficción y en la realidad de los hombres, pero, al mismo tiempo, los necesita. Esta incapacidad para entregarse, para amar de manera totalmente desinteresada, entra en conflicto con la provocación que despierta su belleza:

El hombre la llama, y ella acude. Es cosa más fuerte que ella: ama al hombre. Alguien se le acerca cautelosamente. La garza se estremece: ella quisiera soportar a pie firme aquella prueba definitiva de su perfección, pero se le sublevan adentro todos los impulsos de la especie, y cuando se ha dado cuenta, ya huyó. Se arrepiente y se recobra al punto. Vuelve al ataque: al ataque de la sumisión. De nuevo se aproxima y escapa. Y esta dolorosa contienda entre lo intentado y lo reflejo se repite todos los días. (Reyes 1981: 484).

Este nuevo mito que se incorpora al repertorio occidental de la mitología, plantea las mismas cuestiones que los antiguos. Por ejemplo, nos hacen reflexionar sobre los comportamientos que regulan nuestra sociedad. En este caso, Alfonso Reyes se interroga sobre las consecuencias que se extraen de un comportamiento cinematográfico y vital como el que ejemplifica Greta Garbo. El carácter reservado y solitario del animal se resume así:

El reposo ¿será, pues, una mera convención mecánica, como el conceder honor al lado derecho? ¿Será un *modus vivendi* entre el animal que lleva la voz y el medio que le hace segunda? (Reyes 1981: 485).

Cabe preguntarse si Alfonso Reyes usó el modelo de la metamorfosis presente en el repertorio con conciencia de que se vinculaba principalmente con la época helenística. Y si pretendía con ello, en un ejercicio de ironía literaria, marcar el carácter «volátil» de estos dioses contemporáneos. O si, por el contrario, su elección apuntaba hacia la metamorfosis como parte de la alta elaboración literaria de la mitología, en cuyo caso Ovidio se correspondería con el modelo superior. Ovidio es un poeta fundamental para mitificar la metamorfosis de un humano en animal o en estrella, y sigue siendo el modelo para todo poeta y escritor que trate un mito, como acredita el reciente volumen colectivo *Y la poesía se hizo mito* (Álvarez Morán, Iglesias et al. 2012). Y, lanzados a las conjeturas, el propio Reyes podría estar autorretratándose como Ovidio. Recordemos que Ovidio depuró literariamente la metamorfosis: «les añadió la narratividad y la nitidez, las privó de sus elementos

provinciales irrelevantes, sin despojarlas de su carga simbólica originaria, cuando era posible» (Fernández Corte y Cantó Llorca 2008: 134). Así presenta Alfonso Reyes a esta Garbo huidiza: narrativamente idealizada.

5. 2. 2. Julio Cortázar: *Rayuela* (1963)

En la novela *Rayuela* de Julio Cortázar, se halla una curiosa mención a Greta Garbo¹⁰³. Su nombre se recoge en una generosa lista de personalidades que debían haber sido nombradas en la obra publicada de Morelli, el novelista venerado por los protagonistas. Junto a ellos, otros como Chaplin aparecen tachados. El narrador plantea la posibilidad de que estos últimos fueran excluidos por una razón de prestigio, «como si fueran demasiado obvios para citarlos». Pero la realidad es que Morelli, finalmente, no incluyó ninguno en su obra:

Morelli había pensado una lista de acknowledgments que nunca llegó a incorporar a su obra publicada. Dejó varios nombres: Jelly Roll Morton, Robert Musil, Dasetz Teitaro Suzuki, Raymond Roussel, Kurt Schwitters, Vieira da Silva, Akutagawa, Anton Webern, Greta Garbo, José Lezama Lima, Buñuel, Louis Armstrong, Borges, Michaux, Dino Buzzari, Max Ernst, Pevsner, Gilgamesh (?), Garcilaso, Archimboldo, René Clair, Piero di Cosimo, Wallace Stevens, Izak Dinesen. Los nombres de Rimbaud, Picasso, Chaplin, Alban Berg y otros habían sido tachados con un trazo muy fino, como si fueran demasiado obvios para citarlos. Pero todos debían serlo al fin y al cabo, porque Morelli no se decidió a incluir la lista en ninguno de los volúmenes. (Cortázar 2004: 372)

La lista de nombres aportada constituye un canon cultural de prestigio, a modo de lujoso catálogo pedantesco. Llama la atención en este capítulo de la célebre novela que, en primer lugar, junto a grandes nombres del arte, la cultura, la poesía y la literatura, aparecen algunos pertenecientes al espectáculo en una especie de *totum revolutum*. En segundo lugar, es significativo que todos, sin distinción, sean finalmente rechazados o –en palabras del narrador– excluidos por considerarse demasiado populares. Detrás de esta escena, aparentemente sin importancia, Julio Cortázar incide sobre el problema de la pretenciosidad en la literatura. El mundo de las letras, simbolizado en el escritor citado, ostenta un gusto exagerado por el dato

¹⁰³ Julio Cortázar (Ixelles, 1914 – París, 12 de febrero de 1984) fue un escritor argentino, aunque nació en Bélgica y tuvo nacionalidad francesa. Es uno de los maestros de la narrativa contemporánea, especialmente en el ámbito del relato corto y de la novela experimental. No sólo trató con mitos antiguos, como el del Minotauro, sino que acuñó algunos de los mitos literarios contemporáneos, fronterizos entre la realidad y la fantasía.

innecesario. Es obvio que el rechazo al que se somete finalmente el elenco se hace en razón de su excesiva celebridad. Parece indicar que esos nombres, a pesar de vincularse con la alta cultura, están devaluados simplemente por ser más conocidos de lo permitido en una novela de culto. El gusto por lo retorcido, por la nota superflua, erudita, es síntoma de una cultura que ha perdido su condición de prestigio, al entenderse como reducto para una minoría. Son nombres que, en definitiva, permanecen inalterados en la historia y en la memoria colectiva. Pertenecen, por decirlo así, a la cultura general y, por ello, son condenables.

5. 3. Greta Garbo como musa *underground*

La posición del mito en la cultura es análoga a la que tienen los textos ambivalentes, un concepto desarrollado por Zohar Shavit (en origen de Lotman, pero aplicándole un sentido restringido) y que aclara el funcionamiento de ciertas creaciones literarias en el sistema cultural según la posición que ocupan en él y el uso de los modelos y el público al que va dirigido. La definición del uso que hace Shavit del término ambivalencia aclarará por qué es rentable en su aplicación al mito:

Estos textos pertenecen simultáneamente a más de un sistema y, en consecuencia, se leen de forma diferente (aunque al mismo tiempo) por parte de dos grupos de lectores al menos, que divergen en sus expectativas así como en sus normas y hábitos de consumo. (Shavit 1999: 151)

Los textos que agrupo en esta sección se caracterizan por pertenecer plenamente a la categoría histórico-artística postmoderna, y más específicamente, contracultural, y ejemplifican la vigencia del mito de Greta Garbo a pesar de las relecturas radicales a las que se le somete. Evidencian que, mientras otros mitos establecidos socialmente son rechazados en la llamada *contracultura*, llevándolos a un proceso de desintegración, de desfuncionalización, los mitos surgidos en la cultura de masas permanecen estables porque se han engendrado como mitos contraculturales. En definitiva, y por paradójico que pueda resultar, el mito en la cultura de masas está marcado por el gen de la contracultura. La cultura de masas puede ser acogida en el sistema de llegada como referente contra el dirigismo de las instituciones educativas que son las que forman el canon cultural. Hay que tener en cuenta que la contracultura también ha sido entendida como una revolución cultural que desmontaba la tradición (Villena 1975).

No debe olvidarse que el mito de Greta Garbo ha vivido el paso de la Modernidad a la Postmodernidad. He aportado ejemplos tempranos de la mitificación desde presupuestos todavía modernos: la caracterización como heroína cultural (y su mutación en la de consumo) o la vinculación con los mitos antiguos son sólo algunos parámetros derivados de la Modernidad que ejercen su poder sobre la interpretación del mito. Pero, aun en los momentos en que el mito fue acogido e interpretado bajo la

égida de la Modernidad existen indicios que dejan ver en el mito el germen de la contracultura.

La actriz Greta Garbo, la persona real, fue tempranamente celebrada por su carácter antisocial, por su misterio o por su sexualidad, fuera cual fuera ésta. En resumen, su persona y sus personajes cinematográficos (especialmente los que le confirieron la fama de *femme fatale*) conformaron un texto —otra vez la semiótica del mito se hace necesaria— que circuló desde el primer momento de su carrera hollywoodiense como un ser contracultural. Llevaba implícitas todas las contradicciones de los mitos postmodernos, entre los cuales Greta Garbo resultó ser un caso paradigmático.

Quizá por ello su mito estuviera preparado para la época neo-cínica en que vivimos ahora, y que se reflejará en los textos seleccionados de Fernando Márquez, Juan Velasco Plaza, Diego Maquieira y Antolín Amador Corona. La «voluntad subversiva» de los antiguos cínicos los condujo a emprender una marcha «antiprometeica» con objeto de echar «por tierra todas las conquistas técnicas y culturales» (Daraki y Romeyer-Dherbey 1996: 8). Estos textos son, traducidos a lenguaje contemporáneo, proclamas antisistema de la literatura con la presencia impasible del mito al fondo. Utilizo cínico en el sentido estricto, tanto en su origen griego de secta del perro (García Gual y Diógenes 1987), como en su actualización contemporánea en la línea de una auténtica contracultura, defendida por Sloterdijk en su *Crítica de la razón cínica* (Sloterdijk 2007).

La melancolía que perfilaba la belleza de Greta Garbo era una forma protesta artística. Siempre ha formado parte de su significado, como podemos comprobar en las palabras de Béla Balázs, quien intentó desentrañar tempranamente el misterio de la heroína Garbo:

Greta Garbo is sad. Not only in certain situations, for certain reasons. Greta Garbo's beauty is a beauty of suffering; she suffers life and all the surrounding world. And this sadness, this sorrow is a very definite one: the sadness of loneliness, of an estrangement which feels no common tie with other human beings. [...] / Millions see in her face a protest against this world, millions who may perhaps not even be conscious as yet of their own suffering protest; but they admire Garbo for it and find her beauty the most beautiful of all. (Balázs 1952: 286-287)

5. 3. 1. Fernando Márquez: «Post-Greta» (1985)

Se me permitirá que, por las características estructurales que presenta la novela de Fernando Márquez *Mary Ann*, comience por el final de la misma.

El epílogo a la novela de Fernando Márquez, titulado «Post-Greta», es el resumen total del ambiente cultural en que se desarrolla la novela, pero su entidad particular lo constituye en texto autónomo¹⁰⁴. Se trata de un largo poema que apunta concienzudamente los rasgos culturales que permitieron la supervivencia del mito de la actriz en la literatura más subversiva. A través de su extensa proclama, intenta demostrar que un mito de la altura de Greta Garbo es capaz de establecer por sí mismo una nueva época artística y social. En la hipérbole que supone aplicar al mito el poder de establecer nuevos períodos históricos (como Cristo), Fernando Márquez constata que su admiración por la actriz sueca cruza los límites de lo establecido. El autor se coloca frente al mundo, en un acto de protesta contra quienes proclaman la muerte (y el escaso peso en el arte) de la Divina. La operación postmoderna del texto de Márquez está conducida por un afán rebelde desde un mito que podría considerarse ya clásico en el año de publicación de su novela. Merece la pena detenerse en este significativo epílogo.

Esas pretensiones disidentes le conminan a comenzar su poema situándose frente al mundo, que parece haber relegado al mito a una época clausurada de la cultura:

Dicen que Ella está vieja
Dicen que Ella está muerta
Dicen que Ella es de polvo
Dicen que Ella es finita

(Márquez 1985: 83)

Frente a ellos, agrupados en ese «dicen» que encabeza el elocuente paralelismo, Fernando Márquez adopta la posición de quien conoce de primera mano

¹⁰⁴ Fernando Márquez, llamado *El Zurdo* (1957), es uno de los protagonistas polifacéticos de la Movida madrileña. Autodidacta, se formó con los cómics más que con la literatura. Letrista y cantante en grupos tan diversos como *Kaka de luxe* (junto a Alaska, y Nacho Canut), *Paraiso*, o *La Mode*. Colaborador de Radio 3 y de numerosos fanzines, revistas y periódicos, entre ellos el ABC. Fundador de la revista *El corazón del bosque* y la web *Línea de sombra*. Políticamente se ha movido entre la derecha, el centro y el abertzalismo. Después de su primera novela (*Todos los chicos y chicas*, 1980), ha publicado otros cinco libros. Influidado por Cirlot, obsesionado por el protagonista de *Psicosis*, Norman Bates, se declara «fan de Greta Garbo».

el mito y no está dispuesto a enterrarlo. Esgrime para ello argumentos culturales contra las normas e ideas arcaicas que siguen alumbrando a los hombres. La libertad que airea el ambiente social de aquellos años, parece querer decir Márquez, se limita a lo superficial. La religión, la ideología, la naciente democracia en España («se reúnen en semicírculo para mandar a quien no obedece») pertenecen a ese grupo vetusto y sagrado de valores:

Pero hablan de Dios
Pero hablan de Ideas
Pero hablan de palomas blancas
Que iluminan la frente de los tardígrados

No discuten los dogmas de la sangre
Ni de la materia
Rojo y gris, respectivamente
Se reúnen en semicírculo para mandar a quien no
Obedece

(Márquez 1985: 83-84)

Junto a ellos han surgido otras formas de la *divinidad*, como los medios de comunicación, que, en teoría, también se sumergían en el territorio de la libertad general. Por ello, los siguientes versos aluden a la liberación del cuerpo en los media (la *época del destape*), y a la difusión de la droga como divertimento, simbolizada en España por aquella arenga viciosa de «Rockeros, el que no esté *colocao* que se coloque y al loro» de Enrique Tierno Galván, como un lema podrido de la corrupción postmoderna:

Se rasgan las bragas y las puntillas por la tele
Lloran lágrimas de gin-fizz por el Destino del Hombre
Luego sonríen, en pleno trance anfetamínico,
Y bailan el bugui de la confianza

(Márquez 1985: 84)

El poema presenta la paradoja de la Postmodernidad, mediante la cual quedan abolidos (idealmente) los dogmas, pero se crean otros nuevos de igual intensidad letárgica sobre la conciencia. Pero Márquez, un autor inmerso en el centro de esta época, detecta que la cultura de masas, la alta cultura y la contracultura siguen

compartiendo, a su juicio, los viejos ideales como principios inmutables. Toda cultura, prístina o actual, es objeto de la suspicacia del autor:

Se puede creer en la eternidad del Supremo
Se puede creer en la eternidad de la Idea
Se puede creer en la eternidad del Santo Buchón
Se puede creer en la eternidad de la sangre
Se puede creer en la eternidad de la materia
En tanto en cuanto dinámica de la Historia

(Márquez 1985: 84)

Pero Fernando Márquez se alza como una voz que clama la falsedad de todo tipo de creencias establecidas, y pretende abrir los ojos de los hombres a la realidad, desvelar el círculo de falsedades en que se encierra el hombre contemporáneo cuando se ampara en la religión y la ideología. El poema se escora hacia lindes blasfemos e incendiarios. Da lo mismo que se siga al Obispo de Roma, que la gente se refugie en las nuevas encarnaciones de la divinidad en la cultura de masas falsamente desacralizada, o que se entreguen a la orgía de las ideologías,

Porque Dios no existe
Porque los comunistas son unos malvados
Porque la exacerbación nacionalista trae graves consecuencias
Porque hay que seguir al Papa Godzilla
Que vuela bajo los soles al grito de SHAZAM!!!

(Márquez 1985: 84)

El poema fluctúa entre la soflama mesiánica (por su tono) y la oda nihilista *punk* (reforzada por el uso del verso libre y variado, sin estructura fija ni uso de estrofas clásicas). Se nombra a Greta Garbo ahora como encarnación de un tiempo salvador, de una estabilidad artística y cultural genuino y pleno de substancia. Ella establece tras su desaparición de las pantallas el año cero del cine, del Arte. Es Cristo cinematográfico. Cierra una época y abre otra. Fernando Márquez deja ver que cualquier artista que le siguió caía irremediabilmente en el manierismo, cuando no en la más absoluta futilidad en la interpretación. Porque el arte interpretativo de Greta Garbo era una de las artes más refinadas que se pudo contemplar. Ni siquiera otros mitos considerados como tales, como Bette Davis, pueden resistir la comparación con el mayor (¿y único a juicio de Márquez?) mito que ha dado la pantalla.

Después de la Greta vino el diluvio de lágrimas y dudas

Mientras que Bette Davis rellena algún cadáver
Con nueces y almendras
Tomillo y romero
Jerez y Montilla
Después de la Greta vino Miss Marple a investigar
La gran estafa de la Cold War
Los mitos trastocados
Y la manipulación de polarizaciones
En nombre de la memocracia
Pero no descubrió nada porque así lo exigía el guión

(Márquez 1985: 85)

En la cita anterior se puede ver en qué modo cambió el arte cinematográfico después de recibir la figura de Greta Garbo. Todo se *sentimentalizó*, se hizo demasiado evidente y se desprendió de la finura y la elegancia. Todo parece más vulgar tras sus películas. Después de ella, que marca el antes y el después como un punto Alfa y Omega de la historia, los géneros cinematográficos se volvieron aburridos: Miss Marple simbolizaba la vacuidad del séptimo arte entendido en su más prosaico mercantilismo; «la gran estafa de la Cold War» alude al thriller político, otro género masivo y evidente. También tras Greta Garbo vinieron «los mitos trastocados», sometidos a la manipulación filmica que les resta encanto. A difundir esos mitos desvirtuados y sin sustancia contribuían las técnicas cinematográficas que las hacía vulgares: «y la manipulación de polarizaciones / en nombre de la memocracia». Desde que la Divina abandonó las pantallas, el arte tiene como único valor llegar al mayor número de público posible mediante la estandarización y el uso simplista de los recursos técnicos. Esta circunstancia abrió la puerta a la «catástrofe».

Porque después de instaurada esta nueva época artística el único resultado de toda práctica cultural es la tristeza. El mito de Greta Garbo, ofrecía a sus admiradores y al arte cinematográfico en general, el optimismo de lo refinado. Mediante esta mística cultural se establecía entre el admirador y la estrella una relación basada en la intimidad. Era un arte de la evocación, de lo delicado, de la elegancia, nunca de lo vulgar. Después, el excesivo uso de la carne y el reclamo del sexo en las películas, dejaba poco espacio para la imaginación del público. El cine se convertía en lo superficial. En lo éxtimo y lo práctico:

Después de la Greta vino el tedio y el desamor
El racionamiento de la fantasía
El sexo multiplicado por mil, como esporas
Las dicotomías y los análisis

(Márquez 1985: 85)

Fernando Márquez clama ahora en primera persona y por primera vez. Después de haber esbozado el panorama cultural y político que ha empujado al autor hacia la mitificación de Greta Garbo, y de haber impuesto y marcado sus distancias con ese mundo vulgar y falta de imaginación, su voz irrumpe como acto de fe:

Quizás por eso esté más cerca de Lubistch
De John Gilbert
Y —cómo no—
De Ella

(Márquez 1985: 86)

Un rayo de esperanza se ilumina en medio del caos impuesto por la Postmodernidad y la contracultura. El autor alberga la esperanza de que la gente despierte de su letargo cultural y otorgue a Greta Garbo la categoría que se merece. Hay que venerarla como una diosa, porque ésta sí es real, porque proporciona todo aquello que hace poco formaba parte del sistema religioso. Frente a todas las canonizaciones culturales que se suceden vertiginosamente hay que discriminar entre lo genuino y lo falso:

Quizás ahora alguien se atreva a canonizarla
Porque ya está bien de santas con bigote y verruguilla
Porque ya está bien de santos que, por el hecho de parecerse a Manuel Puig
Y no escribir como Manuel Puig, ya son santos

(Márquez 1985: 86)

A pesar, como decimos, de estar inmerso en esta frenética semiosis de lo banal, el autor se escandaliza de la desintegración de los valores que el mito de Greta Garbo atesoraba. Frente a la concepción caótica de la realidad, impuesta por el pensamiento postmoderno, donde todo parece ser posible y el relativismo nivela figuras de muy distinta altura cultural, Fernando Márquez aboga por retornar al mito de Greta Garbo. El relativismo proclama por un lado la libertad, mientras por otro condena al individuo a la espiral de silencio, en aras de la corrección política

los deseos ocultos y reprimidos de la psique. Márquez se revela como un maestro de la hipérbole.

Greta Garbo provenía de una zona del tiempo no mensurable con los patrones que gobiernan los días de la humanidad. Después de ella, vinieron algunos hitos en la historia. Uno de ellos proviene de la literatura, y el otro del tiempo de la historia, pero ambos han sido sometidos a la mitificación:

Después de la Greta vino 1984 y un nuevo siglo
Después de la Greta vino el XX y miedo
—querrá decir «medio» —
No, señora, quise decir «tedio»

(Márquez 1985: 87)

1984 hace referencia a la novela de Orwell. Es un año mítico que ha dado lugar a una gran labor intertextual. Recordemos la canción de David Bowie: «Beware the savage jaw / of nineteen eighty four» (Bowie 1974). Pero, a pesar de toda la carga simbólica que arrastra, aquel año no resiste el embate de Greta Garbo. El otro parámetro histórico, el siglo XX, venía acompañado de todos los males que hoy conocemos: las estructuras sociales y los sistemas morales ya no respetan a los antiguos, aunque estos sean actores de cine:

Después de la Greta vino Cristina Keller
Disfrazada de Modesty Blaise
Programada para cachondearse eternamente de
Ramón Novarro

(Márquez 1985: 87)

No sabemos si irónica o instintivamente, Márquez considera que Greta Garbo, que arrastraba tras de sí un tiempo, instauró también un nuevo sistema filosófico. Nietzsche en su momento había pronosticado la muerte de los dioses, pero Greta Garbo matizó la radicalidad de la afirmación del filósofo al manifestarse ella misma como diosa:

Después de la Greta los huesos de Nietzsche estaban más que lirondos
porque él nunca la conoció
- ¿O SI?-

(Márquez 1985: 87)

Fernando Márquez se pregunta por el destino de Greta Garbo una vez que abandonó las pantallas. Empleando su apellido verdadero, Fernando Márquez intenta preguntarse qué fin ha tenido su diosa, oculta y lejana: «Nadie sabe qué ha sido de Miss Gustaffson después de la Greta» (Márquez 1985: 87). Quizá busque un punto estable en el torrente nihilista en que se anegaba la cultura *pop*. Porque después de Greta Garbo las mayores estrellas del *punk*, iconoclastas y pretenciosos, se proclamaron portavoces del nuevo sentir. Es el caso de Patti Smith, a cuya canción «Pissing in a river» hace referencia en el siguiente verso:

Después de la Greta vino Patti Smith meándose de gusto
Mujer-buitre enamorada de Rimbaud
Que, seguramente, en su vida ha visto un film de la Divina
Porque, en tal caso, cambiaría de estética y pasiones

(Márquez 1985: 88)

Y como se puede ver por las duras palabras proferidas por Fernando Márquez en la cita anterior, reduce a payasada la intrascendente actitud mesiánica de la diva del *punk*. No entiende el autor por qué se engrandece la figura de esta cantante. La categoría de anti-héroe que se le otorga ya la había merecido en su momento Greta Garbo, y en un grado mucho mayor. Greta Garbo fue, en definitiva, la primera *punk* de la historia (idea que marca el resto de la novela *Mary Ann*). Acto seguido, Márquez retoma en los siguientes versos las grandes películas de la época que siguieron a la Divina:

Después de la Greta su imitadora se agostó
Sus facciones imperfectas de vieja prematura
Se cubrieron de otoños y make-up
Para disimular la sombra de la Ausente
Que envejecía, al tiempo, sin afeites
Y que, en algún cine oscuro, se veía la última de la Dietrich
Después de la Greta vino Anthony Perkins disfrazado de psiquiatra
Para redimir su pésima fama de chotacabras
Interrogando a sus pacientes sobre el vestido de mamá
Sobre las pasiones de la madrastra
Sobre el béisbol y la B. B.
Mientras que la Coward grita desde un armario:
HEY NORMAN, QUIEN PUSO MAAAAS?

(Márquez 1985: 88)

Gran parte de la actitud contracultural se resume en la negación constante y consciente de los elementos instalados en el repertorio cultural. El curso de la historia ha deparado que la época posterior a Greta Garbo abriera los sistemas morales. La Postmodernidad había virado hacia el relativismo moral, que en el tiempo de Greta Garbo todavía se manifestaba de manera unitaria y no relativista. Por ello Fernando Márquez, irónicamente, advierte en los siguientes versos sobre la permisividad del pecado y lo prohibido, que conduce a un estado hipócrita de las relaciones humanas:

Después de la Greta todas las incipientes libertades
Se volvieron tolerancias
Y el monumento al Hipócrita Más Conocido
Sustituyó al de aquel joven soldado imposible de identificar

(Márquez 1985: 89)

De nuevo el juego de palabras, sustentado en la similitud fónica, aparece en el poema de Fernando Márquez, como ya hemos visto en otros poemas como el de María Beneyto o Hermosillo. En este caso, las «grietas» del juego fónico que citamos a continuación son símbolos de la inestabilidad cultural:

Después de la Greta vienen las grietas
En la memoria
En los muros
En los pechos
En los labios
En las arterias

(Márquez 1985: 90)

Las grietas minan los cimientos de un mundo que se desintegra, y que instaura una nueva relación del hombre con la cultura que lo circunda. A pesar de ello, Fernando Márquez detecta algunos personajes que podrían haber alzado el vuelo hacia el estado mítico propugnado por Greta Garbo. Pero aún así, en estos grandes hitos de la cultura de masas no se encuentra un atisbo de mito, de la altura que alcanzó Greta Garbo en su momento. Todo está gobernado por una intensa mediocridad:

En la vejiga, donde Randolph Carter encontró la piedra lunar
En el corazón, sin anacronías que latir
Después de la Greta vino Ferry

Como redimiendo tánta [sic] mediocridad
Y Harley, con sus muletas plateadas,
Y su expresión hermosa, alucinada, enajenada mente lúcida
Pero, ni la locura vestida de cinismo de uno
Ni el cinismo vestido de locura del otro
Movieron nada
Dejémoslos girar, en su fino mecanismo
Por el salón vacío

(Márquez 1985: 89)

La época que cierra Greta Garbo llevó consigo un modo de hacer cine, un Hollywood dorado bajo cuyos auspicios la realidad no importaba. Era un horizonte estético de la belleza. Se primaban la grandeza de sus estrellas y la sublimación de la realidad misma. Porque después de Greta Garbo, el sentimiento de mediocridad inundó también el cine. Las estrellas se cifran en el signo de lo corriente, que en el esquema estético de Fernando Márquez se traduce en vulgar. Greta Garbo corresponde a una etapa del cine verdaderamente trágica porque se movía en los niveles altos de la cultura. Después de ello, la tragedia no puede ser posible. El rechazo del antihéroe por parte de Fernando Márquez no deja de resultar paradójico (su novela está plagada de estas figuras), pero en el fondo estos personajes buscan la sublimación de la realidad:

Después de la Greta vino la clase media
Y Hollywood se tiñó de realismo y antihéroes
Desplazándose hacia otros ejes
Olvidando las historias agridulces de Harold Lloyd
Y los dolientes misereres de Browning
Porque a la clase media no le interesa lo subhumano ni lo humano
Mucho menos lo sobrehumano
La clase media aspira a UN MUNDO FELIZZZZZZ
VIVA LA CLASE MEDIA!!!

(Márquez 1985: 90)

La clase media es el reflejo de la estandarización de los modelos. No busca indagar en los insondables misterios del alma humana. Por ello se contenta con producciones cinematográficas vulgares que no apuntan hacia un orden sublime de las cosas. Los escenarios burgueses, de la nueva clase media, inundan ahora las producciones cinematográficas y rebajan el nivel de altura que habían alcanzado las

obras artísticas en el tiempo de Greta Garbo. Se impone una moral de la corrección, algo que no altere el estado natural del orden burgués y de la clase media, para la que debe existir siempre una utilidad. Esta utilidad puede ser ideológica, o puede ser simplemente cultural. Interpretando los versos de Márquez, la clase media quiere que todo tenga una función, que todo obedezca a un orden, cualquiera que éste sea (el orden mercantil, el orden ideológico, el orden social):

Después de la Greta vino la nada con sus apóstoles
El vacío con sus jinetes
Y los sentimientos se acolcharon como skay
Para no herir suspicacias
Buscándose la utilidad de los héroes
Buscándose la utilidad de los caballeros
Buscándose la utilidad de los artistas
Buscándose la utilidad de todo aquello que está más allá de lo útil
Y así se pobló el mundo de mercenarios

(Márquez 1985: 90)

La razón que sigue al tiempo dorado de Hollywood, encarnado en este mito, está vacía. Porque, paradójicamente, el sentido común que imperaba antes se ve ahora despedazado y desvirtuado y adquiere un significado banal.

Después de la Greta vino la razón
Pero se perdió el sentido común
Porque lo que hoy es común carece de sentido
Al menos para nosotros
Para ti
Para mí
Y para ese chico triste que no duerme jamás

(Márquez 1985: 90-91)

La elegancia del arte de Greta Garbo ya no es comparable con nada. La belleza será absoluta o no será. El anhelo de Fernando Márquez se dirige al ideal de la belleza sin más, sin sentido utilitario, con el único propósito de que vuelva su majestad al reino de lo mediocre. La «armonía» que encarna Greta Garbo en la pantalla ya no puede volver, porque la realidad y el modo de pensar burgués lo frenan, lo prohíben y cercenan. Y la burguesía encuentra un gusto en la comparación con los mitos caídos, con el afán de la sociedad por derribar los mitos y la ceguera de

no leerlos ni interpretarlos correctamente, sino como una realidad prosaica y vulgar, reducidos a la muerte como cualquier ser mortal:

Y es que después de la Greta cayó el sentido de la armonía
Como un Ícaro descompuesto
Como un cisne tocado
Como ese majara sin rumbo que pasea por el puerto
Hablando de cosas que nadie entiende
Prometeo: sí, ése

Hoy los paparazzi nos la muestran vieja
Muerta
Polvo
Finita
Pero no lo aceptamos
Nuestro egoísmo nos lo impide

(Márquez 1985: 91)

Pero como el propio Fernando Márquez deja entrever en los siguientes versos, su corazón guarda un resquicio de esperanza. Llega a la conclusión de que hablar de un después de Greta Garbo es encontrarse ya en otra época, un tiempo en el que se atisba el final de una época. Por su eso su poema se yergue como un canto profuso y torrencial, elegíaco y jubiloso a un tiempo:

Porque reconocer el «después» de la Greta
Es reconocer el final de todo

(Márquez 1985: 91)

El final del poema avanza hacia un tono religioso y profético. El sentimiento contradictorio de esta nueva época guarda en sí una gran energía, pero por ello mismo corre el riesgo de derivar en destrucción. Como arte joven encuentra en la devastación de lo antiguo, en el regocijo nihilista, un placer porque todo sea nuevo. Pero, por otro lado, el amor hacia el mito mitiga esas ansias. Reconduce, pues, esa energía hacia lo bello del renacer. Los siguientes versos, cercanos ya al final del poema, recuerdan el sentimiento religioso desahogado del poema de Manuel María Villar y Gil examinado en el capítulo 3:

Y aún sentimos la locura en nuestras venas
Aún nos vemos con fuerza para desafiar al nihilismo
Para trastocar todos los órdenes

Para organizar los mayores escándalos
Para esperar entre las sombras lo inevitable

(Márquez 1985: 92)

El renacimiento de la belleza provendrá del mito. Márquez ha cesado de buscar los nuevos ídolos entre el desorientador predio de la Postmodernidad. Como aguardando un segundo advenimiento de Cristo/Greta Garbo, se despierta el anhelo de que llegue pronto la nueva época, escrita sólo con los renglones de lo sublime. Recordemos que Humberto Salvador la había metaforizado como estrella del portal de Belén. Se espera

El Gran Milagro
LA RESURRECCION DE LA FANTASIA
LA PELICULA SIN FIN DE GRETA GARBO

(Márquez 1985: 93)

5. 3. 2. Fernando Márquez: *Mary Ann* (1985)

Retomemos ahora el orden natural de la obra de Fernando Márquez. El resto de *Mary Ann* compone una novela polifónica, de acento postmoderno mucho más marcado estructuralmente que su epílogo, pero respetando la idea que lo vertebraba: el mito de Greta Garbo y su vigencia en la cultura. Cada uno de sus capítulos se corresponde con una voz narradora distinta, pero todas relacionadas en la diégesis entre sí. El conjunto de la novela depara una obra grotesca y de intenciones provocadoras: el marco en que se inserta la historia lleva impreso el signo de los tiempos (la apertura democrática en España, la relatividad moral, el afán destructivo). Exhibe además un gusto por la enfermedad, por lo monstruoso, por lo prohibido y lo sacrílego. Retrata una especie de mundo al revés donde los mutilados, los impedidos, ostentan el mayor poder de atracción.

El mito, como pretende demostrar Fernando Márquez, funciona igualmente en momentos de *gran inestabilidad cultural*, cuando el centro de la cultura es rechazado a favor de la periferia. Pero la significación del Greta Garbo, que la extraía del tiempo, preparaba al mito para afrontar cualquier época. Por ello, para demostrar esta circunstancia, hemos comenzado por el epílogo porque allí se contienen las bases

ideológicas que Márquez articula en torno al mito. El viaje en el tiempo del mito de Greta Garbo ha revelado su visionaria génesis revolucionaria. Por ejemplo, el lesbianismo de Greta Garbo, con el que tanto se especuló, no sólo es aceptado en los tiempos en que la novela se publica (y así se verá en el relato) sino que forma ya parte del comportamiento natural de la juventud, que ha destruido viejos prejuicios. Es más, los personajes de la novela actúan como si nunca los hubiera habido.

El amor por los impedidos y la enfermedad entronca directamente con una tradición española de largo alcance, cuyo origen puede rastrearse en Benito Pérez Galdós y en Ramón María del Valle-Inclán, sin descartar su raíz última cristológica, específicamente católica. Posteriormente, esta fascinación morbosa pasó a formar parte de los vanguardistas. Podemos pensar por ejemplo en el Buñuel de *Tristana*, adaptación de una novela del mencionado Galdós. El impulso erótico por lo monstruoso (utilizamos esta palabra porque la emplea Fernando Márquez en su texto) es el síntoma también de que la más absoluta Postmodernidad se ha apoderado del arte. La estirpe morbosa llega hasta la Movida madrileña, ambiente cultural que acompaña a esta novela y que reaviva los afanes iconoclastas de las Vanguardias.

La primera voz narrativa de la novela se sitúa, pues, en el Madrid de los años 80. La primera escena se encamina a mover la conciencia del lector. El narrador se dirige a comprar a un establecimiento un jersey para su querida Mary Ann. El vendedor le pregunta por las características, mientras que el protagonista va describiendo el jersey perfecto para su amada: no debe tener ningún brazo. Ante las reticencias del comprador por todo lo que el vendedor le va mostrando decide enseñarle una fotografía que guardaba en la cartera de su amada. Cuando el vendedor descubre la fisionomía y el cuerpo de su amada lanza un grito, profiere un grito aterrador. Se acaba de encontrar con la monstruosidad. Las situaciones grotescas que parten de las taras físicas de Mary Ann serán constantes a lo largo de toda la novela. Por ejemplo, en esta parte, cuando el comprador asume la imposibilidad de llevarse un jersey a medida para las características de su amada, decide llevarse un poncho como única solución.

El dato más elocuente de Mary Ann (personaje cuyo retrato se irá conformando con las distintas voces narrativas) reside en que las malformaciones congénitas que sufre se ven compensadas por la extrema belleza de la mitad del

rostro de la misma. Así lo describe el amante, que parece decir que la belleza reside en el detalle:

Nunca me han gustado esas bellezas perfectas, de muñeca, sin vida, sin chispa. Mary Ann tiene un rostro alegre, diverso, lleno de matices opuestos: eso de que le hagan una foto y le pregunten con cierta timidez: «Señorita, eh... ¿le cojo el lado izquierdo?» (Márquez 1985: 11)

Fernando Márquez se regodea con el concepto de la monstruosidad, partiendo del origen etimológico de la palabra: algo se debe enseñar, que no debe permanecer oculto. Los datos que los narradores van aportando completan el retrato con algún que otro defecto más: a causa de la talidomida, Mary Ann va en silla de ruedas, carece de piernas, tiene una mano palmeada en un muñón de su brazo. En contraste con su deformidad, se ve agraciada con algunos detalles de extrema belleza, extrañamente relacionados con alguna estrella cinematográfica. Entre ellos «el color de su piel —lo más blanco que se ha visto cubriendo un cuerpo femenino—. Me fascina ese color» (Márquez 1985: 11).

Lo que en Greta Garbo era una belleza artificial, a fuerza de maquillaje y de productos de belleza, en Mary Ann reside de manera natural en su mitad facial perfecta, compensando las enormes deformidades de su cuerpo. Esa belleza, en clara oposición con el resto de su cuerpo, es una belleza cinematográfica, como el propio amante le sugiere sarcásticamente: «Yo más de una vez le he dicho a Mary Ann que por qué no se dedica al cine: con esa planta podría ser... un monstruo de la pantalla» (Márquez 1985: 12). La increíble belleza de su rostro, sólo igualado por el de Greta Garbo, y con el que comparte muchas características que se ahondarán a medida que la novela avanza, contrasta con un chocante carácter. El sistema moral que gobierna a esta discapacitada es un tanto atípico. Elabora junto a su novio unos «panfletos filofascistas». E incluso es capaz de hablar y de manifestarse a favor de la eugenesia «en los casos de deficientes mentales por herencia» (Márquez 1985: 13).

Junto a sus imperfecciones y a su extrema belleza, Mary Ann goza de poderes sobrenaturales. Es capaz de levitar, algo que, en la ficción, está acorde con los tiempos de la Movida, que exhibe un gusto por lo sobrenatural insertado en la más absoluta cotidianidad. Recordemos que son los mismos años en que Pedro Almodóvar dota del poder de la telequinesia a la niña protagonista de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Almodóvar 1984). Por otra parte, este fenómeno traduce a contracultura la santidad que analizamos en *Vida de Greta Garbo* (específicamente, en el apartado 7. 2. 1. 2.).

En una de esas manifestaciones de discapacitados a las que asiste Mary Ann, se nos relata la sorpresa que causa el uso de sus poderes ante la gente:

Porque eso fue lo que hizo: levitar. En medio de la manifestación. Varios amputados se pensaron que era la Virgen de Lourdes y prorrumpieron en ensordecedor griterío tirando sus bastones al aire —uno de ellos, por cierto, descerebró a una anciana—. (Márquez 1985: 13)

La comparación de la cita anterior con la Virgen de Lourdes no será la única que apunte hacia el lado divino de la discapacitada. Más adelante, se nos relatará el momento en que un admirador se le acerca y acaba rompiendo en un llanto inconsolable al contemplar su magnífica belleza.

Este mito maltrecho ejerce de reina en el centro de la cultura basura. La novela está plagada de referencias a marcas publicitarias, a grupos de música y a mitos cinematográficos. Todos conviven de una manera singular y natural en las diferentes voces en que se articula la novela:

Me acuerdo de los mitos femeninos que rodearon mi infancia: la Medea de los Argonautas, la Gorgona —hermosa pero con un pequeño defecto capilar—, Madame Hydra —aquel personaje de la MARVEL (Márquez 1985: 16)

Y entre todos esos mitos, uno resalta con especial luz, el de Greta Garbo: «la Greta Gustaffson oculta al mundo y «redescubierta» ahora en unas afrentosas fotos» (Márquez 1985: 16).

La novela, como hemos apuntado, pretende remover los sentimientos del lector de modo que éste abra su corazón al amor de los discapacitados, a los amores distintos. Aquello que distancia a una persona con plenitud de capacidades físicas de un disminuido es: «el desprecio de éste y las inhibiciones de aquél» (Márquez 1985: 17). La discapacitada protagonista, objeto de toda la admiración de quienes la conocen, posee pues una mente maravillosa, en un cuerpo extremadamente castigado. En oposición a él, ostenta un rostro tan hermoso o más que aquel que fue calificado como el más bello de la historia.

Este primer narrador apunta a lo que posteriormente se relatará con mayor profundidad en el segundo capítulo: Mary Ann pasó un verano con Greta Garbo. En una vida extremadamente intensa para una persona de sus características físicas, resulta un hecho maravilloso que entablara relación con los grandes mitos vivientes del siglo XX:

Quién diría que Mary Ann ha vivido treinta años plenos, ha visitado media Europa, ha tenido unos veinte amantes, ha conocido a figuras del Rock y del Cine —pasó un verano con Greta Gustaffson: algún día les hablaré de aquel verano—, ha escrito mucho. (Márquez 1985: 18)

Esta mención a Greta Garbo conduce al narrador de esta primera parte a revelar el estatuto que este personaje tiene en la contracultura, como ídolo de minorías marginales:

mito supremo para un pequeño círculo de admiradores entre los dieciocho y los veinticinco años que venderían su alma por estar en mi pellejo. (Márquez 1985: 19)

Mary Ann disfruta enormemente del cine de serie B, en sintonía con su afición al *punk*, y en general a toda cultura basura. Quizá por esa inclinación a lo marginal, o tal vez como reflejo absoluto de la Postmodernidad más descarnada, Márquez la dota de unos modos de pensar impropios para alguien de su condición. Insolidaria y cruel, no reserva a los de su misma condición el más mínimo atisbo de compasión. Para ella, forman una panda de sentimentales:

Son inválidos egoístas, caprichosos, neurópatas: si, al menos, tuviesen la clase de Bette Davis, se les perdonaría todo pero, qué va, encima son mediocres y monótonos, justo como el gordo de la película. (Márquez 1985: 22)

El gran parecido que guarda esta discapacitada con Greta Garbo, también es patente en sus modos de vestir y de ocultarse de la gente cuando sale a pasear por la calle. La Divina es más que un modelo de comportamiento para Mary Ann. Ésta es una reencarnación física, moral y estética de la actriz sueca:

En estas salidas suele cubrir el rostro con unas grandes gafas ahumadas y un pañuelo ocultando su boca. Con lo que recuerda a la Greta Gufftason que ella conoció, en increíbles circunstancias, violando su retiro nórdico. Llega incluso, en ocasiones, a encasquetarse un sombrerito de terciopelo negro que parece haber salido de alguna estampa de modas de los años 30. Los escasos paseantes que gustan de mascar soledades como quien le da al tabaco sienten un repeluzno de emoción al contemplar esa fantasmal imagen de la sueca rediviva. A medida que oscurece, vamos internándonos más y más en el parque hasta aislarnos por completo en algún rincón, bajo un árbol o junto al estanque. Entonces, saco a mi Greta de la silla y la deposito en el suelo entre apasionados tornillazos. Ella se quita las gafas y lo mira todo con una expresión helada, reduciendo al mínimo la intensidad de su rictus, como si juzgase lo que ve: el estanque, el palacio de cristal, los cisnes bobos, la hierba, los árboles a medio tonsurar. (Márquez 1985: 23)

Observemos la ironía y el desparpajo con que el narrador de esta primera parte describe la escena citada, que deriva en un impulso incontrolado de exhibición morbosa de lo inadecuado. De nuevo el sentido etimológico de la palabra monstruo cobra sentido. Las peripecias que vivirá el muchacho que relata este primer capítulo con su extravagante amada, se verán movidas siempre por el mismo deseo de escandalizar. Singular es desde luego la imagen de Mary Ann pidiendo en el metro, y

escribiendo carteles para pedir dinero que no responden a la verdad, con la única intención de provocar a los transeúntes una compasión que ella rechaza y abomina. Es el lado cínico del mito que la literatura muestra:

la mitad perfecta de su rostro miraba con altanería a los compasivos que se acercaban y el lado marcado por el rictus imploraba perrunamente. (Márquez 1985: 25)

Las peripecias amorosas de Mary Ann (entre cines de mala calidad, películas de serie B, metros y bares nocturnos caracterizados por una tremenda libertad) guardan un intenso parecido con las de Greta Garbo. El narrador nos cuenta que debe lidiar continuamente con el intenso magnetismo que su amada irradia. Hombres y mujeres de toda condición se le acercan con intención de conquistarla. Extrañamente, algunos de estos admiradores son el reflejo de los que en otro tiempo Greta Garbo rechazó:

—¿Vivís juntos?

—Sí.

—Toma mi teléfono. Si alguna vez te quedas sola y necesitas un fan completamente idiotizado por tí [*sic*], llámame. Hace veinte minutos yo tenía varias amigas y un «plan» serio: ahora sólo hay alguien en mi sesera, tú. No entiendo cómo este tipo tuvo la potra de ser tu compañero... No parece ni sobrehumano ni arcangélico... (Márquez 1985: 28)

El comienzo del segundo capítulo nos trae un cambio de voz narrativa: «Soy una mujer mayor, digamos vieja. 75 años a mis espaldas» (Márquez 1985: 31). Y, si bien, el lector no sabe todavía a ciencia cierta que quien narra es Greta Garbo, los indicios que Márquez va dejando durante este monólogo interior apuntarán a la diosa del celuloide: «y el agua ruidosa, armando escándalo por escapar de la soledad a que me he sometido mi vida y paisajes» (Márquez 1985: 31). Esta voz narrativa se caracteriza por un tono de cierta pesadumbre: «Soy la radiografía de mi pasado» (Márquez 1985: 32). Nos encontramos de nuevo ante la idea de la comunidad constelada: sólo quien conozca de cerca el mito de Greta Garbo sabrá inmediatamente que esa voz corresponde a la actriz sueca. Se percatará al momento, por ejemplo, que este personaje comparte con la verdadera Greta Garbo su afición a tomar el sol y también su preocupación por el incordio que debe sufrir por parte de los *paparazzi*:

A veces tomo el sol completamente desnuda, en ingenuo afán exhibicionista, a la disposición de cualquier paparazzi tonto. Quiero que el mundo sueñe conmigo, se masturbe conmigo — mejor por mí: yo ya no estoy para...—, sienta conmigo. No puedo soportar esa distancia entre yo hace cuarenta años y ahora. La idiotez del mito me está haciendo difícil el diálogo con mi

propio pasado. Las trampas del mundo me están haciendo caer en la trampa de la senilidad. Y la anestesia, que empieza a cubrirme como un traje horrible, esclerotiza mis sentimientos. (Márquez 1985: 32)

Esta Greta Garbo que se va perfilando paulatinamente esboza ya uno de los momentos más dulces de su vida: su amistad con Mary Ann. Esta relación se basó en un amor especular. Greta Garbo vio en esta chica un reflejo de la belleza única que la encumbró hacia lo más alto del firmamento cinematográfico. Evoca así su relación con ella:

Si por lo menos estuviera Mary Ann... Era una muchacha inteligente, joven, bonita, tan [*sic*] bonita como yo. Mirándola me recordaba a mí misma hace mil años: ese orgullo, esa voluntad, esa especie de principio masculino en su carácter, esa ausencia de complejos (Márquez 1985: 32)

Es de notar que no sólo la belleza atraía a Greta Garbo, sino también su temperamento: ese «principio masculino en su carácter» es también un reflejo del suyo propio. Ya hemos abundado en la idea de que el mito se autoalimenta. También, por lo que vemos, en el amor. Porque lo que Greta Garbo apetecía era la unidad con ella misma, más allá del anhelo andrógino, como un ser que no puede darse a nadie más que a ella:

O puede que ambas fuésemos una. Mitad y mitad, la ex-actriz comida por los días y el retiro, y la joven dama de compañía comida por la talidomida y el rechazo de una sociedad que no admite monstruos rebeldes a la compasión. (Márquez 1985: 32)

La sintonía entre Mary Ann y Greta Garbo también es patente en sus gustos. Resulta llamativo que en este monólogo interior se dediquen algunas reflexiones en torno al movimiento *punk*. A Greta Garbo este estilo le recuerda a los mejores tiempos vanguardistas de su juventud: «Hay gente que se mete con el punk. Yo recuerdo la tarde que asistí a un concierto futurista en el 26» (Márquez 1985: 33). Márquez, nuevamente, hace constar que el mito estaba preparado para resistir el embate de los mayores movimientos contraculturales del siglo XX. El *punk*, como ella, rechaza las convenciones sociales. En el caso de Greta Garbo, las convenciones eran marcadas por la industria cinematográfica y ya hemos comprobado el resultado que tuvieron. Su retiro (como un sublime acto de autocontemplación) es tan *punk* y subversivo como el «No feelings» de los Sex Pistols —«I'm in love with myself, myself / My beautiful self» (Sex Pistols 1977); obsérvese, por lo demás, lo adecuado de la letra para definir la relación entre Mary Ann y Greta Garbo—:

Y la música: ruidos, la «melodía» del progreso. Los punks llevan el pelo corto y visten de oscuro. Algunos se cuelgan la svástica. Los futuristas alababan la guerra y despreciaban a la mujer. Las mujeres punk toman roles «de hombre». Y hay gente que se mete con el punk... (Márquez 1985: 33)

En el cuento de Marina Mayoral que hemos tenido ocasión de estudiar en el apartado 3. 7. 1. se recogían los rumores en torno a un posible suicidio de la estrella. La novela de Márquez fabula con la misma noticia, pero esta vez mediante el recurso de la conciencia subjetiva de Greta Garbo. Asistimos en su monólogo a la concepción estética de la muerte, que debe ser escenificada (inexorablemente para un mito estético del siglo XX) como una *performance*:

Debo ir pensando en la forma de suicidio. Nada de sangre, por supuesto: no soporto el dolor físico. Lo más fácil es la sobredosis de somníferos. Pero es tan [*sic*] vulgar... Y, la verdad, haberme retirado del mundo para acabar de un modo tán [*sic*] «urbano»... He de pensar en algo curioso, algo que el público pueda comentar: no voy a dejar que los paparazzi se salgan con la suya... «La EX-DIVINA ha sido hallada muerta de asco y barbitúricos en su playa privada»... Los potingues sedantes están bien para chicas como Marilyn, de asfalto y plexiglás. Pero yo soy más «chic», casi KULTUR, y mi suicidio ha de resultar sublime o escatológico, nunca decepcionante. Algún rasgo de humor, sin caer en lo abiertamente cómico: soy una actriz, no un clown. Mi vida y mi muerte han de estar orladas por el misterio y el charme. (Márquez 1985: 35).

Volvamos a su relación con Mary Ann, que acabará derivando en una intimidad sexual de gran efectividad plástica. El detonante del acercamiento físico entre estas dos divas se desencadena por un intertexto filmico. Greta Garbo, acomodada en la apacible cotidianidad de los días junto a su amiga y embriagaba «en el delirio de la Juventud y la Belleza» (Márquez 1985: 38), decide jugar a los papeles que interpretó en el cine:

Una tarde se me ocurrió disfrazarla de Margarita Gautier. Desde el primer día me fijé en el parecido de nuestros rostros, así que, tras estudiar juntas varios primeros planos de mi caracterización en CAMILLE, empecé la transformación (Márquez 1985: 38)

El acto narcisista de la contemplación se convertirá en pornografía ególatra. El amor que surge en ese momento de simulacro es alentado por la propia fisonomía. Aman sus reflejos. La encendida escena sexual sigue es narrada con gran belleza:

Quizás por narcisismo, pero el último brote de pasión y sensualidad lo sentí al contemplar a «mi doble» estática, fría, más serena que de costumbre, como asumiendo hasta lo más hondo su disfraz. Yo, saco de huesos, hembra fósil, me estaba viendo en un cuerpo atroz y, sin embargo, resplandeciente de atractivos. Fue un goce narcisista, cierto: saber que, aunque la Naturaleza «me» hubiese marcado con horribles rictus y mutilaciones, «yo» iba a seguir

siendo bella... No lo pude evitar: abracé aquel cuerpo maltratado, aquellos muñones, aquella absurda mano palmípeda, y besé a mi imagen sin espejo completamente borracha de plenitud, de saber que Mary Ann era la plenitud, que yo en mi juventud fui [*sic*] ella, más que ella, sin mancha ni defecto. Por un momento me puse en el pellejo de mis admiradores y, admirándome, la admiré a ella. Caímos sobre la alfombra: en pocos minutos, la fiebre de aquel infantil y ególatra deseo nos arrancó las ropas. Durante una hora nos amamos hasta el agotamiento. Mi boca, mis ojos, mis manos recorrieron a Mary Ann con un frenesí de teenager. Mis ajadas mejillas se dejaron acariciar por la insólita extremidad, sin sentido pero capaz de expresar los más sutiles afectos. Mis dedos se deslizaron por el torso suave y elástico, perfecto en sí mismo, sólo nublado por la carencia de lo que, gracias a la mente, no necesitaba... Mi lengua cruzó y requetecruzó al otro lado del espejo, perdiéndose en fantásticas plantaciones de hierbabuena, en brillos de rosa casi blanco, en umbrías ocultas entre muñones... El común sudor y todas las comunes secreciones de placer empaparon la alfombra y, a su vez, el sueño nos empapó. (Márquez 1985: 38-39)

Fundidas al fin en un solo ser se produce el colapso. Poco tiempo después de aquella escena de amor, obscena y natural como los amores míticos grecolatinos, Mary Ann parte abandonando a Greta Garbo, justificando su decisión como único modo de preservar *sus* mitos. Greta Garbo, como todos los que conocen a la discapacitada, convirtió su amor en dependencia. Pero hacia ella misma:

Yo llegué a necesitarla, a precisar de su compañía, pero en todo momento acechaba la sombra del común parecido, de mis pulsiones narcisistas, de intentar utilizarla en mi irracional batalla contra el Tiempo: si ella hubiese tenido otro rostro...(Márquez 1985: 39)

El cierre de este extenso monólogo interior asume un valor representativo del resto de la novela: «soñaré conmigo. Con Mary Ann» (Márquez 1985: 40).

El tercer capítulo nos presenta otra voz narrativa. El lector se percata con ella que las voces que pueblan la novela tienen en común que han mantenido una intensa relación de amor con Mary Ann. En este caso se trata de Pepito, un *punk* que busca desafortunadamente a la discapacitada en los parques de Londres, y que siente desconfianza hacia su manager, con quien mantiene una relación a cambio de favores. Cuando el muchacho no encuentra a Mary Ann, sospechará de este manager. Este personaje resulta interesante por cuanto dictamina que, en las claves de la mentalidad *punk*, caben las grandes estrellas cinematográficas como parte de su repertorio cultural vivo. Por ejemplo, Pepito las emplea para describir a Mary Ann: «en ocasiones me recordaba a la Dama pero otras era salvajemente dulce, tierna como estas heroínas cinematográficas del Pasado» (Márquez 1985: 47).

Márquez guarda otra *delicatesen* dedicada a los verdaderos mitómanos de Greta Garbo. Pepito y Mary Ann comparten chicles de hierbabuena porque ella no soporta el mal aliento. Debemos recordar que en más de una ocasión Greta Garbo rehusaba completar escenas en sus rodajes porque sus compañeros de reparto no exhalaban un aliento fresco:

Entonces me ofreció un chicle de hierbabuena. Yo, para demostrar que era muy punk, me lo tragué con envoltorio y todo. Ella se rió y me explicó que mascaba chicle para tener un aliento fresco. Yo no entendía lo del aliento y le dije que el aliento del punk es fétido y que Johny Rotten tenía los dientes verdosos. Ella hizo un gesto de repugnancia y replicó que era una suerte escuchar a los SEX PISTOLS sin tener que oler el aliento del cantante. (Márquez 1985: 48)

Las consecuencias de haber conocido a Mary Ann son las mismas para Pepito que para las dos voces anteriores. Deja tras de sí un rastro de destrucción. Quien ha conocido al mito (aunque sea su versión deformada) no puede conocer la felicidad: «Pronto, la noticia se corrió por todos los clubs: mi chica favorita se había convertido en una institución. / Hoy, todos los que la conocieron, no sólo la Dama y yo, se sienten más vacíos, más pesimistas, más “no future”» (Márquez 1985: 52). El poso de melancolía que deja es insalvable.

La voz narrativa del cuarto capítulo presenta el mayor número de similitudes con el autor. Se llama, como él, Fernando y se presenta en calidad de fan de Greta Garbo. Como realizando los deseos del propio Fernando Márquez, relata el momento en que le presentaron por primera vez a esta discapacitada, tan parecida a su gran obsesión mítica. El encuentro es de una intensidad casi divina: «Apreté su mano durante un instante que me pareció una eternidad, trastornado por la vergüenza y fascinado por sus facciones medio iluminadas que me traían a la memoria otro rostro, otra época...» (Márquez 1985: 54). La belleza de Mary Ann produce un efecto turbador en el narrador, que continúa describiendo su belleza:

Frente a mí tenía a una Greta Gustaffson mutilada y deforme y, sin embargo, radiante de pura belleza. Como si ningún defecto hubiese maltratado su físico. La revelación elevó en unos instantes la fascinación ejercida. Porque su mirada, su palidez, ante aquella certeza, adquirirían unos tonos capaces de romper cualquier equilibrio. (Márquez 1985: 63)

El parecido de la Mary Ann con Greta Garbo no sólo es físico, sino también ficticio. En este caso el intertexto se establece con *Ninotchka*: «No paraba de reir [*sic*]. Su cuerpo terminaba a la altura de la ingle. Toda su piel parecía cubierta por un maquillaje de clown: tál [*sic*] era su ausencia de color» (Márquez 1985: 64). La

novela despliega un recorrido por todas las estaciones que jalonan el mito. Nos encontramos próximos al final de la novela, como *Ninotchka* se hallaba casi al final de la filmografía de la Divina. Por ello se muestra ahora la cara más amable de Mary Ann, la que sabe reír. La experiencia estética del personaje de Fernando se convierte en experiencia mística, en una unión indisoluble entre el mito y el admirador:

Era difícil mantener la conciencia del propio acto de amor junto a aquella diosa primordial, tán [*sic*] irracionalmente femenina que se salía de su sexo, elevándose a cotas sublimes, dando al encuentro primerizo una categoría de secuencia mística, algo tan lleno de efectos que buscarle un mero valor erótico carecería de sentido. (Márquez 1985: 65)

Pero su lado más cercano contrastaba con su poder destructivo, que permanecía inalterable:

La única realidad posible era que quien hubiese jugado al amor con Mary Ann quedaba seco para el resto de sus días, incapaz de sentir el imán de otras mujeres, las cuales encogerían en ridícula imagen ante el recuerdo de la única piel blanca, de la única serenidad sobrehumana, de la única capacidad de entrega que jamás llega a la renunciación total. (Márquez 1985: 65)

La narración de Fernando acaba con unas reflexiones en torno a la naturaleza divina del mito, y a la posibilidad de consumir con él un amor que de otro modo no sería posible. En la consumación se padece de primera mano lo destructivo de una relación tan intensa:

Todos los misterios que saben los grandes locos «d'amour», desde Carroll hasta alguna gente que conozco, se resumen en el Misterio Supremo del encuentro inesperado, de la virgenmacho llamando al claustro sacro del dios-hembra. De Mary Ann, la cual, en su salvaje deformidad y asimetría, era, es y será LA MUJER MAS BELLA DEL MUNDO.

Así fue como la conocí. (Márquez 1985: 65).

El último capítulo, titulado «Flashback, Apéndice al capítulo IV», ofrece menos interés mítico. La narradora es ahora la Dama, una lesbiana que también padeció el amor de Mary Ann. Esta parte, no obstante, ofrece las claves culturales con las que se articula la novela, sintetizada en las palabras de uno de sus personajes y que ofrecemos a modo de cierre: «—Estos punks... No respetan ni a sus muertos» (Márquez 1985: 84)¹⁰⁵.

No quisiéramos cerrar este recorrido por la incendiaria novela sin apuntar el posible carácter simbólico de la imagen de Mary Ann: su parecido con Greta Garbo invita a considerarla un trasunto temporal acomodado a los tiempos contemporáneos.

¹⁰⁵ El libro editado por Ester Peñas, *El eterno femenino* (Márquez 2009), recoge la novela 'Mary Ann' y otros textos (algunos de ellos inéditos) de Fernando Márquez. Está considerado por el autor como una segunda edición de *Mary Ann* a todos los efectos.

Fragmentada, apenas irreconocible, pero conservando las esquirlas de la grandeza icónica que en su momento conformaron el monumento a la belleza más grande que ha conocido el cine.

Respondiendo a una consulta del autor de esta tesis, Fernando Márquez explica lo siguiente:

De Mary Ann y de su novia La Divina, sólo diré lo que ya dije en su momento cuando se me preguntó por la razón de ser de este libro: que un punto de Greta Garbo en un cuerpo extremadamente talidomídico y con medio rostro deformado, vale por todas las bellezas convencionales que los cánones de la moda y de los quirófanos han dado. La belleza es llama y misterio y revulsión y catarsis (al menos, para mí): lo contrario de la belleza no es la fealdad (criterio sumamente resbaladizo) sino el bostezo.

En esta nota explicativa de Fernando Márquez se aprecia la noción de punto, el *punctum* que el mito aporta a todo texto y a todo cuerpo. Y la redefinición de belleza que corresponde al mito. Quizá la custodia de la belleza que corresponde a los poetas, frente a los medios de masas y las cirugías). Márquez añade información sobre su interés presente y futuro por el mito:

Actualmente, el libro PETTING PAN, prologado también por Esther [Peñas] y hecho en colaboración con dos fotografías, a la busca de editor desde fines de 2010, también rezuma ecos de mi querencia por GG.

5. 3. 3. Juan Velasco Plaza: «Greta Lovisa Gustafsson» (1986)

El poeta salmantino Juan Velasco Plaza publicó en 1986 *Anoche soñé que volvía a Manderley*, colección de poemas que forman una verdadera *mitología* cinematográfica. De hecho, su título esclarece sus intenciones mitologizantes. Reproduce las primeras palabras de *Rebecca* (Hitchcock 1940), a modo de dintel que sostiene la entrada a los sueños que el cine suministra al poeta. Cada poema está dedicado a una de sus estrellas. Entre los libros que hemos estudiado hasta el momento, éste responde en mayor grado a la idea repetida en nuestra investigación del poeta como mitólogo. El proyecto de Velasco Plaza revela el afán de conocer el mito y de crearlos. Entre los que merecen su verso se halla Greta Garbo¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Juan Velasco Plaza (Salamanca, 1964) se licenció en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca. Además de *Anoche soñé que volví a Manderley*, otro de sus libros *Quizá el viento no pueda llevarlo* (1990, Premio Claudio Rodríguez del Ayuntamiento de Zamora) despliega una serie de mitos cinematográficos. Además de poeta es antólogo. Ha sido concejal en el Ayuntamiento de Salamanca.

Plenamente adentrado en la postvanguardia, su lenguaje se aventura en el terreno fulgurante del mito cinematográfico con un estilo lacónico pero audaz en su sintaxis. Pleno de imágenes de estirpe surrealista y postista, recoge el ambiente de libertad inmediatamente posterior a la caída del régimen franquista. Los mitos que pueblan su libro se adentran, por lo demás, en el terreno íntimo del poeta: el mito habla de él.

Velasco Plaza muestra que su poema dedicado a la Divina tiene en cuenta, por sinécdoque, el nutrido corpus literario que precede a su texto. Se trata de uno de los pocos casos explícitos. El intertexto de la cita de Carlos Edmundo de Ory (apartado 6. 1. 1. 1. 2. 2.) con la que abre el poema lo conecta directamente con la tradición del ciclo garbiano. Por otra parte, el intertexto implica una elección de un elemento del repertorio creado en torno a la actriz. Por ello, podemos considerar que, al insertar la cita del poeta postista también se sitúa estilísticamente. Este juego dialéctico adquiere en el poema de Velasco la función de avivar su lenguaje como el aire a la candela. Ambos poemas compartirán un leve tono caótico, sobre el límite de la sintaxis en el caso de Velasco. El diálogo que entabla con el poema original, salvo alguna otra sutil intertextualidad, acaba ahí. El del poeta salmantino rechaza la ironía y las formas clásicas a las que se ajusta el de Carlos Edmundo de Ory (un soneto) y conduce su creación a la más radical libertad de versos.

El poema de Velasco Plaza visualiza a Greta Garbo en medio del torrente de la Postmodernidad y la fiesta. Acompañarán a la actriz nombres de la cultura de masas que han marcado, como ella, la cultura popular del siglo XX, como segmento temporal que debe medirse con otros parámetros diversos a los de siglos anteriores por su intensidad y poder de devastación. Frente a nombres de la alta cultura (Bach), suenan los de Elvis Presley o Hendrix, que conforman una nueva mitología propia del siglo XX, en una contienda musical. Estos dos nombres remiten a la mitología centrada en la destrucción de los ídolos, pues ya habían muerto en el momento de escritura del poema. Construyen un efectivo repertorio mítico sobre la desmesura.

Bach del coro cicatriza
y la lágrima Presley
—Rock around the clock—
no cae, socava muda, pasa.

(Velasco Plaza 1986: 30)

El escenario donde se desenvuelve es urbano y nocturno. Ahí parece vagar el mito con mayor libertad. El poeta se encuentra en medio de la fiesta cotidiana: el *rock*, pese a no ser una música afín a Greta Garbo, evoca el recuerdo por la estrella lejana. Se trata de un ejercicio de relocalización del mito, para probar su videncia en el acontecer de la fiesta, porque el tiempo de la fiesta es el de la divinidad. La fiesta «donde el tiempo es Universo», es rito. En esa conexión con lo divino se forja una autopista para que el mito emprenda el viaje del recuerdo a la materia.

Donde el tiempo es Universo, ensayo
trío para violín o fuga.
Donde fiebre lengua reposa
o flor contemplando cuerpo.

(Velasco Plaza 1986: 30)

Y en ese tiempo suspendido de la noche el lenguaje se desintegra al mismo tiempo que el recuerdo: «donde fiebre lengua reposa espacio / o flor contemplando cuerpo». Es el poeta quien destensa su sintaxis a través del anuncio psicotrópico de la noche. Ese escenario nocturno se completa mediante un intertexto *pluvial* con el poema de Carlos Edmundo de Ory («llueve década setenta» dice Velasco Plaza, y Ory «mientras te llueve el mundo en una oreja»). El poeta se entrega a la celebración con los héroes contraculturales al fondo (Presley, Hendrix y Garbo), como ídolos de la desaparición:

Llueve década setenta
y las calles son un astro
un club nocturno por Hendrix
que al humo incita
y espera Garbo.

(Velasco Plaza 1986: 30)

5. 3. 4. Diego Maquieira: *La tirana* (1983)

«La tirana I», perteneciente al libro homónimo del poeta chileno Diego Maquieira, ejemplifica la pervivencia de Greta Garbo como modelo social de comportamiento y como reflejo de un modo físico de actuar en el mundo¹⁰⁷. El título se completa con la siguiente aclaración: «(Me sacaron por la cara)». El paratexto, pues, nos pone en la pista de que se trata de una mujer que fue relegada por otras personas. Dado que hablamos de cine, la expresión podría referirse a alguna actriz más joven que la apartara del centro de la escena. Pero las intenciones de Maquieira son bien distintas a las de poetizar sobre la condición pujante de la juventud frente a la madurez. Esta Greta Garbo degradada, como veremos, es una personificación. Veamos qué comportamiento describe para ella el poeta.

En todo caso, estamos ante un texto (divido en doce partes) en primera persona, y cuya voz poética no corresponde al autor. En concreto toma la palabra una mujer, sin nombre específico, a la que apodaban «la Greta Garbo del cine chileno» (Maquieira 1983: 7). De hecho, su comienzo está muy abierto semióticamente. Destaquemos, por otra parte, el artículo «la», que nos conmina a establecer una analogía con «Yo soy la Greta Garbo», el título de la obra teatral de Antonio Paso. La comparación entre ambos (pues no hay genealogía) esclarece las cosas: lo que en Paso es incorrección, síntoma de un habla vulgar (artículo + nombre propio), acorde con una comedia satírica, en Maquieira es un uso correcto, que particulariza en un contexto general («soy la Greta Garbo del cine chileno»). El mito viaja por el lenguaje, esta vez a Chile, en boca de esta reencarnación del mito que se apropia de su nombre, dado que es ya una antonomasia de «la actriz más prestigiosa». El autorretrato de la voz femenina de Maquieira parte de dos modelos: el de la intérprete sueca y el de Ñusta Huillac, legendaria luchadora que acabó siendo objeto de veneración en Chile por su enfrentamiento contra los conquistadores españoles y cuya festividad se ha hecho coincidir con la de la Virgen del Carmen. En cualquier caso, concordamos con William Rowe en que «el uso que hace del material histórico

¹⁰⁷ Diego Maquieira (Santiago, 1951), poeta y artista plástico chileno. Admirador de la música de Ígor Stravinski y del cine de Stanley Kubrick, su poesía se caracteriza por un lenguaje desgarrado y violento que sorprende tanto por la despersonalización del sujeto lírico como por la ausencia de solemnidad en su tono. Para esta investigación resulta pertinente su libro *La Tirana* (1983), donde ofrece una sarcástica, audaz y controvertida reinterpretación de la Greta Garbo del cine chileno. Obtuvo el Premio Pablo Neruda en 1989.

no es analógico sino pasional» (Rowe 1994: 45), circunstancia que se demostrará a continuación.

Estos datos son importantes porque se emplearán como antimodelos en el retrato que propone Maquieira, en tanto que perfilan la imagen de la antiheroína como resultado de la combinación de los elementos de dos personajes significativos por sí mismos. Los diferentes referentes culturales que suscitan las dos mujeres míticas quedan rebajados a la contracultura en un discurso que se desplaza hacia lo putrefacto e incluso hacia el sacrilegio. Aunque no debe descartarse que el poeta aborde un retrato localista y desmitificador a la vez, sus intenciones parecen apuntar más bien al homenaje a una actriz de segunda, olvidada y envejecida, que recuerda sus mejores años desde la ancianidad:

Yo, La Tirana, rica y famosa
la Greta Garbo del cine chileno

(Maquieira 1983: 7)

Esta presentación evoca a una faraona o a una reina que asume desde sus propios límites la miseria en que su vida ha caído tras ser «rica y famosa»; de ahí que nos sorprenda con tanta eficacia el empleo de la conjunción adversativa en los siguientes versos:

pero muy culta y calentona, que comienzo
a decaer, que se me va la cabeza
cada vez que me pongo a hablar
y hacer recuerdos de mis polvos con Velázquez.

(Maquieira 1983: 7)

Como puede apreciarse por la elocuencia de la hipérbole, nos hallamos ante una mujer o una entidad de edad considerable. Con la mención de Velázquez se alude al pintor español —así se corrobora en el poema que sigue a éste, «La Tirana II (Me volé la virgen de mis piernas)» (Maquieira 1983: 8)—, lo que nos induce a pensar que la ancianidad de la voz que nos habla puede provenir de cualquier tipo de ser. En cualquier caso, el desenfreno de los años de juventud ha desembocado ya en el saco de los recuerdos. El cuerpo no acompaña y el atractivo sexual de otros tiempos ha derivado en la degeneración:

Antes, todas las noches y a todo trapo
Ahora no.

(Maquieira 1983: 7)

El conflicto que acarrea esta degradación física la lleva a refugiarse en la religión, recurso último para quien ha gozado de la plenitud sexual con intensidad desaforada:

Ahora suelo a veces entrar a una Iglesia
cuando no hay nadie
porque me gusta la luz que dan ciertas velas
la luz que le dan a mis pechugas
cuando estoy rezando.

(Maquieira 1983: 7)

El tono blasfemo del poema se convierte en una constante que posibilita que el antimodelo presentado no sea sino una encarnación del vicio y la blasfemia. El único motivo que impulsa a la protagonista a acudir a la iglesia estriba en que la luz de las velas resalta los atributos sexuales de su tren superior. Sin embargo esta Greta Garbo rebajada, sin moral ni religión algunas, goza de su estado de absoluto pecado:

Y es verdad, mi vida es terrible
Mi vida es una inmoralidad

(Maquieira 1983: 7)

Existe una correlación entre el espacio en que se desarrolla el poema y la catadura moral del personaje que relata sus peripecias. De hecho, esta Tirana se aleja considerablemente de sus modelos: nada tiene que ver con la que combatió contra los conquistadores españoles (no por casualidad la «sacaron por la cara») ni mucho menos su figura se acerca a la belleza de la estrella sueca. Su impúdico carácter se ha desarrollado fuera de los parámetros de la moral, lo que resulta impropio para una dama que fue calificada como la Greta Garbo del cine chileno.

Y si bien vengo de una familia muy conocida
Y si es cierto que me sacaron por la cara
y que los que están afuera me destrozarán
Aún soy la vieja que se los tiró a todos
Aún soy de una ordinariez feroz.

(Maquieira 1983: 7)

El regodeo en su falta de decoro se alza como síntoma y efecto secundario de la Postmodernidad. Como observa Matías Ayala, por otra parte, este comportamiento «darán la pauta carnavalesca y “escandalosa”» (Ayala 2009: 11) al resto del libro. Ciñéndonos al primer poema, el único que menciona a la actriz, podemos concluir que ha abolido esta Greta Garbo toda su elegancia, el refinamiento sutil que caracterizaba a la original, con su aceptación insolente de la inmoralidad. Frente a la que llevó el glamour y la estilización más brillante a las pantallas de todo el mundo, esta Greta Garbo ordinaria se erige como una mujer-cosa animalizada, sin orden moral y fruto de un tiempo que carece de un sistema moral resistente.

Cabe destacar, para concluir, que el poema se sitúa en la línea de la antipoesía y que, tal y como observa Thomas Harris Espinosa (2005), esta Tirana bien podría ser una personificación de la ciudad de Santiago de Chile, la que hemos aludido al principio. Esta interpretación dota de un doble nivel de significación al poema. La Tirana, la heroína chilena venerada y caída frente a los colonizadores españoles (simbolizados en Velázquez), sería metonimia de una ciudad que, tras un pasado glorioso (encarnado, a su vez, en el modelo refinado de Greta Garbo) ha degenerado hacia la inmoralidad a ojos del poeta.

5. 3. 5. Antolín Amador Corona: «Tus maneras de Greta Garbo» (2010)

Concluamos este capítulo con un texto que ejemplifica la pervivencia del mito de Greta Garbo como modelo de interpretación de lo femenino. Se trata de un poema del joven poeta Antolín Amador Corona¹⁰⁸, dirigida a una chica objeto de su amor. El autor proyecta sobre ella los atributos de *femme fatale* (que estudiaremos en el siguiente capítulo con más detenimiento) que la actriz sueca incorporó a la significación de su mito. En este caso, la Greta Garbo vampiresa se acomoda en la larga estirpe contracultural de personajes *en el filo*, engendrados por la cultura de masas a lo largo del siglo XX. Lo más llamativo de esta creación, sin embargo, es que la destinataria no se identifica arquetípicamente con el personaje (marcado en

¹⁰⁸ Antolín Amador Corona (Pedrera, Sevilla, 1980) es un poeta español. Estudió Gestión y Administración Pública en la Universidad Rey Juan Carlos. Luego ha desempeñado trabajos diversos, no siempre relacionados con su formación. Es autor de tres libros: *Las letras pequeñas* (premio Ciega de Manzanares) y *Los peces verticales* (Premio La Bufanda), y *Etiquetas para la memoria*, (Premio Vicente Martín). Colabora en varias revistas impresas y digitales y escribe *on line* la novela *Crónicas de La Galbana*.

mucho mayor grado por la marginalidad que la actriz) sino con la actriz como encarnación ideal irreplicable. Este hecho invita a adelantar, por otro lado, la idea que desarrollaremos en el capítulo 7 mediante la que afirmamos que determinadas actrices constituyen, por encima de sus interpretaciones, un género en sí mismas. Subyace esta idea en el arranque del poema:

Estabas perfecta en tu papel de Greta Garbo.

(Amador 2010: 16)

Sus elementos filmicos pasan integrar la imagen de la actriz, aumentando los matices del signo del mito, que queda vinculado a un ambiente heterodoxo, impropio para la consideración tradicionalista de los roles femeninos. Así, como la actriz sueca que se acompañaba en sus películas del humo de sus cigarrillos, la destinataria del poema fuma indolentemente en los lugares públicos. Se imbuye con este gesto de la elegancia fatal de la Divina, y dota a la escena pública de un aire cinematográfico:

Fumabas un Marlboro,
el humo
dejaba adivinanzas en tu pecho
y un ambiente de bar de los sesenta.

(Amador 2010: 16)

Sale a relucir el intertexto filmico. En este caso, si bien no está muy definido, el momento recuerda la escena del filme *Anna Christie* en la que Greta Garbo entra en un bar y profiere sus primeras palabras en el cine sonoro: *Give me a whiskey*. El poeta está aplicando a la figura de su veneración el prototipo de la chica de los malos lugares. Además de que la escena sea propicia para este tipo de chicas despreocupadas, también los modos de comportamiento casan con los de la mujer fatal. La muchacha es la encarnación de ese prototipo:

Surtes efecto cuando me traicionas.

(Amador 2010: 16)

Un nuevo intertexto, esta vez con la película *Ninotchka*, completa el retrato de esta chica fatal. Recordemos que esta película, su única comedia, fue promocionada masivamente con el sugerente eslogan de «Greta laughs» (Greta ríe). Si hacemos acopio de los dos intertextos filmicos aparecidos en el poema hasta ahora, podremos observar que corresponden a dos acontecimientos filmicos de primer orden en la carrera de Greta Garbo. Pero, además, pertenecen a dos momentos inaugurales: la

primera vez que habló en el cine, y la primera vez que rió. ¿Es anuncio tal vez de otra inauguración proyectada sólo para el poeta?:

Cuando ríes y mueres un segundo
y cierras la ventana y te vendes
y desbocas perfiles
que no saben guardar las apariencias.

(Amador 2010: 16)

Porque, después de estos intertextos que perfilan a la destinataria, el poeta la interpretará cinematográficamente: exactamente como se vislumbra la imagen de lo divino, cuya figura anula todo dato exterior a ella. Lo absoluto de la amada se manifiesta como en una película, a cuya proyección asiste el poeta en calidad de espectador:

Y yo te miro,
como si nada
fuese más importante que tu vientre
apretado de olores
o el color de tu boca haciéndose la dormida.

(Amador 2010: 16)

También el desdén de su amada participa del modelo de mujer fatal inmortalizado por como Greta Garbo. Ese «darse y no darse» a un tiempo es la impronta del mito. Es el poeta quien se queda sin palabras: el amor (o la más animal pulsión erótica) le condena al estado inaugural que había empleado para definir filmicamente a la chica. El poeta sin palabras se retrotrae al embrión del mito, cuando éste adquiriría sus desmesuradas proporciones en los filmes mudos. Impelido a esta regresión cinematográfica, sustraído del lenguaje, la única solución posible como espectador es la que hemos descrito en el apartado 4. 3. con motivo del sujeto protésico filmico: romper las barreras que lo separan de su estrella:

Te miro sin palabras
ni conciencia,
sin valor ni memoria que me puedan culpar
si la noche ejecuta
la expropiación forzosa que es tu cuerpo.

(Amador 2010: 16)

6. Narratología

6. 1. El nivel de la historia

La aparición en la pantalla de una estrella cinematográfica de las dimensiones de Greta Garbo está condicionada, como se ha visto, por un saber pre-textual, que incide sobre la valoración del filme de los espectadores, así como en su grado de implicación. Pero en el caso de una estrella como la que centra esta tesis, se puede constatar que, recíprocamente, sus películas modifican ese saber pre-textual. Ese conocimiento y los filmes forman parte de lo que he denominado abiertamente como *texto* del mito. Las ficciones del mito, aquellas cuya protagonista absoluta es la Divina, se prestan por tanto a ser estudiadas desde el punto de vista narratológico. Puede decirse que el mito de Greta Garbo, usando una fórmula recursiva, es un relato de relatos. Alcanza su completud por acumulación de ficciones.

La incorporación al mito de los motivos narratológicos lo vincula a una definición convencional, como la que emplea la mitografía para los héroes y dioses de la Antigüedad, y que se resumiría como «relato de unos hechos maravillosos que conciernen a un héroe». El uso que hemos manejado del concepto hasta el momento, como se podrá colegir de estas páginas, no se corresponde fielmente con esa definición. Ahora bien, no se puede obviar que la divinidad cinematográfica se basa en las ficciones protagonizadas por ella. Aunque una revisión pormenorizada de la filmografía completa de Greta Garbo pondría al descubierto muchos e interesantes aspectos, excedería con mucho el alcance de una tesis de estas características. Por ello nos ceñiremos a aquellos aspectos derivados de las películas de la Divina que han encontrado un mayor eco literario y resultan más sugerentes. Para ello sigo la clasificación de los elementos narratológicos que enumera Genette y que han sido objeto de consideración de las teorías filmicas, que, por lo general, no muestran grandes divergencias en su aplicación al ámbito filmico.

La consideración de los aspectos narratológicos filmicos permite delimitar con mayor nitidez los aspectos puramente fenomenológicos que pueden rastrearse en la recepción literaria que agrupo en el corpus. Se ha visto ya que el despliegue de la narración filmica conduce a los espectadores a un estado emocional mediante el que se implican de manera total en el acontecimiento cinematográfico, acuciados por la

disposición de las técnicas narrativas propias del cine. Un ejemplo es el que constituye el texto de César Muñoz Arconada, «Cinema para enamorados», estudiado en el capítulo 3, que permite integrar el texto filmico en la categoría de texto de ficción entendida desde la Estética de la Recepción de los textos literarios y que considero de utilidad para la narración filmica. Uno y otro desencadenan en el receptor un proceso de involucración mediante la ilusión, que manifiesta mayor poder en el cine de ficción. Se ha apuntado que la *ilusión* parece mucho mayor en el proceso de comunicación cinematográfica que en la literaria por el grado de mimesis que alcanza la representación filmica, pero, en mi opinión, son muchas más las concomitancias que las divergencias entre los textos de ficción mencionados. Sin embargo, ésta no es la cuestión fundamental de estas páginas. La cuestión es dilucidar si la ficción tiene forma de mito, o narra un mito.

El carácter ficcional del mito ha sido también estudiado desde la Estética de la Recepción. Stierle ofrece algunas claves entre la vinculación entre la ficción y el mito:

Que las ficciones tienen carácter de horizonte no es simplemente un dato de experiencia de la recepción subjetiva. Esto resulta inmediatamente evidente en el ejemplo del mito, es decir, de aquella forma de ficción en la que Nietzsche hizo visible el carácter de horizonte de la ficción. Los mitos son ficciones oficiales *par excellence*, y no precisamente proyecciones subjetivas del inconsciente; y sólo como ficciones oficiales pueden clausurar y definir el horizonte de una cultura, y no solamente el horizonte de expectativas de un lector. Lo que tiene validez para el mito como forma elemental de la ficción oficial tiene validez también para las ficciones como mitos de la época no mítica. (Stierle 1987: 140)

Aunque no compartamos con Stierle su afirmación de que existan épocas no míticas, sus palabras apoyan lo que este capítulo analizará: el mito de Greta Garbo también se construye sobre la narración. Repasaremos a continuación alguno de los aspectos más llamativos en el nivel de la historia.

6. 1. 1. La acción

La *acción* define de manera categórica al mito en sus apariciones filmicas. Greta Garbo es aquella mujer que ha sufrido invariablemente por amor desde *La saga de Gösta Berling* hasta *Maria Walewska*, luchando contra los imprevistos y las vicisitudes que se le presentaban para lograr su propósito romántico. Pero las más de las veces el fracaso amoroso o la imposibilidad de gozar de su romance hacen de ella

una mujer sin escrúpulos que conducirá su vida con el único deseo de prosperar, aunque para ello utilice inmoralmemente su poder de atracción contra los hombres. Es el patrón de la *femme fatale*, prototipo en el que me centraré en el elemento narratológico del personaje. El modelo argumental que siguen los filmes de Greta Garbo, repetidos de manera casi sistemática, se debate por lo general en términos de la tragedia clásica. Entre los acontecimientos más frecuentes en su filmografía se encuentran los amores extramatrimoniales, la transgresión de las normas, y el posterior castigo por romper los códigos sociales de corrección femenina que la conducen a la soledad o la muerte. Rara es la ocasión en que este modelo se rompe. Su estudio cinematográfico, la Metro-Goldwyn-Mayer, decidió puntualmente que el modelo debía renovarse e introdujo variaciones que explotaron de igual modo que el modelo trágico. *Susan Lenox*, por citar uno, tiene un inesperado final feliz. En otras ocasiones es el género el que sufre variaciones, como en el caso de *Ninotchka* o *La mujer de dos caras*. Pero todas ellas se cuentan como excepciones.

Como apunta Pérez Bowie (2008: 32-33), las aportaciones teóricas que han estudiado los modelos argumentales que subyacen en la acción han tenido en cuenta, por lo general, la teoría sobre los cuentos folclóricos rusos que elaboró Vladimir Propp. En efecto, si se analiza su volumen *Morfología del cuento*, en especial el capítulo dedicado a las funciones de los personajes, se verá que siguen el patrón de las películas de Greta Garbo. Algunas de las funciones más llamativas son: «Recae sobre el protagonista una prohibición» (*El torrente*); «se transgrede la prohibición» (*Ana Karenina*); «el héroe se va de su casa» (*Susan Lenox*)... sólo por mencionar algunas de las propuestas por Propp (1992: 37-74). Nos centramos a continuación en dos textos que captan la acción general idealizada que define los filmes de la Divina. En el primero de ellos, «No hay derrotas con Jacinta», de José Moreno Villa, el poeta se lamenta por el comportamiento de su amada, víctima de las acciones de las películas. Otro poema, el de José María Álvarez, agradece los dones del mundo entre los que se encuentran las interpretaciones de la Divina. Reservamos, por último un subapartado para examinar una de las acciones que se convirtieron en acontecimiento literario: el beso.

6. 1. 1. 1. José Moreno Villa: «No hay derrotas con Jacinta» (1929)

La ficción se sobrepone a la realidad en la poesía cinemática de José Moreno Villa¹⁰⁹. Su obra *Jacinta la pelirroja* (1929) es un compendio de la vida moderna que marcó la poesía de Vanguardia, y en la actualidad mantiene vigencia por su configuración heterogénea —López Frías resume la esencia del libro como «temas recogidos sin previa organización, cotidianos» (1990: 103)— e híbrida —se trata de un volumen que aúna la poesía y la pintura, que le confiere una contemporánea «unidad estética» (Díaz de Castro y Cuevas García 1989: 35)—. De marcado carácter biográfico, se centra en los momentos más significativos de la relación de pareja. Encarnado en la figura de Jacinta (trasunto de la real Florence, díscola y alocada), el amor del poeta se ve contrariado ante el empuje de la fuerza cinematográfica. Jacinta, la amada del poeta, sufre de gelidez emocional para con el autor:

Jacinta niega la derrota en amor.
No hay vencidos ni vencedores.
De su penosa y dulce brega
salimos siempre enriquecidos.
¡Eso, Jacinta! ¡Eso!
Por tu divina intención, un durísimo beso.

(Moreno Villa 2010: 24)

Pero en realidad, su incapacidad de amar o de expresar sus sentimientos sólo se dirigen a su amante masculino: es la encarnación del amor moderno, ese que se desarrolla, según Cirre en alusión a esta obra, sin «la sensiblería idealizante y los tortuosos vericuetos de la cursilería» (Cirre 1962: 66). Porque el cine despierta en ella el deseo, y la emoción al contemplar las batallas emocionales protagonizadas por los héroes del cine que emanan de la pantalla, y no es capaz de reproducir con su amante real:

Aunque luego te vea palidecer
ante un drama sentimental
donde Gilbert, John Gilbert,

¹⁰⁹ José Moreno Villa (Málaga, 1887-Ciudad de México, 1955) Personaje extraordinariamente culto y polifacético cuyos amplios intereses le llevaron desde el cultivo de las artes —la poesía y la pintura, en él dos caras de la misma moneda— hasta el estudio del patrimonio artístico español y de la arquitectura moderna. Por su obra poética vanguardista fue considerado precursor de la generación del 27. Después de una larga estancia en la Residencia de Estudiantes la Guerra Civil lo llevó al exilio, primero a Estados Unidos y luego a México, donde profundizó en su amistad con Buñuel. Su autobiografía constituye un valioso testimonio de los extraordinarios momentos culturales que vivió.

sufre la derrota de una estrella fotogénica.

(Moreno Villa 2010: 24)

Como paradigma de relación tortuosa se presenta la que encarnan John Gilbert y Greta Garbo. Se trata, pues, de una alusión por omisión a la Divina. Jacinta, de este modo, imita los modelos de comportamiento propuestos en la pantalla por la estrella cinematográfica sueca, porque la desdeñosa amada representaba «el prototipo femenino» que «rompía los moldes del comportamiento “correcto”» (Servera Baño 1977: 261). La frialdad que la caracterizaba en sus papeles descarnados de *femme fatale* definen ahora a la poco dadivosa acompañante del poeta. El poeta se figura como el compañero cinematográfico (y sentimental, según hemos apuntado ya), de Greta Garbo: aquél jamás es correspondido en su totalidad por la frialdad de la actriz. Sus personajes, cuando no son destruidos por el propio amor, someten a sus amantes con distancia y frialdad.

Subyace la paradoja en este poema, suficientemente lamentada por el autor en los últimos versos: aquello que despierta en la amante el mayor grado de excitación es la ficción. La realidad reflejará fielmente los patrones narratológicos marcados por los avatares sentimentales de sus protagonistas. Podríamos alterar el orden de un tópico adagio: la ficción supera a la realidad. Si la amante no condesciende ante el amado es porque así lo dicta la ficción. El modelo femenino impasible fijado por Greta Garbo definirá la conducta amorosa de los espectadores. Ningún rito tiene tanto poder como éste para anular el amor.

Aunque el cine no vuelva a ser en el resto del volumen motivo poético, el resto del mismo se revela altamente cinematográfico por lo vertiginoso de sus imágenes, en consonancia con el sentir vanguardista al que se adhiere con esta obra José Moreno Villa. Su producción anterior podría encuadrarse en otros parámetros estéticos. Tanto es así que Carnero lo ubica a medio camino entre «el crepúsculo modernista y los poetas llamados del 27» (Carnero 1989: 27).

6. 1. 1. 2. José María Álvarez: «Otro poema de los dones» (2002)

El culturalismo exacerbado de José María Álvarez deriva frecuentemente en homenaje. En la edición 1979-2002 de su *Museo de cera* se recoge un poema basado en la *imitatio*, un recurso que el poeta utiliza en más de una ocasión a lo largo de su obra¹¹⁰. En este caso, el modelo es el de Borges, que usa la fórmula de la enumeración para agradecer a la vida, a la cultura, sus mejores frutos: «Gracias quiero dar al divino / laberinto de los efectos y de las causas / por la diversidad de las criaturas / que forman este singular universo» (Borges 1974: 936). En José María Álvarez, el discurso es mucho menos contenido, y su lista tomará la forma una interminable lista donde recoge todos los dones que recuerda. Se trata de un agradecimiento por agotamiento, mientras que el de Borges es selectivo. Confrontado al del poeta argentino, los dones de Álvarez no emanan de la Providencia sino, como el propio poeta afirma al comienzo del texto, de algo de distinto orden sagrado. Obsérvese el juego intertextual de los primeros versos:

Gracias quiero dar al sagrado
Azar, o al Libro donde todo estaba escrito,
Por la diversidad de las criaturas
Que forman este singular Universo.

(Álvarez 2002: 745)

La poesía de José María Álvarez se define por su manifiesta voluntad de intertexto y paratexto. Suele revisar su obra añadiendo citas ajenas, que, desdeñando el carácter ilustrativo, pasan a formar parte del núcleo íntimo de su producción, hasta el punto de que se ha definido su poesía como la «poética de la cita», la cual «adquiere una nueva significación del poema, no sólo por su descontextualización forzosa sino, también, porque actúa como un contrapunto con el poema propiamente dicho» (Martínez 1990: x). Teniendo en cuenta lo expresado, en el poema se constata también su voluntad heterogénea en sus referentes culturales: aparecen unidos nombres clásicos de la cultura con los nombres del cine. El hecho de que figuren

¹¹⁰ José María Álvarez, poeta y narrador murciano nacido en 1942, es conocido principalmente por su ciclo *Museo de cera*, publicado inicialmente en 1970 bajo el título *87 poemas* y que el autor fue completando en sucesivas ediciones hasta 2002, en que dio la obra por terminada. El año siguiente salió a la luz *Los decorados del olvido*, obra de sustrato autobiográfico en la que Álvarez se vale de la potencia de algunos personajes y mitos contemporáneos, entre ellos el de Greta Garbo, para teñir sus relatos del color exacto con que aparecen en su memoria.

juntos en esa enumeración indica que en la escala del poeta estos nombres forman una unidad artística, deben ser mensurados con la misma intensidad aunque sus realidades –e incluso su consideración desde los presupuestos de la alta cultura– sean dispares.

Por las palabras de Tácito y de Suetonio,
Por los films de Renoir, de Ford, de Walsh, de Greta Garbo,
Por Mozart

(Álvarez 2002: 746)

Entre los dones de esta extensa lista también se hallan ciudades: «Por las estaciones del año, por Roma, por Venezia»; y el propio Borges (en un nueva recreación intertextual), modelo de este tipo de poemas gratulatorios. Pero la clave de que en esta inmensa lista se mezclen tantos nombres junto a los lugares se esconde en el final del poema, cuando la poesía reúne a todos ellos bajo la luz de la palabra mágica:

Por el hecho de que la poesía es infinita
y se confunde con la suma de las criaturas
y no llegará jamás al último verso
y varía según los hombres,

(Álvarez 2002: 746)

Porque la propia poesía, como vida de la palabra, también es el medio para pedir gracias:

Por haber aceptado la vida y la muerte
Por mi vida, la más misteriosa forma del tiempo.

(Álvarez 2002: 747)

El entusiasmo del *fan*, del devoto del mito cinematográfico de Greta Garbo, llega al extremo de dar aquél las gracias a quien haya propiciado la presencia de la actriz en las pantallas. Si retrocedemos en el poema, se observará que agradece las películas protagonizadas por ella como si fueran suyas (por encima de quienes las rodaron). Junto al nombre de Greta Garbo aparecen los de directores reales. Pero ella se sobrepone, por la fastuosidad de su presencia, a cualquier director. Detrás de este verso se esconde el principio de autoría aplicado a la estrella.

Jean Renoir, John Ford, Raoul Walsh son grandes directores de la historia del cine. Encarnan como ningún otro la etiqueta «de autor» que los estudios fílmicos desarrollan para el director: su cine lleva impreso sus huellas personales porque su visión y organización del filme se impone sobre su totalidad. Pero Greta Garbo ocupaba un lugar superior al del genio técnico de los directores. Por ello aparece junto a ellos, en una hipotética co-dirección. Este fenómeno se cita sólo cuando la estrella alcanza una magnitud que excede a la propia película. Se trata de un raro acto de inicua justicia artística. La mayor parte de las veces aquello que brilla con más intensidad en los filmes de Greta Garbo es ella misma, por encima de la calidad final de las producciones en las que intervino.

6. 1. 1. 1. 1. *El Beso*

Seymour Chatman categoriza las acciones como *sucesos* en el nivel de la historia. Las divide en acciones y acontecimientos. Me detengo en un nivel casi infinitesimal pero que tiene consecuencias literarias de primer orden, a medio camino entre las acciones y los acontecimientos: el beso. Recordemos que algunos de los filmes más celebrados de la estrella se articulan en torno a esta acción. Titula, como se recordará, uno de sus filmes (*El beso*, 1929).

Las Vanguardias recibieron entusiastamente los atrevimientos de las estrellas de Hollywood. Buena parte de la fascinación ejercida por el cinematógrafo se hallaba en la tensión a las que sometía las normas morales imperantes. La cuestión del beso, que hoy nos parece nimia, tuvo una gran acogida entre los escritores de las jóvenes literaturas. Pero, tal y como recoge Pérez Bowie, dio lugar a un enfrentamiento dialéctico entre los detractores de los modelos de comportamiento que el cine fomentaba y quienes consideraban que un beso cinematográfico se elevaba a la categoría de arte por su carácter contestatario. En resumen, el beso

suscita, por un lado, la condena de quienes permanecen encastillados en su defensa a ultranza de la moral y, por otro, el entusiasmo de los cinéfilos, auténticos mitómanos dispuestos a dejarse arrebatar por la sugestión de las imágenes. (Pérez Bowie 1996: 77)

Propongo dos textos centrados en el acontecimiento que interpretan el acontecimiento como fenómeno poético más allá de su importancia narratológica. El de José María Morón lo aborda desde la universalidad impuesta por el discurso de

masas. Carlos Edmundo de Ory, por su parte, apunta a lo íntimo y personal del beso con el recuerdo filmico de fondo.

6. 1. 1. 1. 2. 1. José María Morón: «Greta Garbo» (1935)

El poeta onubense José María Morón publicó tempranamente un poema en torno a la actriz. Lo recogió en el volumen *Minero de estrellas*, de 1933. Estamos en el corazón de la década áurea de la literatura mitográfica sobre Greta Garbo¹¹¹.

GRETA GARBO

La va inventado en pérfido relieve,
sola presencia iterativa y muda,
el lento luto amanecido en nieve
que su inviolada intimidad desnuda.

Ávida forma en dócil curva breve...
y en largo rictus la impaciencia aguda
de ese beso mundial que asume y bebe
en doble ardor de virgen y viuda.

Cita mental... ¿Qué hotel? Total caoba
bajo un alba de lunas al acecho...
nardo sin fin la flotadora alcoba...

Y en la incesante noche, extenuada
náufraga a la deriva sobre el lecho,
de pensamiento y corazón preñada.

(Morón 1993a: 115)

¹¹¹ José María Morón (Puebla de Guzmán, Huelva, 1897 - Madrid, 1966) es uno de los «poetas menores» de la Generación del 27. Vivió lejos del mundo literario. Su libro *Minero de estrellas* obtuvo un accésit Premio Nacional de Literatura y el Premio Fastenrath de la Real Academia Española. El libro fue publicado por primera vez en Sevilla en 1933 y se reeditó en 1935 Nerva (Huelva), localidad minera con la que se sentía identificado. Su fascinación por el cine se incluye en su gusto general por la maquinaria. Poeta de lenguaje rupturista, mantuvo siempre un compromiso con los trabajadores. Antes de la guerra su estilo es más audaz. Después se inclinó por un formalismo gongorino. La edición más completa de *Minero de estrellas* es la Pérez Bowie (Morón 2011) que pone al día otra de 1993 (Morón 1993b) e incluye poemas sueltos e inéditos.

Pérez Bowie lo recoge en *Materiales para un sueño* (Pérez Bowie 1996: 146) y es el responsable de un primer comentario en el contexto cinematográfico. Con este poema, como aclara Pérez Bowie, se «evidencia que la fascinación ejercida por los mitos de la pantalla estaba por completo desvinculada de la adscripción ideológica de sus admiradores» (Pérez Bowie 1996: 146). En efecto el tono del resto del libro estaba condicionado por el discurso político izquierdista.

Este poema aporta uno de los retratos de Greta Garbo más intelectualizados, por la forma y por el lenguaje, pero es al mismo tiempo de una belleza formal innegable. El título mismo del libro contiene dos metáforas a la vez vanguardistas y dignas de Góngora. La metáfora de las estrellas, común para designar a los actores célebres del cine, recobra aquí su plenitud celeste, como si Greta Garbo acabase de transformarse en astro luminoso. Y lo hace por vía inversa, porque lo más alto (el firmamento constelado) se vuelve lo más bajo, el mundo subterráneo, el de la mina. El poeta aparece como un trabajador manual, que extrae de las profundidades telúricas entidades deslumbrantes. Convierte lo humilde (o «ultrahumilde», pues viene de las profundidades de la tierra) en sublime. Y lo muerto (el mundo subterráneo es el reino de las sombras) en vivo. Su operación alegórica es como una serie de catasterimos dignos de los que suceden en las *Metamorfosis* ovidianas.

El primer verso contiene ya la hierofanía: «La va inventado en pérvido relieve». La aparición de la actriz por primera en la pantalla es una de las constantes de los textos mitográficos. El poeta anota el acontecimiento, con todos sus recursos. Desde las aliteraciones (repetición de L, de V o su fonema /b/) hasta la metáfora del relieve, crucial para llevar al lector al universo cinematográfico: ese «pérvido relieve» contiene la reducción de las tres dimensiones a las dos dimensiones de la pantalla. A falta de las actuales gafas 3D, y aun con ellas, ese «pérvido», adjetivo culto, se pone al servicio del problema de las dimensiones y más aún, del problema general de la ficción cinematográfica.

«Sola presencia iterativa y muda,» alude a la maravilla mágica del invento del cine: la sucesión de imágenes en movimiento. Algo, que como ya hemos visto en el modelo teórico epicúreo, es una buena manera de que la divinidad deje su impronta en los ojos humanos. Aunque el libro es de 1935, el poema debe de ser anterior a 1931, porque Greta aparece todavía como «muda». Un hallazgo de las Vanguardias es tomar un término puramente gramatical, neutro o hasta feo, como «iterativo», para

llevarlo a una secuencia sublime, en la que no desentona. La operación que este poema onubense realiza con este adjetivo nos lleva a compararlo con el verso de Juan Ramón Jiménez que da título a una antología: «conciencia sucesiva de lo hermoso» (Jiménez 2008).

«El lento luto amanecido en nieve». Es probable que aquí se aluda metafóricamente a una técnica del cine, un fundido en blanco. La antítesis luto/nieve desvela la apertura de la imagen, el comienzo de la ficción ya en un sentido temático. La aparición de la estrella en la pantalla se narra (porque el poema es un relato, de ritmo lento) minuciosamente.

«Que su inviolada intimidad desnuda». La estrella queda expuesta a los ojos de todos en su intimidad «inviolada». Cada espectador la ve, pero la contemplación pública no destruye la intimidad individual, ni de ella ni de su espectador/poeta. El término «inviolada» anticipa semánticamente al de «virgen», verso 8, (y fónicamente, repitiendo *-vi-*).

«Ávida forma en dócil curva breve...» Las geometrías, tan caras a las Vanguardias, trazan el retrato corporal de la actriz. O mejor dicho, de su figura, pues estamos ante un poema figurativo. Se traza un esbozo de feminidad con una secuencia cuya palabra final y su esquema rítmico recuerdan al «mas ¡ay! que insidioso latón breve» de Góngora.

y en largo rictus la impaciencia aguda
de ese beso mundial que asume y bebe
en doble ardor de virgen y viuda.

Entre el exuberante lenguaje barroco, se detectan los signos de modernidad vanguardista: un «beso mundial» en que ve el poeta la universalidad de los labios de la diva; tres años antes, Humberto Salvador había escrito en Ecuador: «la boca de Greta era el ánfora del espacio» (véase el apartado 5. 1. 4.). Naturalmente, entre estos dos poetas hispánicos la conexión es puramente comparativa. Ambos captan y dicen algo que probablemente muchos de sus coetáneos sintieron: la dimensión cósmica de la boca de Garbo¹¹². Sus labios adquieren rango universal dado el espacio en el que beso tiene lugar: la pantalla. Lo colosal es también propicio para la manifestación de la divinidad. Sin embargo, es una divinidad cercana, que comunica amor como una

¹¹² En esos tiempos acelerados, que son los del siglo XX que transcurre, pero también los de la vida de la Greta real, apenas doce años más tarde, en 1947, Carlos Edmundo de Ory escribirá otro soneto a Greta Garbo, pidiéndole un beso en un momento erótico muy distinto, de madurez abandonada. Lo veremos a continuación de éste.

Venus clásica o arcaica. Su «beso mundial» tal vez no sea una hipérbole de Morón, ni siquiera una metáfora. Tal vez sea el nombre exacto de la cosa. En él también hay que constatar algo puramente sociológico: la globalización de unos usos amorosos conformados por los mitos del cine.

En cuanto al «doble ardor de virgen y viuda», las dos realidades en una (quizá sea una hendíadis, pues es virgen viuda) confieren a la actriz una terrible soledad. La aliteración *virgen/viuda* pone énfasis en esas dos condiciones, vinculándolas extrañamente. De esta dualidad de Greta Garbo se hace eco también Francisco Ayala (apartado 6. 1. 3. 1. 1.). El mito asume la divinidad clásica y la *femme fatale* moderna, entre la castidad y la tragedia. El resultado puede ser una pasión lujuriosa en potencia, que despierta la impaciencia de los espectadores y la del lector del soneto. La ficción (del filme y del poema) juega con el espectador, que espera.

Cita mental... ¿Qué hotel? Total caoba

Hay focalizaciones internas: en «mental» (que puede guardar una enálage) y en la pregunta «Qué hotel», que es casi discurso indirecto libre. Los contrastes («caoba» / «alba») hipérbolos («total caoba»), aliteraciones (caoba, bajo, alba) y hasta juegos vocálicos dignos de Góngora o de Mallarmé (O-A-O: tOtAl cAObA bAjO AlbA), producen una armonía adormecedora (propia de un mantra, como ya vimos en el poema de Cirlot), una sensación de irrealidad que es la sensación real del espectáculo cinematográfico: «bajo un alba de lunas al acecho...» Tras haber elaborado la cita mental con la estrella, el espectador, anhela su encuentro con la ella. Ésta es otra de las constantes, como se ha podido comprobar hasta el momento, entre los textos del corpus.

nardo sin fin la flotadora alcoba...

Si la alcoba tiene connotaciones de lugar íntimo, propicio al encuentro de los amantes, la «incesante noche» es el tiempo que completa esas dos coordenadas. Sin embargo, lo que se nos muestra es la soledad de la actriz o de su personaje:

Y en la incesante noche, extenuada
náufraga a la deriva sobre el lecho,
de pensamiento y corazón preñada.

El último terceto revela lo trágico de los papeles de Greta Garbo. Sus actos le proporcionan sólo sufrimiento. Desorientada en su destino («náufraga»), en una línea que equipara el sueño con la navegación y recuerda algún soneto de Gerardo Diego a su amada («Las naves por el mar, tú por tu sueño»). La palabra final resume esa

última línea desoladora. «Preñada» es un adínaton, algo imposible de suceder, después de un término como «virgen» (y antes «inviolada»). La catástrofe trágica, el amor incumplido, se da por no tener el amor de su admirador/poeta. La distancia petrasquista se vuelve insufrible con el cine. Hay una connotación mariológica inevitable: virgen y preñada, aunque sin fruto ni descendencia, con un destello de blasfemia, la Greta de José María Morón tiene algo de la Virgen María a la inversa, enfrentada a un destino irresuelto.

De ambas se consuela la estrella en su altar pagano y sensual; la «sola presencia iterativa» de su imagen luminosa en la pantalla de un cine; la descorporeización de su figura «de pensamiento y corazón preñada» anunciando que los seres maravillosos, como en el verso de Lorca, no deben repetirse en la aurora.

6. 1. 1. 1. 2. 2. Carlos Edmundo de Ory: «A Greta Garbo» (1947)

Reproduzco el poema de Carlos Edmundo de Ory porque su interpretación es compleja y precisa de todos sus versos y palabras¹¹³:

A GRETA GARBO

Ábreme las puertas de tu casa
quiero besar tu boca que me deja
adivinar el aire cuando pasa
tu corazón envuelto en una abeja.

O bien decirme puedes qué te pasa
pálido rododendro triste y vieja
bajo la luna que te pone lasa
mientras te llueve el mundo en una oreja.

Sin duda como sueles llorar lloras
Sin duda te desnudas a la luna
Sin duda de costumbre te adormeces.

¹¹³ Carlos Edmundo de Ory (Cádiz, 1923- Thézy-Glimont, Francia, 2010), poeta, traductor y epigramista español. Hijo del poeta Eduardo de Ory y cofundador del «Postismo» en 1945, su obra se caracteriza por la imaginación, la voluntad lúdica y la indagación en las técnicas de las Vanguardias históricas, tratando siempre de llevarlas más allá y dotarlas de su enfoque personal. En 2006 recibió el título honorífico de «Hijo Predilecto de Andalucía», otorgado por la Junta de Andalucía. En su «Soneto a Greta Garbo» (1947) muestra su admiración tanto por la sensualidad fría de la diva como por su hermético refugio de melancolía y reflexión.

Quiero besar tu boca en esas horas
muertas que mueres tú también de una
supuración de amor algunas veces.

(Ory 1988: 134)

Lo más interesante de este texto son sus paratextos. El título-dedicatoria es doblemente paratextual: da nombre al texto, como título, y da nombre a la destinataria del poema, a la segunda persona general. El otro paratexto es la fecha, que aparece al final a modo de firma. Escrito ya cuando la carrera de la actriz había terminado y había entrado en el mundo del silencio, el soneto parece apuntar al recuerdo. Podría decirse que inaugura la serie de reelaboración mítica después de la vida cinematográfica de la actriz.

El texto a primera vista no dice gran cosa: no añade nada al mito, y muy remotamente lo recuerda. Sin embargo, conviene detenerse en él porque sí hay algunos rasgos que pueden que emparentarla con la actriz. La destinataria podría corresponder con cualquier mujer. Eso ya es importante: confirmaría la categoría de arquetipo de Greta Garbo. El género literario es doble: formalmente un soneto¹¹⁴. Semánticamente, un poema de amor. Narratológicamente, si nos atenemos al plano de la historia, representa un momento amoroso con dos protagonistas. El poeta y su amada.

La tradición es la del amor cortés: enamorado sumiso y amada ideal. El enamorado requiere a su amada para conseguir el encuentro erótico pleno. La distancia propia del amor cortés se corresponde perfectamente con la que establece el cine para sus estrellas. El título dedicatoria es irrenunciable: determina la interpretación general. Los versos que podrían ser para cualquier mujer o para la amada concreta son para un mito del cine.

La (des)mitifica si podemos decirlo así como amada ideal, en un comportamiento poético fiel a las bases del postismo, porque, como expresa Polode Bernabé, «pone de relieve el registro lúdico», que en Ory «está directamente vinculado a la aspiración ideal, al hallazgo de lo inesperado, a la exploración del subconsciente y a la búsqueda de una totalidad en lo mítico» (1978: 313). En el caso

¹¹⁴ Un soneto moderno, con dos serventesios y dos tercetos. Pero impecable en su rima consonante y en el verso clásico empleado, el endecasílabo.

de esta Greta Garbo personal, Ory la entronca con la tradición de la elegía romana, donde a menudo el poeta pide a su amada que le abra las puertas de su casa (es el tópico del *paraklausithyron*). Con la tradición provenzal, petrarquista, renacentista y barroca. De otro modo, con la tradición de las colecciones de sonetos de amor (desde Shakespeare a Neruda, pasando por Miguel Ángel o Barret-Browning). De un modo más amplio, con las colecciones de poemas de amor. Ory ejerce una deconstrucción humorística. Va y no va en serio, roza la parodia. Presupone el conocimiento de esas tradiciones nobles, pero escribe un poema desconcertante. A diferencia de ellos, él se dirige a un mito cinematográfico. El motivo central es la petición de un beso, que se desglosa en motivos menores: la célebre boca de Greta Garbo.

En ese mismo año de 1947 tenemos en la literatura española otro poema también protagonizado por Greta Garbo: *Susan Lenox* de Cirlot¹¹⁵. Hay que tener en cuenta que estos poetas son amigos absolutamente identificados. Ory ha llamado La Amistad Celeste a su relación. Véase la carta de Cirlot a Ory de 1945, recogida en su volumen *En la llama* (Cirlot 2005a: 17). Situado formalmente casi en las antípodas (aunque presente series de endecasílabos y un cuidado formal exquisito). La enunciación varía, aquel está en tercera y primera persona, éste en segunda. La abeja es proverbialmente un símbolo de la pasión erótica («tu corazón envuelto en una abeja»). Ory presenta una Greta fugaz («cuando pasa»), misteriosa («tu boca que me deja / adivinar»; «puedes decirme qué te pasa»), melancólica («triste», «lasy», «lloras»), erótica («te desnudas»), lunar («bajo la luna»). Tiene algunos de los otros atributos Greta. «Pálida», sometida una rutina destructiva sin el amor o sin el fulgor de las pantallas: «sin duda de costumbre te adormeces». El punto álgido de ese retiro lo representa la muerte en vida que supone seguir viva sin ser una estrella en activo. Todo se concentra en la anfibología de muerte: «horas muertas en que mueres tú». La primera vez «muertas» significa «aburridas». La segunda, «mueres» es hiperbólico y figurado («te encuentras mal»).

Ese retiro del cine quizá sea equivalente de la privación del amor. Greta Garbo se había retirado en 1941. Así que en 1947 llevaba varios años de rutina en la vida secreta alejada de los focos. Normalmente los escritores han cantado el dolor por la ausencia de su amada-estrella de cine. Ory también lo hace (le pide un beso, quiere entrar en la intimidad de su nueva vida privada: «abre las puertas de tu casa»,

¹¹⁵ Véase el apartado que le dedicamos (4. 2. 4.)

le viene a decir). Pero enfoca el motivo de otro modo, nos hace ver que ella misma está privada del amor de sus admiradores, que la amaban en la gran pantalla. Está muerta en vida, porque no tiene amor. Ésa es su dolencia, dicha con vocabulario romántico, barroco y antiguo, y muy moderno, con palabras médicas: «mueres /de una supuración de amor», en una cotidianidad urbana carente de fulgor y de acontecimiento único: el cierre deslumbrante del soneto es paradójicamente la expresión casi adverbial de una existencia gris («algunas veces»)¹¹⁶. La reiteración de esa muerte menor es el motivo narratológico que convierte el tema en sintaxis: el modo repetitivo consolida la muerte total, como suma de las pequeñas muertes cotidianas.

El retiro supone para Greta Garbo la segunda mitad de su vida. La vejez simbólica. La privación de amor. Ory (des)mitifica. Es noble y grotesco a un tiempo. Desmitifica a la Greta radiante de la primera etapa. Mitifica, con términos adecuados, a la Greta decadente del retiro: triste, enferma, muerta en vida, vieja. Es probable que en términos narratológicos este adjetivo proceda de una focalización interna de Greta, o sea fruto de una perspectiva adoptada por el poeta que modifica su discurso (Greta se ve vieja, pero su poeta enamorado la ve digna de amor). También le pide un beso, lo que la restituye en su condición de mujer deseada. La salva mediante el amor, porque mantiene con ella una relación que viene del tiempo precedente. El amor que él sentía como espectador entusiasta se mantiene intacto. Con el amor intenta redimir a la Greta mustia de la segunda etapa (la metáfora «pálido rododendro», de estirpe vegetal y que contiene el nombre de la rosa, nos lleva al motivo floral y a un tema literario grande¹¹⁷). El endecasílabo «pálido rododendro triste y vieja» conforma una unidad monstruosa. La concordancia *ad sensum* entre

¹¹⁶ No debemos olvidar que estamos en los años grises de la posguerra civil. Una poeta muy cercana a Carlos Edmundo de Ory, Gloria Fuertes, usa la misma expresión para mostrar una rutina desalentadora, en este caso literaria. El contexto y el tono es muy distinto, pero la expresión tiene un significado muy próximo, en dos poetas muy afines, por los mismos años, y con una posición idéntica, a final de verso: «Quiero comprarme a plazos una flor natural / como las que le dan a Pemán algunas veces». Es el poema «Nota biográfica», escrito en 1950. En *Obras incompletas* (1975), lo cambió por «como las que le dan a los Murciano algunas veces». Con elegancia e ironía Gloria Fuertes critica a los poetas triunfantes del momento y muestra su añoranza de ese fulgor ausente. La situación no es tan distinta de Ory y su amada ideal.

¹¹⁷ La última edición del DRAE ofrece le etimología de este «árbol de rosas» *rhodo* (rosa) y *dendron* (árbol) pero ofrece una definición de tipo científico. María Moliner (2 ed., 1984=1959), en cambio, guarda una definición más poética, similar a lo que podría tener en mente Ory. La definición de Moliner es de 1959: «arbolillo o arbusto de las ericáceas que se cultiva como planta de adorno por la hermosura de sus flores». He tratado el tema de la rosa en los capítulos dedicados a Benjamín Jarnés (4. 1. 2.) y Ciriot (4. 2. 4.).

rododendro (con un adjetivo masculino, referido a la planta, y dos adjetivos femeninos, referidos a la mujer), siendo rododendro un predicativo del tú (Greta), tiene consecuencias literarias. Es una metáfora (Greta=rododendro, por la esbeltez, por la belleza, pero el aspecto pálido indica que se está marchitando, como confirman los adjetivos en femenino). Tras la metáfora se esconde un cambio de estado que nos remite a las *Metamorfosis* de Ovidio, donde son frecuentes las transformaciones en plantas (aquí como algo negativo) o en estrellas (como algo positivo, el catasterismo). La más célebre de las metamorfosis en planta es la de Dafne en laurel, otro arbusto, que fue narrada magistralmente por Ovidio y reelaborada por Garcilaso («A Dafne ya los brazos le crecían») y en escultura por Bernini. Esta metamorfosis en planta es complementaria de la que casi dos décadas antes propuso Alfonso Reyes. Remito al comentario que le dedico en 5. 2. 1. La metamorfosis de Dafne en arbusto debe tenerse en cuenta como comparación con esta metamorfosis de Greta en otro arbusto. Dafne (análogo de Greta) huye de los besos de Apolo (que es más que el dios de los poetas, es el dios de los poetas). Su salvación es al mismo tiempo una muerte. Es probable que Ory lo haya tenido presente de alguna manera, quizá bajo la forma del soneto de Garcilaso. El caso de Greta es más grave, porque no inicia una nueva floración, sino que se encuentra como planta pálida, ajena al sol y al amor.

Es un amor salvífico por dos razones: porque se da (en el poema mismo, que está dirigido «A Greta Garbo») y porque le concede la posición ideal en la que es ella la que concede o niega el beso. El amor de Ory equivale a la vida. La Greta del retiro sólo puede ser redimida por los que la sigan viendo como mujer joven, ideal, merecedora de amor, capaz de conceder o de negar un beso como los que inmortalizó en las pantallas. El tono noble del poema, la belleza de sus imágenes y de sus versos me hacen elegir esta interpretación¹¹⁸.

Habría otra interpretación, que descarto: el tratamiento de lo grotesco en el ámbito supuestamente amoroso tiene como principal exponente a Quevedo, que usa la forma noble del soneto con fines paródicos. Así el titulado *Vieja verde, compuesta y afeitada*, que comienza «Vida fiambre, cuerpo de anascote» incluye el la palabra «vieja», que en Ory es un predicativo y en Quevedo un vocativo: «Vieja roñosa, pues te llevan, vete». Y termina con un verso espeluznante «juega con tu pellejo al

¹¹⁸ Véase el volumen sobre la obra del poeta escrito por Jaime Pont (1998), así como su artículo «Carlos Edmundo de Ory: imagen y realidad de una heterodoxia» (2001).

escondite». La vejez (o madurez) de la amada no es tema raro en la tradición literaria. Aparece en poetas como Horacio —Epodo VIII, «¿Y tú me reprochas / putrefacta vieja...?» (Novelty, Moreno et al. 1994: 225)— y Ovidio, y en colecciones como la *Antología Palatina* o los *Priapeos*¹¹⁹. El tema, sin embargo, no parece ser el de la mujer madura ni el de la vieja verde. Garbo tiene unos cuarenta años cuando Ory escribe su soneto. A efectos comparativos, está más cerca del soneto de Ory el epigrama «Un otoño soberbio» (traducido por Aurora Luque), del poeta bizantino Pablo Silenciaro, quien declara su amor por una mujer madura: «Preferibles resultan, Filina, tus arrugas / a los jugos de toda juventud...» (Luque 2011: 257).

6. 1. 2. Espacio

Establezco aquí una diferenciación entre el espacio dramático y los subespacios (unidades menores del primero), siguiendo la clasificación que elabora Neira Piñeiro (2003: 166). El espacio dramático en que se desarrolla la acción de los personajes del mito ha tenido suficiente repercusión literaria, como hemos podido comprobar hasta el momento. Como las antiguas diosas, que apetecían determinados lugares reservados sólo para ellas, los espacios fílmicos de Greta Garbo le confieren también significación. Adquieren un valor simbólico en relación a la figura omnipresente del mito. Es constante en su filmografía la vinculación del espacio dramático al personaje de modo metonímico. Las luces y las sombras se configuran en función del estado anímico de la protagonista, alcanzando en algunos casos un alto grado de dramatismo. Pensemos, por ejemplo, en las escenas finales de *Ana Karenina*: el espacio ensombrecido de la estación contrasta con el rostro iluminado de la actriz con objeto de aportar mayor patetismo a su muerte. Este uso del espacio, frecuente en el tratamiento de los personajes de Greta Garbo en el cine, ha tenido como resultado literario la vinculación con un cierto tipo de ambiente, por lo general sombrío, que incide especialmente sobre los subespacios. Veremos qué tipo de espacio dramático se le atribuye en la literatura en el subapartado 6. 1. 2. 1. mediante el examen detenido de un poema de Guillermo Meléndez.

¹¹⁹ Veamos qué dice el priapeo 57 sobre la cuestión: «Una corneja rancia, arcaico féretro, / despojos malolientes de cien años, / que pudiera quizá ser la nodriza / de Titón de Néstor o de Príamo, / si en su niñez no fuera ella ya vieja, / me ruega aún que la siga follando. / ¿Me ruega que la trate como a joven? / Pues joven será si puede pagarlo» (Cano y Velázquez 2000: 184).

Frente al espacio dramático, el espacio visual (exclusivamente filmico) resulta provechoso para estudiar el plano fenomenológico reflejado en la literatura, especialmente en los que se adentran en el insondable misterio del primer plano, donde reinaba Greta Garbo entre todas las estrellas del Hollywood clásico. Dedicaremos el subapartado 6. 1. 2. 2. a la cuestión centrándonos en un texto de Héctor Rojas Herazo.

6. 1. 2. 1. El espacio dramático

6. 1. 2. 1. 1. Guillermo Meléndez: «Nocturno» (2004)

El mito no sólo trae el recuerdo de una época, de un tiempo, sino también el de un espacio. Como los dioses antiguos, el mito porta consigo el lugar en donde acontece. Del mismo modo en que es imposible disociar a Poseidón de sus océanos, no podemos pensar en Greta Garbo sin la noche, sin cierta nocturnidad. La noche como lugar de pecado, de meditación, de todo aquello que el día con la luz ha sepultado. Por la puerta de la nocturnidad entra el poeta mexicano Guillermo Meléndez al mito de Greta Garbo, cumpliendo en ella una de las características generales de su poesía: la elaboración de una épica urbana contemporánea, en el ámbito de la noche¹²⁰.

La noche es el lugar también con frecuencia de la creación artística, y el lugar para invocar a las musas. En el poema «Nocturno», de Guillermo Meléndez, se esboza profusamente el proceso creativo que sucede en las horas de oscuridad. La escritura se entiende en el poema como un acto reflexivo, de conocimiento interior. En ella se movilizan todos los elementos que conduzcan al individuo hacia ese estado de la conciencia que se llama arte. Los objetos que rodean al poeta en el momento de su creación son tan importantes como los mitos que se invocan:

El cenicero, el borrador y una luciérnaga
me encarnan sus oficios,
ahora que el viento del otoño no recoge hojarascas
y puedo sobrevolar confiado,
sin levitaciones que debo pagar con abstinencias,

¹²⁰ Guillermo Meléndez (Galeana, Nuevo León, 1947) es un escritor mexicano. Licenciado en Ciencias Jurídicas. Colabora asiduamente en la prensa mexicana e internacional. Desde su primer libro, *Perdido mas no tan loco* (Monterrey 1979) ha publicado una docena de títulos, el más reciente de 2011, *Hiel: diario de un Ruco*.

sin el final mugroso —la cloaca—
donde acaban parte de mis aterrizajes.

(Meléndez 2004: 11)

La música, el tabaco, y la noche acompañan al poeta en el éxtasis creativo. Conectada con una cierta idea de lo sagrado, la creación necesita de un ritual para llegar al final del proceso. Al final se alcanza el éxtasis. Él y todo cuanto lo circunda forman una unidad santa trinitaria:

Esta noche formo una trinidad intermitente,
ajena a mi control dogmático
—si la música calla pierdo brillo,
un trago de cerveza ilumina mi pecho
y soy recipiente de los cuatro elementos,
con aguas alteradas por espigas prodigiosas
y tierra de simulacro de excursión en mis patas.

(Meléndez 2004: 11)

Como un poeta antiguo, el creador contemporáneo invoca a la musa para entrar en trance, para que le ayude a adentrarse en ese estado de conciencia. Guillermo Meléndez describe (meta)poéticamente el proceso hasta que finalmente puede cruzar la línea de la realidad prosaica. Ya en el territorio de la creatividad acude Greta Garbo, porque el entorno es el propicio para que acontezca esa epifanía. El pensamiento convierte en agua por donde flotan las ideas del poeta. Entre esa agua y el humo del tabaco que fuma sin parar, Greta Garbo surge con naturalidad porque se trata del espacio que le corresponde en la ficción. Ella trae consigo sus actos, especialmente su relaciones amorosas:

Estoy en el estanque de las divagaciones
—la llovizna y mi aliento opacan la ventana
y crean el marco ideal para filmar
a Greta Garbo con la uña escribiendo
el nombre de su amante, mientras él,
disfrazado de Cleopatra, recorre Copacabana
del brazo de un exuberante mulato.

(Meléndez 2004: 11)

Conviene recordar el poema de Juan Eduardo Cirlot, *Susan Lenox*, que evoca el mismo ambiente, como si Greta Garbo necesitara un ambiente nebuloso, sea éste el de un humo de un cigarrillo o el de la niebla real. La niebla no sólo es la de la escena filmada. También es la proyección misma, Greta está vista *sub specie cinematographica*. El poeta español Pablo García Baena describe esa nocturnidad real o artificial del cine: «A través de un oscuro bosque de ilusionismo /llegarás, si traído por el haz nigromántico» (García Baena 2008: 207). Además, esa neblina si es humo de los cigarrillos, como el de Cirlot, se convierte en tiempo humano.

Si Greta Garbo es la musa de la tragedia, también lo es de la creación, y de un cierto tipo de amor. Porque en ella, como se infiere de la cita anterior, el amor actúa de diferente modo. Greta Garbo aparece ella misma como la *femme fatale* que encarnó en el cine con tanta profusión. Vuelve a sus amantes locos, o, en este caso, hace variar su sexualidad. Porque la evocación del nombre de Greta Garbo trae aparejado también su particular sexualidad, su modelo de feminidad masculina. Esta estrofa conecta directamente con el final del poema, porque el modelo de feminidad se corresponde con el de la musa Safo.

La ceniza que acumulan mis labios
no son residuos de tabaco:
son palabras que dije y me dijeron,
en cruzamientos auspiciados por Eros.

(Meléndez 2004: 11-12)

La desintegración del logos deja el mismo rastro que los cigarrillos. En la ceniza, metáfora del lenguaje antiguo, aparece la antigüedad, se desintegran con ella, con el logos, no sólo el lenguaje y la comunicación, sino los mitos antiguos y los modernos. Ni el logos ni el mito resiste en el paso de la creación, en el trance que el poeta apura antes de que la noche acabe:

Antes de que acabe el hechizo
y el espíritu vuelva a husmear entre ollas sucias,
como loro de Lesoos con Agnes Baltsa canto:
to tréno févgi stis októ, y al concluir el disco,
agitando los élitros aplaudo y digo:
bravo, señorita, su voz tiene la gracia
de una doncella adiestrada por Safo.

(Meléndez 2004: 12)

Hemos visto las características generales de la poesía de Meléndez en este poema en el que Garbo realiza su singular epifanía nocturna: la noche, el ámbito urbano, el heroísmo contemporáneo mezclado sin conflicto con la influencia de la poesía griega y latina (hemos visto a Safo y al dios Eros). En el mito de Greta Garbo se cumple otro de los rasgos que caracterizan la escritura de Meléndez: «En la poesía de Meléndez asistimos a una suerte de transfiguración de la ciudad y sus habitantes, los cuales son transformados, vestidos, como seres mitológicos, dioses, humanizados con los defectos del hombre común» (Flores de la Luz 2011). Es un cumplimiento a la inversa en esta ocasión. Greta Garbo irrumpe en el universo cotidiano. Previamente mitificada, se empareja de manera natural en el universo onírico del poeta. Viene a ser una traslación contemporánea de la noción de Musa.

6. 1. 2. 2. Primer plano

En el espacio filmico, no hay mejor recurso para mostrar la magnificencia de una estrella que el del primer plano. Greta Garbo fue su absoluta reina. Seleccione aquí un texto de Héctor Rojas Herazo para ejemplificar las consecuencias estéticas de primera magnitud que se experimentan en el primer plano de la Divina.

Su relevancia excede lo narratológico para convertirse en acontecimiento comunicativo de alto valor identificativo. Los primeros planos de Greta Garbo en el cine participan tangencialmente de la historia, y pasan a ser una cuestión de *discurso* en su aspecto temporal. Esta cuestión no resulta problemática, porque, como ha apuntado Gutiérrez San Miguel, por lo que atañe a la composición de los planos «es evidente que el espacio y el tiempo están íntimamente vinculados» (2006: 73). En la mayoría de las ocasiones deriva en una dilatación del tiempo del relato (que se expresaría con la fórmula $TR > TH$, es decir, el tiempo del relato es mayor que el de la historia). El caso paradigmático se halla en la primera aparición de la estrella en *Ana Karenina* (Brown 1935: 8:08-8:15, obsérvese, por lo que tiene de significativo, que la estrella aparece muy avanzado el filme), escena que camufla la suspensión temporal del relato entre el humo del tren del que baja el personaje. Cuando se despeja la visión, surge el rostro de Greta Garbo en primer plano como primera

interpelación emotiva al espectador, más que como elemento indispensable de la historia.

El espectador es atrapado por la estrella: la mirada de Greta Garbo no se limita al espacio fílmico, sino al mundo. Francesco Casetti ha visto que en los procedimientos interpelativos fílmicos se reconocen las figuras de la enunciación (un enunciador y un enunciatario, fundamentalmente). La mirada a la cámara en el primer plano es doblemente efectiva, porque intensifica la función de la interpelación, entendida como «llamada a alguien, a participar, casi para que se asome a la pantalla o queriéndolo capturar en el film» (Casetti 1989: 49). Nos parece sugerente entender que, en el primer plano, es Greta Garbo (casi un *yo* co-enunciador) quien construye al espectador (un *tú* enunciatario). Lo apuntamos como una hipótesis lírica, pero que subyace en lo que Héctor Rojas Herazo nos dirá a continuación.

6. 1. 2. 2. 1. Héctor Rojas Herazo: «Greta Garbo» (1954)

La increíble experiencia estética que Greta Garbo regalaba a los espectadores tiene múltiples consecuencias literarias. Entre todas las apariciones en la pantalla, lógicamente, es el primer plano donde se impone la belleza de su cara. Porque el rostro de Greta Garbo, cuando la experiencia cinematográfica se centraba en el cine, tenía una fuerza inusitada. Una fuerza elaborada a base de misterio, de unos rasgos que podían ser filmados desde cualquier ángulo, como una estatua griega. La idealización del rostro acaba por convertirlo en máscara, en un objeto animado que se parece a los hombres, pero que se distancia de ellos.

La contemplación de ese rostro de la estrella, sin embargo, puede tener una perspectiva dialéctica. Héctor Rojas Herazo, en un bello artículo de 1952 (publicado en *Diario de Colombia*, el 12 de octubre de 1952), esboza en su descripción lírica de la estrella la idea de que la mujer mítica ha dirigido mirada hacia los hombres, y con ella ha subyugado los deseos de los espectadores que retendrán en la retina la intensidad de sus ojos. Unos ojos que han sido fruto continuo de elaboración poética:

Toda ella es asombro, quietud y pensamiento. Su piel de vidrio transparenta unos músculos glaciales y aéreos como si en ella se trenzaran orgánicamente un ofidio y un ángel. Alguna vez nos han mirado esos ojos indescifrables como la muerte. Alguna vez ha acariciado algo que perteneció a nuestros sentidos en el mundo: el borde de un lecho, los belfos de un felino,

el oro de un anillo. Y fue desde entonces una pregunta en la arena, algo flotando, algo que pasa y martiriza los árboles y las estatuas. (Rojas Herazo 1954: 593).

Se trata de un juego especular invertido: la contemplada mira, y los que espectadores se vuelven objeto observado. El intercambio de puntos de vista es precioso teóricamente. Lo que el cine sugiere como ficción (esos momentos en que la actriz mira a cámara y por tanto a sus espectadores) es completado por la literatura. Los ojos de Greta Garbo parecen estar al otro lado de la vida, en esa área metafísica que desborda los sentidos. La mirada de Greta Garbo proviene directamente del mundo de las ideas platónicas, parece inferirse de las palabras de Rojas Herazo. Conectada, pues, con ese estadio del mundo, ella se revela como la hacedora, su divinidad confiere a las cosas de este mundo mediante el tacto su materialidad. El mito, nuevamente, es una forma de conocimiento mediante el cual se conocen, de aprehenden las cosas que rodean la existencia. Pero es en la mirada de la diosa donde se revela la grandeza del mito. Y esa mirada se intensifica en el primer plano, momento en que la diosa interpela directamente a los hombres y les transmite todos los sentimientos que la raza humana encierra. Semejante contacto, sólo posible mediante el primer plano, sitúa en una posición inferior al destinatario, que se somete a la mirada, a los ojos perfectos de la diosa, que, por su parte, no espera otra respuesta que la veneración. Aquí debemos tener en cuenta la etimología del verbo contemplar, que implica la preposición «con» y el sustantivo «templo», cosa que era evidente en el latín *contemplare*. Suponía el recogimiento en el templo para quedarse a solas con la divinidad. De las cuatro acepciones que el D.R.A.E. admite para *contemplar*, la primera sería la básica (1. «Poner la atención en algo material o espiritual»). La última, la más cercana a la experiencia de quienes vieron un mito en la edad áurea del cine. (4. «Ocuparse con intensidad en pensar en Dios y considerar sus atributos divinos o los misterios de la religión»). Todo esto debe trasladarse metafóricamente a la Teoría Literaria. Lo que sabemos es que esa instancia superior y literalmente metafísica (la pantalla actúa como una frontera del mundo físico) no responde habitualmente a la mirada que recibe. La contemplada no contempla: pensemos, si queremos decirlo con vocabulario literario, en *El Contemplado* de Pedro Salinas, que no devuelve la mirada. En otros lugares hemos subrayado la influencia de la iconografía cristiana sobre la recepción de Greta Garbo. Es probable que en la idea de Rojas Herazo se mezclen el instante filmico en el que la actriz mira a cámara, la tradición de las artes plásticas según la cual algunos personajes miran al

espectador desde el cuadro, y la plegaria concreta de la *Salve* a María: «vuelve a nosotros esos tus ojos». Esta inversión de los papeles bien podría corresponderse con la vocación carnavalesca de los personajes de Rojas Herazo en su obra de ficción, ya que, como señala José Manuel Roca, el autor colombiano «conoce muy bien el alma del carnaval, la paródica función teatral del mundo y misa bizarra» (2001: 12). Teniendo en cuenta estas palabras, el cine en la concepción de Rojas Herazo respondería exactamente a la carnavalización que se produce en la experiencia estética, expuesta por Bajtin y que autores como Robert Stam han aplicado al cine.

La objetualidad del rostro y el cuerpo de la diosa queda patente en esta cita en que su cuerpo se abandona al amor mismo, a la sensación de irrealidad que la circunda y la sustrae de lo vulgar, porque ella misma se mueve en el ámbito estético de lo sublime: «Ha alcanzado un sopor, una tenue respiración que abulta sus costillas y acelera, como el aletazo de un pájaro de armiño, el compás de sus sienes» (Rojas Herazo 1954: 593).

Es una mirada que marca para siempre, como quien ha contemplado el rostro mismo de Dios, la vida y el recuerdo del espectador de cine. Es una experiencia cercana al éxtasis y fronteriza con la muerte, porque los que ven el rostro de Dios mueren («esos ojos indescifrables como la muerte»). El recuerdo de la intensidad de sus ojos permanece inalterable, y empuja a revivir el contacto directo con la divinidad una y otra vez. Rojas Herazo lo advierte más de una década después de que se contemplara por última vez el rostro de Greta Garbo en la pantalla:

Mañana, cuando acaban de pasar once años, volveremos a sentarnos cómodamente en la butaca del primer cinematógrafo. Es necesario aspirar el fantasma de Greta en las escaleras y los corredores. Porque Greta tiene la acariciante crueldad de las rosas y la espuma. (Rojas Herazo 1954: 593).

Porque, en el resumen de su artículo, hacia el final, se halla la respuesta como un *fulmen in clausula*. Contemplar el rostro directo de la divinidad marca para siempre. Una mirada que se halla a medio camino entre dos dimensiones de la existencia. El primer plano del rostro de Greta Garbo buscaba el arrobamiento directo de los espectadores. Reclamaba despertar en sus conciencias la llamarada de lo divino, la asunción de los límites del hombre que debe contentarse la diosa en su forma ficticia, pero tan real o más que si se la encontraran en persona por la calle. Porque la vida de quien la ha contemplado debe sufrir una conmoción, y marca los límites de la existencia como en un rito de paso: «Y Greta nos ha mirado, un día

cualquiera del mundo, un segundo cualquiera de la vida, un momento cualquiera del sueño o de la muerte» (Rojas Herazo 1954: 593).

Formalizado genéricamente como un artículo, el texto de Rojas Herazo se mueve en los límites del poema en prosa. Es un texto bello, de estilo sublime, como corresponde al acontecimiento sublime que nombra (contemplar a la divinidad y recibir su mirada). Su deslumbrante final lo vuelve del lado poético o de la prosa más artística. Es rico en metáforas postvanguardistas: «piel de vidrio»¹²¹, «músculos glaciales y aéreos». Rico, como se ve en contrastes: el trenzamiento «entre el ángel y el ofidio» remite inevitablemente a las coordenadas religiosas. El mal y el bien se entremezclan, con evocaciones indirectas de la Virgen, que recibe el anuncio del ángel y es la que vence al ofidio. Rico por sus hipérbolas totalizadoras («Toda ella es asombro, quietud y pensamiento»). Es rico también en sonoridad poética (aliteración en «r»: «Greta tiene la acariciante crueldad de las rosas»), alusiones a tópicos literarios (las rosas de Ausonio, de Garcilaso), al mito de Venus («crueldad de las rosas y las espumas»)¹²².

Rojas Herazo completa el mito de Greta Garbo desde una perspectiva literalmente nueva, porque intercambia los puntos de vista, no sólo narratológicamente: la contemplada se vuelve espectadora, el espectador recibe la mirada. También mitológicamente: por un instante el espectador que se siente mirado por el personaje del filme se incorpora al universo de la ficción. Recibe también un destello de divinidad, que en el siglo XX se podría traducir por humanidad plena. La catarsis aristotélica de la purificación podría traducirse en este caso como recuperación de la humanidad plena tras la contemplación de la obra de arte. Aspectos literarios, pictóricos y religiosos pueden haber confluído para esta original modificación del mito. Si a cada poeta, a cada escritor, le corresponde explorar una faceta no dicha, Rojas Herazo se ocupa de decir literariamente algo que cualquier espectador había podido experimentar, pero que sólo el poeta es capaz de decir

¹²¹ Curiosamente esta misma metáfora es usada por los arquitectos para el recubrimiento de cristal de algunos edificios, especialmente rascacielos. Por supuesto, sin conexión con la metáfora literaria y muchas veces sin conciencia de que se trate de una metáfora.

¹²² La crueldad es un atributo de Venus desde la poesía antigua. Ella, como Cupido, es implacable con quienes la veneran. Al despertar en ellos el deseo (eros) les causa numerosos sufrimientos. Esto está en los poetas griegos y romanos, pero también en el contemporáneo español Aníbal Núñez. Así se expresaba en su libro *Cuarzo*, en el grupo de poemas «V de Venus»: «Siempre serás la misma, clara Venus, /pureza cruel, cortante nácar / mármol» (Núñez 1995: 319).

bellamente y para siempre¹²³. No en vano, la belleza de la producción ensayística de Rojas Herazo ha sido ya señalada por Beatriz Peña Dix, que se pregunta: «Si la obra ensayística de Rojas está —sin ninguna duda— repleta de una riqueza estética que anticipa una poética narrativa verdaderamente original, ¿por qué ha sido tan poco conocida y estudiada?» (Peña Dix 2001: 22-23).

6. 1. 3. El personaje

La asiduidad con el que los personajes interpretados aparecen asociados al mito de Greta Garbo en la literatura estudiada me exime de introducir el tema largamente. Sólo incidiré, una vez más, sobre la esencialidad de este aspecto narratológico en la comprensión del mito. La especificidad del personaje, a su vez, es vista desde la narratología fílmica como un conjunto de valores (el cuerpo real de la actriz, así como sus aspectos biográficos) que inciden en el elemento que vertebra las historias cinematográficas. He decido centrarme en el arquetipo del personaje al que más se le asocia en la literatura, y que centrarán las páginas que siguen. La mujer fatal —o vampiresa— se asocia a la actriz en la memoria cinematográfica de los espectadores.

6. 1. 3. 1. *La mujer fatal*

Alexander Walker ha estudiado con detenimiento la adopción y auge de la mujer fatal en el cine, cuya primera exitosa representación en la pantalla se debió a Theda Bara. La primera *vamp* del cine delineó el personaje cinematográfico con el que posteriormente se vincularía a Greta Garbo, que, por otra parte, rentabilizó los recursos ficcionales a los que se sometió la biografía de la norteamericana para configurar su propio divismo. Walker explica que el éxito de este tipo de personajes se debió a la combinación de la «fascinación decimonónica, con el amor pecaminoso, la salvación y el temor de Dios, la carne y el demonio», a los que Bara añadió el *sex*

¹²³ La fascinación por el primer plano es objeto de un bello texto que César Muñoz Arconada incluye en su biografía lírica: «Primer plano lírico». Se estudia en el capítulo 7.

appeal, «como algo positivo y quizá agradable, por lo menos hasta el juicio final». (Walker 1972: 27).

La industria del cine mudo trabajó los personajes femeninos como arquetipos, hasta el punto de que «las vamps, las vírgenes y las enamoradas constituyen la arquetípica trinidad» del cine de los años 20 y 30 (Walker 1972: 46). Greta Garbo fue, de entre todas las actrices que poblaron las pantallas de esa época, la más grande encarnación de la vampiresa. Sólo Marlene Dietrich estuvo en condiciones de disputarle el trono. El mito se construyó del modo en que ya hemos podido comprobar en el capítulo 4: explotando en los filmes los datos extracineamatográficos, porque, como apunta Rosie White, «Garbo's roles onscreen and in her Hollywood publicity depicted her as an avatar of unconventional and independent femininity» (2010: 81). Walker, aludiendo al caso Garbo, expone los modos es que su estudio aprovechó sus datos biográficos y su personalidad para construir el mito sobre el arquetipo de la vampiresa misteriosa:

Los guiones de sus películas y la elección de sus asuntos, intentaban aprovechar su personalidad extracineamatográfica, tal como había cristalizado en el mito, y la intensa curiosidad del público en torno a ella. Era la austera, melancólica, sexualmente enigmática y neuróticamente tímida sueca, que se esparcía en trajes de hombre, contemplaba la vida de forma fatalista y hablaba como la arquetípica persona desplazada de «vuelta al hogar»; estos rasgos tan notorios se introducían en películas que tenían razones históricas, eróticas o románticas para hacerlo o bien se manipulaba dramáticamente el tema en oposición a ellos». (Walker 1972: 124)

Pero la imagen de este tipo de mujer tiene una larga tradición anterior en el arte y la literatura. Eetessam Párraga (2009), que ha estudiado esta figura en sus manifestaciones artísticas en el siglo XIX centrado en el figura de Lilith, establece el comienzo de la genealogía en tiempos prístinos de la cultura occidental, conectándola con prácticas más recientes que priman el aspecto cruel que caracteriza al personaje (Eetessam Párraga 2009: 233). Coincide con las teorías de Virginia M. Allen, de cuyas palabras se infiere que nos encontramos ante un arquetipo mítico que aglutina lo femenino y lo diabólico:

Out of the ancient and traditional contrast of Demeter/Aphrodite, Mary/Eva, emerged a new image: one in wich the evil pole was enormously intensified, and the poles themselves were pushed apart to their further limits. Her image acquired her carácter from mere sin to positive and devouring evil. (Allen 1981: 12-13)

Los textos que agrupo en esta sección tienen como punto de partida la encarnación del arquetipo de la mujer fatal. Especialmente en el caso del de Francisco Ayala y Benjamín Jarnés. En los restantes, se examinará el peso que tienen en la literatura sus distintos personajes, respondan o no estrictamente al estereotipo cinematográfico aludido.

6. 1. 3. 1. 1. Francisco Ayala: «Greta Garbo» (1929)

Cuando en 1929 Francisco Ayala abrió su texto en prosa poética «Greta Garbo» con el oxímoron «Greta Garbo es un alma ardiente como la nieve» (Ayala 1996: 38), unía en una sola frase la modulación del mito a través de sus personajes con la naturaleza ideal de su lugar de proveniencia. El origen sueco de la actriz tendría que haber moldeado en ella un carácter menos febril, pero el autor observa que en sus papeles cinematográficos prima la pasión por encima de la contención. Por ello el autor indaga en la contradicción un poco más adelante: «Descendió de las tierras blancas —inocentes y crueles, igual que ella— y aún no sabía, perdida en intentos líricos, cuál era la raíz dramática de su sangre y de la raíz de su pelo» (Ayala 1996: 38). El exotismo del lugar de su nacimiento en el mito cinematográfico de Greta Garbo despierta un sentimiento de atracción generalizado en la literatura. Todo mito necesita una distancia con el resto de los hombres, y las tierras blancas de donde proviene la actriz despliegan un escenario idealizado como hábitat del mito. Para este mito en particular, esta lejanía adquiere un valor simbólico por cuanto lo hace inalcanzable. En la cita anterior, asimismo, se introduce un elemento fundamental para entender el desarrollo del mito de Greta Garbo desde el punto de vista narratológico: el elemento del destino de la estrella, marcada desde la infancia con el signo del espectáculo, es un lugar frecuente en la literatura, y tiene un carácter tradicional en los relatos de los héroes.

Por ello, Ayala insiste en el valor de la predestinación en la estrella cinematográfica: «Sólo cuando —a la luz cruda de esos quirófanos que son los estudios de cine— se descubrió en ella la presencia terrible de una fatalidad, pudo advertirse tan exacto paralelismo entre los desiertos blancos y el riguroso —también blanco— Sáhara.» (Ayala 1996: 38). La contraposición de la blancura de su lugar de origen con la de la arena del desierto, unidas en un símil, coloca el destino de la

estrella en un plano semántico que gira en torno al ascetismo. El desierto y la nieve se revelan como lugares de recogimiento, por donde el héroe, ya sea en la vida como en el cine, transitará en soledad, y, al mismo tiempo, con el carácter abnegado que toda estrella de cine desde ostentar: «Fue la luz azul —fría, perfilada— de los estudios la que puso a flote esa dualidad por la que sabe darse y negarse a un tiempo mismo, tácita, como si jugara con su sombra» (Ayala 1996: 38). Francisco Ayala asocia los elementos de uno y otro territorio, el de cine y el de sus tierras escandinavas, para ofrecer el origen del carácter contradictorio de la estrella. El texto completo, por otra parte, se asienta sobre un encadenamiento de oxímoros que se afanan en perfilar con mayor exactitud los elementos que caracterizan a la Divina. Así pues, su condición se debate entre la luz y el frío de la anterior cita, entre la niebla y el desierto, porque sólo así, en la paradoja, puede explicarse que «sabe darse y negarse a un tiempo mismo». Recordemos que esta cualidad paradójica fue apuntada también por la garza de Alfonso Reyes. En resumen, el paradigma de la mujer fatal que encarna Greta Garbo, y que adquiere por medio del destino, se define literariamente por la contradicción.

La belleza de Greta Garbo, y especialmente la precisa rotundidad de su rostro, ocupa un lugar central en el texto de Francisco Ayala. En primer lugar, como en el libro de poemas de Manuel María Villar y Gil, se la instala en la genealogía de la belleza egipcia: «Juego desvelado, atroz, y mudo forcejeo, en que su sonrisa egipcia, glacial, levanta sueños de rugiente calentura; vendavales de arena que sacuden el árbol de coral de las venas y queman como una lluvia de botones de fuego» (Ayala 1996: 38). Su sonrisa egipcia, tal y como expresa Francisco Ayala, vuelve a definirse mediante adjetivos que remiten a realidades antagónicas, ya que en este caso, la sonrisa egipcia es glacial. La mención a Egipto, sin embargo, guarda una relación más profunda con el mito, ya que no debemos olvidar el epíteto que se le aplicaba sistemáticamente: la Esfinge sueca. Pero esta esfinge rodeada de «vendavales de arena» remite a la escultura colosal más que al ser mitológico. El mito de Greta Garbo sobrepasa el germen narrativo para acomodarse directamente en el icono que acabó representándolo.

Siguiendo a la vez la línea del viento y la línea cronológica de las divinidades, Francisco Ayala traza la estirpe mítica ininterrumpida en la que se inserta Greta

Garbo y tiene como punto inevitable de llegada Grecia. Por ello ahora se dirige a la diosa directamente en términos de paganidad griega:

Circe nórdica, conserva en su pecho el rumor gemelo de dos caracolas: vibración, pura transparencia, pura irrealdad. Porque en Greta la carne es también espíritu. Uno: el suyo. Como las contorsionistas de circo asoman la cabeza —arañas prisioneras— por entre los muslos, así ella sonrío, milenaria y sedienta, desde su inteligencia hecha carne, en trance idéntico de transposición. (Ayala 1996: 38-39)

Sin dejar de emplear los términos antagónicos sobre los que se sostiene el texto, el autor ha construido la continuidad de la divinidad que representa Greta Garbo desde los comienzos de la cultura europea. En este caso, la esfinge estatuaria soporta los vientos impertérrita, mientras Circe los domina a su voluntad. La belleza de Greta Garbo viene de antiguo. Es una suma de siglos la que ha conformado su actual rostro que refleja una mirada arcaica, arcaizante. Su belleza es una suma, como en el ideal griego, de serenidad física, de perfección física, y sublimación moral. En ella no asoman las turbulencias interiores que asolan las vidas y los rostros de la gente común. Por ello, no ríe —en la risa «el vacío de un espacio retumba por lo ilimitado del vacío» (Blanchot 2008: 152)—: «sonrío, milenaria y sedienta», porque en ella se manifiesta una conjunción del interior y el exterior. Esa conjunción ideal pertenece a las bellezas antiguas, cuyo cuerpo ideal se corresponde con un ideal moral. De ahí que Francisco Ayala la evoque como «inteligencia hecha carne», en consonancia con textos como los de Benjamín Jarnés o César Muñoz Arconada.

Esa conjunción, que devuelve a la antigua dicotomía de la materia y el espíritu la unidad anhelada por la cultura occidental, proviene de los personajes interpretados en la pantalla. Un título en especial de la filmografía de Greta Garbo resume esta idea. Se trata de *El demonio y la carne*, filme que marcó para siempre su categoría de mujer fatal. Ella misma, como personaje y como actriz, encarna esa peligrosa conjunción en opinión de Ayala, porque Greta Garbo «es el *demonio de la carne*, el espíritu de la carne» (Ayala 1996: 39). Esta incorporación del intertexto tiene implicaciones importantes en la construcción del significado social del mito, cuyo éxito residía también en las transgresiones de las reglas de comportamiento femeninas estipuladas en aquella época. La carne y el espíritu en la Greta Garbo de las pantallas se funden de manera sorprendente para los espectadores, y apunta directamente a la esfera cristiana, que marca las connotaciones negativas que ostenta el primero de los términos. Greta Garbo consigue que el demonio y la carne sean

accesibles, apetecibles: se revela como una deidad concupiscente. La expresión «el espíritu de la carne» acaba resultando una definición íntima del cuerpo, la belleza y el modo de interpretación de la actriz.

El texto tiene una estructura semántica circular. Esta inclinación al desorden moral que manifiestan los personajes de Greta Garbo, está relacionada, como refleja Francisco Ayala, con el principio de fatalidad que el autor consideraba como rasgo inherente a la actriz desde sus inicios: «A su mirada, azul y traidora cristalera, asoma la calma de una fatalidad a la que no puede —ella menos que nadie— sustraerse. Ella continúa inocente, víctima» (Ayala 1996: 39). El significado del adjetivo en el sintagma mujer fatal parece abrirse a la polisemia. El concepto de fatalidad trágica impide a los personajes que interpreta Greta Garbo escapar de los designios del destino. El castigo divino acaba por enderezar sus historias. La ruptura de los márgenes morales reconocidos socialmente como válidos, imprime a las mujeres fatales de Greta Garbo el carácter de la tragedia. Muchos son los personajes que acaban por encontrar la muerte como única solución por su propensión a la carne. Pero la grandeza de la interpretación de Greta Garbo reside en que a pesar de los comportamientos que exhiben sus personajes, «ella continúa inocente, víctima», que excede lo tópico de las historias que interpreta. Francisco Ayala detecta el victimismo de Greta Garbo, y en esto se parecen los mitos antiguos a los relatos de los mitos antiguos cuando eran conducidos por otros mitos hacia la fatalidad.

Por ello concluye su texto de manera rotunda: «En Greta Garbo cuaja de manera definitiva el mito cinematográfico —y eterno— de la *mujer fatal*.» (Ayala 1996: 39) la categoría de mujer fatal a la que se escribe Greta Garbo, adquiere un nuevo significado. Porque pasa de ser la que comete el crimen moral a ser su propia víctima, y por ello su condición se debate en la tragedia. Otras actrices revestían de frivolidad el prototipo de la mujer fatal. Esta actriz, se infiere de las palabras de Ayala, consigue romper las convenciones y esto mismo la constituye, por encima del resto, en mito. Y, traducido a lenguaje social, en categoría moral.

6. 1. 3. 1. 2. Benjamín Jarnés: «Cristina la maquiavélica» (1936)

Los papeles de *femme fatale* acabaron agotando el modelo. El final de la carrera de Greta Garbo se caracterizó por una mayor diversidad de sus personajes.

Jarnés establece con *La Reina Cristina* una nueva etapa. Hasta entonces, sus papeles estaban marcados por el estereotipo de la vampiresa: «en realidad, lo que se repetía era el llamado *argumento*, los temas novelescos, donde el pueblo reaccionaba — siempre igual a sí mismo— con resultado positivo» (Jarnés 1936: 40). Jarnés la disculpa con un elemento artístico: el de parecerse siempre a ella misma. El autor detecta que constituía su propio género, así lo vieron los estudios cinematográficos y el público que acudió a la salas:

Se lanzaba a la gran actriz a representar —a repetir machaconamente— personajes insignificantes, parecidos siempre al anterior: la cursi *mujer-vampiro*, la ridícula *insaciable*... Y aun de esa cursilería y ridiculez salía siempre vencedora Greta. Sobre todos y sobre todo, quedaban centelleando los primores de su genialidad alerta. (Jarnés 1974: 40).

El mito cinematográfico, como el mito literario o cultural, comparten una misma manera de funcionar: deben ser reconocidos por los espectadores por los lectores, porque deben conservar efectivamente los rasgos que los caracterizan. Un mito de masas debe ser fácilmente reconocible para la mayoría. A juicio de Jarnés, la carrera de la actriz sufrió altibajos, pero según Jarnés nunca debidos a la mala calidad de sus interpretaciones, sino de las producciones que se le encargaban. Pero Greta Garbo siempre obtiene una disculpa, aun cuando desde las altas esferas intelectuales se detecte la cercanía a los productos de consumo, y que sus filmes se aproximen más a un producto que a una obra de arte.

Cruza Greta Garbo la pantalla, bien incrustada en su figura predilecta, en la dudosa, en la maquiavélica figura de Cristina, de confines movedizos, tan pronto ensanchándose por territorios de varón como recogándose en zonas de la más estricta feminidad. Ningún personaje histórico podía reunir tan gran número de posibilidades *maquiavélicas*. De temple varonil, pocas mujeres llenaron tan copiosamente de aventuras amorosas su tornátil biografía. (Jarnés 1974: 40-41).

Benjamín Jarnés cifra en *La Reina Cristina* el temperamento y la esencia ambigua de la actriz. Su elogio del temple varonil se remonta a muy antiguo, pues ya en la Grecia clásica se valoraba a la *androboulos gyné*. La sexualidad transgénica, que definieron a Garbo tanto dentro como fuera de las pantallas, obtiene su mayor «Sin duda alguna, la egregia Cristina nació y murió para que Greta Garbo pudiese resucitarla. Pero ¿qué clase de resurrección es ésta?» (Jarnés 1974: 41)

El mito reactualiza los personajes históricos a los que da vida. Se perfila como punto cero de la historia. Todo lo que ha acontecido, los personajes que han sido merecedores de la Historia, cuando son interpretados por una actriz de esta categoría

acaban siendo engullidos por el mito. Esta hipérbole da una idea de lo que supone una mitificación de estas características. Greta Garbo no interpreta a la Reina Cristina: es la Reina Cristina. Reencarna, más que interpreta. Ya lo hemos visto en Emilia Macaya (3. 7. 3.).

6. 1. 3. 1. 3. Ana Isabel Conejo: «Greta Garbo» (2007)

Ana Isabel Conejo, a la que ya he citado con ocasión de otras estrellas cinematográficas, encara el mito de Greta Garbo desde una perspectiva desencantada¹²⁴. Reactualiza icónicamente su mito a través de los atributos que se le pueden asociar a través de los distintos papeles. Amparándose en la imagen de su vejez (otro motivo constituido ya en mitema), la compara con su antigua plenitud física en la pantalla:

Bajo la primavera de un sombrero francés, la felicidad parece un horizonte posible,
si no fuera por ese perfil tan delicado,
como recién grabado en la aleación de una moneda.

(Conejo 2007: 28)

Su perfil es una idea, como esencial en sus rasgos. Su rostro parece acuñado en una moneda: Greta Garbo vaga por el mundo como forma de intercambio icónico. La delicadeza de su perfil marca el destino, como hemos visto con ocasión del héroe. Pero, ahora en la vejez de la actriz, el destino es muy distinto al que le condujo a lo más alto del firmamento cinematográfico. La fuerza icónica de sus personajes la imposibilita para la felicidad, un precio muy alto para quien fue considerada una de las más grandes actrices del mundo.

No se puede tener ese perfil y ser feliz,
igual que no se puede ser joven y ser sabio,
ser un halcón con levedad de alondra.

(Conejo 2007: 28)

¹²⁴ Ana Isabel Conejo es una poeta española (Tarrasa, Barcelona,1970). Es licenciada en Ciencias Biológicas por la Universidad de León y ha completado su formación en Escocia y Francia. Es también traductora. Ha publicado ocho libros de poesía y cinco novelas, en un proyecto general que mezcla el amor con el conocimiento y la realidad con el universo onírico. Entre sus premios destacan el Hiperión, el Ojo Crítico y el Antonio Machado en Baeza.

Perfil y leyenda van unidos en una imagen única, significativa, marcados especialmente por los ojos de la actriz. Su belleza, superior a la carga que pudo soportar, fue un don que pagó con su vida social. Ahí despunta la infelicidad del retrato que Ana Isabel Conejo le dibuja.

No se puede mirar con esos ojos
en cuya luz serena se anticipa
toda la dimensión de su leyenda
como una
tragedia necesaria,
y ser, y seguir siendo
feliz.

(Conejo 2007: 28)

Sepultada bajo el peso de sus personajes, el signo de sus papeles la conducen a ella misma hacia la tragedia. Los grandes nombres que jalonan su carrera se revelan ahora como estaciones hacia el destino mítico.

No se puede ser sólo una mujer
con la voz y el perfil de Greta Garbo
cuando se ha sido ya Ninotchka
Margarita Gautier
o Cristina de Suecia...

(Conejo 2007: 29)

6. 1. 3. 1. 4. José María Álvarez: *Los decorados del olvido* (2003)

Continuando con la idea del peso de los personajes en el mito, los grandes momentos de la filmografía de Greta Garbo son indisociables de la imagen que los espectadores se han hecho de ella. Uno de esos grandes pasajes cinematográficos tiene lugar en uno de sus mayores logros interpretativos, *La reina Cristina de Suecia*. La hemos comentado parcialmente arriba. Nos limitamos a recordar, por lo que aporta al texto literario de este apartado, la célebre la escena en que toca los muebles de la estancia, como si nunca los volviera a ver. Según cuenta, rodó la escena con el recuerdo de su amigo Mauritz Stiller en mente.

José María Álvarez es un gran conocedor de mitos contemporáneos. Los emplea como modelo de conocimiento. Están presentes en su vida. Incluso en los

momentos de intimidad conecta con ellos. Asume míticamente la vida. En más de una ocasión menciona a Greta Garbo en *Los decorados del olvido*, su obra biográfica. La primera de ellas funde la ficción protagonizada por Garbo y la realidad de las relaciones amorosas:

Me miraste. Me miraste por el ventanal mientras bebías tu gin-tonic. Después, como Greta Garbo en *Cristina de Suecia*, acariciaste los muebles de aquel apartamento, la cama húmeda y que olía a nosotros. Y mirándome con una sonrisa de absoluta felicidad, de estar ya por completo en paz con la vida, contigo misma, con una sonrisa que por un instante fue toda la dicha, me dijiste, parafraseando dos textos que muy bien sabías cuánto amo:

—Quien venga después, reinará como un malvado. (Álvarez 2004: 272)

El discurso cinematográfico se mezcla nuevamente con el de la realidad. Son las enseñanzas del mito, que, en el caso de uno de estas características, se reparten por el corpus cinematográfico. ¿Es Greta Garbo a quien ve José María Álvarez en esta escena de sus memorias? ¿O es la amada quien recurre a Greta Garbo para hacerle entender, utilizando el discurso de la estrella, el desenlace del amor? La amada es a la vez personaje y divina.

La imagen más importante que nos dejan estas preguntas no proviene de la obtención de respuestas más o menos ajustadas a la realidad del autor, sino del carácter borroso que adquieren en su literatura las fronteras entre la Greta Garbo real, sus personajes cinematográficos, el mito elaborado sobre su figura, los personajes del relato de Álvarez, el propio narrador y el tiempo-espacio que –recurriendo, como ya se ha dicho, a una Greta Garbo simultáneamente real y mítica– intenta reconstruir.

6. 1. 3. 1. 5. Darío Jaramillo: *Cartas cruzadas* (1999)

El mito se revela no sólo como modelo de conocimiento, sino también como modelo de interpretación de la realidad. En un extracto de la novela de Darío Jaramillo, *Cartas cruzadas*, se evoca la escena en que dos amantes se citan en el restaurante de un hotel para cenar¹²⁵. En el momento en que aparece su amada en el restaurante, el narrador invoca la figura de Greta Garbo, despojada ya de todos sus

¹²⁵ Darío Jaramillo Agudelo: poeta, novelista y ensayista colombiano (Santa Rosa de Osos, Antioquia, 1947). Se licenció en derecho y economía en la Universidad Javeriana de Bogotá y trabaja en la gestión cultural pública. El tema principal de toda su obra es el amor, que ha tratado con enfoque intimista y nuevo lenguaje, urbano, elegante y a veces irónico. Miembro del consejo de redacción de la revista *Golpe de Dados*. Premio Nacional de Poesía en Colombia por *Tratado de retórica* (1978) y Premio de Novela Corta José María de Pereda en 2010 por *Historia de Simona* (2010).

personajes, y a la vez emergiendo imbuida de todos ellos, especialmente los de *femme fatale*. La amada se parece esa noche a la actriz, y así se lo dice en la conversación que mantienen durante la cena. El mito aparece como un juego intertextual entre los amantes. Finalmente consigue darle su número de habitación: al fin tendrá una cita con ella. El narrador evoca en el último momento aquella escena, confundiendo en su recuerdo a la amada y a la actriz:

— Me recuerdas a una amiga— le dije con una sonrisa.

—¿ Se llama Carlota?— preguntó siguiéndome el juego.

— No. Creo que esta noche se llama Greta Garbo. Con esas gafas oscuras y esas facciones marcadas, se llama Greta Garbo.

Se rio y me dijo:

— Dime en qué habitación estás y espérame allí, mientras me despido de mi amigo.

Le di el número de la habitación, dato que recibió con un guiño para regresar a la barra a despedir al orinador inoportuno.

A los pocos minutos estaba en mi alcoba, regalada por el mismo azar que ella impuso para nuestros encuentros delirantes.

Ahora estoy más tranquilo. Sigo igual de borracho, igual de coquero, igual de puto. Pero ya Carlota —o Greta, ¿son la misma?— no me hiere. Tal vez me estoy curando de una infección de amor. (Jaramillo Agudelo 1999: 221)

El propio Jaramillo Agudelo ha respondido a una consulta del autor de esta tesis:

Garbo Greta: Sé que me creerás si te digo que casi no recuerdo nada de *Cartas Cruzadas*. Ni nada de lo que he escrito. Tengo poca memoria y ningún sentido de haber escrito una obra que merezca que, al menos yo, la recuerde. Pero eso no importa nada.

Al mencionarla, recordé que hay un poeta de mi generación, Elkin Restrepo (Medellín, 1942), que escribió hace casi cincuenta años un precioso poema sobre la señora Garbo.

Apunto tres breves reflexiones sobre esta respuesta: el olvido de Darío Jaramillo tiene una vertiente puramente auctorial (su poca memoria personal, su poca vanidad, al no considerar digna de recuerdo ninguna de sus obras, incluida la novela *Cartas Cruzadas*). Hay otra vertiente que sí podemos incorporar al mito, porque Greta Garbo es también metáfora del olvido, del borrado gradual en la memoria colectiva, del retorno excepcional y muy episódico, en contra de su propia voluntad, al mundo de la fama. Greta es metáfora de la fama y del olvido. Como en el poema de Borges parece haber dicho: «La meta es el olvido. / Yo he llegado antes» (Borges 1974: 1091). A diferencia del poeta de Borges, que lo dice de muerto, Greta (la persona real) vino a decir esto en vida. Esa actitud poética, ética, de aceptación del

paso del tiempo es uno de los rasgos de su vida. Cuando Darío Jaramillo olvida a Greta (la de su novela, no sabemos si también la del cine) repite algo que ya hizo la estrella: Greta olvidó a Greta. Así que el mito habla también del escritor. Es lo que denominamos, variando el proverbio, *de me fabula narratur*, principio que actúa también en el ensayo de Francisco Bejarano (4. 3. 4.).

6. 1. 3. 2. Voz

Cuando en 1931 se estrenó *Anna Christie*, anunciado con el eslogan «Garbo habla», el mundo literario se estremeció. Se oía por primera vez la voz de la Divina, y no defraudó. Su naturaleza de *femme fatale* alentó que sus primeras palabras cinematográficas condensaran la imagen de mujer resuelta, independiente y ajena a las normas: «Gimme a whiskey, ginger ale on the side. And don't be stingy, baby!» (Feyder 1930: 15:30) —su traducción en la versión española fue: «Deme un whiskey, con *ginger ale*. Y no lo escatimes, simpático»—. En el aspecto puramente fónico, la grave voz de la actriz le confirió el privilegio de prolongar su carrera cinematográfica, que a partir de entonces condicionaría la narración filmica protagonizada por la estrella. Su voz fue un elemento esencial para comprender la deriva sombría que tomó su filmografía, como refiere Walker:

Sus guionistas también aprendieron a utilizar las complejas resonancias de su voz para construir el espíritu de la película: era fácil calcular por anticipado el efecto de los fragmentos de diálogo una vez familiarizados con el tono y diapasón en que ella los diría. Tal vez por ello sus películas sonoras se fueron impregnando cada vez más de un fatalismo pesimista, hasta que se hizo posible montar una campaña de publicidad completa sobre la característica totalmente opuesta —«Garbo Ríe»—, como si eso fuera algo desconocido para ella. (Walker 1974: 172).

La primera escena sonora de la Divina dio lugar a uno de los textos fundamentales del corpus, «Voz de Greta Garbo», de Nicolás Olivari. Junto a él hemos seleccionado un poema de Eduardo Casilari que menciona el acontecimiento como un hito en la historia del cine. Se completa con unas declaraciones de Borges sobre el momento mítico protagonizado por la estrella, así como un artículo del argentino que versa sobre la destrucción de la magia de su voz a través de un invento que arruinaría, en su opinión, el valor íntegro de los actores: el doblaje.

6. 1. 3. 2. 1. Eduardo Casilari: «Slapstick» (2010)

«Slapstick», de Eduardo Casilari, es un poema metacinematográfico que, como su nombre indica, homenajea al género de inmensa popularidad hasta finales de la década de los 30. En sus versos, el poeta lamenta que esta modalidad cómica, popular en las primeras décadas del siglo XX, sea infravalorada e incluso haya caído en el olvido¹²⁶.

Se le desprecia siempre
y con ello olvidamos que es un género antiguo,
que el cine con él inventó la comedia.

(Casilari 2010: 243)

Sin embargo, su irrupción está vinculada con el origen del séptimo arte, en tanto la comedia se constituye en la génesis misma del cine:

Los hermanos Lumière ya lo hicieron
con la historia breve de un jardinero regado,
y los primeros maestros —pienso en Chaplin,
en Keaton, en Lloyd—
le pagaron tributo en sus carnes,
en su imagen de bestias
apaleadas, sonámbulas,
fugitivas del hambre,
de cornisas, fábricas, trenes.

(Casilari 2010: 243)

En efecto, la pantomima establece relaciones de parentesco con lo verdadero, con lo genuino. Para Casilari, los refinamientos narratológicos desvirtuaron los fundamentos del cine, que no son sino el mero gozo y la facultad tan intrínsecamente humana de «pasarle bien».

Luego vinieron músicas, frases, la sutilidad de la elipsis
a enmascarar aquel circo de sopapo y garrote,
porque al fin en eso fundamos
—o creemos fundar—
la dignidad de ser hombre:
verbalizar este absurdo,

¹²⁶ Eduardo Casilari (Málaga, 1972), es poeta y narrador. Como poeta, es autor de *Géneros menores* (Inédito). Como narrador, del volumen *Relatos para leer en un alféizar*. Es ingeniero y profesor de Tecnología electrónica en la Universidad de Málaga. Está incluido en la antología *La dulce vida: poesía y cine: antología (con 8 1/2 tráileres narrativos malagueños)*, de Ruiz Noguera (2010).

tatuar el dolor de palabra y silencios,
cavilar largo tiempo epitafio apropiado.

(Casilari 2010: 243)

Por ello el poeta reclama retornar a ese estado de gracia cinematográfica, aunque deba obviar la instauración del cine sonoro como el reflejo más intenso de un nuevo modo de hacer cine. Greta Garbo fue la mejor representante de este cambio, ya que propició uno de los mayores hitos narratológicos de su carrera con la escena de *Anna Christie* en que su voz cobra vida.

Es preciso con todo retornar al origen
(olvidemos la voz de la Garbo un segundo),
retornar a aquel miedo
crudo del acróbata extraño,
que sólo busca comer o el amor de una chica.

(Casilari 2010: 243)

En este sentido, el cine mudo se considera la máxima expresión y fin del arte visivo por excelencia.

(Es preciso bajar el volumen al mínimo,
desleír la memoria
en los labios y tachar el poema).

(Casilari 2010: 243)

El acróbata humorista del *slapstick* se contrapone al refinamiento del estilo característico de Greta Garbo, quien no abunda en sus concesiones humanas. El hombre es por naturaleza grotesco, acaso equilibrista y payaso, como la condición esencial e irrenunciable del ser humano.

Una conciencia sin nombre
se adivina acaso en el mudo
animal que habitamos:
La fiera forzada en la carpa del mundo,
el malabarista a palos,
el absorto payaso de las mismas trompadas.

(Casilari 2010: 244)

6. 1. 3. 2. 2. Nicolás Olivari: «Voz de Greta Garbo» (1933)

Nicolás Olivari (Buenos Aires, 1900-1966) empezó su carrera literaria en la década de los de los 20, escribiendo primero cuentos y luego poesía. Colaboró en la prensa escrita y fue periodista profesional, manteniendo su condición de poeta en el centro de una tarea total de escritor. Fue traductor y también autor de la letra de varios tangos. Su faceta de dramaturgo le permitió trazar el camino inverso al que aquí se anota. Es decir, de la literatura al cine, pues una obra suya sobre Gardel (*El Morocho del Abasto*) fue llevada al cine. Fue también actor cinematográfico. A pesar de su efervescencia creativa que mostró en su momento, la actualidad crítica no le ha deparado el lugar que merecería la calidad de su obra, quizá porque «nunca logró instalarse de manera definitiva en el sistema literario argentino» (Salas 2001: 71).

El poeta publicó en 1933 un texto en prosa, «Voz de Greta Garbo», en el libro *El hombre de la baraja y la puñalada. Estampas cinematográficas*¹²⁷. Ambos títulos son paratextos de extraordinaria relevancia. También lo es la fecha, 1933. Estamos en la década que presenta textos de mayor calidad literaria sobre Greta Garbo. Es el momento en que se procede a su consolidación como mito. El libro que de manera general anota impresiones sobre el cine vemos que el lenguaje remite parcialmente a las artes anteriores (eso son las «estampas» del título, notas o reflexiones literarias que conservan la vieja metáfora del grabado y de las artes plásticas). Lleva un título llamativo, con imagen ligeramente vanguardista, en el que se detecta ya el gusto de Olivari por la sintaxis copulativa como procedimiento literario: «El hombre de la baraja y la puñalada». Reproduzco a continuación el inicio del texto:

Como una anticipación de promesas, Greta Garbo aparece en el umbral de una puerta. Es su mejor film. Su nunca bien ponderado film Annie Christie [*sic*].

En él encontramos su voz. Y era la hora anunciadora para el encuentro. Después de haber tenido su mano y sus ojos. Sus senos duros y chicos, doblados sobre la tricota de lana, de cuello rígido, anunciados entre las sedas y los brocados de sus otras fantasiosas películas. Pero ella, mejor dicho ELLA, tiene una actitud agresiva consigo misma. Y es cuando, después de la gran tragedia, un gran amor imposible; o después de haber chocado con la incompreensión; o después de haberse visto señalada con el dedo, se agobia en su mismo orgullo y arrastra sus

¹²⁷ Buenos Aires: Manuel Gleizer 1933. Manejamos la reedición de 2000, que modifica el título ligeramente: *El hombre de la baraja y la puñalada y otros escritos sobre cine* (Olivari 2000: 65), en el que las «estampas cinematográficas», que conectaban con artes del pasado, como la literatura y el grabado, se han sustituido por (casi «traducido a») una fórmula actual, casi de ensayo o de teoría. Menos poético pero más comercial y teórico. Cada uno marca bien su época.

gruesas piernas de amazona, cuyos muslos son más gruesos que su cintura de señorita y arrastra sus tapados o sus sacos de hechura hombre, ¡ella tan femenina y turbia y ambigua! Todavía es la única gran actriz que arrostra los argumentos pecaminosos. Los argumentos donde ella tiene un pasado turbio. Los argumentos donde dice:

–Antes de venir aquí estuve en una casa donde sólo van los hombres.

Después tuvimos su voz. En Annie [*sic*] Christie. Su maravillosa voz amplificada por el Vitaphone, grosero e impúdico, que nos robó sus mejores inflexiones. Su voz para la música inefable de una canción que no entendimos nunca, porque su inglés de sueca, ceñido e implacable en las u y en las dobles v, necesita la clave agnóstica de la interpretación de los sueños.

Sus palabras se fueron en el celuloide que el operador metió en la lata de guayaba, al terminarse la función. Pero su música está con nosotros.

Su pasión gargarizante. Su emoción plañidera. Y hasta una ronca sonrisa que vino desde el fondo de su garganta quemada por su whisky de ex hospiciaria en la casa adonde sólo van los hombres. (Olivari 2000: 65-66)

El texto tiene un ingrediente narrativo que lo aproxima al cuento, pero la condición híbrida se mueve entre otros dos géneros: la poesía y la crónica periodística. Su acontecimiento es la primera película sonora de Greta Garbo. Un acontecimiento que protagoniza otros textos literarios en el ámbito hispánico como el de Borges que agrupo en esta sección, pero en ningún caso con la hondura, la extensión y la calidad literaria de éste de Olivari. Estamos, pues, ante uno de los textos capitales de nuestro estudio¹²⁸. El título «Voz de Greta Garbo» puede parecer sobrio y hasta prosaico, propio del artículo en la prensa escrita. Pero pronto veremos que este paratexto tiene una especial poética, cuyas posibilidades se desarrollarán espléndidamente en el texto. De momento, tenemos un indicio: la supresión del artículo «la» que sería lo esperable para un título neutro en prosa. Estamos ante el despojamiento verbal máximo. Más que un título estamos ante la precisión de una esencia pura. Los dos sustantivos en el fondo son uno, hasta el punto de que si se dijera en algún idioma que emplee palabras, sería un sólo sustantivo. El sustantivo principal, en realidad el único, es «Voz»¹²⁹. Lo otro, como

¹²⁸ Agradezco al Prof. Matei Chihaia que me diese a conocer este texto de Olivari y me facilitase un trabajo suyo en el que se ha ocupado de él. Su análisis contiene ideas muy sugerentes que apenas he abordado aquí, para respetar el carácter inédito de su estudio.

¹²⁹ Sin el artículo determinante la expresión «Voz de Greta Garbo» adquiere un tono sentencioso y casi ritual, cargado de autoridad, como en una fórmula gnómica o un anuncio. Parece incluso estar escrita en latín, como en *Vox Dei*. En latín (que por naturaleza carece artículo) y en el uso gnómico de las lenguas modernas se aprecia mejor lo que significa la ausencia de artículo: *Vox populi, Vox Dei, Volkes Stimme, Gottes Stimme*.

sintagma preposicional es un adjetivo. El hecho de se encuentre en el título y de que se haya suprimido el artículo permite además poner en mayúscula el sustantivo que designa el acontecimiento.

El momento se desarrolla como una hierofanía, según el concepto acuñado por Mircea Eliade en su *Tratado de Historia de las Religiones* —«expresa una modalidad de lo sagrado y un momento de su historia, es decir, una experiencia de lo sagrado entre las innumerables variedades existentes» (Eliade 1974: 24)— para referirse a una toma de conciencia de la existencia de lo sagrado, cuando éste se manifiesta en medio de nuestro existir cotidiano como algo opuesto a lo profano. Así vemos a la diosa en el umbral (real y metafórico, porque sirve también para el texto): «Greta Garbo aparece en el umbral de una puerta» (Olivari 2000: 65).

El mito se reelabora continuamente. Desde sus primeras apariciones, se ha ido completando. Como si su andadura le fuera proporcionando nuevos poderes mágicos. En este caso, la voz. «Y era la hora anunciadora para el encuentro. Después de haber tenido su mano y sus ojos. Sus senos duros y chicos, doblados sobre la tricota de lana, de cuello rígido, anunciados entre las sedas y los brocados de sus otras fantasiosas películas» (Olivari 2000: 65).

Muy esquemáticamente, como en un esbozo, se trazan los rasgos esenciales, también sustantivamente: ojos, manos, pechos, piernas, muslos. De momento, el retrato es corporal. Con alguna desproporción (los senos son chicos, las piernas gruesas) que puede llegar a lo inverosímil (piernas más gruesas que la cintura: donde pudiera haber parodia quizá haya elogio, si enfocamos a la cintura y entendemos que se celebra su delgadez¹³⁰). Pero el acontecimiento se dibuja por contraste sobre los filmes anteriores, y se narra con un lenguaje profético (anticipación, promesas, anunciados). Hay que destacar que Olivari cambia el título Anna por Annie. Puede tratarse de un error o de un diminutivo en el que haya depositado su afecto por la actriz o por su personaje¹³¹. En cualquier caso, Olivari enjuicia ese film en el que

¹³⁰ Es difícil describir con tecnicismos literarios la piroeta que por dos veces realiza Olivari. Creo que maneja una especie de litotes muy creativa, jugando con algo tan actual y cinematográfico como el punto de vista. La litotes niega lo contrario de lo que pretende afirmar. Olivari pretende afirmar que la cintura de Garbo es fina. Para ello, niega que sea gruesa. Esto lo hace diciendo que sus muslos son más gruesos (es decir, menos finos) que la cintura. No descartemos la hipérbole y el punto de ironía en un autor tan elegante y de tanta audacia.

¹³¹ Probablemente Christie haya influido sobre Annie.

irrumpe la voz de Garbo como «su mejor film», «nunca bien ponderado». En el territorio de lo óptimo, de lo sublime, se moverá también el texto que comienza.

Si la mayúscula de voz era importante, las de ELLA lo son aún más. «Pero ella, mejor dicho ELLA, tiene una actitud agresiva consigo misma.» (Olivari 2000: 65). La grafía también es sagrada. En el siglo XX, que tantas veces se resisitó a escribir la palabra Dios con mayúscula, he aquí que tenemos el pronombre femenino de tercera persona escrito todo con mayúsculas (Olivari). Las mayúsculas se acomodan a la magnitud del mito. Este *hipersustantivo* es *hipersignificativo*. La recorta, la perfila, la aísla de referencias mundanas que la homologa con la divinidad (pensemos que a menudo Él o El que es, son nombres de Dios en los libros sagrados). Naturalmente Olivari escribe como poeta contemporáneo y resulta muy difícil deslindar la hipérbole, incluso la ironía. A nosotros nos corresponde constatar y analizar su lenguaje literario. «ELLA» es la base para una suerte de anáfora imperfecta que desarrolla el texto: «ella, tan femenina», «en ella habla», «ella quedaría esbelta»... Teniendo en cuenta que el pronombre personal puede omitirse sin problema en español, es indudable que cada una de estas apariciones confirman el énfasis puesto en su escritura toda con mayúsculas.

De hecho, «ELLA» concreta la hierofanía en una sola palabra, después de que se hubiera desplegado en la frase inaugural. El retrato se completa su perfil con algunos de sus rasgos, dibujados insistentemente en su filmografía previa: femenina, ambigua. En todo caso, única.

Y es cuando, después de la gran tragedia, un gran amor imposible; o después de haber chocado con la incomprensión; o después de haberse visto señalada con el dedo, se agobia en su mismo orgullo y arrastra sus gruesas piernas de amazona arrastra sus tapados o sus sacos de hechura hombre, ¡ella tan femenina y turbia y ambigua!» (Olivari 2000: 65).

La ambigüedad y sus papeles de *femme fatale*, de turbulenta relación con los hombres, conducen a una categoría literaria que un hombre de teatro como Olivari maneja con gran precisión: la tragedia. Eso no sólo significa que Greta encarne personajes abocados al sufrimiento. En realidad, el dolor es secundario. Significa que ella tiene destino (como los antiguos héroes) en un mundo en el que ya tenía destino, como era el mundo urbano del siglo XX: la conquista moderna de la libertad dejó al hombre occidental sin destino. Lo que Olivari intuye es la dimensión trágica de la propia Greta como persona, cuya mitificación mayor vendrá cuando acepte su destino. Pero esto es algo todavía lejano e inimaginable en 1933.

La relación de Greta con personajes oscuros, pecaminosos, es fundamental para la construcción de su mito. La actriz desafía a las convenciones (no sólo sus personajes) al aceptar sucesivamente que su imagen se preste a mujeres conflictivas. La alusión a sus palabras previas debe entenderse como un subtítulo del cine mudo, casi como un versículo citado desde la escritura en la pantalla:

Todavía es la única gran actriz que arrostra los argumentos pecaminosos. Los argumentos donde ella tiene un pasado turbio. Los argumentos donde dice:

–Antes de venir aquí estuve en una casa donde sólo van los hombres.»¹³² (Olivari 2000: 65)

El lenguaje de Olivari es el de un devoto. Habla como quien recibe una dádiva del cielo: «Después tuvimos su voz.» (Olivari 2000: 66). Esta sencilla frase no puede resumirse en la noción de «hierofanía» de Eliade, porque *hieró-* (de *hierós*, sagrado) y *-fanía* (lo que aparece, de *faîno*, lo que se muestra radiante) apunta a la vista y no puede dar cabida a un acontecimiento exclusivamente sonoro. Puesto que la sonoridad misma es la que marca el segundo momento de irrupción divina. Propongo acuñar el término *hierofonía*, paralelo al muy empleado psicofonía, o al más raro *teofonía*. Emparentado con el griego *phonéo* («emitir voz, emitir sonido») tendríamos así perfectamente categorizados los dos momentos narrativos del texto: la hierofanía («Greta Garbo aparece... ELLA») y la hierofonía («tuvimos su voz»). La complementariedad entre ambos nos puede hacer meditar sobre lo que sucedió en esas décadas. El mito de Greta Garbo se mostró primeramente como imagen, después como voz con el cine sonoro. Por obra de las innovaciones técnicas sucedió algo parecido a lo que acontece con el relámpago y el trueno, a causa de las velocidades diferentes de la luz y del sonido. Todos parecen pensar en una Greta ideal cuyos impactos sobre los sentidos hubieran llegado con décadas de diferencia.

La cualidad de maravillosa, no sólo remite a la mirada (la *mirabilia*, lo que es admirable), sino es un atributo de lo divino. La descripción de Greta Garbo cantando en inglés es muy bella «una canción que no entendimos nunca, porque su inglés de sueca...». De manera contraria, recuerda a la percepción que tuvo Borges cuando oyó a Greta doblada en español, como veremos en los siguientes apartados de esta

¹³² Pablo García Baena evocará algo parecido con las palabras de Marlene Dietrich. «Decía frases como ‘Ya no tienes destino’ o ‘todo está en la arena’ o ‘yo hice una estatua con el fuego de mi ser’», en el texto «Mayo», recogido en García Baena (2008), como ya hemos comentado en el apartado 2. 7. 1. La comparación de Olivari con García Baena (y de Garbo con Dietrich) nos hace ver que Olivari está usando un iterativo: «Los argumentos donde dice» no significa que en varios argumentos dijera varias veces la misma cosa (sería un modo repetitivo) sino un iterativo, dice varias veces cosas parecidas a esa. Lo marca el plural «argumentos».

investigación. Se trata de dos poemas argentinos que están asistiendo a similares acontecimientos. En Borges la voz inadecuada en español le resulta monstruosa. En Olivari, la canción ininteligible (por el acento sueco de la actriz) multiplica la belleza de lo sublime.

La voz definida sustantivamente se desarrolla en el texto por dos vías. Una muestra la armonía *natural* de la voz con la imagen previa del mito («su maravillosa voz»). La otra, la *desarmonía* tecnológica causada por el procedimiento del Vitaphone, entonces en boga¹³³.

Su maravillosa voz amplificada por el Vitaphone, grosero e impúdico, que nos robó sus mejores inflexiones. Su voz para la música inefable de una canción que no entendimos nunca, porque su inglés de sueca, ceñido e implacable en las u y en las dobles v, necesita la clave agnóstica de la interpretación de los sueños.» (Olivari 2000: 66).

Obsérvese que esa voz se percibe todavía como una música. Ha conquistado el sonido, todavía resulta incomprensible. Pertenece al orden de los sueños, y como tales hay que interpretarlos. El poeta Olivari se erige en intérprete. Anota la música y tantea significados para aquel lenguaje mediante su propio lenguaje. Poesía para la poesía¹³⁴.

Se reitera la idea de la dádiva del cielo, «Pero su música está con nosotros» (Olivari 2000: 66), que no hace sino subrayar la naturaleza espiritual y artística de Garbo. La insistencia en el «nosotros» también subraya el «ELLA». Admiradores y actriz, devotos y divinidad. También se dibujan nuevos trazos sobre la silueta andrógina, heterodoxa y profunda de Garbo. El whisky adquiere carácter de símbolo en el whisky: «Su pasión gargarizante. Su emoción plañidera. Y hasta una ronca sonrisa que vino desde el fondo de su garganta quemada por su whisky» (Olivari 2000: 66). Se trata de otro de los momentos cinematográficos mitificados en la literatura, en la constante reelaboración del mito. Se le van añadiendo historias, momentos estelares para conformar una imagen unitaria de algo fragmentado. El comportamiento libérrimo de los personajes de Garbo (sin duda, el whisky que ha bebido), propicia un fenómeno único: la sonrisa también es sonora («una ronca

¹³³ Fue un artilugio empleado por la Warner entre 1926 y 1931. La película *Anna Christie* es de 1931. Tenía muchas posibilidades, la principal era la amplificación. Requería complejos medios no sólo en la grabación, sino en las salas de cine para acompañar sincrónicamente a la proyección.

¹³⁴ La voz de Greta Garbo no es la única que ha sido objeto de este asombro. El poeta malagueño José María Hinojosa escribió un poema análogo, titulado «Su voz Lillian Gish». Puede consultarse en Herrera Navarro (2003)

sonrisa»), engendrando una sinestesia inédita en la historia literaria. Sólo el cine podía modificar así las percepciones.

En este punto se abre una anáfora que afecta a cuatro párrafos: «su inefable voz» y genera, a modo de salmodia, el enunciado de esta hierofonía singularísima. La voz de Garbo es inefable porque hay en ella una adecuación a la música, como ha dicho un poco antes «Su voz para la música inefable». Esa adecuación de forma con forma, de contenido con formas, es la que define a Garbo como actriz clásica. Por lo demás, lo inefable es lo que literalmente «no puede ser dicho». El escritor Olivari asume la tarea heroica de decir lo que no puede traducirse a palabras.

Las dos primeras apariciones de la anáfora retratan definitivamente a la nueva Greta Garbo sonora, elocuente. (El anterior retrato era visual, la hierofanía). Ese retrato de su voz tiene las mismas características que un retrato general de la persona, pero absolutamente centrado en la emisión de la garganta. La primera anáfora abre un párrafo que describe la voz físicamente. Es una prosopografía de la voz, con un precioso símil de cuño vanguardista «ondulante como un hermoso campo de amapolas ceñido por el viento». El sonido (la voz) se convierte en imagen (el campo de amapolas ondulante) que vuelve a convertirse en sonido (el viento). En ese contexto vanguardista puede intuirse alguna teoría física o para las ondas del sonido o incluso alguna transcripción tecnológica de esas ondas. Olivari, como poeta, transfiere esa ondulación de los tres elementos (voz, amapolas, viento) a la naturaleza y pone a Greta en el cosmos:

Su inefable voz, ruda y quieta y a veces tan ondulante, como un campo de amapolas ceñido por un cinturón de viento.» (Olivari 2000: 66)

La segunda aparición de la anáfora hace un retrato moral de la voz de Greta Garbo. Es una prosopopeya de su voz:

Su inefable voz, ríspida, percutida por el sarcasmo y por un gran cansancio de vivir. (Olivari 2000: 66)

La sorpresa de oír por primera vez a la actriz refuerza el mito: su voz no es dulce, pero es consecuente con la imagen que proyectaba en el cine mudo. Su voz se caracterizó por la rudeza, distante de la delicadeza femenina que se presupone. Una voz (en esta hierofonía) que asume la herencia trágica de los personajes anteriores (en la hierofanía). De hecho las apariciones tercera y cuarta de la anáfora explica el origen de esa voz gutural: procede de los personajes anteriores y procede del órgano

sexual femenino de la actriz. Por ambas razones, más por el sexo, representa a un tipo de mujeres (la raza o la casta de las que no son felices) como arquetipo que es.

Su inefable voz marullera, desolada y hasta catastrófica, porque se empeña en salirse de más abajo de su fuente y parecería que viene desde su mismo pasado y que en ella habla el dolor sombrío de una raza o, por lo menos, de una casta de mujeres que nunca han sido, son y serán felices, y para las cuales el amor siempre será una visión de operación cesárea. (Olivari 2000: 66).

No nos extraña que el mito busque su acomodo en la tragedia. Ha sido así desde antiguo y lo lleva siendo así en la trayectoria de Greta y en este mismo texto: «Desolada, catastrófica...» ¿Por qué el origen de su tragedia puede rastrearse en ella misma? De una parte, parece algo innato, genético, una propensión temperamental, el cumplimiento de un destino según el texto. Del otro lado, su propensión a interpretar papeles de mujer fatal, en los que el amor no es más que un juego con el mismo eterno resultado: la destrucción del hombre, y la consecuente soledad de sus personajes.

¿Procede realmente la voz del órgano sexual? Todo indica que sí, si desciframos las metáforas de Olivari, al mismo tiempo encriptadas culturalmente y emparentadas con el lenguaje popular. La voz profunda parece surgir de la mitad inferior del cuerpo y está plagada de efectos sexuales. «Se empeña en salirse de más abajo de su fuente». Aunque se podrían aducir muchos ejemplos para la comparación, hay un grafito pompeyano, de claro sentido erótico masculino/femenino, que dice: «el pececillo saluda a su fuentecilla». Parece suficiente. En apoyo secundario de la imagen del sexo viene la alusión a la «operación cesárea», que es como ven el amor esas mujeres infelices. Y es en la cuarta y última aparición de la anáfora cuando se llama a las cosas por su nombre. La voz procede, efectivamente, del sexo. Y nos explica cómo. El órgano femenino del mito está muy desarrollado, es casi un pene (clítoris=cuerda musical, de guitarra, de arpa, de lira). La naturaleza andrógina de Greta Garbo se concreta en el término «hermafrodita», que siendo científico (y también Olivari puede pensar en la ciencia) no deja de tener tras sí una larga tradición en las mitologías literarias antiguas, fundamentalmente en el gran poema que es la gran enciclopedia de la Mitología, las *Metamorfosis* de Ovidio, que fueron consideradas la Biblia de los paganos. Su propio nombre es compuesto de dos dioses Hermes y Afrodita. Cuenta con numerosas traducciones a la poesía y a las artes (en el Louvre se conserva el célebre

Hermafrodita de mármol). El mito antiguo se inclina del lado masculino. Hermafrodito es un apuesto joven, hijo de Hermes y Afrodita, cuyo enlace amoroso con su amada, la ninfa Salmacis, genera un nuevo ser en el ambos son ya indisociables. Lo relata Ovidio en *Metamorfosis* (Ovidio Nasón 2008: 4, 285-388). Como trasfondo filosófico se encuentra el mito platónico del andrógino, descrito en el *Banquete*. Allí Platón (por boca de Aristófanes) es casi tan explícito y tan natural como Olivari en la descripción: «tenía... dos órganos sexuales y todo lo demás como uno puede imaginarse» (Platón 1992: 190a). Más allá de la teoría de la heterosexualidad y de la homosexualidad, incluso de teorías actuales como la de género, la teoría Queer, la noción de transexualidad (para todas ellas puede ser útil el mito de Greta Garbo, y especialmente este intenso pasaje de Nicolás Olivari), recordemos que Platón dota al mito del andrógino de una dimensión metafísica primordial. Esa divinidad todavía la pudieron apreciar en Greta Garbo quienes habían sido educados en Platón¹³⁵.

En el caso de Greta, la voz y la sonoridad destacan su ambigüedad andrógina, y ésta sirve para reforzar su humanidad (representa a todas las mujeres infelices, y por extensión a todas las mujeres y a todo el género humano). También refuerza su divinidad. Recordemos la Diana de Éfeso, cuyos múltiples pechos eran vistos también como testículos. En esa androginia se juega la identidad absoluta con todo el género humano y con la esencia misma de la humanidad:

Su inefable voz que arranca, como de una cuerda musical, de su clítoris hermafrodita. (Olivari 2000: 66).

Pocas veces encontraremos una sinécdoque tan lograda y tan explícita, en la que realmente actúe la parte por el todo: el clítoris es Greta Garbo. A efectos de la voz. Eso explica la siguiente sinécdoque, con la que se inaugura otro párrafo: «Greta Garbo y su voz». La voz es Greta Garbo. Además de esto se esconde ahí una figura que ya hemos visto en otras ocasiones, porque Greta convoca las dualidades. Estamos ante una hendíadis. Lo que en el título del texto era una sola cosa («Voz de Greta Garbo») se ha escindido en dos: Greta Garbo por un lado y su voz por otro. Así se les dio a los admiradores de la estrella, en ese orden, con una separación de años, cada una como un acontecimiento. Aún faltaría otro, el de su risa, que, junto a su voz en *Anna Christie*, se complementan y yuxtaponen en un indicio de clasicidad y de

¹³⁵ Para un comentario filosófico y literario del mito del andrógino platónico, véase Platón, *Diálogos III* (1992: 220, nota 68).

humanidad. En cambio las otras actrices «berrean», un sonido propio del lenguaje inarticulado, sea de los niños o de los animales. La unicidad de Greta destaca por contraste. Su voz va desde lo bajo del sexo (que en sí mismo es divino, como ya hemos apuntado al compararlo con los mitos narrados por Ovidio y Platón) hasta las alturas de la humanidad y, progresivamente, de la divinidad. La música es la encargada de ese ascenso a lo sublime: el clítoris era como una cuerda musical. Apolo u Orfeo cifran su divinidad (según sus grados distintos) en las cuerdas de su lira, como cuenta Horacio en la *Poética* (2012: vv. 392-395 para Orfeo).

Greta Garbo y su voz se completan, se yuxtaponen y se confunden, porque nunca habíamos pensado en otra voz sino en ésta y estábamos ansiosos de oírse. En cambio, las otras, las de esas muñecas esbeltas y puras del cine mudo, cuando se dieron a hablar, ¡berrearon dolorosamente! (Olivari 2000: 66).

Cuando Greta Garbo protagonizó su primera película sonora, todo el mundo esperaba que el paso acabara con su carrera cinematográfica, como había sucedido con tantas otras de su generación. Sin embargo, la relanzó hasta límites insospechados. En efecto, como explica Olivari, la debacle de las carreras cinematográficas más fulgurantes de su generación se produjo por una causa principalmente: la voz de muchas de ellas y de ellos era, sencillamente, chirriante. A ello no contribuía en absoluto el estado primitivo del invento del cine sonoro, que acentuaba el tono agudo, molesto para los espectadores, de muchas de las estrellas. Incluso en el caso de Garbo, cuya voz armonizaba con su imagen, lo cierto es que Olivari ve un riesgo desarmonías, inadecuaciones causadas por la técnica. Greta es clásica, pero sufre el ataque de lo grotesco causado por una técnica de sonido imperfecta. El Vitaphone al que ha atacado ya dos veces es definido sin ambages como grotesco y grosero: «el grotesco amplificador que silba, estornuda y expectora». Todas esas acciones lanzadas sobre los espectadores eran más que una descortesía estética. Pero la armonía de Greta se sobrepone a las imperfecciones del artilugio.

Hay metáforas nuevas. Una se emplea para la figura de la actriz: «muslos de anguila», que nos confirma que en realidad estaba elogiando su finura, ya que sería incongruente que la tratara de modo grotesco¹³⁶. Otro, para la película material, el soporte:

¹³⁶ Todavía más adelante habla de «sus gruesas piernas más robustas que su cintura de educanda». El sinónimo culto de adolescente es «educanda», un gerundivo.

Habría que mantener la ilusión y no verla, no oírla más. Acaso, ya algún director cuadrúpedo le haya obligado a elegir una voz para que haga juego con su vestido y, entonces, ¿a dónde se habría ido su inefable voz de Annie [*sic*] Christie? Enterrada eternamente en la lata de guayaba, que guarda el rollo de celuloide donde están sus muslos de anguila y los agujeritos misteriosos gravitando en sonido sobre el grotesco amplificador que silba, estornuda y expectora sobre la voz inefable que nos trajo el amor de Suecia. (Olivari 2000: 66-67).

La voz de Greta Garbo supone también la irrupción del logos en el mito. Algo de consecuencias inauditas hasta el momento, ya que había permanecido en el reino de los gestos, con maestría, es cierto, pero que ofrecía una imagen del mito sesgada, incompleta, parcial. Olivari da a entender que la particular voz, precisamente su gravedad, es lo que hizo que sobreviviera la carrera cinematográfica de Greta Garbo. Olivari cierra el rico retrato de la voz de Greta Garbo (físico, moral, sexual, humano, divino) con la repetición de la fórmula anafórica «su voz inefable», que actúa como leit-motiv de todo el texto. Aquí su función es la de clausurar. «la voz inefable que nos trajo el amor de Suecia» no sólo es una hermosa frase. Es una hermosa definición de Greta Garbo, en términos casi cristológicos y sin duda mesiánicos. Un retrato por sinécdoque, como vimos más arriba. La retratada es la actriz, no su personaje. Nos dice que viene de Suecia. La palabra clave, la última palabra (simbólicamente aunque no sintácticamente) es amor. Todo lo dicho sobre la voz se orienta hacia el amor.

Y desarrollando la idea de amor, un encuentro amoroso, del espectador, del poeta, de todos nosotros con ella (la ELLA mítica):

Y así ella quedaría esbelta y musical sobre la colina de nuestro recuerdo, situada entre dos muelles. Y cuando vibraran los pitos de los remolcadores, reptaríamos hasta sus gruesas piernas, más robustas que su cintura de educanda, y golpearíamos su estatua para que la estatua vibrara también y el eco nos devolviera su inefable voz en el Vitaphone de un crepúsculo inédito, bajo cuyo toldo nos gustaría rebanarnos los callos. (Olivari 2000: 67).

Pensemos lo que se nos propone. Una estatua no tiene voz. Después de la voz, una Greta escultórica, muda de otro modo. El autor propone una curiosa solución mítica: suspender tras esta primera película sonora, a pesar de su éxito, la carrera cinematográfica de Greta Garbo para siempre, de manera que se conserve para la eternidad el acontecimiento de la primera aparición sonora¹³⁷. Que la hierofanía no se

¹³⁷ Antes del momento erótico, el momento cinematográfico queda cerrado. Se archiva con el rollo de la película, terminada la producción, como se ha indicado casi al principio («Sus palabras se fueron en el celuloide que el operador metió en la lata de guayaba, al terminarse la función») y hace poco («¿a dónde se habría ido su inefable voz de Annie [*sic*] Christie? Enterrada eternamente en la lata de

repita. La estatua es el otro modo mitológico de modular la presencia social de los dioses, después del poema. La actriz se ve en esta imagen de una manera extraña. Por un lado parece una estatua en un puerto, quizá colosal, como el coloso de Rodas. Podría ser el encuentro de un humano con una estatua. La amalgatofilia tiene una larga tradición mitográfica, que pone al enamorado en la posición creativa de Pigmalión¹³⁸. También puede ser un encuentro amoroso entre un hombre y una mujer, humana, metaforizada. La estatua es una imagen perfecta para la amada: «y navegue tu estatua por el cristal eterno», dirá Pablo Neruda a la suya, a la que ve nadar, en los *Cien sonetos de amor* (1999), concretamente en el soneto décimo. De la comparación con Neruda se deduce que Olivari busca la eternidad, la inmovilidad, la apacibilidad de la diosa. Es posible que haya alusiones sexuales en esa vibración que el cuerpo entero de la estatua emitiría. El escritor dice «golpearíamos su estatua». ¿Sentido erótico? ¿Musical, siendo todo el cuerpo amado una inmensa lira para el Orfeo-intérprete? Como todo texto de naturaleza poética y mitológica, no es unívoco ni su interpretación puede cerrarse. Está centrado en el amor y en lo sublime. Es posible que la nueva voz de la estatua «el eco nos devolviera su inefable voz». No podemos saber si en ese «eco» está el mito de Eco, aunque sea lejanamente¹³⁹. La vibración total de la estatua parece ser la de un instrumento musical completo, anunciado parcialmente en la cuerda. Sin duda textualmente, narrativamente, resuena aquí ese «percutida» que se aplicó a la voz mucho más arriba. Este amor total, erótico, artístico, personal y natural, llega a una suerte de clímax que se rebaja con un anticlímax, la enésima alusión al Vitaphone y sus consecuencias grotescas. En resumen, el texto, con sus modulaciones (retrato de la voz, amor, encuentro amoroso, clímax y anticlímax), va *in crescendo* incluso en el golpe final, mezcla de ingenio y de lenguaje vanguardista. Es tremendamente rico desde el punto de vista mitográfico y literario. Salva para siempre (la estatua puede ser metáfora de esa perduración) el momento mítico que hemos denominado hierofonía, la hierofanía de la voz de Greta Garbo. Nadie en el ámbito de las literaturas hispánicas lo ha anotado con más

guayaba, que guarda el rollo de celuloide donde están sus muslos de anguila y los agujeritos misteriosos gravitando en sonido »)

¹³⁸ Véase González García (2006).

¹³⁹ Quizá haya una metáfora de la caracola marina, que repite el sonido del mar. La estatua está en un puerto. Por otra parte, el Vitaphone tenía una complicada forma que podría recordar a una caracola tecnológica.

cercanía, extensión y calidad poética que Nicolás Olivari¹⁴⁰. La profundidad poética de su crónica está llena de conexiones con los mitógrafos pasados, presentes y futuros.

Puede resultar paradójico que esta voluntad mítica que exhibe el texto de Olivari provenga de un autor que es considerado como un «verdadero *antipoeta*», y teniendo en cuenta que «su intento era hacer estallar las estructuras establecidas» (Salas 2001: 77). Pero el modelo de Greta Garbo era garante también de un cierto sentimiento antisocial, que competía con las reglas consensuadas de la sociedad. Y si nos atenemos al texto, la voz misma de la actriz no casaba con los moldes femeninos de la época. Su voz, profunda y masculina, era una *antivoz*.

6. 1. 3. 2. 3. Borges: *En conversación* (1998) / *Conversations* (1998)

La evocación que Borges hace de Greta Garbo se encuentra en una entrevista, que puede definirse como conversación (mejor aún como diálogo literario, algo que sucede a menudo con las entrevistas de Borges), que adquieren una plenitud y una calidad muy superiores a la de una entrevista convencional¹⁴¹. En el diálogo que mantiene con Ferrari, Jorge Luis Borges muestra abiertamente su fascinación por Greta Garbo. También por las técnicas del cine, que, por los tiempos en que el gran escritor acudía a las salas cinematográficas, estaban experimentando un gran avance. Esta relación particular con el séptimo arte ha llevado a comentar a Mahieu que «los encuentros de Borges con el cine (y de éste con el escritor de *Ficciones*) han sido perdurables y curiosamente entrecruzados» (1992: 413). Se demuestra en su conocimiento de los entresijos cinematográficos. Por ejemplo, al principio de la entrevista reflexiona sobre el perfeccionamiento de una de esas técnicas, la del primer plano, quizá la primordial en el arte cinematográfico. Dice Borges:

ahora lo aceptamos como algo natural. Una de las primeras películas que se hicieron, presentaba a un actor, que, creo, atacaba a una muchacha; tenía una especie de cara simiesca,

¹⁴⁰ Puede verse el texto de Eduardo Casilari sobre el mismo acontecimiento. Y el capítulo dedicado a Borges en esta tesis.

¹⁴¹ Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899-Ginebra, 1986) es uno de los grandes escritores del siglo XX. Anglófilo desde niño, cruzó el siglo de las novedades sosteniendo los ideales de la cultura clásica con elegancia. Poeta, narrador y ensayista, recurrió frecuente a los mitos, ya fueran antiguos, como el Minotauro, o modernos como Don Quijote. La reescritura, los laberintos o la felicidad son algunos de sus temas. En muchos de sus textos es visible una singular ironía. En la época de las Vanguardias estuvo en contacto con el Ultraísmo. Se quedó ciego a los cincuenta y cinco años. Fue Premio Cervantes de Literatura.

una cara de mono, digamos. Con eso hacían un *close-up*, y la gente iba para ver esa escena, que era una sola, en la cual la gran cara de ese hombre monstruoso llenaba la pantalla. (Borges y Ferrari 1998: 140)

Esa impresión da pie a Borges para continuar con otro de los momentos más significativos en su vida como espectador. Recuerda vivamente el momento en que Greta Garbo adquirió la voz, el primer *talkie* de Greta Garbo. Y sobre todo recuerda de qué modo se publicitó aquel acontecimiento. Su impacto sobre la sensibilidad de Borges lo convierte en un hecho memorable estéticamente. El escritor describe el impacto de aquel acontecimiento, y con especial detalle, el momento narratológico fílmico que pudo contemplar en aquella ocasión:

la propaganda era: «Garbo talks» (Garbo habla). En esta película habían construido especialmente –para mayor expectativa– una serie de cavernas; luego, había neblina, había un caballo entre la neblina, y, por fin, una mujer que había llegado de Suecia, y que iba recorriendo todo ese escenario. (Borges y Ferrari 1998: 140)

El entrevistador quiere asegurarse de qué personaje ocupa en ese momento, mientras escribe esa escena, la mente de Borges: «¿era Greta Garbo?». A lo que responde sin vacilar, Borges:

Sí, era ella, que llegaba a un bar, y, en ese bar, había una mesa larguísima que recorría despacio. Estábamos todos esperando que ella hablara –íbamos a oír la voz de Greta Garbo; la nunca oída voz de Greta Garbo –, y lo que escuchamos fue una voz casi ronca que decía: «Give me a whiskey» («deme un whisky»), entonces, temblamos todos de emoción. Y después, seguía hablando, pero, en fin, la primera película, digamos oral, de ella. (Borges y Ferrari 1998: 140)

Tenemos constancia pues a través de estas palabras de Borges que consiguió retener en la memoria, hasta que la ceguera le apagó la vista, una de las escenas más impresionantes de la historia del cine. Un acontecimiento cinematográfico como nunca después ningún otro pudo levantar tanta expectación. La magnífica descripción de la expectación que reinaba en el ambiente ante la posibilidad de escuchar por primera vez la voz de Greta Garbo es realmente esclarecedora. De hecho hay dos frases que merecen ser destacadas: «y, por fin, una mujer». Greta Garbo aparece en la pantalla como arquetipo de mujer. El artículo «una» no significa indefinición, sino unicidad¹⁴². Cada cosa es única (como el caballo, que también es arquetípico). Son ideas en su plenitud etimológica, (**uideas*) término griego relacionado con el verbo latino *videre*, «ver». Son también ideas en su plenitud

¹⁴² Más abajo veremos que la define como «the only person in the world».

platónica, al menos en el universo poético de Borges. Coincidimos, pues, con la idea de que «la mera difusión de apariencias y simulacros era para Borges un incalculable enriquecimiento que el cine aporta a la vida» expuesta por Héctor J. Freire (2003: 155).

Ferrari le pregunta sobre lo que Borges escribió en alguna ocasión sobre la actriz. Y la respuesta de Borges es contundente:

— Sí. Y yo creo que toda mi generación estaba enamorada de Greta Garbo; yo creo que el mundo entero estaba enamorado de ella. Mi hermana, Norah, dijo una cosa muy linda; dijo: «Greta Garbo nunca será cursi», y es verdad; una mujer alta, con hombros anchos. Las otras actrices de aquella época, bueno, son deleznales. Pero Greta Garbo no; había en ella una especie de firmeza, algo de misterioso también: la llamaban «La esfinge sueca». (Borges y Ferrari 1998: 140)

Borges captó, como se puede observar, la grandeza del mito de Greta Garbo mediante dos o tres pinceladas esenciales, y una de ellas era esencialmente retórica. Le llama la atención la calificación de la diosa como «La esfinge sueca» (una metáfora), pero también su porte especial, lo rudo de su cuerpo, lo casi masculino de su anatomía, que era otro de los grandes atributos por los que se engrandeció su mito, porque no respondía a los patrones de feminidad habituales o de uso común. Tampoco sus momentos interpretativos, sus hitos narratológicos, o el misterio que la circundaba. Todo ello se convertía en amor, que es una de las consecuencias del entusiasmo. Greta Garbo pudo enamorar a toda una generación, y Borges fue testigo de ello. Por otra parte, debe salvarse la sentencia de Norah Borges, no sólo por la importancia que la hermana tiene en el universo literario borgesiano, sino porque aparece formulada como sentencia literaria, con validez más que futura: «Greta Garbo nunca será cursi». Apunta a la universalidad de la gran actriz y reitera un efecto que otros poetas han explorado: la gracia¹⁴³.

En otro volumen de entrevistas, Borges va más allá al recordar esa misma escena. El entrevistador es

Zlotchew: You've said that Greta Garbo had a certain something that was very attractive. Exactly what was it about Garbo that was so attractive?

Borges: Ah, Greta Garbo: the only person in the world, Greta Garbo. Unique. I was in love with Katharine Hepburn too. And with an actress who has been forgotten. Miriam Hopkins.

¹⁴³ Véase en esta tesis el capítulo dedicado al texto del colombiano Enrique Buenaventura, «Greta sin Garbo» (apartado 5. 1. 6.).

We all were in love with her, all those in my generation. She was really beautiful. And with Evelyn Brent, who worked with George Bancroft in *Prince of Gangsters*. And in *Dragner*, *Showdown*, etc. We were all in love with Miriam Hopkins, with Greta Garbo, with Katharine Hepburn, and a few others. (Burgin 1998: 223)

Se confirma la unicidad contenida en «una mujer». Aquí se desarrolla esa obsesión borgesiana («the only person in the world, Greta Garbo. Unique») de una manera al más puro estilo del escritor, reiterativa.

Existen otras dos menciones del proceso mitológico que el cinematógrafo pone en funcionamiento en la obra de Borges. En su etapa de crítico cinematográfico, en la década de los años 30, escribe unas interesantes reflexiones generales en torno a este arte. Se trata del artículo «Films», de 1932. Borges se pregunta:

¿Quién iba a atreverse a ignorar que Charlie Chaplin es uno de los dioses más seguros de la mitología de nuestro tiempo, un colega de las inmóviles pesadillas de Chirico, de las fervientes ametralladoras de Scarface Al, del universo finito aunque ilimitado, de las espaldas cenitales de Greta Garbo, de los tapiados ojos de Gandhi? ¿Quién a desconocer que su novísima *comédie larmoyante* era de antemano asombrosa? (Borges 1974: 222-223)

Interesa a nuestro estudio la constatación de que el cine contribuye a «la mitología de nuestro tiempo», tanto como la pintura o la política. En ella se inscribe la alusión breve pero indudablemente poética, por metafórica y por bella, de «las espaldas cenitales de Garbo». Me detendré en la otra mención a continuación, porque la agudeza que Borges muestra en ella merece ser examinada con detenimiento.

6. 1. 3. 2. 4. Borges: «Sobre el doblaje» (1930)

Hay otro artículo que merece reseñarse por el interés que despierta la voz de Greta Garbo. En él Borges aborda el novedoso invento del doblaje. Le suscita inquietud más que interés, ya que por el tono que emplea, algo irónico, no parece que el invento sea de su agrado. Lo compara al principio del artículo con un monstruo legendario: la quimera. Y continúa con un catálogo de excentricidades monstruosas creadas por el hombre, como la Trinidad. Continúa su repaso por otros seres monstruosos que son el resultado de la mezcla de varios animales, o de varios seres en uno.

Los griegos engendraron la quimera, monstruo con cabeza de león, con cabeza de dragón, con cabeza de cabra; los teólogos del siglo II, la Trinidad, en la que inextricablemente se articulan el Padre, el Hijo y el Espíritu; los zoólogos chinos, el tiyang, pájaro sobrenatural y bermejo,

provisto de seis patas y de cuatro alas, pero sin cara ni ojos; los géometras del siglo XIX, el hipercubo. (Borges 1974: 283)

Frente a ellos se coloca el nuevo invento de Hollywood:

Hollywood acaba de enriquecer ese vano museo teratológico; por obra de un maligno artificio que se llama doblaje, propone monstruos que combinan las ilustres facciones de Greta Garbo con la voz de Aldonza Lorenzo. ¿Cómo no publicar nuestra admiración ante ese prodigio penoso, ante esas industriosas anomalías fonético- visuales? (Borges 1974: 284)

El hecho de que sólo mencione a Greta Garbo entre las consecuencias de este nuevo invento, subraya la centralidad que la sueca tiene en sus preocupaciones, como si ella fuera metonimia del cine. Y el tratamiento monstruoso de Garbo es un símbolo (no sólo un síntoma) de deformidad estética causada por la tecnología. Aquí hay varios comentarios que hacer desde el punto de vista literario y poetológico: por un lado Borges está tratando a ambas mujeres (Greta Garbo y Aldonza Lorenzo) como metonimias. Su sensibilidad es una vez más de la de los arquetipos. Greta encarna la belleza ideal, la divinidad, la mujer refinada del norte. Aldonza es la aldeana, ruda, sureña. Ambas están violentamente yuxtapuestas mediante la antítesis. El contraste entre la belleza exterior y la actitud se daba, ciertamente, en la dama de Don Quijote: «una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado (...) Llamábase Aldonza Lorenzo, [...] tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha» (Cervantes Saavedra 1998: 117). Si Greta hubiera hablado como la dama ideal de Don Quijote, habría sido como Dulcinea del Toboso: «princesa y gran señora» (Cervantes Saavedra 1998: 117). Pero al escuchar la voz doblada de Greta Garbo queda profundamente desengañado. Si la Dulcinea ideal despertaba el amor de Don Quijote, la Greta ideal (muda, o con su voz propia) despertaba el amor de Borges. Pero después el doblaje al español tiene como efecto estético el desengaño, el desencanto. Se rompe el hechizo, la suspensión de la incredulidad, se pierde la gracia¹⁴⁴. Para el asunto de Greta Garbo utiliza Borges su habitual gramática cervantina y su punto de vista quijotesco. El entusiasmado pasa a desencantado. El loco, a cuerdo. El espectador-Borges tiene el punto de vista de Don Quijote. Su mundo ideal se viene abajo. Greta Garbo se mueve cervantinamente entre dos extremos: Dulcinea y Aldonza. En su perfección (con su propia voz) es

¹⁴⁴ Noción que hemos tratado en el capítulo dedicado a Enrique Buenaventura: «Greta sin garbo» (5. 1. 6.).

Dulcinea. Sin ella, se reduce a la vulgar aldeana. El amor desaparece¹⁴⁵. Ante la gran pantalla Borges mira el mundo con los mismos ojos que Don Quijote. El modo en el que el joven Borges sentado en la butaca mira a Greta Garbo puede cifrarse en el título de un soneto de Borges: «Sueña Alonso Quijano» (Borges 1997: 1096). En la sala de proyección, ese vulgar Alonso Quijano se transforma en Don Quijote.

No es cuestión únicamente mitológica o narratológica. Es también una cuestión de arte poética, poetológica. Ese monstruo no puede por menos que llevarnos al principio del *Arte Poética* de Horacio. En los primeros versos presenta Horacio ante sus lectores-espectadores su celeberrimo monstruo: mujer humana, cuello de caballo, plumas variadas... Su pregunta es: «¿podríais aguantar la risa, amigos?» (Horacio 2012: v. 5). Borges también se hace una pregunta retórica: «¿Cómo no publicar nuestra admiración ante ese prodigio penoso...?». Está implícita la misma conclusión horaciana: lo monstruoso produce risa. Se modifica el género: Greta pasaría al cine cómico. Se modifica el estilo del género: del género sublime cae al género bajo. Se cambia de adscripción estética: la Greta clásica, perfecta en su adecuación horaciana, pasa a una Greta anticlásica, propia de una cultura pervertida. Lo artístico se rinde ante lo artificioso. Se pierde también la cercanía con la naturalidad, que es una de las condiciones de lo clásico.

Como se hace patente en el artículo, Borges exhibe una crudeza inusitada en su escritura para describir las monstruosidades que surgen de mezclar elementos tan dispares en la pantalla. Pero, principalmente, lo reprobable de este invento emana de que destroza los atributos esenciales del mito:

Ese argumento desconoce, o elude, el defecto central: el arbitrio injerto de otra voz y de otro lenguaje. La voz de Hepburn o de Garbo no es contingente; es, para el mundo, uno de los atributos que las definen. Cabe asimismo recordar que la mímica del inglés no es la del español. (Borges 1974)

El engaño es por definición la privación de la verdad. El platónico Borges es implacable. Privar al público de la voz verdadera es privarle de la belleza y del bien. Porque la esencia de la monstruosidad de este tipo de manipulación cinematográfica es que lo «peor que el doblaje, peor que la sustitución que importa el doblaje, es la conciencia general de una sustitución, de un engaño».

¹⁴⁵ Tal vez haya una metonimia adicional: Aldonza Lorenzo quizá signifique cualquier actriz española de voz ruda. Es posible que escuchase un doblaje español. A oídos del argentino una actriz española sonaría muy dura. En ese caso su crítica a Aldonza queda compensada por su identificación (aquí como en su obra en general) con Don Quijote.

El desencanto o desengaño que veíamos con la gramática quijotesca se enuncia aquí sin rodeos. Pero el apunte más específicamente borgiano se encuentra en una nota al pie de página. En un juego recursivo que frecuente en su literatura, Borges se pregunta si sería posible también doblar a las propias figuras, y no sólo sus voces. Aquí la ironía de Borges se muestra más cruda que en el resto del artículo. Se pregunta si Juana González sería perfecta para sustituir a Greta Garbo en la pantalla. Sustituir la voz de la actriz, de la gran actriz sueca, supone falsear la experiencia estética que proyecta en el espectador la figura cinematográfica.

Sin tratarlo en ninguna de sus obras mayores, lo cierto es que Borges aborda reiteradamente el mito de Greta Garbo. Lo hace con la gramática general de su literatura. De manera reiterativa, aludiendo a arquetipos, empleando metáforas, metonimias, golpes de ingenio. Emplea la perspectiva cervantina y quijotesca que caracteriza mucha de su poesía y su narrativa. Entra en cuestiones narratológicas y poéticas de primer orden, como son la artificiosidad, el desencanto, la inverosimilitud, la risa, el enamoramiento... Aunque sea en diálogos, artículos y hasta en una nota al pie de página, Borges trata el mito de Garbo como trata los otros mitos de su obra poética y narrativa. Por otra parte, no deja de ser algo borgiano dejar para textos colaterales e incluso marginales un acontecimiento central en su vida y en su trayectoria estética.

7. Sobre el género

7. 1. Una teoría particular de los géneros literarios: el architexto

La irrupción de Greta Garbo en la literatura no tiene menos consecuencias que su irrupción cinematográfica. Naturalmente, no se trata de impactos paralelos, entre otras cosas porque la primera es causa de la segunda. Es más, en casi todos los textos literarios, Greta Garbo mantiene su aura cinematográfica y dejará improntas en la literatura que van más allá de lo estrictamente temático. El mito viaja con todo su equipaje. Naturalmente, eso afecta a la definición de los géneros literarios.

La época en la que Greta Garbo llega a la literatura es de profundas mutaciones para el sistema literario occidental. La efervescencia vanguardista hace que por primera vez en tres milenios deje de ser válido el principio de cuño aristotélico según el cual cada texto debe pertenecer a un género literario (Todorov 1988). Es decir, se gesta dentro de un modelo genérico y es reconocible como literatura porque se presenta etiquetado dentro de ese género. El género es así una categoría auctorial y lectorial. Es una categoría histórica: lo genérico es genético, porque unos textos van «engendrando» otros: relaciones hipertextuales, intertextuales, la imitación y la variación y la emulación, van desplegando la historia de la literatura en sucesión históricamente reconocible. Con las Vanguardias esto deja de funcionar así. Un texto puede ser o no literario en función exclusivamente de la voluntad de su autor. Como el urinario duchampiano, nada separa el arte de lo que no es arte. Las fronteras dependen, por decirlo así, de un relativismo absoluto. El género deja también de regir como categoría que define la frontera. Si la relación del texto con la literatura puede hacerse de manera inmediata (es decir, sin la mediación del género) eso tiene dos consecuencias: o bien deja de haber géneros literarios o bien cada texto es un género (a modo de la definición escolástica del ángel, según la cual cada individuo agota la especie). Estas dos posibilidades son transitorias, porque en unos años reducirían el territorio de la literatura a un campo atomizado, donde cada pequeña partícula sería totalmente distinta de la que tiene al lado. «L'agenéricité du texte littéraire moderne n'est guère plausible» (Schaeffer, Ducrot et al. 1995: 521). Sería el fin práctico de la literatura. Sabemos que las cosas no

fueron así¹⁴⁶. De hecho, lo que sucede es que ese campo está abonado para el florecimiento de nuevos (o aparentemente nuevos) géneros literarios. Un panorama como éste deja más margen a las categorías lectoriales y los géneros teóricos, entendidos como categorías definidas de manera intemporal.

No hemos pretendido hacer un estudio de los textos en función exclusivamente de los géneros literarios, por varias razones. La principal es que, con respecto al mito, la categoría de género es por lo general secundaria, cuando no irrelevante.

Si todo género literario tiene que tener una categoría formal y otra temática, lo cierto es que en el corpus de textos que estudiamos en esta investigación el tema general es Greta Garbo, su mito. Esta afirmación teórica puede parecer una tautología, pero, como intentaré demostrar, no lo es. La determinación temática define una línea compartida por todos los textos. Y esa línea no es ajena a los géneros. Al contrario, forma parte de la definición intrínseca de cada texto en su género. Ahora bien, es una línea transgenérica o intergenérica. Por un lado, define perfectamente cada texto de los otros: separa el texto cuyo asunto es Greta Garbo de todos aquellos que no lo son. Por otro lado, agrupa todos los textos que se ocupan de Greta Garbo, formando una nueva clase. Dentro de esa clase, la diferenciación vendrá de determinaciones formales (si son novelas, poemas, cuentos, tragedias, comedias, etc.). Todos los textos forman una clase temática que el estudio contribuye a definir. Es decir, no disponíamos de esa clase organizada como género teórico previo a nuestro estudio. Sólo disponíamos de los individuos.

Aquí debemos recordar que Greta Garbo es un mito y además que es un mito cinematográfico. El mito (más aún que los tópicos) es transversal, intergenérico, interartístico, por definición. El mito de Venus puede darse en la literatura griega, en la latina o en la francesa. Puede darse en la pintura o en la poesía o en la escultura o en la fotografía... Hay mitos que permiten definir nuevos corpus a partir del comparatismo y de la teoría de la literatura: así, por ejemplo, el mito del minotauro puede fundar una clase en la que se encuentren Ovidio, Picasso, Borges, Cortázar y Febrés-Cordero¹⁴⁷. Con una diferencia: el minotauro y Venus son mitos antiguos.

¹⁴⁶ Aunque se pudiera llegar a escribir un manual, parodia del de Sartre, titulado *What was literature?* (Fiedler 1982).

¹⁴⁷ Sobre este aspecto puede consultarse el Trabajo de Grado de E. Kanta, *El mito del minotauro en la literatura hispano americana (Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, León Febres-Cordero)* (2004).

Greta Garbo es un mito moderno. La hemos visto surgir y definirse como mito en el cine. Impacta en la literatura con unos atributos que son: la potencia extraordinaria del universo cinematográfico como nuevo lenguaje artístico y de comunicación de masas; es preexistente y simultánea a la literatura (durante décadas actúa como mito previo y como mito paralelo a la literatura); tiende a arrastrar el universo cinematográfico al literario: el autor y el lector tienen hábitos de espectadores de cine, los motivos y el lenguaje y las técnicas narrativas se modifican, el vocabulario poético se renueva radicalmente...

Ahí llegamos a la cuestión de los géneros literarios. Tenemos que tener en cuenta algo que los historiadores y teóricos del cine han definido bien para los géneros cinematográficos: con independencia de que éstos estén bien organizados en un nuevo sistema, sucede algo que puede objetivarse muy bien. La presencia de determinados actores de gran proyección pública se sobrepone a las convenciones menores de los géneros. De ese modo, determinadas estrellas constituyen un género. Autores y espectadores saben a qué atenerse. Ellos son los garantes del contrato, del pacto artístico. Greta Garbo es un género en sí misma. Sus películas tienden a tener una cierta estabilidad¹⁴⁸.

Al llegar a la literatura, ella centra el texto. Pero también se impone al texto y al género. No por su propia fuerza semiótica, que es mucha, sino porque viene acompañada por la energía vigorosa del cine, que es superior a la de la literatura. El prestigio, la fuerza y la eficacia del cine se imponen al sistema literario. Nuestra hipótesis es que Greta Garbo, que sin duda es un género cinematográfico, tiende a ser también un género literario. Decimos solamente «tiende a ser». Desde el punto de vista de los géneros históricos, los textos aquí estudiados pueden clasificarse en la historia de sus respectivos géneros. De la novela, de la poesía (y dentro de ella de los sonetos, de los poemas sin rima, de las odas, etc.), del cuento, de la comedia... Lo cual no es sino una pequeña aportación a la pequeña historia de cada uno de ellos. Lo que aquí proponemos es organizar teóricamente la presencia de Greta Garbo en el conjunto de textos que el estudio ha ido desvelando. De tal manera que ese conjunto se constituya en clase organizada, en un corpus que no sólo supone la sedimentación

¹⁴⁸ Esto sucede también con actores o directores de distinta entidad. Así en 1995 hubo muchos fieles de Clint Eastwood que no reconocían *Los puentes de Madison* (*The Bridges of Madison County*) como propia de su admirado actor y director. Era una película de amor y no de violencia. Tierna y no dura. Rompía el contrato, las expectativas espectatoriales. Modificaba, en definitiva, el género Eastwood.

histórica de sucesivos flujos creativos, sino la constitución de un todo (o de algo parecido a un todo). No quiero decir que el todo esté cerrado (aunque tengamos bien delimitado el principio y hayamos tenido que poner el lógico límite al final). La idea de totalidad supone que las partes tienen sentido en el conjunto superior. La metáfora teórica del corpus va vinculada a la biología. Supone que es un cuerpo, que hay miembros con su función propia, que se trata de algo vivo y destinado a perdurar. Por tanto la noción de género literario debe servirnos para acercar los textos al lector y a los otros especialistas, especialmente a los del cine y la literatura.

Está suficientemente constatado que la presencia de una estrella del calibre de Greta Garbo modifica el texto filmico hasta el punto de constituir, en sí misma, un género cinematográfico. Citemos de nuevo a Bettetini, quien, en alusión directa a la actriz sueca afirma: «A veces, parece casi que la sola presencia del mismo divo en películas distintas pueda constituir las en género» (Bettetini 1996: 53). Pero, en resumen: ¿podemos afirmar que Greta Garbo es también un género literario? Ya hemos visto que desde el punto de vista semántico sí. Desde el punto de vista formal no, aunque haya matices: si proponemos el subgénero biografía lírica de Greta Garbo, puede haber una continuidad incluso genealógica, histórica, entre las vidas escritas por Muñoz Arconada y José María Álvarez. Pero se trata de excepciones.

La categoría de género literario se revela insuficiente. En las obras mayores que estudiamos aquí es evidente que funciona, al menos en parte. El lector sabe que está ante un texto protagonizado por un mito cinematográfico, con independencia de que sea un artículo o una epístola. Si en el cine la estrella constituía un género de orden superior a los géneros convencionales, algo parecido puede suceder en la literatura. Respetando las definiciones que otros enfoques puedan hacer, parece evidente que hay una clase o una constelación de textos cuyo tema (cuyo mito) es Greta Garbo. El mito cinematográfico dinamita en gran medida las convenciones literarias por varias razones: 1) por mito, que preexiste al género al texto y tiene vida después de ellos 2) por cinematográfico, también preexiste y tiene vida posterior, además de tener mayor potencia discursiva, 3) por la época en la que llega. La estrella impacta contra lo que hemos definido como un campo de minas. El territorio de las Vanguardias tiene una literatura presta a entrar en deflagración.

Las relaciones fundamentales de cada texto no se establecen con otros textos y con el sistema literario, sino con el cine y su estrella particular. Si recordamos los

cinco tipos de relaciones transtextuales definidas por Genette (Genette 1989) veremos que en la mayoría de los casos el texto no se conecta con otros textos literarios sino con filmes. La presencia común es la estrella:

1) la intertextualidad. Pocos de los textos acreditan una relación intertextual puramente literaria (sobre todo cuando el motivo es Greta Garbo, naturalmente las conexiones con textos ajenos al mito son fuertes). Desde el punto de vista del nuevo mito, las relaciones «intertextuales» son con textos filmicos que generalmente el lector conoce también como espectador. Se cumple la presencia de un texto (el filmico) en otro (el literario). A veces las relaciones son estrictamente entre dos textos escritos (puede evocarse una frase leída como subtítulo). La intertextualidad necesita ser ampliada fuera de los límites de la literatura. Incluso en el concepto de Riffaterre, más amplio que el de Bajtín, que plantea la intertextualidad como vinculación de una obra literaria con otras anteriores y posteriores, lo cierto es que la vinculación de todas estas obras es con una entidad extraliteraria. No es exactamente con el cine, sino con una criatura cinematográfica constituida en mito y que previamente ha establecido una genericidad cinematográfica reconocible culturalmente, con sus propias vinculaciones entre un corpus de filmes que la caracterizan como mito, incluso como clásica.

2) La paratextualidad: esos textos pequeños que ponen al texto en el mundo y lo definen son fundamentales para su reconocimiento genérico. Ya le hemos dedicado a esta cuestión el apartado 3. 2. 1. En todo el corpus del mito de Greta Garbo abundan los paratextos que vinculan el nuevo texto con filmes de la estrella. En contadas ocasiones los paratextos proceden de la Greta literaria anterior (es el caso del poema de Velasco Plaza, 5. 3. 3., que retoma un verso de Ory 6. 1. 1. 1. 2. 2.).

3) La metatextualidad: en un plano distinto, secundario respecto al texto, el nuevo metatexto explica el texto, lo comenta, habla de él. Pues bien, esto sucede reiteradamente con el mito de Greta Garbo. Los nuevos textos literarios son metatextos respecto a los filmes. Rara vez son metatextos de textos literarios protagonizados por Garbo.

4) La hipertextualidad, que vincula un texto con hipotextos anteriores en un recorrido largo (la épica de Dante con la de Virgilio y ésta con la de Homero), también sufre aquí la intrusión cinematográfica. Los filmes de Garbo suelen

funcionar como hipotexto. A la luz de esa conexión poderosa, porque forma parte de la energía generadora del nuevo texto, ambos textos implicados experimentan consecuencias. El filme o la biografía (hipotexto) se literaturiza, es visto bajo la especie de literatura. A cambio, el nuevo texto (literario) presenta residuos cinematográficos o analogías o incluso pretensiones cinematográficas.

5) Es la quinta categoría genettiana la que más flexible y abierta se muestra para poder dar cuenta de lo que sucede en esos momentos. La architextualidad es una categoría compleja que engloba a su vez tres nociones: el género literario, el género del discurso y el modo de enunciación. Esta categoría, no bien definida por Genette en *Palimpsestos*, mereció después un desarrollo autónomo, pero no ha tenido la aplicación que probablemente merezca, a pesar de que probablemente ofreciera un gran rendimiento superior a la categoría de género (Genette 1992). El architexto es más amplio que el género. Tiene una base textual que está plasmada en ese neologismo acuñado por Genette. Es texto. Pero también es arquetipo textual, entidad superior al texto (es archi-). Es categoría, idea. Como categoría, es superior incluso al género, que sólo es uno de sus integrantes.

Es la época de los géneros híbridos, de la indefinición genérica, de la anarquía genérica. Los mitos cinematográficos (el de Greta Garbo en concreto) se benefician de esa libertad textual en la literatura y contribuyen a desarrollarla.

El architexto engloba el género literario, el género del discurso (carta, relato, conversación, lamento) y los modos de enunciación (dramático, narrativo). Dando cuenta de todo ello se tiene una definición mucho más precisa que la del género literario. Tenemos un texto que habla de Greta Garbo y es a la vez carta y relato (géneros del discurso, formas simples, si se quiere), tiene un enunciado narrativo y pertenece al género literario del cuento (o de la epístola o el ensayo, o a un género híbrido). Esa definición es más completa, más abierta y más útil que la del género literario¹⁴⁹. Es superior epistemológicamente a él. Afirmar que Greta Garbo es un género literario es sólo parcialmente cierto. Resulta inexacto, porque fuerza demasiado las cosas, al encerrar al mito en la categoría del género. En cambio podemos afirmar sin problema que Greta Garbo es un architexto: esta noción engloba

¹⁴⁹ Por ejemplo, para un corpus centrado en un mito sirve de poco la aplicación de las cuatro lógicas genéricas que propone Jean-Marie Schaeffer —modulación hipertextual, ejemplificación, semejanza y analogía (Schaeffer 2006)—. Aunque está conectado con el modelo de Genette, es evidente que está pensado para universos más asentadamente literarios. Véase también Schaeffer (Schaeffer 1988: 155-182).

el género literario, además del tipo de discurso y el modo de enunciación. Permite englobar el género cinematográfico (que sin duda es Garbo) y facilita las relaciones comparatistas y teóricas. No hay nada misterioso en todo ello. A pesar de las múltiples variedades de géneros literarios, de tipo de discurso y de modo de enunciación, Greta Garbo es una categoría textual superior a todos esos géneros. Greta Garbo es el architexto que organiza la clase textual definida en nuestro estudio. Es textual, porque está tratada y desplegada en cada texto. Es «archi-» porque la comparten todos, porque unifica el corpus y lo conecta con el cine y porque está en la base generadora de los textos y en los patrones de recepción. Articula también los distintos géneros o tipos del discurso y los distintos modos de enunciación. No hay nada misterioso en ello: Greta Garbo es un architexto porque cada mito es un architexto. El mito es en sí mismo architextual. Se impone a las diferencias entre modo narrativo y modo dramático. Se impone a las diferencias entre los distintos tipos de discurso. Se impone a las diferencias de género literario¹⁵⁰.

El impacto del cine sobre el sistema de géneros (o sobre su funcionamiento) es *espectacular*. Todas las relaciones transtextuales conducen a una conclusión que tampoco es tautológica: se escribe literatura sobre cine. Esa preposición «sobre» puede tener un sentido figurado, más que el literal «acerca de». La metáfora puede desvelar con precisión teórica ya asentada que el texto literario se escribe sobre el texto filmico. La literatura *sobre* el cine, de una manera figurada pero también real. Si retomamos la metáfora genettiana, es como si como si el palimpsesto para el nuevo libro fuera el rollo de celuloide.

Si las cinco clases transtextuales genettianas buscan definir el objeto de la poética, lo cierto es la presencia del mito de Greta Garbo en la literatura obliga a recurrir al concepto más amplio de poética (como teoría y práctica englobadora de toda la creatividad humana, en todas las artes), cercano a la estética, pero con un énfasis en la producción misma que a veces la estética soslaya. Una poética común a la literatura y al cine (y a las otras artes) es imprescindible: eso es lo que demuestra una aproximación a los géneros que comparten un mito cinematográfico.

¹⁵⁰ A veces el categoría de architexto puede ser necesaria en otros universos textuales. Por ejemplo, en la obra de un sólo autor que presente gran variedad de géneros o de temas, incluso escriba teatro o relato, pero constituya él mismo un género literario. Shakespeare y Borges son un buen ejemplo. Cada uno de ellos es un architexto que organiza toda su obra. Más próximo tenemos los casos de Pérez Estrada —estudiado por González Iglesias (1999)— y de Guillermo Samperio —estudiado en la tesis doctoral de Pontes Velasco, *La puerta de la carcel está abierta: géneros híbridos en Textos extraños y Cuaderno imaginario de Guillermo Samperio* (Pontes Velasco 2002)—.

La enorme variedad de géneros, y su difícil clasificación fruto de las Vanguardias, puede hacer útil un breve repaso a la teoría en las poéticas antiguas. La *Rhetorica ad Herennium* (1,8,2) y Cicerón (*De inventione*, 1,19,27) distinguen varios tipos de narración. Una de ellas es la literaria, que a su vez se divide en *historia* (verdadera y verosímil), *fabula* (ni verdadera ni verosímil, es el mito) y *argumentum* (no verdadera, pero sí verosímil, es, por ejemplo, la comedia). Pero Lausberg (1983: párrafo 290) recuerda otras clasificaciones que nos interesan más para saber qué narra la *fabula*, el mito. El gramático Prisciano en sus *Praeexercitamenta* distingue cuatro tipos de narraciones. La primera es la propia de la fábula (*narratio fabularis*), que se corresponde con el diegema *mythikón*, (tal como lo emplea Hermógenes en sus *Progymnasmata*). En las narraciones entra el relato de las virtudes de la persona. El desarrollo que hace Hermógenes (no siempre seguido por Prisciano) es categorizado por Lausberg (1983: párrafo 1112) con un lenguaje contemporáneo, que nos permite ver que la narración puede todas las variedades de géneros literarios, siendo siempre narrativo:

1) “Relato de episodios” (géneros breves):

1.a.) como poesía (*poiema*): pasajes narrativos mitológicos o poemas breves.

1.b) en prosa (*diégema*): Lausberg ofrece ejemplos de Tucídides y Herodoto.

Lo interesante es que lo traduce como “novelas cortas”.

2) “Narración del curso de una acción amplia y compleja” (es decir, relatos extensos).

2.a.) como poesía (*poiesis*): ejemplos, la *Iliada* o la *Odisea*. Es narración mítica.

2.b) en prosa (*diégesis*): la obra de Herodoto o de Tucídides. Lausberg incluye también la traducción de “novela”.

Si aplicamos esta subdivisión al tipo de *narración mítica*, veremos que puede haber cuatro variedades: dos breves (en verso y en prosa, respectivamente llamadas *poiema* y *diégema*) y dos extensas (en verso y en prosa, respectivamente llamadas *poiesis* y *diégesis*). Resumiendo, llama la atención que tenemos un original sistema que prefigura el rico sistema contemporáneo de un único mito en la literatura, como el de Greta Garbo, y nos ayuda a organizarlo por géneros en nuestro estudio. Es muy atractiva la oposición de cuatro categorías, *poiema-poiesis /diégema-diégesis*, , dos para el verso y dos para la prosa, dos para los géneros breves y dos para los extensos.

En el caso de la prosa, es muy atractiva la actualización de Lausberg, “novela corta”- “novela” (*diégema-diégesis*). Este modelo antiguo es sistemático. En lo breve (en un nuevo apartado 1.c) deberíamos incluir los hiperbreves y aforismos, que a veces son diegéticos y a veces poéticos, incluso a veces son de naturaleza mixta.

Quisiera terminar esta introducción teórica al capítulo con una última reflexión, en estrecha relación con lo expuesto hasta el momento, en torno a la forma de los géneros que abordan el mito en la era de la cultura de masas. Hemos dejado la cuestión abierta en el apartado dedicado al paratexto del mito (3. 2. 1.). Buena parte del corpus exhibe la voluntad de manifestarse formalmente como *paratexto filmico*, y, de manera más definida entre sus clases, como *epitexto*. Esta tendencia se verifica especialmente en la prosa. Textos como el de César Muñoz Arconada o el de José María Álvarez evidencian esta línea: son biografías literarias. El de Manuel Puig es una falsa conversación, recurso empleado en el texto ya estudiado de Miguel Mihura (3. 4. 2.). Otros muchos textos, que se presentan como literarios, se desplazan hacia el ensayo (Francisco Ayala en «Greta Garbo», Benjamín Jarnés). Y viceversa: el género periodístico se literaturiza (Héctor Rojas Herazo, Gabriel García Márquez). Esta hibridación entre los géneros se completará, por lo demás, en el apartado 7. 4. Por el momento, nuestra hipótesis es que el influjo del mito (y de sus formas mediáticas) imprime a la literatura un carácter epitextual, potenciado también por las características de la propia entidad mítica (ya hemos abundado, por ejemplo, en la plétora de lugares de indeterminación que atesora y el empeño de la literatura por completarlos). ¿Hemos asistido con esta modificación formal al triunfo definitivo de la cultura de masas sobre la literatura? Responder afirmativamente sería imprudente, sin dedicarle a la cuestión al menos otro volumen como éste. Sí podemos asegurar que quien sale victorioso es el mito.

Propongo en los siguientes apartados centrarme, para ejemplificar estas particulares disposiciones del género en la literatura que hemos estudiado, en los géneros que participan más intensamente de la concepción architextual y paratextual que hemos esbozado. Dejamos de lado la poesía en su forma *convencional*, por la abundancia del género en el corpus, y nos centramos, de este modo, en los textos considerados híbridos porque ofrecen la posibilidad de completar el amplio sistema genérico que abarca el mito. Por otro lado, la condición de la biografía sobre el mito de Greta Garbo resulta especialmente sugestiva como para dedicarle unas páginas

con detenimiento, ya que aquí se engloban textos fundamentales del corpus como *Vida de Greta Garbo* de César Muñoz Arconada.

7. 2. Biografía

Imaginemos que entramos en nuestra librería habitual. Ojeamos los libros. Y, de repente, nos topamos con un volumen que atrae nuestra atención una vez que nos percatamos del título: *Zeus: su vida. Biografía autorizada supervisada por el dios*. Esbozaríamos una sonrisa, pensando en el ingenio del autor. Pero no la esbozamos si nos encontramos con una biografía de Greta Garbo. Pero sabemos tanto de ella como de Zeus: representaciones (animadas o no), elaboraciones artísticas, intertextos. Los cotilleos forman parte de la rumorología que todo dios mitológico pone en funcionamiento. La intimidad de los dioses, sencillamente, no existe.

Esto es particularmente importante para entender que toda biografía sobre Greta Garbo será siempre novelada, enmascarada sólo superficialmente por una apariencia o un paratexto «de lo verosímil». Porque uno de los grandes ejercicios de la vida de Greta Garbo fue borrar toda huella de su paso por el mundo. De modo que el material que deben manejar los biógrafos se limita a unos restringidos campos, y deben suplir las carencias recurriendo a argucias narratológicas o a paratextos diversos. Veamos algunos ejemplos a través de las biografías consultadas en esta investigación y traducidas al español (integrantes, en consecuencia, del sistema literario de Llegada, a tenor de lo anotado anteriormente en el capítulo articulado en torno a la Teoría de los Polisistemas).

Garbo (1990), de Antoni Gronowicz es considerada una de las biografías más rigurosas sobre la estrella. Sin embargo, emplea procedimientos que la alejan de las marcas genéricas convencionales que actúan en este tipo de volúmenes como condiciones indispensables. Una de las rupturas fundamentales del género consiste en la narración de la vida en primera persona a modo de una larga confesión al autor, contingencia que no sería relevante si se tratara de una autobiografía. De modo que encontramos la figura del autor (presente en el primer capítulo) que cede la palabra a la biografiada (voz que permanecerá hasta el final). El autor, además, dice haber mantenido relaciones sexuales con la biografiada, noticia que no se ha podido comprobar. Ese tipo de afirmaciones cuenta con una tradición milenaria incluso en las hagiografías, como veremos más adelante (González Marín 1996: 59). Ni siquiera

tenemos constancia de que, en efecto, Garbo y Gronowicz se hubieran conocido. Es más, lo único verificable es que este relato de su vida no gozó del beneplácito de la estrella: «Garbo Book Is Called A Hoax», leemos en la edición del 21 de abril de 1978 del *New York Times*, que recoge las declaraciones al respecto de la estrella.

Una biografía anterior, *Memorias de Greta Garbo* (1956), de John Bainbrigde, es menos arriesgada narratológicamente. Por el contrario, en su lectura se revela la idea principal que vertebra este apartado: la información de que dispone no se caracteriza por aportar novedades sobre el personaje. Se limita a una labor de hemeroteca (valiosa, por lo demás, para el estudioso del mito) y recolecta artículos y críticas sobre sus películas, así como cotilleos aparecidos en revistas de la prensa rosa. Esta carencia de datos biográficos obtenidos por el propio autor es suplida con una prosa altamente literaria, bella y emocionante, que conecta con el lector especialmente apegado a la estrella.

La última de las biografías pretendidamente canónicas que hemos manejado atesora los mismos rasgos que la anterior. Se trata de la escrita por Joan Benavent, *El dolor de la esfinge* (2003). El acopio de datos sobre la estrella se suma en esta ocasión a unas extensas narraciones contextuales que intentan enmarcar los sucesivos filmes de Greta Garbo en los procesos socio-económicos americanos de la época. Se acompaña, además, de transcripciones de los diálogos y exégesis de sus argumentos. Por último, añade valoraciones subjetivas en forma de pinceladas sobre la heterodoxia sexual de la estrella bajo la égida del psicoanálisis.

Analizadas en conjunto todas estas aportaciones, debemos concluir que no existe la biografía definitiva sobre Greta Garbo. Esto es un aspecto fundamental para distanciarla de la categoría de personaje y atribuirle la de mito. Sus relatos biográficos difieren entre sí sólo en el grado de literaturización, de poeticidad. Una frontera lírica separa *Vida de Greta Garbo* de César Muñoz Arconada de *Garbo* de Gronowicz, pero sus materiales retóricos, narratológicos, comparten una gran carga genética, y no sólo en el ámbito hispánico. La reciente *biografía* italiana de Italo Moscati, *Greta Garbo: diventare star per sempre* (2010), responde a los mismos patrones poéticos (e inexactos) que siguen las obras citadas más arriba.

Los interesantes aspectos que presenta la novelización de la biografía, por otra parte, nos conmina a detenernos en otra publicación reciente sobre Walt Disney que servirá de pórtico de la novela de César Muñoz Arconada.

La biografía novelada como *desmitificación*: Walt Disney

Una biografía novelada puede actuar en el sentido contrario a las que estudiamos de Greta Garbo. En vez de mitificar, puede ser una biografía *desmitificadora*. Esa es la intención de *Un americano perfecto*, la biografía de Walt Disney publicada en 2004 en inglés y en 2012 en español¹⁵¹. Su autor es el escritor Peter Stephan Jungk, cuya producción tiene evidentemente un menor rango literario, o mejor dicho, poético, que las de las obras que mitificaron a Garbo. La época de Walt Disney es exactamente la misma que la de Garbo. Son prácticamente coetáneos. Sus universos presentan contactos e intersecciones. Debemos observar dos aspectos:

1) la desmitificación se realiza sobre una mitificación previa. En el caso de Disney son innumerables los discursos que han actuado previamente. El mejor resumen es su afirmación en primera persona: «soy un mito»¹⁵².

2) que esa función desmitificadora en realidad encubre una nueva mitificación en sentido contrario. Las características inherentes al mito funcionan igual. Por ejemplo, la condición proteica del mito, que le permite saltar de un discurso a otro, de un arte a otra. Así la nueva biografía novelada de Disney es la base de una nueva ópera sobre el dibujante. Una ópera, clásica o pop representa una mitificación o divinización cultural por excelencia, quizá por encima de la película correspondiente¹⁵³.

Agrupo a continuación tres fabulaciones literarias con base genérica biográfica. La primera de ellas, *Vida de Greta Garbo* de César Muñoz Arconada,

¹⁵¹ Susana Gaviño (2012): «Se publica en español la *biografía novelada y desmitificadora* de Walt Disney, un icono del siglo XX, en el que se inspira la nueva ópera de Philip Glass que se estrena en el Real en enero de 2013».

¹⁵² Con una treintena de Oscar en su haber y más de seiscientos premios reconociendo su filmografía (su favorita siempre fue “Blancanieves”), era consciente de que ocupaba un lugar de privilegio en la historia. «Soy un líder, soy un pionero, soy uno de los grandes hombres de mi época. *Soy un mito*. Mi nombre está en boca de más personas que el de Jesucristo», llegó a decir. Sus personajes, que acompañaron a varias generaciones de niños (aún lo hacen) y sus parques de atracciones le convirtieron en inmortal, pero sin embargo Disney siempre sintió un miedo enfermizo a la muerte: «Sin mí todo mi reino se vendrá abajo» (Gaviño 2012). La cursiva es nuestra.

¹⁵³ «El americano perfecto» fue un encargo de la Ópera de la Ciudad de Nueva York, cuando Gerard Mortier asumió la dirección artística. Con ella se quería celebrar los 75 años del compositor Philip Glass, responsable de crear la partitura. Después de la repentina marcha del director belga de la Gran Manzana, y su posterior fichaje en el Teatro Real, la obra ha recalado en Madrid, donde se presentará a nivel mundial el 22 de enero en una coproducción con la English National Opera de Londres, donde se verá en junio de 2013. Protagonizada por Christopher Purves, en el papel de Walt Disney, cuenta con la dirección de escena de Phelim McDermott y la musical de Dennis Russel Davis. (*ABC.es*, 8.12.2012)

constituye uno de los textos centrales del corpus. Veremos que sus características lingüísticas y el tratamiento singular de la figura biografiada la vincula con otros géneros biográficos de larga tradición. El texto de José María Álvarez acentúa la línea emprendida por el palentino y aplica un grado de ficcionalización mucho más acusado. Por último, el de Manuel Puig refleja la vocación *epitextual* de la literatura, comportamiento que hemos comentado ya, y adopta la forma de falsa conversación con alto grado de verosimilitud.

7. 2. 1. César Muñoz Arconada: *Vida de Greta Garbo* (1929)

En las páginas siguientes pretendo establecer los paralelismos entre una de las obras más interesantes de las Vanguardias españolas, *Vida de Greta Garbo* (1929)¹⁵⁴, de César Muñoz Arconada, y un género de la tradición cristiana: la hagiografía de la Antigüedad Tardía¹⁵⁵. He estudiado anteriormente con detalle (Portela Lopa 2003) otros aspectos significativos de la novela, por lo que restrinjo estas páginas a la cuestión del género.

Pocos escritores de la época llevaron tan lejos esta adoración cinéfila como César Muñoz Arconada. La obra en la que me centraré comparte con su generación esta característica temática, pero desde una vocación más honda. *Vida de Greta Garbo* presenta unas cualidades que la convierten en una obra de difícil encuadre formal, lingüístico y genérico. La obra, por cierto, exhibe una particular génesis, ya que puede rastrearse su embrión en un texto en prosa lírica que se incorporaría en su mayor parte a esta biografía bajo la fórmula de «Primer plano lírico» (Muñoz Arconada 1974c: 139-140), empleada en tres ocasiones en la biografía. Se trata del texto «Posesión lírica de Greta Garbo» (Muñoz Arconada 1974a: 29-35), publicado por primera vez el 1 de julio de 1928 en *La Gaceta Literaria*, a corta distancia, pues,

¹⁵⁴ En ese año fue publicada en la Editorial Ulises, dentro de la colección «Universal». No hubo otra edición hasta 1974, realizada por Javier Maqua en Castellote Editor.

¹⁵⁵ César Muñoz Arconada, o simplemente César Arconada, (Astudillo, Palencia, 1898- Moscú, 1964). fue un escritor español perteneciente a la Generación del 27 y posteriormente a la literatura española en el exilio. Fue un gran cinéfilo, crítico musical y cinematográfico, y asiduo al cineclub de la Residencia de Estudiantes. En la primera etapa de producción, a la que pertenece *Vida de Greta Garbo*, practica una escritura vanguardista. En la segunda etapa de su obra renunció a tratar el cine comercial y prefirió las producciones soviéticas. Redactor jefe de *La Gaceta Literaria*, fue poeta, novelista, dramaturgo, ensayista y traductor. Durante su exilio soviético fue un entusiasta divulgador del Teatro español del Siglo de Oro.

del otro texto del autor palentino comentado en esta investigación (3. 2. 2. 1.). Los juegos intertextuales y la profusión con que aparece en la obra de Arconada la figura de la Esfinge sueca dan la talla de que su admiración hacia ella toma la forma de veneración.

¿A qué aspectos *singulares* de este texto nos referimos ? Un rápido repaso al género y al lenguaje de la obra puede arrojar luz para comprenderla en su contexto.

En primer lugar, el texto se presenta *bajo la apariencia de una biografía, sub specie biographica*. La mayor parte de los críticos que han escrito sobre *Vida de Greta Garbo* parece coincidir en la idea de que la adscripción a dicho género debe tomarse con precauciones, debido sobre todo a tres elementos fundamentales. El primero, es el verbal. La prosa de la obra está altamente poetizada, con lo que se rompe una de las premisas del género biográfico: el objeto de la biografía, la biografiada en este caso, no debe supeditarse al lenguaje con que se narra la vida presentada. Es decir, no debe prevalecer la dicción sobre la ficción, de lo contrario, nos encontraríamos, en el caso de la biografía, con otro tipo de obra. Este aspecto de *Vida de Greta Garbo* ha sido fundamental para la confusión genérica por parte de los críticos: a propósito de ella, se le han aplicado definiciones como la de *biografía lírica y novelada* (García Jambrina 1999a: 16); *biografía imaginaria o novela*. Pero la que más se adecua a nuestros propósitos, como veremos, es la de Pérez Bowie, que citaré con más detenimiento abajo.

El segundo elemento que se aleja de las marcas convencionales del género es la figura del propio autor. A diferencia de la biografía convencional, César Muñoz Arconada interviene en primera persona en el relato¹⁵⁶, llegando a describir en el curso de la obra un encuentro entre la actriz biografiada y él mismo (encuentro que, como está demostrado por los biógrafos de ambos sujetos, nunca sucedió). Por tanto, el autor resulta ser un personaje. Pero, en un juego más complicado, Arconada actúa como un *biógrafo omnisciente*, es decir, que en la lectura de esta obra conoceremos no sólo los aspectos sociales de la vida de la actriz como individuo mediático, sino también sus sentimientos, sus miedos y sus dudas mediante el recurso de la focalización interna. Un aspecto destacable dentro de este apartado, quizá derivado del poder que él mismo se ha otorgado al romper las barreras del biógrafo, es que el

¹⁵⁶ Es interesante anotar que se alude a sí mismo como *biógrafo*: «Sólo yo, su biógrafo, sé bien que esta película abre a su arte un camino que ella ha de seguir con fidelidad» (Muñoz Arconada 1974c: 123).

autor se siente portador de un mensaje sagrado, diríase que evangelizador: la visión de Greta Garbo como mito desvirtúa buena parte de la objetividad que a priori el lector puede esperar de un libro que se presenta bajo estas características. De esta manera, Arconada cumple las funciones de un *mitógrafo*, que guarda muchas similitudes con las que ejercía el hagiógrafo en la Antigüedad. Volveremos a esta condición un poco más adelante. Pero antes queremos anotar, en relación a este aspecto, la importancia de la ironía que muestra constantemente frente a sí mismo y la materia relatada. Este proceder heterodoxo del biógrafo se debía, en buena parte, al ambiente renovador que las Vanguardias habían insuflado al género. Mencionemos, por ejemplo, la bizarra hagiografía *Sor Patrocinio, la monja de las llagas* (1929) de Benjamín Jarnés.

Un tercer elemento interno destacable, emparentado con el anterior, se encuentra en la objetividad biográfica acerca de los hechos vitales de Greta Garbo. A grandes rasgos, la vida que se presenta en la obra parece ser la de la actriz sueca, pero la narración de Arconada está plagada de inexactitudes, equívocos e invenciones que dan fe de una actitud no fingida de alejamiento de la realidad histórica del personaje¹⁵⁷. Este intencionado distanciamiento de la verdad persigue una vocación mitificadora del personaje, que, por otra parte y como podemos colegir por lo expuesto hasta el momento, participa del modo general empleado en la literatura para la actriz. Como ha visto Pérez Bowie, este proceso de mitificación se debe en gran medida al propio *star-system*, que «propone a la estrella ante el público espectador como una forma del deseo y, por consiguiente, como satisfacción de las aspiraciones colectivas del momento» (Pérez Bowie 1996: 190)¹⁵⁸. También aquí Arconada recoge el modo de acercamiento al biografado en boga en las Vanguardias. No obstante, podríamos concluir que esta línea se remonta a Gómez de la Serna. No nos resistimos a citar, a modo de rotunda ilustración, las palabras que

¹⁵⁷ El estudio de José Carlos López Torres (López Torres 2000) cita la mayoría de las inexactitudes a las que nos referimos, y las somete a una comparación con los hechos reales.

¹⁵⁸ Esa forma de deseo propuesta por la industria del cine se desarrollaba no sólo en las películas, sino también en la vida real de las actrices. En el caso de Greta Garbo, las campañas publicitarias a las que fueron sometidas muchas de sus relaciones sentimentales —falsas o reales, como se ha podido comprobar a lo largo de esta investigación— ayudaron a desplegar una niebla que entorpecía el conocimiento de la verdadera vida de la actriz. Es otra forma de mitificación ante la que los escritores de las Vanguardias españolas sucumbieron. *Vida de Greta Garbo* es una buena prueba de ello, como podemos ver, pero la gran diferencia con otros textos ajenos de la misma índole es que en este caso se utiliza como recurso narrativo, en ocasiones de manera irónica.

lanza como declaración de intenciones en el anteproyecto de su biografía *Goya* (1928):

Sé lo decisivo que es distribuir cada detalle, suprimiendo sobre todos esos datos que con su sola presencia, dotada de espeluznante inutilidad, destruyen la emoción del conjunto. Los eruditos aplastan de otra muerte a sus biografiados con esos sobrantes soporíferos y vermiformes. (Gómez de la Serna 1950: 11)

7. 2. 1. 1. *Vita Greta*

Si César Muñoz Arconada no pretendía ser fiel a la realidad de una manera absoluta, ¿qué pretendía entonces? ¿Podemos hablar con plena certeza de una biografía? ¿A qué se deben las rupturas con los patrones del género? Al comenzar este estudio se ha hablado de un subgénero importante en la historia de la literatura occidental que conoció por los años en que Arconada escribió *Vida de Greta Garbo* un redescubrimiento a manos de la joven literatura: la hagiografía.

Muchos son los rasgos de esta obra que apuntan a la hagiografía como uno de sus modelos. Susana González Marín, especialista en este género en la Antigüedad Tardía, expone que uno de los rasgos comunes entre la gran cantidad de biografías sobre santos que se dio en esa época es la de los peritextos. La mayoría de ellos adoptaba el título de *vita* acompañado del nombre del santo en genitivo. Tal es el caso de *Vita Antonii*, traducida al latín por Evagrio alrededor del 370. Y tal es el caso, más de dieciocho siglos después, de *Vida de Greta Garbo*.

No es posible sustentar la influencia —más o menos intensa, más o menos lejana— del género de la hagiografía en la obra de Arconada tan sólo por una coincidencia paratextual. Pero más allá de los nombres, se esconden ciertas similitudes estructurales. González Marín aclara: «Muchos autores hacen declaración expresa de que están refiriendo cosas verdaderas, a menudo utilizando como argumento en su favor la relación que han mantenido con el santo» (González Marín 1996: 59). En efecto, como se ha visto más arriba, Arconada se respalda en este *principio de autoridad directa*.

Otra coincidencia estriba en el tema central del texto, el personaje cuya vida se narra. Todo el mundo civilizado —y es un hecho constatado, dada la gran popularidad del cine desde sus comienzos en todos los estratos sociales— tenía conocimiento de Greta Garbo, tanto por sus películas como por la prensa. Aquí

resalta otra similitud entre la hagiografía y la obra que estudiamos. *Vida de Greta Garbo* no trata de dar a conocer un personaje desconocido: intenta conectar, por el contrario, con quienes la han contemplado. La finalidad de esta creación responde al «enorme impacto que ha causado sobre la imaginación de las multitudes de espectadores que la han visto en la pantalla» (Dennis 2005: 91-92). Se recrea especialmente, por lo demás, en los aspectos que más interés despertaban entre los seguidores del cine, como sus romances, sus películas o su físico. Durante la lectura del texto, se puede observar que la mayor parte del mismo está dedicada a *recrear* estos aspectos de la vida de la actriz. No aporta datos biográficos sustanciales o novedosos, y parece que la información de que dispuso para hacer esta *biografía* era la que cualquier lector podría encontrar en las revistas cinematográficas del momento, o la que pudieran proporcionar sus textos filmicos. La función de la obra apuntaría, en un segundo plano, a la *fijación del mito*:

La mayor parte de las *uitae* tratan de personajes históricos, es decir, normalmente son conocidos para el destinatario en mayor o menor grado. [...] Los autores seguramente contaban con que el público estaba familiarizado con el biografiado, aunque probablemente no estuviera enterado de todos los detalles acerca de su vida. [...] estos relatos están avalados [...] por su protagonista, al que la mayor parte del público ha conocido al menos de oídas. (González Marín 1996: 59)

En un nivel temporal, respecto a la hagiografía antigua González Marín refiere que «algunos autores delimitan las etapas de la vida del personaje que les interesan. En este aspecto domina la tendencia que explícitamente considera como no pertinente narrar la vida anterior a la conversión al cristianismo» (González Marín 1996: 43). Efectivamente, en *Vida de Greta Garbo* no se relatan ciertos períodos de la vida de la actriz por no estar adscritos al ámbito cinematográfico, y que serían fundamentales en una biografía *stricto sensu*: el nacimiento¹⁵⁹, la infancia en su totalidad y la juventud. De esas primeras etapas vitales tan sólo están representados los hechos especiales que tienen relación con la vocación de la actriz. Y si se habla de la infancia de Greta Garbo es para marcar la predestinación que la llevaría a ser un mito, tal y como ocurre en alguna hagiografía clásica (y que, por otra parte, proviene de los relatos míticos en torno a los héroes):

Paulino tiene la idea de que el individuo no experimenta ninguna evolución a lo largo de su vida; es más, Ambrosio, en este caso, es un ser predestinado, marcado desde su nacimiento

¹⁵⁹ En *Vida de Greta Garbo*, al igual que las hagiografías de la Antigüedad Tardía, «sólo se da algún breve dato sobre el lugar de nacimiento o la familia» (González Marín 1996: 44).

con prodigios que revelan su futuro y su carácter especial. Ésta, al fin y al cabo, no es una característica nueva, sino que es propia de los «hombres divinos». (González Marín 1996: 44)

El papel de Arconada entonces estaría siendo el de un *hagiógrafo analógico*. Dos hechos impulsan a aplicarle esta denominación: el primero, visto más arriba, es el de la revelación divina mediante la cual el autor debe hacerse cargo de explicar la vida de una persona ilustre —«desde que los ángeles anunciadores me confiaron el secreto de una misión biográfica¹⁶⁰» —; el segundo, reside en el propio tema — personaje— de la hagiografía. Pero, ¿verdaderamente es una santa —contemporánea y laica— Greta Garbo? La respuesta es, que al menos, ése es el retrato que hace de la actriz César Muñoz Arconada.

Es indudable que la relación de las estrellas del cine con el ámbito de la nueva religiosidad pagana ha sido suficientemente probada en la literatura. Tenemos en los textos de Manuel María Villar y Gil o Marina Mayoral (por citar sólo algunos) ejemplos sólidos que atestiguan la recepción numinosa de la estrella de cine. Especialmente la poesía se ha acercado a ella como una suerte nueva diosa a cuya figura se le rinde el mismo culto —en otro rango, por supuesto— que a las antiguas¹⁶¹. El léxico empleado en los textos *divínicos* forma parte de la esfera de lo sagrado. La literatura ha reflejado en Greta Garbo los modelos heroicos y divinos de la cultura occidental anterior al invento del cine, en una operación que perseguía la equiparación de los nuevos astros a los modelos culturales de nuestro sustrato colectivo. Pérez Bowie advierte esta circunstancia: «este proceso *mitificador* adquiere una especial intensidad cuando el objeto propuesto es una figura femenina» (Pérez Bowie 1998: 190, la cursiva es mía).

Pero los rasgos de santidad de Greta Garbo se verán con detenimiento en el siguiente subapartado. Lo que sí parece claro es que *Vida de Greta Garbo* contiene

¹⁶⁰ Resulta revelador comparar esta frase de Arconada con una del estudio de Susana González Marín con el que trabajamos: «En ocasiones se explica por qué son ellos precisamente y no otros los que han recibido este encargo y sienten esta obligación: debido a su relación con el santo» (González Marín 1996: 61). Si recordamos la cita que reproducimos en la nota 156, se puede deducir que este recurso típico de la hagiografía se hace de manera *despótica* en este caso. De esta manera, Arconada se distancia de uno de los tópicos más frecuentados en el género que hemos citado, que es el de la incapacidad del hagiógrafo para narrar la vida del santo.

¹⁶¹ Estoy de acuerdo, por tanto, con Pérez Bowie, cuando dice que «nos encontramos con la constatación del que el nuevo arte debió su rápida popularización a su capacidad para alimentarse del componente mítico que alberga el subconsciente humano y proponerle a la vez nuevos materiales que lo nutriesen». Como consecuencia, en «la España de los 20 y 30, se comprueba cómo los intelectuales, [...], no tardan en detectar el papel que el cine estaba llamado a desempeñar en la configuración del inconsciente colectivo» (Pérez Bowie 1996: 196).

en muchos pasajes un tono apologético que se da igualmente en algunas vidas de santos de la Antigüedad Tardía¹⁶². Durante gran parte de *Vida de Greta Garbo* el lector parece encontrarse con una alabanza continua de la actriz, sobre cualquier aspecto de la personalidad, el físico o el modo de interpretación de la Divina.

Para acabar con las similitudes entre la obra de Arconada y las hagiografías, y a propósito del estilo poético de *Vida de Greta Garbo*, se podrían traer a colación ciertas variantes dentro del género de las vidas de santos, como las *vitae metricae*, escritas en verso. Aunque esta *hagiografía* vanguardista no esté en verso, es importante recordar que las diferencias entre la prosa y el verso, como se sabe, se rompen definitivamente en la época de las Vanguardias. Y el estilo poético, podemos concluir, forma parte del architexto del mito Garbo. En una obra como la que estudiamos, el uso de esta prosa poética trata adecuar el estilo al tema de que se trata: Greta Garbo, al formar parte de la nueva iconografía sagrada, debe ser retratada con el género sublime de la literatura, la poesía en cualquiera de sus variantes. Ahí reside otro de los parecidos con la hagiografía antigua:

hay un indicio revelador en el hecho de que los autores de las *uitae metricae* se sitúen sin ningún tapujo en la tradición de las paráfrasis bíblicas, declaración que implica que consideraban las *uitae* de los santos como un material de rango similar al de las Escrituras, digno, por tanto, de ser versificado al igual que otros autores habían hecho con éstas. (González Marín 1996: 79)

Este rasgo no es exclusivo del texto de Arconada, ya que casi todos los escritos dedicados a Greta Garbo en las literaturas hispánicas están dotados de la misma efusión retórica patente en *Vida de Greta Garbo*. De hecho, muchos distan de ser simples composiciones poéticas para aparecer como verdaderos cantos irracionales desprovistos de cualquier argumento crítico¹⁶³. Es lógico pensar que todo este corpus tiene una misma funcionalidad mitificadora de la actriz, trabajando con este mito moderno de manera análoga a los poetas arcaicos. Es decir, la literatura de estos años es equiparable a la antigua en la misma medida en que actuaba como portavoz de la fuerza del mito y lo fijaba, como si se tratara de un momento fundacional de la cultura. Los mitos, en nuestra cultura, han existido gracias a los poetas.

¹⁶² Es el caso de *Vita Cypriani*, que «persigue un objetivo apologético claro además del edificante, a la vez que mantiene cierto ánimo polémico frente a las pasiones de mártires laicos, [...] y no renuncia a servir de conmemoración de su héroe» (González Marín 1996: 78).

¹⁶³ Pérez Bowie califica a estos escritores de «panegiristas» del mito (Pérez Bowie 1998: 191).

Con todos las coincidencias que hemos detallado entre *Vida de Greta Garbo* y la hagiografía, es momento de mencionar la definición de Pérez Bowie para esta obra que preferimos guardarnos más arriba y que nos parecía la más adecuada: «libro de carácter hagiográfico» (Pérez Bowie 1998: 192). Nos adentramos plenamente en el texto en las siguientes páginas.

7. 2. 1. 2. *Greta Garbo: sacralidad y mito*

Para poder aplicar el término de *santa* a Greta Garbo en el contexto de la hagiografía es preciso saber qué se entiende por este calificativo. De nuevo, es Susana González Marín quien aporta una definición conveniente a esta investigación, recurriendo a Delehayé:

Sanctus, según Delehayé, tenía en lengua cristiana dos acepciones: ceremonial, empleada en las apelaciones de vivos y muertos; y religiosa, que designa una cosa sustraída al uso común porque es algo consagrado y perteneciente a Dios. Ambos usos se unen cuando *sanctus* se convierte en el tratamiento oficial dado a los mártires y más tarde a todos los muertos ilustres que se asimilaron a ellos. Es decir, pasó a designar un grupo de personas separadas del resto, íntimamente unidas a Dios, y, por tanto, *dignas de respeto y del homenaje que supone el culto público*. (González Marín 1996: 50, la cursiva es mía).

Si bien en *Vida de Greta Garbo* no se presenta a la actriz de una manera excesivamente apegada a Dios, sí se relaciona constantemente con las ideas de lo sublime y de lo sagrado. Se halla tras el concepto de santidad cierta concepción del tiempo sólo aplicable a estas figuras. El hecho mismo de encajar la temporalidad humana de una vida cualquiera en una dimensión de eternidad (o de intemporalidad, propia de la divinidad epicúrea y del mito literario) tiene como consecuencia una santidad de tipo general. Todo esto tiene que ser entendido literariamente y de acuerdo con las coordenadas culturales del siglo XX. Nadie lo ha expresado mejor que uno de sus grandes poetas, T. S. Eliot, en sus «Four Quartets», publicados en pleno centro de la pasada centuria:

But to apprehend
The point of intersection of the timeless
With time, is an occupation for the saint—

(Eliot 1943: 27)

La intemporalidad o atemporalidad (quizá mejor esta segunda) sería un sinónimo de eternidad en términos metafísicos (no hace falta pensar en religión, Epicuro atribuye esa ausencia de temporalidad a la divinidad). Pero a nosotros nos interesa como categoría narrativa aplicada al mito, que hemos visto en los poemas y relatos de Greta Garbo, y en ese caso vemos una temporalidad del relato o del poema que se centra en captar la atemporalidad del mito. Eso es una santidad contemporánea, laica, cinematográfica primero y literaria después. De hecho, será la literatura la encargada de decir la intemporalidad de Greta posterior a su período filmico. Esto lo confirma una curiosa afirmación de Vicente Núñez, que parece rozar el disparate, pero en realidad sigue su lógica poética general: «nuestra madre Teresa de Ávila, la Gloria Swanson de su época» (Núñez y García Valdés 2004: 56). Si se da esa identidad entre la santa-poeta y el mito cinematográfico, la ecuación puede verse desde el otro lado. Gloria Swanson, estrella del cine mudo a la que Vicente Núñez equipara a menudo con Greta Garbo, la llama también la Divina, es a la vez santa y poeta. Le corresponde hilar lo intemporal con lo temporal. Por eso Vicente, que la conoció personalmente, se asombra al verla vieja, aunque añade «pero no importa». Recordemos, a propósito de la santidad, que la poeta María Baneyto mitifica a Greta Garbo como Santa Lucía (4. 1. 5), y Victoriano Crémer como Juana de Arco (5. 1. 5.). Contraculturalmente, Fernando Márquez presentará un contrapunto de Greta capaz de levitar (5. 3. 2.).

Ese mismo aspecto apologético impregna la narración de Arconada, que tiene como fin presentar a un ser moralmente intachable, y disipar cualquier duda con respecto a la ejemplaridad de la vida de Greta Garbo. La Divina es un arquetipo, es modélica y canónica en el sentido tanto religioso como literario. Representa una vida abstracta (de ahí su lenguaje) que espera concretarse en la de sus lectores¹⁶⁴. Por otra parte, el hecho de que la comparación con el ámbito de lo sagrado sea notable a lo largo de la hagiografía —ella misma es una diosa, como se verá más adelante— apoya la teoría que se viene exponiendo: ella, la mujer divina, es digna del culto público, como ocurre en la realidad¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Se podría añadir que es la vida de un ser segregado del resto de la humanidad, como veremos en las páginas que siguen.

¹⁶⁵ Habida cuenta de que los tiempos en que el cristianismo gobernaba por completo las vidas de los fieles quedaron atrás, y que los santos eran los únicos modelos de comportamiento para ellos, se produce un surgimiento de nuevos modelos morales —de patrones distintos, es cierto— en otros campos impensables en la Antigüedad. Es el caso del cine, que, para bien y para mal, aportaba unos

Para ello, la imagen canonizada de Greta Garbo viene sustentada en *Vida de Greta Garbo* en dos planos distintos de sacralidad: uno referido al ámbito de la santidad cristiana—es decir, Greta Garbo como una santa despojada de religiosidad cristiana—, y otro referido al ámbito mitológico —como una diosa pagana y como un *mito* propiamente dicho—. Se verán ambos a partir de este momento.

Respecto a la primera forma bajo la que se presenta la actriz se encuentran dos perspectivas relacionadas con la esfera de la cultura cristiana: el ascetismo y el misticismo. Las referencias a la condición ascética de la actriz —no demasiado lejos de la realidad, tal y como hemos tenido ocasión de constatar— son abundantes a lo largo de la obra. Uno de los rasgos ascéticos más constantes es el del despojamiento del mundo, el rechazo del siglo¹⁶⁶. El hagiógrafo recuerda con insistencia que Greta Garbo está apartada conscientemente del mundo —«A Greta le estorba el mundo, y renuncia a él» (Muñoz Arconada 1974c: 221)—, y aborrece la ambición del universo en el que está inmersa —el del cine—:

A ella le desagrada la vida exterior, la vida desparramada, fútilmente, sobre el mantel de una comida, de un cabaret, de un baile. Se nota el arraigo profundo que tienen, en ella, las cualidades de su país. Cuando no está en su arte, está fuera de la vida. (Muñoz Arconada 1974c: 195).

Estoy nerviosa, cansada de trabajar. Prefiero tomar en casa mi comida sencilla. (Muñoz Arconada 1974c: 195)

La vida de Greta Garbo está retratada como de una austeridad máxima, cercana a la pureza franciscana —«vive en esquema», llega a decir de forma bella Arconada—:

—Disfruto de las cosas que más me agradan. Llevo una vida sencilla, sin placeres. Más que paseos en automóvil, emprendo caminatas a pie. Prefiero las duchas frías a los baños turcos. No tomo golosinas, sino elementos simples: fruta, leche agria. (Muñoz Arconada 1974c: 191)

hábitos que la gente admiraba y deseaba: «Uno de los rasgos que repetidamente ha sido atribuido a las denominaciones endógenas por sus propios autores es la descripción del santo como modelo que impulsa a la imitación, puesto que representa el ideal de santidad y contribuye, en consecuencia, a la función edificante» (González Marín 1996: 83). La pantalla del cine impone esos «imitables» tipos de vidas y de comportamientos. Ricard Dyer aporta las mismas ideas en *Las estrellas cinematográficas*: «En los inicios, las estrellas eran dioses y diosas, héroes, modelos, encarnaciones de los *ideales* de comportamiento. En los últimos tiempos, las estrellas son figuras de identificación, gente como nosotros mismos, encarnaciones de los modos *típicos* de proceder» (Dyer 2001: 39). Greta Garbo, está fuera de toda duda, pertenece aún a esos inicios del cine.

¹⁶⁶ Tal es el rechazo del mundo que modifica sus andares, cargados de espiritualidad: «Es un poco fantasma por los pasillos, en penumbra, de sus pasiones. Anda con levedad y sigilo, como si despreciase la materialidad de las pisadas» (Muñoz Arconada 1974c: 227).

Y ese ascetismo alcanza en la figura de Greta Garbo a otros elementos, más allá, por supuesto, de los puramente alimenticios:

Viste ascéticamente, trajes largos altos hasta el cuello. Calza zapatos de tacones bajos. Casi siempre va sin sombrero. Es nadadora. Hace excursiones a caballo, en automóvil o a pie. Lee. Trabaja. (Muñoz Arconada 1974c: 198)

El entorno místico está relacionado para Arconada con el ascético, ya que en Greta Garbo se dan ambas cosas a la vez¹⁶⁷:

Greta tiene la aspiración mística de su raza. Por eso, renuncia a la pompa exterior de su triunfo. Por eso, sabe evadirse, ocultarse. Por eso busca la soledad, que es el refugio común de todo misticismo. (Muñoz Arconada 1974c: 196)

Pero el misticismo de Greta Garbo emana del exceso, ya que es un ser entregado al arte —en palabras de Arconada— de una manera absoluta: «Entre la carne, falsa, de figurines, sólo su carne tiene palpitaciones, emociones. Entre los cuerpos de cera de los muñecos del film, sólo su cuerpo vive con abundancia de pasión. Con exceso» (Muñoz Arconada 1974c: 225). Pero ese exceso produce una vida llena de sufrimiento, y Greta Garbo está saturada de él. Se trata de una nueva afinidad con las vidas de los santos mártires, que son representados como antenas del dolor del mundo, y, como *La Divina*, sienten «la honda tristeza del padecer»: «Produce tempestades, catástrofes, pero se la perdona porque ella es la víctima primera. Su dolor va dentro de los otros. Y cuando los demás se han salvado, ella continúa todavía atormentada, condenada» (Muñoz Arconada 1974c: 226). Ese mismo afán de dolor es el que la gobierna para conservar el estado de santidad en sus actuaciones, es decir, se aprovecha de sus cualidades morales para el espectáculo, en donde demuestra sus dotes de contención interpretativa¹⁶⁸:

Su religiosidad es humilde. Acepta el dolor como una fatalidad de su vida. Todo su repertorio de expresiones es sobrio, en parte, porque su sentido religioso se lo impone así. En momentos de violencia, lo más que hace es cogerse levemente el pelo y pasar la mano por el rostro. Cuida mucho de no excederse. (Muñoz Arconada 1974c: 229)

Para cumplir con todas la cualidades de una mística es preciso que experimente momentos de éxtasis, y tampoco faltan en la vida de la actriz:

Todos los detalles están fuera de su radio. Atraviesa junto a ellos sin fijarse, por los pasillos de sus obsesiones más trascendentales. Algo somnolienta y sonámbula. Algo desvivida. Todo

168 Dyer recoge unas declaraciones de Janet Gaynor que iluminan lo que se viene diciendo: «Éramos esencias, ya ves... Garbo era la esencia del glamour y la tragedia... Yo era la esencia del primer amor» (Dyer 2001: 40).

lo que la rodea le es indiferente. Existe como decoración, como fondo. (Muñoz Arconada 1974c: 228)

Incluso en los momentos en los que tiene que rodar alguna escena de pasión en el cine su pureza sensual se conserva intacta, lo cual le confiere un aire de virginidad inmutable inesperada para una actriz: «Su religiosidad lo purifica todo, lo limpia, lo ennoblece. Tiene devociones humanas, y a ellas se entrega místicamente. Sus besos no tienen perversidad» (Muñoz Arconada 1974c: 228)¹⁶⁹. A pesar de ello se incurre en una contradicción: Greta Garbo ama de forma más cercana a la animalidad que a la castidad. ¿Cómo se resuelve esto sin destruir la condición de pureza? Pues recurriendo al platonismo: «Y uno llega a convencerse de que sus mismos amantes no son sino apoyos para el tránsito hacia estados de misticismo, y lo que la [*sic*] importa, en fin concreto, no son los amantes, sino las pasiones mismas» (Muñoz Arconada 1974c: 228), y a la propia condición inalterable de Greta Garbo:

Gracias a su misticismo, ella trabaja con tal pasión, con tal emoción y con tal fuerza, que se evade de la concreta realidad de la escena y convierte en actos puros las pasiones y los actos más impuros. (Muñoz Arconada 1974c: 196)

De este modo, llega a ser representada como una gran madre orgiástica de todos los hombres. En términos de Richard Dyer, este papel se denomina «superhembra»¹⁷⁰: «Ella —rubia: nuestra amante; la amante de todos» (Muñoz Arconada 1974c: 140), propiciado, sin duda, por el lugar de encuentro entre el admirador-espectador y la actriz (la sala de proyecciones)¹⁷¹. Es la misma experiencia que hemos visto tantas veces a lo largo de la investigación.

Una de las condiciones del santo es la realización de milagros. En el caso de Greta Garbo también se encuentran, aunque sean expresados por medio de metáforas: «—¿Miedo? Usted domina también las tormentas, aunque sean muy peligrosas» (Muñoz Arconada 1974c: 211). Incluso, extendiendo el tema hacia todas

¹⁶⁹ Digo inesperada porque el propio Arconada aclara: «La gente del mundo que tiene tardes alegres en los reservados de los cabarets, está equivocada. Ha visto a Greta en el cine, y creen que Greta es una compañera a quien pueden encontrarse fácilmente en la mancebía, a quien pueden amar y tocar los pechos, a quien pueden conducir, una tarde de lluvia, al reservado de un cabaret» (Muñoz Arconada 1974c: 196). Este juego de contradicciones, constante en los textos sobre Greta Garbo, ha sido ya apuntado por Pérez Bowie: «La imagen de la Garbo que propone la industria cinematográfica no es, así, sino la reactualización de un mito presente en todas las culturas y profusamente tratado por la literatura que plasma la actitud ambivalente del hombre frente al sexo femenino, el cual intuye como algo esencialmente dual, integrado por componentes irreconciliables» (Pérez Bowie 1996: 191).

¹⁷⁰ Sobre este concepto explica: «La «superhembra» parece inevitable que sea mostrada como demoníaca en sus acciones, y resulta difícil distinguirla con claridad de otros tipos «fuertes», [...] tales como la *femme fatale*» (Dyer 2001: 78).

¹⁷¹ Se trata de un lugar común en la literatura de la generación del 27.

las grandes estrellas del cine, se dice que «Ellos van sobre aguas movibles, sobre superficies fugaces» (Muñoz Arconada 1974c: 131). Pero fuera de los ámbitos metafóricos, hay un milagro esencial en una estrella de cine. Se trata de la epifanía de la santa, que en el caso del cinematógrafo, se produce de manera simultánea en múltiples lugares:

El cine se produce para ser expedido, lanzado, proyectado. No tiene razón de ser, sin velocidades ni multiplicidades. Es admirable, señor, que a la misma hora, usted ahí: en París, otro allá en la Pampa, yo aquí: en el Polo, todos, muchos, podamos ver cómo Clara Bow, además de ser deliciosa, tiene un bello desnudo. (Muñoz Arconada 1974c: 144)

La infancia de la actriz —resumida en un único capítulo— es una prueba de la actitud moral intachable de Greta Garbo. En él se vislumbra el carácter fatalista del destino, el mismo que dicta la vida de los héroes, y que se traducirá por Providencia en el lenguaje cristiano. Está retratada como de una sencillez, un candor y una ingenuidad que la alejan de los males del mundo: por ejemplo, se identifica con los personajes buenos de las obras de teatro que ve de niña. Su modestia y su falta de malicia hacen posteriormente, en su juventud, que su vida se rija por una cierta predestinación: «Greta no tiene carácter ni siquiera para insinuar deseos. Mientras las otras solicitan, ella se reserva. Su segundo plano no es una posición muy brillante para una joven que aspira a ser actriz. Sin embargo, ella no busca. Al contrario, es ella la que necesita ser buscada» (Muñoz Arconada 1974c: 100). Curioso es, a este respecto, el gesto que hace ante los primeros aplausos que recibe en su carrera como actriz: «Y ella, en medio de todos, hace un gesto tímido de indiferencia, de humildad, de sencillez» (Muñoz Arconada 1974c: 108).

Pero la condición de santa, de personaje entregado al mundo, causa otros sufrimientos que los que se han expuesto más arriba. Uno de los más importantes es el de la soledad, que Greta Garbo experimenta con insistencia según el retrato que hace Arconada de ella. Greta Garbo lleva su soledad también con la paciencia de una santa: «Sabe vivir, sin peso, su soledad» (Muñoz Arconada 1974c: 207). En la soledad es donde Greta Garbo puede ser ella misma, y por ello se expone al personaje buscándola continuamente: «Ella sola, un poco fantasma de sí misma, de su misterioso personaje interior: Sin vestiduras teatrales. Sin expresión humana, ligera, fugaz y pobre» (Muñoz Arconada 1974c: 101). Esa conquista de la soledad le confiere a Greta Garbo uno de los poderes que más admiración causaron entre el público: el misterio.

Aunque fuera alimentado por la industria del cine como reclamo publicitario (recordemos su película *La mujer misteriosa*), el misterio de Greta Garbo también residía en su personalidad de manera natural. Ya hemos abundado en su retiro total de la vida pública desde los años cuarenta, pero apuntamos que este hecho conservó para el público un fondo inalcanzable de oscuridad. Este aspecto fue uno de los que más impactaron a Arconada, que insiste en él a lo largo de la obra con objeto de resaltar su naturaleza ejemplar en la sociedad. Un poco más abajo, Arconada aclara que el misterio de Greta Garbo consiste en algo más sencillo:

Para la gente abierta, plana y superficial de Hollywood, Greta Garbo es una mujer misteriosa. Pero todo su misterio consiste en que Greta es una mujer de temperamento, y en Hollywood, no suele haber temperamentos, sino aficiones. (Muñoz Arconada 1974c: 194)

En relación al tema del temperamento —y Greta Garbo estaba sobrada de él—, Richard Dyer ha expuesto que es una de las condiciones indispensables para el estrellato (Dyer 2001: 50). Pero aunque Arconada supiera el secreto del temperamento de Greta Garbo, para el resto de los mortales la actriz era una mujer misteriosa. Ese mismo misterio era el que había levantado la leyenda mítica de la actriz, y así lo ve el autor palentino en *Vida de Greta Garbo*. Está emparentado con la otra gran forma de retrato sagrado de la actriz: la de Greta Garbo como mito pagano.

Este proceso de mitificación se lleva a cabo mediante varios recursos. El primero que se encuentra es el de su vinculación directa con la mitología nórdica, que le ha conferido su forma de estar en el mundo. En Greta Garbo se concretan todas las leyendas de Suecia, y ella es estandarte de una mitología, que, por exótica¹⁷², le añade a su estrella más misterio del que posee de forma genésica:

Escandinavia tiene mitología y, por lo tanto, cine prehistórico. Grecia también. Pero hay una diferencia: los dioses del Sur hacían sus prestidigitaciones con mucho sol: así es difícil ocultar la trampa. En el Norte estos juegos maravillosos se hacían con la complicidad de la niebla. La niebla: elemento del cine. (Muñoz Arconada 1974c: 112)

Arconada siente que el valor de Greta Garbo también es producto de los dones de su tierra, una suma de elementos y siglos de misterio escandinavo que se adhieren al mito. Paralelamente a la vinculación mitológica territorial, se halla una

¹⁷² A su exotismo físico habría que añadir el idiomático. Fue un ejemplo de actrices con fuerte acento europeo que triunfaron en Hollywood, como el caso de su gran amiga Marlene Dietrich. Arconada resume en dos bellas líneas las grandes esencias de Greta Garbo: «Es una mujer bellísima. No habla inglés. Es rubia. Tiene las cejas grandes. Ama el mar. Viene de Stockholm» (Muñoz Arconada 1974c: 149).

idealización de la sociedad de la Suecia del relato¹⁷³. Así, durante los primeros capítulos de la obra, se describe a los suecos dentro de un esquema social ordenado: ellos son trabajadores, cada uno consciente y feliz de hacer sus tareas; las organizaciones institucionales parecen funcionar de manera idílica —por ejemplo, en el retrato que se hace de la Real Academia Dramática de Suecia, donde cursó los primeros años Greta Garbo—; el aspecto amatorio de los ciudadanos suecos también se inscribe en el círculo de la perfección estatal¹⁷⁴.

El gran referente mítico de Occidente es Grecia. La poblada tierra del Olimpo es comparable a la de Hollywood, cuyas estrellas son confrontadas frecuentemente con las del primer territorio, así como su esencia. Un ejemplo de que Hollywood es el Olimpo aparece cuando se dice que «en el muestrario de arquitecturas, la Metro prefirió Grecia» (Muñoz Arconada 1974c: 168). Hollywood supone, por tanto, la realización física de ese espacio evanescente llamado Olimpo, cuyos dioses están en la misma manera regidos por iguales designios mágicos que los de la Meca del cine. Y si Hollywood encarna en la Modernidad aquella tierra, sus habitantes son dioses dotados de la misma esencia eterna: «Greta ha saltado, por encima de la adversidad, de la lucha y del tiempo, a esta ciudad mitológica de Hollywood: estación central del mundo» (Muñoz Arconada 1974c: 171). Obsérvese que esta idea guiará al poeta Vicente Núñez en su sofisma sobre la actriz (apartado 7. 4. 4.).

Ya se han visto las recurrencias a los dioses de la Grecia Antigua a la hora de hablar de las estrellas del cine en nuestro corpus. Arconada es otro exponente de este fenómeno intermítico, y le aplica en varias ocasiones a Greta Garbo cualidades de Venus. Más allá de las comparaciones puramente físicas, cabría ver en el par Greta Garbo-Venus una coincidencia también en las funciones como diosa. Ambas representan un símbolo sexual, figura a la que se le atribuyen poderes de fecundidad para sus admiradores:

Surtidor pulido de formas. Sirena entre las espumas de la luz. Fina y firme. Venus perseguida en los bosques nocturnos del cinema por un aleteo de miradas absortas. [...] / Greta Garbo: Desnuda de sombras. Blanca de luz. Rubia de luz. Mujer: Venus entre las espumas del

¹⁷³ Esta mitificación también alcanza a la propia familia de Greta Garbo, que estaba lejos de ser modélica. Es sabido que los problemas en su seno eran constantes, empezando por una extrema pobreza.

¹⁷⁴ «Pero, desde luego, toda aspirante a actriz tiene que apoyarse, socialmente sobre alguna base: en muchos sitios esta base es un amante. En Suecia, es el Estado. [...] / [...] Esto tampoco quiere decir que en Suecia no existan amantes que estén dispuestos a proteger una futura actriz. Pero no es lo corriente. Allí el amante sirve sólo para el amor» (Muñoz Arconada 1974c: 86).

cinema. En el cerco, el sol de todos los proyectores del mundo. (Muñoz Arconada 1974c: 139-140).

La condición de estrella del cine/diosa, como se está comprobando, está cargada con frecuencia de un distanciamiento del resto de la gente. Dotadas de un misterio incognoscible, el comportamiento de las diosas del cine está regido por una individualidad extrema: «Greta demuestra en todo, en las clases, en los actos, en las opiniones, una individualidad poco agradable a los profesores» (Muñoz Arconada 1974c: 99)¹⁷⁵.

Pero, si bien es inexplicable el misterio del estrellato y la divinización de Greta Garbo —y de otros mitos del cine—, hay elementos objetivables que aportan luz al respecto. El caso más evidente es el de la belleza. Llegó a tal grado de popularidad que algunos críticos —aún en la actualidad— dudan de que no fuera ésta la causa de su éxito y no sus cualidades interpretativas. José María Conget advierte en *Viento de cine* que Greta Garbo ha gozado de una fama inusitada, pero «los cinéfilos continúan discutiendo si la Garbo era una gran actriz o sólo un milagro de la fotogenia» (Conget 2002: 338)¹⁷⁶. Entre las bellas cualidades de Greta Garbo se encontraba su cabello rubio, uno de los rasgos más admirados por Arconada:

Greta Garbo: Oleaje ondulado -y rubio- de cabellos. La luz. Los revelados. La química... Polvo de cinema. Rubio de electricidad. Rubio de incendio de focos. Rubio de las noches oscuras de las cámaras, bullentes de imágenes presas en la gelatina de las películas. (Muñoz Arconada 1974c: 139)

Dado que Greta Garbo representa un modelo de mujer, y de ser humano, cuya belleza está emparentada con un gran sentido artístico —en palabras de Arconada—, su excelencia le acerca a la perfección:

¹⁷⁵ Dyer, de nuevo, expone este elemento como esencial en las estrellas del cine: «Uno de los tipos que las estrellas encarnan es el tipo de «lo individual» en sí mismo; encarnan la concepción específica de lo que significa ser humano, que caracteriza a nuestra cultura, La relación concreta de una estrella con su personaje se puede conceptualizar en términos de trascendencia, maximización, inflexión y resistencia. Por trascendencia entendemos que las «grandes» estrellas trascienden el tipo al que pertenecen pasando a ser «absolutamente» únicas e individuales» (Dyer 2001: 129).

¹⁷⁶ Richard Dyer recoge de I. C. Jarvie una definición del talento de las estrellas que va más allá del meramente interpretativo e incluye también la capacidad milagrosa de la fotogenia: «una apariencia fotogénica muy atractiva, habilidades para actuar, presencia frente a la cámara, personalidad y encanto, *sex-appeal*, una voz atractiva y buenos modales» (Dyer 2001: 32). Dyer, más empírico respecto al estudio de las estrellas, desconfía de esta definición, pero aporta datos sobre Marlene Dietrich que son aplicables en el campo de la imagen a la que proyectaba Greta Garbo en sus fotografías: «Las fotografías *glamourosas* de los inicios, [...] ilustran [...] el modo en que emerge de una base un tanto difusa que la sitúa en un lugar no terrenal, sino en algún «otro» reino de existencia» (Dyer 2001: 91).

Su perfección hace a todos un poco imperfectos. Es bella. Tiene una voz fina y deliciosa: -«¡El mar libre! ¡El mar libre! ¿Quién pudiera ir a él?» Es bella. Es atrayente. Tiene una voz fina y, deliciosa: -«¡Oh, el mar, el mar!» (Muñoz Arconada 1974c: 108).

Esta afinidad con el mar en las personas imbuidas de santidad es un motivo frecuente en la literatura. Recordemos, por ejemplo, el poema en prosa «La Santa», de Rafael Pérez Estrada: «Es santa, y lo sabemos. Si se baña en el mar se disuelve y sólo dejará un rastro de intenso azul entre las olas» (Pérez Estrada 1998: 69). Continuando con el retrato de Muñoz Arconada, belleza y carácter son dos de los elementos más importantes señalados por el autor en la leyenda de Greta Garbo. Ambos términos se conjugan en el arquetipo de mujer fatal que encarnó en la pantalla. Aunque en la Greta Garbo de Arconada este epíteto no estaba reñido con una honradez moral cercana a la santidad, se le aplicó el modelo despiadado de aquella feminidad en la realidad como a ninguna otra actriz de su tiempo. Greta Garbo era consciente de la imagen que proyectaba respecto al resto de la gente, y la explotó —tanto ella como su compañía cinematográfica— sin tapujos. Era la representación de una nueva mujer independiente, con carisma y disposición al juego de la seducción en todas las bandas del tablero. Más que representación de una mujer con *potencia sexual*, fue la de una mujer *potencialmente sexual*, pero cercano a los impulsos masculinos¹⁷⁷. Su propio personaje en *Vida de Greta Garbo* se queja de estos poderes: «¿Yo? Según. Con arreglo a la leyenda soy una mujer extraña, orgullosa, desdeñosa, perversa, fatal» (Muñoz Arconada 1974c: 211).

A pesar de sus quejas, el juego del sexo y su imagen están presentes en la hagiografía del palentino. De acuerdo con los términos de la esfera de lo sagrado con que se ha comenzado este subapartado, la sexualidad y la espectacularización del cuerpo de Greta Garbo se describen también con el léxico religioso. El cuerpo de Greta Garbo se debate en el exceso. Y la consecuencia del exceso es el pecado:

Nada más bello que el pecado cuando rebasa el límite -orden- de las medidas. Se hace moral cuando deja de ser moral. Deja de ser impuro cuando comienza a ser perverso. El paraíso de la flor se logra por la elevación del tallo [...] / [...] Sólo el héroe se puede permitir el lujo de tener un solio de tormenta. Vida de límites, de bordes, de peligro. Pero, por lo mismo, alta de belleza y pura de perversidad. (Muñoz Arconada 1974c: 244-245)

¹⁷⁷ Dyer añade a este tipo de sexualidad una intencionalidad ambigua, con unas palabras de Molly Haskell: «Muchas de las estrellas de la categoría de mujer independiente fueron caracterizadas por la ambigüedad sexual de su apariencia y de su presentación. Este puede ser un aspecto de los atributos físicos —los hombros anchos de Joan Crawford y Greta Garbo,...—» (Dyer 2001: 82).

Greta Garbo: Forma de abiertas curvas. Redes, sutiles, para las alucinaciones obstinadas. Perfecta y perversa. Grespa maraña de espasmos, donde se anegan los vivos deseos del amor. [...] / Mujer -mujer: carne, nada- hecha de sueños, de arrebatos, de tentaciones. Mujer -mujer: carne, todo- hecha fuego, de pasión, de pecado. (Muñoz Arconada 1974c: 139)

Su estatus de diosa va más allá de la pantalla, y, como se ha comentado anteriormente, llega a constituirse en *ars amandi* contemporáneo. Es otra de las cualidades del mito, ser proteico en sus adscripciones genéricas y en sus funciones sociales:

Miles de amantes iban a los cines a aprender, en su técnica amorosa, cómo debían besarse cuando estuvieran en la soledad de las habitaciones. Normalmente, la claridad del día duraba doce horas. Pero ella tenía siempre un fondo turbio de noche con desvelos apasionados. (Muñoz Arconada 1974c: 189)

Ese poso turbio de pasión conmina al relato a representarla como un ser humano cercano a la animalidad en su comportamiento. Muchos son los indicios que apuntan a ello, pero se pueden citar dos como los más representativos. El primero de ellos es el constante anhelo de estar en contacto con la naturaleza —por ejemplo, el deseo de estar junto al mar, que, por otra parte, se correspondía con la realidad—. Éste es un rasgo que la vincula con los mitos griegos. Supone una arcaización del comportamiento que se desarrolla en los espacios propios de aquellos:

Ama, con pasión, la Naturaleza. Aprendió a amarla desde niña, en su país. Suecia, tierras del Norte, donde la Naturaleza es el héroe constante de su historia. Ella misma es, fuertemente, Naturaleza, raza. Un poco misterio. Un poco entraña y raíces ancestrales. Ella no sabe convivir con gestes distintas, pero sí con Naturalezas distintas. (Muñoz Arconada 1974c: 191)

Greta odiaba el artificio de la belleza falsa: El tocador, las perfumerías, los masajes, los baños turcos. Su belleza estaba hecha por el viento, y ella adoraba al viento. Su cuerpo estaba formado por el mar, y ella adoraba al mar. [...] / [...] Ella descendió hasta la playa. Había una soledad imponente, fría. El mar -panorama del mar-. El mar y la mañana en vilo sobre las aguas azules. / Entonces, Greta comenzó a desnudarse. (Muñoz Arconada 1974c: 191-192)

El otro es la fuerte pasión que emplea en sus interpretaciones, según el retrato que de ella hace Arconada, y que concuerda con alguno de sus contemporáneos. Recordemos a Benjamín Jarnés (4. 1. 2.), con el que Arconada comparte la hibridación genérica de su biografía cuando apunta las claves de su arte. Algunas de las muchas digresiones del autor en esta obra se dedican a explicar la forma de actuar de la estrella. En ciertos pasajes el lector parece estar leyendo una teoría de interpretación. Reuniendo todas las características que se han comentado hasta ahora, se podría exponer que Greta Garbo los usa en sus actuaciones. En ella se encuentran

reunidas las características detalladas —santidad, leyenda, sensualidad, animalidad— a la hora de desarrollar los papeles en la pantalla. En tanto que santa, su vida parece ser una entrega absoluta a una misión —en el caso de Greta Garbo el cine—; en tanto que sensual, su cuerpo es ejemplo de exposición total a los demás seres humanos; y en calidad de animal, sus actos no se rigen por los mismos designios que el resto de los mortales, lo cual la eleva a un estado supremo de individualidad y lejanía. En la siguiente cita se resumen todos los elementos vistos hasta ahora:

Greta es, en arte, todo lo contrario que es en la vida. Precisamente por esto puede trabajar sin peligro. Se cansará de la intensidad que ponga en él pero nunca morirá abrasada, consumida, en él. Tiene pasiones de arte, no pasiones de vida. Gracias a esta frialdad nórdica puede realizar este juego, este maravilloso juego, de hacer que un abrazo sea algo más que un abrazo, que un beso sea algo más que un beso. El arte de Greta sólo puede realizarse porque ella tiene una gran ausencia de vida. De otro modo, la vida podría más, y sucumbiría el arte. (Muñoz Arconada 1974c: 197)

Especialmente importante por la relación que tiene para este apartado es el capítulo titulado «Definiciones sobre el arte de Clara Bow», de *Tres cómicos del cine*, otra obra de Arconada, donde se dan unos juegos intertextuales que se señalarán para acabar. El propio autor se cita refiriéndose a otra obra suya, precisamente *Vida de Greta Garbo*: «con el fin de realizar los contrastes, hemos comparado en otro sitio a Clara Bow y a Greta Garbo» (Muñoz Arconada 1974b: 217). El arte de Clara Bow es, ante todo, un arte dinámico. «Todo su arte es un descentramiento, una movilidad continua. No tiene pausas» (Muñoz Arconada 1974b: 217). Las verdaderas estrellas del cine miden su mito por la perfección, «en sustancia, es una cosa, un objeto perfecto» (Muñoz Arconada 1974b: 217). Es realmente interesante el contraste al que somete a las dos actrices más importantes para Arconada. Son tipos de artistas, mujeres, personajes antagónicos:

En general, la una representa lo objetivo, y la otra, lo subjetivo. Greta, la meditación, y Clara, la acción. La intimidad y la superficie. La esencia y la forma. Greta es la artista que va, a sí misma, cercándose, enrollándose dificultades, obstáculos, sufrimientos. Todo su proceso está en buscarse su propia catástrofe. Al contrario de esto Clara Bow parte de una dificultad para llegar a una solución. Y Greta parte de una solución —de un hecho corriente— para llegar a una dificultad. Por eso, la acción de ambas es distinta. La una trata de asirse, de encerrarse, de arrojarse en las cosas, y Clara, opuestamente, trata de desasirse, de liberarse, de desprenderse de ellas. Greta Garbo no tiene energías de dominio. Se debe a la fatalidad; por eso, su arte es pesado, concéntrico. Clara Bow tiene resoluciones, dominio, fines; por esto, su arte es dinámico, persecutivo, lleno de finalidad y precisión. (Muñoz Arconada 1974b: 217)

A lo largo de esta sección hemos intentado demostrar la cercanía que mantiene esta obra de César Muñoz Arconada con el género hagiográfico. *Vida de Greta Garbo*, supone, en muchos aspectos, una actualización de modelos de la cultura y la literatura anterior, aplicados a una nueva realidad cultural que iluminó a los intelectuales de todo el mundo en los años 20 y 30. Arconada ha encontrado un patrón genérico idóneo para el retrato de una persona investida de un nuevo poder de convicción inédito hasta el momento por su magnitud: una estrella de cine. Las características casi mágicas que fueron atribuidas al cinematógrafo, constituyeron una nueva religión, y era necesario que se le dotara de un lenguaje propio para hablar de ella y sus figuras mágicas. Pero ese lenguaje que se fraguó en las Vanguardias españolas asimiló, como hemos demostrado, el vocabulario, la sintaxis y la retórica de aquellos lenguajes preexistentes en las esferas de lo sagrado de nuestra cultura. Se demuestra así que incluso en los momentos en que la creación artística intenta romper de manera radical con la tradición, ésta última tiene un peso ineludible.

No se puede entender en su totalidad *Vida de Greta Garbo* sin recurrir a la hagiografía. Toda la obra se orienta a desarrollar la figura mítica de la actriz sin que se perciba atisbo alguno de crítica o razonamiento sobre esta sacralización. El género biográfico debía ensanchar sus límites para narrar una vida de *sombras*. En este apartado hemos intentado demostrar que el mito de Greta Garbo estaba consensuado por todos los que de la actriz tenían conocimiento. Se daba de antemano la fijación de los poderes míticos de la Divina —patentes en todos los textos escritos sobre ella en la época—, y Arconada se limita a ampliar los aspectos en los que surgían. La hagiografía proporciona al autor palentino un esquema formal sobre el que fundamentar la canonización definitiva de Greta Garbo en nuestras letras, y con esta obra, actualizó el género y lo aplicó a un fenómeno moderno que necesitaba el peso de la literatura para construirse definitivamente como mitología, como espacio sagrado del hombre contemporáneo.

7. 2. 2. José María Álvarez: «Greta Garbo» (1986)

Abordamos de nuevo el culturalismo de José María Álvarez para constatar que adquiere un cariz fantasioso cuando aborda sus mitos personales. Su particular mitología creada —estrellas de cine, personajes literarios, escritores, personalidades de la historia—espacio es abundante, y casi desbordante dado su afán totalizador de la

cultura. Su obra se caracteriza por seguir la corriente del caudal de la cultura, pero un caudal por el que discurre el dato erudito. Como hemos tenido oportunidad de comprobar, el océano de nombres que pueblan su obra no sólo la condiciona, sino que, podría decirse, la define. Su poesía, recogida en *Museo de cera*, es un proyecto que crece con citas añadidas, aumentando de edición a edición. El mar de citas ajenas que dan forma lentamente a su obra poética acompañan prolijamente a sus poemas, relegando a la propia creación del poeta en muchas ocasiones a un estado inferior a su paratexto. Con esta forma de entender el acto creativo, José María Álvarez asume que la lectura y la escritura son dos actos que se resuelven en uno solo, dos actos indisociables.

Este mismo modo de proceder es aplicado al resto de su obra no poética. Es el caso del volumen *Desolada grandeza*, de 1986, conformado por varias biografías líricas, que retoman la misma idea que sobrevuela su obra poética. Fueron ideadas para su publicación en revistas de ocio y moda, como el autor aclara en el prólogo, con objeto de «paliar algún insomnio o distraer el paso por alguna comarca poco edificante» (Álvarez 1986: 10). Entre ellas se encuentran otras estrellas de cine, como Marilyn Monroe, Marlene Dietrich, Valentino, Bogart o Bela Lugosi, junto a otros personajes que construyen su personal mitología: Stendhal, Herman Melville o el Marqués de Sade. Observados en conjunto, sus obras demuestran la importancia absoluta del paratexto, como si el propio poeta aspirara a que su obra fuera simplemente ellos. Lectura, creación y recreación son la misma cosa, y en el texto que rescatamos de esta obra, se demuestra fervientemente. El texto, simplemente titulado «Greta Garbo», es un ejemplo de que el género del mito Greta Garbo no puede ser la biografía tal como se le aplica a otros personajes. José María Álvarez, como todo creador ante el mito, tiende a la recreación. Trata el mito en términos de fabulación. En este sentido, la creación de Álvarez sigue la línea emprendida por la biografía de Arconada, despreciando el principio de veracidad que debe regir el género para adentrarse en el terreno de la imprecisión.

El texto se estructura en tres partes, que se corresponden con las fases del héroe cultural. Observemos el comienzo de esta prosa lírica, que viene precedido por una cita de Antonin Artaud: «...*Un cuerpo nuevo / en el que ustedes no podrán / nunca jamás / Olvidarme.*»:

Greta María Ricardo Gustafsson nació en 1905, en el wagon-lit núm. 300A87 del Transiberiano, la tercera noche de noviembre, a la altura de Ulan Ude. Hija de un actor

mongol, de quien heredaría la delicadeza de su rostro, y de una dama de la alta burguesía finlandesa. A los tres años, separados sus padres en un indecible cruce de navíos, se instalaba con su tía-abuela en Estocolmo. (Álvarez 1986: 89)

La correspondencia con la verdad del personaje histórico de Greta Garbo es eximia. Apenas si unos datos responden a la realidad. Porque incluso su nombre está alterado. Tampoco el modo en que nació en el lugar se corresponden con la verdad. Sólo el año de su nacimiento es veraz. Toda esa recreación biográfica, literaturizada, estará marcada por esta tendencia a la fabulación. Mezclará algunos datos que se corresponden con la verdad, con otros totalmente inventados que forman parte de la imaginación de José María Álvarez. Pero esta inexactitud es intencional. Para corresponder con las etapas del mito, del héroe cultural, es necesario introducir algún elemento externo a la propia vida real. En este caso, la primera parte estará marcada por el destino, que aparece pronto explicitado:

Una niñez trezada de desgracias (madre muerta de abandono; ruina familiar por pérdida de las fincas de Finlandia en una revolución pavorosa; suicidio de su tía-abuela con linimento «Sloan») la encaminará definitivamente a su destino. (Álvarez 1986: 89)

En esta primera etapa tortuosa de la vida de Greta Garbo, sólo el destino la salvará de la desgracia en que se ve sumergida: pobreza, suicidio de quienes acompañan al héroe en su camino, muerte, tragedia. Son todos los caminos que el héroe debe atravesar para alcanzar su destino, aquello para lo que los dioses le han emplazado. Otros indicios de que nos encontramos con la fabulación de una heroína se hallan en el origen humilde del personaje, y las múltiples vicisitudes por las que pasa en su infancia. Para dar una mayor vitalidad y agrandar la leyenda de Greta Garbo, José María Álvarez apuesta de nuevo por la hipérbole y la inexactitud:

Es internada en un orfanato. A los doce años huye. Conoce la miseria, el horror de la calle. Adoptada por las damas de un burdel, levanta su adolescencia inverosímil entre paredes de terciopelo y altos espejos, enjabonando caras en la barbería de la «casa». (Álvarez 1986: 89)

Junto al destino, acontece en las señales que la empujan a buscarlo: «Un día de 1920, afeitando el rostro de un actor joven, descubre bajo la espuma las huellas del aplauso. Se va con él y emprenden la aventura del teatro».

El tono de fábula emprende definitivamente el vuelo cuando la actriz, la promesa, tiene un encuentro con el destino: «Y un día, como extra, pisa las puertas de un arte nuevo que está llamado a adorarla y al que ella consagrará: el Cine» (Álvarez 1986: 90). El héroe debía responder a la llamada, como en efecto ocurrió,

para que obtuviera la recompensa oportuna. Una vez que Greta Garbo se encuentra con el cine, su popularidad es inmediata:

El público pregunta en los periódicos quién es aquella dama que los ha destronado desde la pantalla, exige [*sic*] nuevas películas, su casa empieza a verse rodeada de una muchedumbre enloquecida a la que por vez primera le ha sido mostrado el rostro azul del amor y la muerte. (Álvarez 1986: 90)

Es en ese momento cuando se vislumbra, parece desprenderse del texto de José María Álvarez, el camino que su vida emprenderá desde ese momento de aquello que le confirió al mito su estatuto definitivo: la huida, el hastío por la propia popularidad que llevaba aparejada del cine. Emprende una huida, ya desde esta etapa, que se habría de intensificar a medida que los años avanzaban. Pero al manejarse los términos del destino, sería una carga que debía soportar a pesar de todo. El texto contiene todos los mitemas básicos que configuran el mito:

Greta María se aterra ante esta imprevista popularidad, quiere abandonarlo todo y esconder su futuro en Berna, en una playa adriática, en Marruecos, en cualquier sitio donde pueda levantar su torre solitaria sin que nadie avance hacia esas murallas. Pero es inútil. Su frente está tocada por la Errante. Cambia de nombre, se maquilla hasta convertirse en figurante de caballería austro-húngara, es el criado de Told en DR. MABUSE, DER SPIELER, de Lang. Pero todo es inútil. Sus ojos sin fondo cruzan el vértigo de la pantalla y la revelan. Su destino es el cine. (Álvarez 1986: 90)

Es el mismo destino el que pone en su camino a Mauritz Stiller, que le habría de llevar al Centro mundial cinematográfico. En términos narratológicos, Mauritz Stiller es un personaje con unas funciones muy definidas en el camino de la estrella. Muere, después de incorporar al horizonte de Hollywood a su más grande diva. El destino marcará nuevamente su vida, que desde el momento en que cruzó hacia la meca del cine, estará marcada profundamente por la soledad:

Y es entonces cuando Hollywood, aquel Hollywood increíble y legendario, dispone ante ella sus alfombras de cristal, sus luces infinitas.

Sobre esas alfombras marchará indetenible hacia su destino. Pero marchará sola. Mauritz Stiller, su descubridor, no sobrevivirá a los grandes sueños del Cine. Su idea de la mujer que habría de convertirse en símbolo de los signos del amor y su arrasado paraíso, chocó violentamente con la política de los estudios. De todas formas, no abandonará nunca a Greta María, que para siempre será el espejo que Stiller quiso levantar. Pero él es despedido a pesar de estar a mitad del rodaje de THE TEMPTRESS.

Greta María continúa sola. Y abre sus alas irredentas Greta Garbo. (Álvarez 1986: 91)

La segunda parte de esta prosa poética se corresponde con el desarrollo de su carrera de Hollywood. Como es habitual en José María Álvarez, se abre la sección

con una nueva cita. En este caso se trata de una de Luis de Góngora: «la admiración, / vestida un mármol frío». La crudeza de la cita gongorina recoge el sufrimiento que provocó la vida de Hollywood Greta Garbo, y que acabó por recluir la tantos años después a salvo de las cámaras de Hollywood y de los fotógrafos. Pero es en Hollywood, donde se fragua el mito definitivamente, a tenor de lo que nos cuenta el autor que introduce, como viene siendo habitual para el mito de Greta Garbo, falsos paratextos (concretamente, paratextos sin textos):

Hollywood, 1929. ¿Es esta Reina la niña que enjabonaba en la barbería sueca? ¿Este animal radiante?

Nueve títulos -THE TORRENT de Monta Bell, LA MÁSCARA DEL PLACER de Pabst, EL DEMONIO Y LA CARNE de Clarence Brown, LOVE de Edmund Gouling, EL BESO de Jacques Feyder, AS YOU DESIRE ME de Fitzmaurice, ANNA CHRISTIE, MADAME BOVARY, LAS ELEGÍAS DE OVINO de von Stroheim —han edificado el mito más indestructible de la historia del cine.

Maravillosa, ambigua. Señora del Amor, inaccesible. Todos los ojos se han rendido. (Álvarez 1986: 93)

La recompensa por haber aceptado las pruebas que el destino ponía en su camino han llegado, dado que el mundo entero se rinde a sus pies. Y aquello que parece más importante todavía, es que el arte cinematográfico vira hacia Greta Garbo y la colman de afectos y de todo aquello que necesita para brillar con más intensidad. Aparece en esta etapa el amor de verdad, pero fiel a su condición de *femme fatale*, que tantas veces encarnó en la pantalla, sus amores nunca acaban por ser felices. John Gilbert, hasta Valentino en el texto de José María Álvarez, caen rendidos ante ella. Así una larga lista que el autor enumera, mezclando nuevamente todo tipo de datos respondan o no a la verdad, pero todos son «Nombres y nombres destrozados contra esta coronación inalcanzable. Nadie habría de tenerla» (Álvarez 1986: 94).

El nivel de fabulación del texto de José María Álvarez es inusitadamente alto para una semblanza biográfica. Es la prueba de que el mito se debate en la retórica. En esta ocasión, en esta parte, vuelve a aparecer la figura de Mauritz Stiller, cuya muerte había sido ya relatada en la primera parte. En su opinión, en opinión del autor, es el único hombre que ostenta su corazón. La segunda muerte fabulosa de Mauritz Stiller tiene como testigo a Greta Garbo, que lo acompañara en sus últimos días. Allí acontece algo que posteriormente se verá reflejado en su filmografía, y que ya hemos apuntado anteriormente:

Permanecerá largo tiempo entre aquellas paredes, tocará los muebles y objetos que el amó, los acariciará como si fuesen el cuerpo que nunca gozó, como cinco años más tarde retratará ese instante en LA REINA CHRISTINA, de Mamoulian, en uno de los más alucinantes viajes por el Paraíso que se se [*sic*] nos haya dado contemplar. (Álvarez 1986: 94)

La muerte de Mauritz Stiller la sumerge de nuevo en el dolor, y la empuja irremediabilmente hacia aquello que el destino le deparaba, que era la soledad. El mismo destino que la empujó y que la condujo a ser la mujer más famosa del mundo, tenía reservado para ella una cara amarga que nunca se le anunció. La muerte traía la soledad, y esa misma soledad será la única que le acompañe cuando tome su decisión de abandonar las luces de las pantallas cinematográficas. Después de la muerte de Mauritz Stiller, José María Álvarez relata la filmografía que todavía le restaba por rodar, y llama la atención en especial un dato de la cosecha del autor:

Quando la Garbo regresa a Hollywood, se encierra entre las rejas de plata de su casa. Aún saldrá hacia los estudios

—LA MUJER DE LAS DOS CARAS, de Cukor; LA REINA CHRISTINA y VIDA DE LOS DOCE CÉSARES, de Suetonio, lo atestiguan—, pero la pasión la ha abandonado. El ritual se consume a sí mismo. (Álvarez 1986: 94-95)

Alude a la ritualización que caracteriza a Greta Garbo, su célebre manera de prepararse para sus papeles. Entrar en un trance era su modo particular. El hecho de que incluya una película como *Vida de los doce Césares*, que nunca ha sido rodada (otro falso paratexto), invoca un proceso de intemporalidad en el arte interpretativo de Greta Garbo. La conecta directamente con el mundo clásico en forma de idea pura. Después de esa película ficticia, la diosa se retira y comienza a confundirse con la memoria, con el recuerdo, con la bruma que envuelve a todo mito y que lo sustrae del tiempo como un proceso inevitable. Un último paso que el destino le tenía preparado:

Durante diez años permanecerá en sus habitaciones, a las que muy pocos antiguos compañeros han de tener acceso: Gloria Swanson, Gable, Erich von Stroheim. Y ninguno de ellos dejará testimonio de lo que viesan tras la puerta de plata. Se le proponen guiones como nunca hasta entonces a estrella alguna. Pero todos serán rechazados. La diosa de ojos amarillos va cristalizándose lentamente en esa sucia polvareda fitzgeraldiana que flota en el despertar de los sueños. (Álvarez 1986: 95)

Entrará definitivamente en el terreno del sueño, como si apenas hubiera existido. Fue una sombra en la conciencia de quienes la disfrutaron en la pantalla. Éste es el momento en que el mito hace un viraje hacia la nada:

El tiempo de la gloria ya no incendiará otros parpados que los del insomnio. Ahora nace el tiempo del desencanto. (Álvarez 1986: 95)

Para comenzar con la tercera parte, José María Álvarez incluye una cita de una canción de Bob Dylan: «A lo largo de la atalaya / los príncipes contemplaban el paisaje». El paratexto nuevamente nos da indicaciones precisas: la atalaya en que se encuentra el mito de Greta Garbo, en su calidad de reina, sólo puede ser disfrutado por quienes poseen la majestad. Es un espectáculo creado y recreado sólo para su propio disfrute. Recluida, huída del mundo, Greta Garbo completará esa atalaya con su propio rostro, como si se tratara de Dorian Gray:

Cuando todas las puertas del Destino han sido forzadas, cuando la luz celebra todavía en esos ojos que cantaron todos los pueblos de la tierra y que nunca el tiempo desmentirá, Greta Garbo se retira. Perseguida por una juventud irrecobrable, rompe su retrato. (Álvarez 1986: 97)

El héroe ha tomado la decisión, y nadie podrá alterarla. José María Álvarez se detiene en la decisión como un momento imprescindible del héroe -mito. Algo superior a él había decidido su destino, pero su decisión lucha contra él:

Nadie ni nada pueden detenerla. Las ofertas fabulosas de sus productores, el llanto inconsolable de millones de espectadores, el collar de recuerdos que la unen a la ciudad maravillosa: como un baile que cuaja sus sedas en el relente, Greta Garbo abandona la fiesta. (Álvarez 1986: 97)

Las fases del héroe se consumen hacia el fin que deben tener estas entidades míticas. Pagan con su propia destrucción el precio de su decisión, escenificada como una gran obra de arte, como una gran producción:

Su despedida de Hollywood y de la casa en la que durante años había construido su torre solitaria de diamante ha pasado a la historia como la más hermosa desde aquella en que apareciera ahorcado Ezra Pound. Convocó a todo el personal de los Estudios, a todos los directores de su vida, las mejores orquestas del Pacífico, la gente que pasaba por la calle. Fue una conmemoración delirante que se prolongó diecisiete días, al final de los cuales, en una noche radiante de Septiembre, detuvo con su mano a los borrachos, los arrastró hacia una silenciosa procesión de despedida sala por sala, objeto por objeto, y al terminar, establecido de nuevo en el jardín aquel ejército desesperado, prendió fuego al monumento y esperó impasible la llegada de bomberos y policías, contemplando, con la ternura de los suicidas, el holocausto y las cenizas.

Al día siguiente, 12 de septiembre de 1942, abandonó la ciudad para siempre. Oculta tras sus gafas increíbles, como la máscara de César Borgia, recorre el mundo. (Álvarez 1986: 97-98)

A partir de ese momento la fuga del mundo la subsume en una espiral de excentricidades, como si se despidiera ella misma después de haberlo hecho con el

mundo. Comienza una peregrinación. Se hará compañía con otros seres que, como ella, han abandonado físicamente el siglo, y pertenecen a las sombras y el recuerdo. Hará de su vida un vagar extravagante, hasta confundir su materia mítica con el arte, como en el ejemplo de la dama de Elche.

Vive algunos meses en una misión de Kenya. Inaugura la casa de Neutra y desde ella parte con Josef von Sternberg hacia Kehsi Mansam (Birmania). Se la ve en París con el fantasma de Carlos Gardel; en Viena, comprobando personalmente las ruinas del Tercer Reich. Se intercambia seis días la vida con Marlene Dietrich y canta en el Sand's de Las Vegas. Se casa en Jamaica con la hija de Stiller. En 1952, Fritz Lang la descubre de echadora de cartas en Nápoles y la convence para que vuelva al cine: bajo el nombre de Rita Colosimo rueda LA DAMA DE ELCHE.

Y huye de nuevo. (Álvarez 1986: 98)

El relato de José María Álvarez no podía concluir sin otra fabulación. Como muchos de los escritos que ya hemos tenido oportunidad de estudiar, se detiene en los rumores que la persiguieron durante todo su retiro. Su vuelta al cine, con la que se especuló durante tantos años, se materializa en el relato de José María Álvarez. En él Greta Garbo decide volver para rodar una última película, que será la versión cinematográfica de una novela de Flaubert, *La educación sentimental*. En este caso que sí llega a la gran pantalla, pronunciará por primera y única vez una de sus frases más célebres (otro hecho biográfico desvirtuado y deslocalizado del mito en la semblanza de Álvarez):

Terminada la proyección, en la que apareció milagrosamente devuelta a su juventud, bajo madame Arnoux y el alcohol de Fuller, dirigiéndose desde la pantalla a un publica ya metido con ella para siempre en el Esplendor, dijo: *Quiero estar sola*. Y desapareció del local. (Álvarez 1986: 99)

El último párrafo debe ser leído a modo de epílogo. Un héroe del calibre de Greta Garbo debe señalar para siempre la vida de quienes lo han vivido, de quienes han convivido con su imagen y su valentía, la valentía de sus actos. José María Álvarez, como buen mitómano, detecta la importancia del mito de Greta Garbo y concluye: «Ninguna mujer ha sido nunca tan moderna como Greta Garbo. Desde ella vivimos recordando. Acompañados por su ejemplo serenísimo de libertad, de orgullo y de belleza, con el tesoro fundado en la memoria de haberla contemplado» (Álvarez 1986: 99). Sólo mediante la narración, la creación de mundos posibles, se cristalizan los datos de la leyenda. Así se ha funcionado el mito desde tiempos inmemoriales.

En el texto de José María Álvarez se hallan todos los ingredientes de una vida heroica, como hemos tenido la oportunidad de ver hasta el momento. Desde las marcas en su infancia que presagian la posición que ocuparía en el firmamento cinematográfico, hasta la lucha del héroe con el destino, el texto revela la deuda con los grandes relatos heroicos de occidente. Pero, como en ellos, se suspenden las marcas de veracidad que el héroe no necesita. Se muestra con ello que la materia del mito no es la verdad, sino la literatura. No lo necesita, porque no es historia. Aún así, lo peculiar de la biografía sobre Greta Garbo en general es que suelen mezclarse con algunos elementos veraces, más o menos comprobados o disimulados, y que organiza la obra de manera tenue a través de los estadios del héroe: infancia, las creencias, Hollywood, retiro. Cada una marcada fuertemente por un agente. En el caso de la primera fase, es el destino que le empuja al héroe a encontrarse con su arte. En el desarrollo, la fama se presenta como un lugar extraño, incómodo. En la tercera fase, que se corresponde con la tercera parte, la decisión final de retirarse de las pantallas cinematográficas le conduce a un estado de sabiduría, y ello le confiere al mito su carácter ejemplar. Se retira como los monjes, y, si vuelve, como en el caso del texto de José María Álvarez, es para volver ocultarse. Ése es el ejemplo de Greta Garbo.

Cabe preguntarse si este pequeño relato en torno a la vida de Greta Garbo está biografía mínima fantasiosa tiene en *Vida de Greta Garbo* de César Muñoz Arconada el modelo original. Es posible que, dada la fecha en que ve la luz el texto, y conocida el gusto erudito de José María Álvarez, emprendiera la escritura de esta pequeña biografía impulsado por la lectura de aquella primera biografía lírica. O, simplemente, elaborara un relato del mito del único modo en que se puede abordar en la literatura: fabulando, recreando, porque el escritor y el mito se relacionan en la duda. Las marcas genéticas que comparten ambos textos, el de César Muñoz Arconada y el de José María Álvarez, parecen evidentes. El estilo lírico empleado para narrar una vida que adorna ambas obras ostenta una función mitificadora.

7. 2. 3. Manuel Puig: «Mi queridísima esfinge» (1993)

El volumen de relatos *Los ojos de Greta Garbo*, editado póstumamente (en 1993), se proyectó como homenaje cinematográfico al escritor. Está plagado de fotografías (pertenecientes a la colección personal del autor) de la actriz que da título al libro. El libro contiene un relato dialogado sobre Garbo, a quien Puig veneraba con

especial devoción. Es el texto central del libro, y lo dota de cohesión. En *Los ojos de Greta Garbo*, el título del volumen, se asomó durante mucho tiempo el escritor argentino, con una admiración tan intensa que no erraríamos si la calificáramos de veneración.

La relación del cine con Manuel Puig es una relación fructífera y de gran alcance. Hasta el punto de que se le ha considerado como el escritor más cinematográfico de la literatura argentina. Como sentencia Gargatagli, Puig «acusado de relatar banalidades, de desconocer el gran estilo o incluso cualquier estilo literario, parece bastante fiel a los dispositivos del mejor cine» (2004: 30). Gran parte de sus novelas guardan alguna relación con el séptimo arte. *El beso de la mujer araña*, *The Buenos Aires Affair* y tantas otras muestran diversos grados de acercamiento al arte cinematográfico. Las relaciones que mantiene éste con sus novelas (y en buena parte del resto de su producción) son muy variadas. Se puede observar desde una construcción estructural de la novela hasta la frecuente aparición de las estrellas cinematográficas, como el caso que nos ocupa.

El cuento «Mi queridísima esfinge» evoca un encuentro ficticio entre Greta Garbo y el director de cine Max Ophüls, que se encuentra ingresado en el hospital aquejado de una grave enfermedad. Al borde de la muerte, recibe la visita de la divina, a quien el director en realidad, a pesar de que se trate de una recreación ficticia de este encuentro, tenía en gran estima personal y aprecio profesional.

El personaje de Greta Garbo esbozado refleja un conocimiento profundo del mito, cuyos detalles (empleados sutilmente por Manuel Puig) se perfilan a lo largo del texto por boca de los propios personajes. Se presenta bajo la forma única de un diálogo entre los interlocutores. Es otro de los textos del corpus de nuestra investigación que adquiere la forma de paratexto, en este caso de epitexto privado (Genette 2001: 320). Se adentra con ello en la resbaladiza pista de *lo posible*, de lo que pudo haber sucedido, entroncando con el modo general de acercamiento en el género biográfico sobre la actriz. Gracias a los conocimientos y a la devoción que le profesaba Manuel Puig, y a sus conocimientos cinematográficos en general, la caracterización autónoma de los personajes goza de precisión.

Sólo así se consigue que en la segunda frase que pronunciaba en el diálogo ya se pincele certeramente la personalidad de Greta Garbo. Nótese que el comienzo da la idea de que nos encontramos ante una construcción cinematográfica. Puig omite la

figura del narrador con objeto de reproducir con el mayor grado de cercanía el relato cinematográfico clásico. El recurso permite que el lector se convierte en espectador. La acción comienza, pues, sin ningún tipo de intermediario, a modo de escena cinematográfica:

—¡Usted aquí, queridísima señora Garbo!

—Por supuesto, quería traerle estas flores, señor Ophüls.

—¿Cómo se ha enterado de que estaba enfermo?

—Los diarios alguna vez sirven. (Puig 1993: 95)

La aparición en la habitación del enfermo de una figura de la talla de Greta Garbo conduce a aquél a pensar que se encuentra ya al otro lado de la vida, o bien que está soñando. La dificultad que entrañaba acercarse a la estrella (o, sencillamente, verla en el mundo), le empuja a proferir su sorpresa del siguiente modo:

—Y ha alcanzado a encontrarme vivo. Pero tal vez solamente esté soñando con usted.

—¡Qué modo de agradecer, señor Ophüls! (Puig 1993: 95)

El enfermo tiene conciencia de la gravedad de su dolencia, y con ese desparpajo que adquieren los de su estado, habla abiertamente de la muerte a la estrella. Greta Garbo parece acoger de manera natural la noticia, tal vez porque ya tenía conocimiento previo de todo lo que acontecía a la salud del director. Por ello es momento de expresarse sin tapujos: llegado el momento, el director anhela parir con la conciencia tranquila de haber desentrañado los problemas cinematográficos que su vida artística le ha reportado con una de las mayores estrellas de la historia, a quien pudo haber dirigido en una ocasión si el proyecto no se hubiera truncado. A pesar del momento, Ophüls y Greta guardan las cortesías de dos grandes artistas:

—La verdad es que de un momento a otro dejaré esta clínica, pero no en posición vertical justamente.

—Señor Ophüls, no les de [*sic*] ese placer a los críticos. Muchos dicen que su corazón se resintió por los conflictos en la filmación de *Lola Montes*.

—Nunca me entendieron, querida Greta. ¿Puedo llamarla así?

—¡Claro! (Puig 1993: 96)

Al hacer un repaso de su vida, el director entiende que uno de los grandes fracasos de su carrera, entre otros de los que hablará seguidamente con la estrella, es no haber podido rodar la película que tenía proyectada con Greta Garbo, que parecía ser la que lo sacaría de su ostracismo voluntario. Puig refleja con ello el ansia que circulaba en el mundo del cine por devolverla a la plenitud de la pantalla:

—Pero nadie me quitará la gloria de haberla convencido de hacer un filme conmigo, aunque al fin y al cabo no se haya realizado.

—Por lo menos quedan los ensayos. Nunca me había visto tan bien en la pantalla. Su mirada, Max, hizo el milagro. Tenía ya 44 años y usted, en cambio, supo verme mejor que cualquier otro en el pasado.

—*La duquesa de Langeais*. Usted y un joven James Mason en una dosis de amor sadomasoquista. El trueque de roles. La duquesa, rica en poder, belleza y sadismo, se torna la víctima de un hombre que sabe sacar partido de su punto débil. ¡Balzac y Garbo, qué combinación! (Puig 1993: 96)

El testamento literario de Manuel Puig que constituye este relato cobra una importancia capital para entender su legado literario. Por ello, la cita anterior adquiere un significado simbólico que esconde una alusión a los proyectos inacabados que el escritor tenía en mente ante la conciencia de su propio final. Podría decirse que proyecta sobre el director su frustración por todo lo que dejaría sin terminar. Calificar de «gloria» un proyecto no finalizado (y que habría protagonizado nada menos que Greta Garbo) será uno de los mayores éxitos que se lleve el director (otra vez aparece la belleza del paratexto sin texto como atributo del mito), incomprendido, por otra parte, por la crítica en buena parte de su producción. Greta Garbo, a su vez, corresponde el halago que el director le lanza diciéndole que jamás se había encontrado tan bien en la pantalla. Deja asomar un atisbo de arrepentimiento por haber abandonado tan pronto la pantalla, pero por otro lado permite ver la exigencia a la que se sometió en todos los intentos encaminados a devolverle a la gloria cinematográfica. El director quiere ahondar en las razones que condujeron a aceptar esa proposición, pero en la situación de la conversación Greta Garbo tiene un pequeño lapsus mental:

—Dígame, Greta. ¿por qué había aceptado volver al cine en 1949, justamente conmigo?

—Porque usted en el 33 rodó una película preciosa titulada *Amorío* y años después otra maravilla llamada *Carta de una desconocida*. Y porque, como mi gran amigo Mauritz Stiller, usted es un director demasiado refinado para ser comprendido por los críticos. Como él, usted morirá masacrado por los críticos.

—Entonces usted sabe que moriré de un momento a otro.

—No, Max, perdone. Me dejé llevar un tanto... (Puig 1993: 96)

La muerte (sea física, como la del director, o simbólica como la de Greta Garbo) y el arte están trenzados en el diálogo continuamente. El director, que parece haber aceptado su final, prefiere derivar la conversación hacia otro tema mucho más importantes que la propia muerte: el cine. Se queja ante la Divina de la exigua

acogida que tuvo alguna de sus obras, y que fueron las que más satisfacción artística le proporcionaron. Y en este punto salen a relucir las cualidades mágicas del mito de Greta Garbo. Hemos podido detenernos en el personaje de Garbo dotado de poderes adivinatorios (en el texto de Martínez Ruiz), aunque con fines bastante menos sublimes que el arte; sin embargo, en esta ocasión, la idea manifestada en contra de la crítica y la prensa sitúa a Greta Garbo en una comunión solidaria con el director y pronostica que la obra de éste será entendida y alabada en el futuro:

—Greta, hay en mí otro gran dolor; cuando fracasó hace un año *Lola Montes*.

—Que después de algunos años será apreciada como una obra maestra. (Puig 1993: 96)

La conversación deriva hacia el odio común entonces contra los críticos. Greta Garbo, que tanto sufrió también el descarnado mundo de la crítica, tiene las palabras justas para consolar al enfermo. Puede decirse que el mito consuela no solo físicamente, sino también (y diríase ante todo) espiritualmente: sólo una persona con el talento y la capacidad de Greta Garbo para entender y despreciar al mismo tiempo la industria cinematográfica tiene palabras para aplacar el corazón del desdichado director:

—Déjeme que le cuente. Existe un miserable llamado Bosley Crowther, crítico de cine del *New York Times*. No dejó nunca que una película mía llegase al gran público de su país. Para él *Las joyas de Madam de...* no tenía ritmo, era aburrida. ¡Una sola persona que no ama al cine europeo ha conseguido cerrar el camino comercial en los Estados Unidos a mis películas francesas de después de la guerra!

—Max, ése es el precio de la calidad. (Puig 1993: 97)

Dos injusticias salen a relucir en esta conversación. Por un lado, la incomprensión de la obra de Max por parte de los críticos; por el otro, aquello tan doloroso que le recuerda el director a la divina: «—¡Y a usted no le han dado nunca el Oscar!». Y en esta extraña solidaridad de los rechazados o incomprendidos por el arte cinematográfico que luego los dotaría de prestigio infinito, el director decide adentrarse en terrenos íntimos de la estrella, impelido por la confianza que se ha ido forjando desde el principio de la conversación. Muchas personas en su estado querrían saber antes de partir si existe otra vida, querrían hacer testamento, o pedir perdón y marcharse con el corazón limpio; pero el director, que sólo se debe a su arte y al quehacer cinematográfico, quiere marcharse de este mundo con un único secreto, que nadie más había de saber:

Querida Greta, soy un hombre al fin de la vida, no repetiré esto a nadie —y menos todavía a los periodistas —, ¿podría decirme por qué abandonó el cine en 1941, a los treinta y seis años? (Puig 1993: 97)

La pregunta no parece haber turbado en demasía a la actriz. Posiblemente, en el retrato que hace de ella Manuel Puig, se presenta a una estrella acostumbrada más de lo necesario a esta pregunta eterna, a esta incógnita que la acompañó durante el resto de su vida y que marcó sustancialmente la comprensión y la recepción del mito cinematográfico que encarnaba. Ella, que se siente a gusto por haber encontrado un ser de su misma calidad, le confiesa sin tapujos las razones de su retiro definitivo:

—Es muy simple: la Metro había aceptado hasta ese momento mis exigencias, porque mis películas daban dinero, especialmente en el mercado europeo, pero en el 39 todo se detuvo. En el 40 yo le pedí a Mayer rodar la vida de Madame Curie, pero se la consideró demasiado sombría, aunque Greer Garson, tres años después, logró convencerlo. En lugar de *Madame Curie* hice una comedieta absurda, creyendo que el valioso director George Cukor la salvaría. Vana esperanza. Ése fue mi último film. (Puig 1993: 97)

El director Max entiende la verdadera razón que subyacía a la decisión drástica que Garbo tomó en aquel momento. Sus razones, en la pluma de Manuel Puig, nos emocionan:

—Entonces, Greta, usted se retiró por... escrúpulos artísticos.

—Digamos que sí. No tenía ya la posibilidad de controlar la calidad de mis películas, no podía exigir diez semanas de trabajo o a veces doce. Los tiempos habían cambiado.

—Integridad artística.

—Sí. (Puig 1993: 98)

La confesión de Greta Garbo revela la integridad moral de su persona, que fue en definitiva uno de los rasgos del mito más admirados y de mayor repercusión literaria. Su ejemplo resalta en medio de la cultura de masas, en el sistema capitalista. En un mundo como el actual, donde el dinero barre cualquier tipo de escrúpulos artísticos, donde se comprueba una y otra vez en el universo del espectáculo que las estrellas que se retiran vuelven en cuanto sus necesidades económicas lo requieren, la decisión de Greta Garbo engrandece su leyenda por carecerle precedentes. Sólo la literatura, el arte, los mitos, ofrecen modelos semejantes. Retirarse siendo la estrella más aclamada sólo por escrúpulos artísticos —lo cual sería otro indicio de autoría— amplía la leyenda de Greta Garbo.

La sublime respuesta que obtiene de Garbo a su pregunta subsume al director en un momentáneo estado de embriaguez intelectual. Ante la belleza moral y física que tiene delante, sólo le resta pedir una cosa antes de partir:

—Greta, querría que la última cosa que vieran mis ojos fuera su rostro. Quiero morir en este instante. (Puig 1993: 98)

Pero lo que no espera el director es encontrar que aquella integridad moral y artística que acaba de descubrir en ella, a saber, las razones que la empujaron a abandonar el cine, también se pueden aplicar al propio Max. A pesar de que en un primer momento acoge con ternura las palabras de aquél, Greta Garbo es implacable:

—No diga esas cosas. Mi rostro es triste. Mejor un niño que sonrío en brazos de su madre.

—No, Greta, su cara no me entristece, al contrario. ¡En sus ojos hay tanta compasión!

—Max, esa compasión no es para usted. Yo a usted no le puedo mentir. Compasión no he tenido ni para mí misma siquiera. (Puig 1993: 98)

La altura intelectual que había alcanzado la conversación anterior y el grado de intimidad al que habían llegado se clausuran bruscamente el lector. Estamos ante la representación íntegra del carácter íntimo del mito de Greta Garbo. Por un momento, el lector creyó, al igual que el director, atisbar en los ojos de Greta Garbo la compasión, pero ésta no se hallaba en ellos:

—Cuando usted entró aquí con esas flores, tenía los brazos cargados de compasión por mí.

—No. Entre mis brazos llevo siempre a mi padre, busco darle fuerza. Se había enfermado de tuberculosis trabajando en las calles heladas de Estocolmo. Hacía cualquier trabajo, hasta de barrendero. Lo he visto apagarse poco a poco. Murió cuando yo tenía catorce años. Desde entonces ocupa siempre mis brazos. Pero todo es inútil, no puedo hacer nada para devolverle la vida. (Puig 1993: 99)

Greta Garbo, no sabemos si contrariada o un poco enfadada —o inmersa, dada su condición cinematográfica, en los «sortilegios de los melodramas» (Gargatagli 2004: 31)—, decide acabar bruscamente con la conversación y se marcha ante la sorpresa del director, que esperaba morir contemplando el rostro de la Divina. Se completa la representación pagana del rito de la extremaunción: después de su confesión ante la divinidad, ésta le absuelve de sus pecados y sus sufrimientos. Estos momentos sacramentales se interpretan filmicamente entre los grandes genios del arte:

—Me espera el barón de Varville.

—Eso es una salida de *La dama de las camelias*.

—Debo irme. Y no se preocupe más. *Lola Montes* será un clásico. (Puig 1993: 100)

Efectivamente, Greta Garbo pronostica que *Lola Montes* será considerada una obra maestra. Y todavía en otra ocasión antes de marcharse definitivamente de la habitación del hospital demostrará sus poderes adivinatorios. A este halago, que sirve de contrapunto a la crudeza con que lo ha tratado hace escasamente un minuto, Max

corresponde con otro. Se imagina el paraíso como una proyección continua del rostro de Greta Garbo. En los ojos de Greta Garbo anida la mirada del Dios del arte, una divinidad que está por encima de la vida. Greta Garbo concluirá su visita con una ironía que podría ser compasiva dadas las circunstancias, pero en realidad habla de sí misma. La naturaleza autológica del mito es implacable:

—Y clásicos son todos sus filmes, Greta. ¡Qué pena no tener un proyector en esta sala de clínica para verla de nuevo! Si voy al paraíso, espero encontrar un aparatito que me permita proyectarlos de adelante para atrás cuantas veces quiera.

—Por supuesto habrá uno. No estarán los críticos. El paraíso por definición los excluye. (Puig 1993: 101)

7. 3. Autobiografía

El título de este apartado no debe dar lugar a confusión, ya que no versará sobre las aportaciones que relatan la vida de la estrella en primera persona. Como hemos visto, no existe un volumen que adopte la forma genérica canónica que se le exige a la autobiografía (Lejeune 1994). Según la ecuación que propone Todorov el género autobiográfico «se define por dos identidades: la del autor con el narrador, y la del narrador con el personaje principal» (Todorov 1988: 45). Aunque ya se ha señalado que una de sus biografías, *Garbo*, de Gronowicz, acaba siendo *ficcionalmente* autobiográfica.

El propósito es demostrar que el mito de Greta Garbo también puede actuar como eje vertebrador (y modificador de las marcas genéricas) de la narración de una vida en primera persona, desvinculada de la actriz, pero signada por su presencia modélica. Nos centraremos en *El hijo de Greta Garbo*, de Francisco Umbral, donde el escritor refiere la etapa de su infancia marcada por la enfermedad y muerte de su madre, y a quien le otorga los rasgos y el carácter de Greta Garbo. Debemos tener en cuenta el grado de *literaturización* al que Umbral somete al género (constatable en buena parte de su producción, marcada por el continuo revisar de lo vivido). Umbral se distancia conscientemente de la autobiografía convencional, aquella que, según Sánchez Zapatero, «provoca que, a diferencia de lo que ocurre con las novelas y con los géneros ficcionales en general, el criterio de valoración no esté relacionado con la verosimilitud sino con la veracidad» (Sánchez Zapatero 2010: 13). El escritor de *El hijo de Greta Garbo* anula el pacto entre lector y autor porque se acerca a la verosimilitud, categoría mucho más permeable a la fabulación, y que, en su caso, se decanta formalmente por la *poeticidad*. El peso de la palabra sublime en su obra le ha granjeado la etiqueta de «novelista lírico», porque en ella, «más que una simple mezcla o hibridación de géneros lo que encontramos es una tensión dialéctica entre novela y poesía, narración y lirismo, prosa y verso» (García Jambrina 1995: 25). Nos encontramos con el ejemplo más sutil en el nivel teórico del comportamiento *architextual* del mito, pero que, en definitiva, constata su poder sobre las creaciones que parten de él. Se trata de los pocos casos en que el mito no se ofrece en apariencia

autológica, sino en la fórmula que podríamos concretar en *de me fabula narratur*. El carácter híbrido del texto señalado por García Jambrina (concepto sobre el que ahondaremos en el siguiente apartado) es, por lo demás, sintomático de la práctica totalidad del corpus en prosa antologado en esta tesis. Ya hemos visto que «la musa es la forma», y la forma primaria del mito es poesía.

7. 3. 1. Francisco Umbral: *El hijo de Greta Garbo* (1977)

La novela *El hijo de Greta Garbo*, de Francisco Umbral, relata la infancia del autor desde una perspectiva lírica¹⁷⁸. El amor hacia la madre, revestido de inocencia y sometido a la consideración de la figura materna como estrella cinematográfica, detiene el tiempo poético de la infancia en un momento ideal. Por ello no sorprende que el paratexto inaugural de la novela sea la siguiente cita de Ossip Mandelshtam: «Asusta pensar que nuestra vida es un relato sin fábula ni héroe». El niño de esta novela, este Francisco Umbral pequeño e inocente —un *niño de la guerra*, que en la obra del escritor es más un carácter que una contingencia socio-histórica (Barrero Pérez 2003: 160)—, busca en su madre ese héroe, que faltaría en su vida demasiado pronto. El paratexto inaugural se integrará posteriormente en el cuerpo de la narración, y obtendrá un sentido mucho más intenso que el que se desprende de la mera apertura de una novela: «es el relato de nuestra vida, y nuestra vida no tiene fábula ni héroe, y cuando uno descubre eso (Ossip Mandelshtam lo descubrió muy pronto), ya toda la vida es lucha por transformarse en fábula, y epopeya por transformarse uno en héroe» (Umbral 1982: 7)¹⁷⁹. El término fábula en Mandelshtam y en Umbral resulta esencial para nuestro estudio porque es uno de los nombres técnicos del mito.

¹⁷⁸ Francisco Umbral (Madrid, 1932 - Boadilla del Monte, Madrid, 2007) fue poeta y escritor, uno de los nombres mayores de la segunda mitad del siglo XX español. Autodidacta, se integró pronto en los medios literarios de Madrid. Novelista y columnista en los principales medios escritos, desarrolló un estilo característico, plagado de imágenes, mezcla de lo culto y de lo popular. Sus novelas dotan de aliento poético al costumbrismo urbano, a la intimidad cotidiana y a la actualidad política. La más personal de todas es *Mortal y rosa* (1975), reconocida como obra maestra. Cultivó el género autobiográfico en *El hijo de Greta Garbo* (1977) *La noche que llegué al café Gijón* (1977), *Memorias eróticas (Los cuerpos gloriosos)* (1992), y en sus memorias *Días felices en Argüelles* (2005). Umbral fue Premio Cervantes.

¹⁷⁹ Aunque la grafía hispánica habitual sea Mandelstan, utilizo la que emplea Umbral, que también tiene tradición.

Organizado en tres libros, *El hijo de Greta Garbo* evoca los años de la infancia de Francisco Umbral, que coinciden con los años más convulsos de la historia reciente de España. Los libros corresponden a lugares: el primer libro tiene como escenario el Madrid de la República; el segundo, alguna ciudad del norte, que parece ser Oviedo, durante los años de la guerra civil; el tercero, una mezcla de ambas ciudades. Sabemos que el autor real y su madre real son distintos del narrador de la novela y del personaje femenino retratado con tanta precisión poética. Sin embargo, seguiremos denominándolos por sus nombres (Umbral, su madre), porque eso es sustancial para la eficacia de una doble biografía poética y novelada como la que estudiamos¹⁸⁰.

El ambiente que rodea a la guerra civil marcará la infancia de Francisco Umbral, que tendrá un solo protagonista: la madre. A medida que la narración avanza, Francisco Umbral nos indica poco a poco, al mismo tiempo que el niño Francisco va comprendiendo la realidad, que su padre está preso por sus opciones políticas.

El retrato lírico de la protagonista, con un estilo característico de la escritura de Francisco Umbral, nos muestra una madre estigmatizada socialmente por su adscripción a la izquierda, al republicanismo. Era un modelo de mujer resuelta, independiente, y además de vocación política. Todo ello configura el retrato en la mente de Francisco Umbral de una madre cinematográfica: a esas cualidades de mujer independiente y que se vale por sí misma, se suman la belleza de su rostro, la elegancia de su cuerpo, y lo estilizado de su educación. He aquí un ejemplo de la elegancia cinematográfica con que la madre de Francisco Umbral aparecía ante él: «estaba siempre en casa vestida de calle, con la pamea a mano, el pelo en onda, la boca ya pintada en Greta Garbo, el vestido blanco, o el traje sastre, blanco, o lo que fuese, y los zapatos blancos, como palomas de puntera nupcial» (Umbral 1982: 21).

El largo retrato de la madre/Greta Garbo toma la forma de una inmensa prosopopeya. La belleza de su prosa, cuando se detiene en la descripción de la figura maternal, es «una llamada urgente a la *concreción de la existencia*» (Penedo Picos 2003: 154). Por ello, el retrato físico y psicológico se hace en continua relación a

¹⁸⁰ Las distinciones empiezan en que el autor es distinto del narrador, el niño del adulto, el personaje real Francisco Pérez Martínez del novelista Francisco Umbral, el hijo real de una madre soltera distinto del niño de la novela, etc. Véase la biografía escrita por Anna Caballé, *Francisco Umbral. El frío de una vida*, (Caballé 2004).

Greta Garbo, un modelo físico, concreto, pero evanescente que, en la mente del chico, se revelaba como una confusión, una identificación perfecta. Porque compartía con ella no sólo su estilizada belleza, sino también su forma de ser en un mundo de hombres (independiente, autosuficiente, capaz de llevar las riendas de su vida con aplomo):

al primo Paulo le gustaba que la gente cumpliera como cumplía él en su trabajo, en el juego, en todo lo que hacía, era fundamentalmente serio y sin duda le gustaba mi madre, aparte la belleza y Greta Garbo, porque ella era la mujer/hombre, la mujer responsable, la que va a llegar en punto a la oficina, la que no frivolea entre mariposas de cretona. (Umbral 1982: 61)

La belleza de la madre es un lugar frecuente en la novela, y se detiene en ella una y otra vez, como si verdaderamente la imagen de su madre fuera la de Greta Garbo y tuviera la posibilidad de contemplarla cuantas veces quisiera, como si tuviera la posibilidad de asistir al cine una y otra vez a la misma película protagonizada por la actriz:

Por algún sitio se salva la niña en la mujer, no quiere hacerse soluble totalmente, y hasta en mi madre, tan nada niña, había quedado sin madurar aquello, sin cerrar la mellita de los dientes, que daba ingenuidad a su sonrisa, que daba realidad, cotidianidad, verdad, a la sonrisa de Greta Garbo. (Umbral 1982: 28-29)

Ella, como mujer de política, vivía precisamente en ese estado que Francisco Umbral describe como de mujer/hombre. Francisco Umbral recuerda el momento en que acompañaba a su madre al trabajo, relacionado con algún partido político de izquierdas. Era el escenario perfecto que contrastará con la belleza de su madre:

Los vitrales de música de luz, la mañana encendiendo la epopeya, el despacho de mi madre, con tarima de sol y máquinas negras, y unas lilas, no sé, un ramo malva de algo, o burdeos, parra virgen cerca de su cabeza, pero también la penumbra de los ujieres, el entrar y salir de los obreros, gentes del descontento que creían en ella, confiaban, o la lluvia pertinaz del funcionariado, los que entraban a mandarla o a obedecerla, gente de gafas y corbata mustia, las órdenes que daba mi madre sonriente, cuando la boca de Greta Garbo se abría en la amplitud luminosa de sus dientes. (Umbral 1982: 28)

Esta vocación política le confiere también un cierto aire de santidad, como a la Greta Garbo real. Como veremos con detenimiento en el capítulo dedicado a la iconología, la literatura insiste en la identificación de la actriz con figuras femeninas del santoral, que se funden en la iconología cristiana, y que hemos estudiado en diversos apartados de esta tesis (7. 2. 1.). La imagen es el resultado de una visita que la madre/Greta Garbo hace al cura de su barrio. Quiere convencerlo de que ayude a sus criados para que no sean objeto de la burla y el escarnio públicos, precisamente

por servir en casa de una mujer republicana o roja. Ante la ironía con que es recibida por el cura, que le dice poco más o menos que quien se acerca al pecado es pecador, Francisco Umbral recuerda aquella derrota sufrida por la madre: «Mamá derrotada por don Agustín, como el pie desnudo y virginal de la Iglesia (una Iglesia Virgen y Madre, un monstruo) pisa y humilla siempre a la mujer/serpiente de las iconografías» (Umbral 1982: 157). Esta imagen invierte la que estudiaremos en el capítulo sobre la iconología, según la cual Greta Garbo es la Virgen que pisa la bicha.

La relación de su madre con Greta Garbo se establece en la mente de aquel niño antiguo. Sobre su pura percepción subjetiva (o ayudando a formarla) se superpone un acontecimiento multiplicado: madre e hijo acudían al cine juntos con frecuencia. Hablo de acontecimiento multiplicado porque no puede reducirse a la condición de rutina desprovista de impacto poético. De ese modo el recuerdo de lo contemplado en el cine se mezcla con el recuerdo de la madre, siempre marcado por la enfermedad que la conduciría a la muerte temprana. Esta mitificación de la madre mediante una gramática cinematográfica que forma parte de la vida real. La belleza y la elegancia de la figura materna se plasma de una manera clásica en una escritura que aspira a esas mismas cualidades, belleza y elegancia, sentimentalmente contenida y brillante en el ritmo de su prosa. En los tiempos del Madrid de la República, que copan las páginas de la primera parte de esta la narración, todavía el cine mudo impera en las salas cinematográficas. El cine mudo es por tanto un telón semiótico que actúa de fondo, como un paisaje urbano y moderno cuyos reflejos se marcarán en su madre («venía del cine mudo, aquellas películas inciertas que yo había visto, una luz silenciosa y tartamuda, incertidumbre de los ojos»).

Francisco Umbral compara con mayor frecuencia a la madre en el escenario madrileño. Se corresponde, pues, con el primer y tercer libro, en los que la ciudad de Madrid proporciona a la madre un escenario apropiado para una elegancia fuera del orden de lo común para aquellos años. Greta Garbo/madre es un sujeto esencialmente urbano, y en ese escenario manifiesta su plenitud hermosa.

Por el contrario, la segunda parte del libro, cuyo espacio narrativo puede identificarse en Oviedo, se caracteriza por el sufrimiento corporal de la madre, pues debe estar allí en primer lugar por huir del bando nacional que la persigue y encontrar un poco de reposo para su enfermedad. En ese escenario, Greta Garbo no aparece, la madre pierde los atributos con los que el niño la interpreta. Sometida al

dolor y a la convalecencia, Greta Garbo/madre pierde su poder mágico y su belleza, para adentrarse en el terreno del no-cuerpo, de la enfermedad que barre tras de sí también aquella plenitud hecha de belleza y de elegancia.

El retrato de Francisco Umbral de esta madre mitificada, puede parecer un contrapunto o un antirretrato de Greta Garbo, pero las concomitancias con la actriz y la madre no son sólo físicas, sino también morales, ideológicas: ambas mujeres se perfilan como sujetos que luchan contra aquellos que las circundan y apagan su identidad. En el caso de Greta Garbo es la lucha contra el espectáculo y la comercialización de su persona. En el caso de la madre de Francisco Umbral, el ideal político de izquierdas. Traducidos a términos contemporáneos, estos dos modelos de lucha contra la sociedad podrían resumirse hoy en una palabra: antisistema.

El estilo de Umbral, una prosa encadenada, en el que las ideas se hilvanan solas, de lento progreso, y a veces de ritmo endecasilábico, confiere a la narración, por otra parte mínima y esencial, un aire de irrealidad y de poesía. Es el entorno propicio para la aparición de Greta Garbo/madre, como el escenario que se prepara en los filmes de la Greta Garbo real, contruidos para mayor gloria de su rostro y de su cuerpo. Como un director de fotografía y de iluminación, Francisco Umbral ilumina la figura de su madre con la palabra magnífica de su poesía.

La planificación de la novela, sin embargo, juega con varios niveles genéricos, como corresponde al mito. Es una biografía de su madre, una biografía lírica o novelada, y ello la emparenta directamente con algunas de las obras que ya hemos comentado. Tomando este concepto con las debidas reservas, la biografía de esta mujer mártir de la enfermedad y de la guerra civil indirectamente es una biografía que no por poética puede ser inexacta. Pero junto al carácter biográfico destaca también el carácter personal. Se trata, como el título mismo de la novela deja entrever, de una autobiografía. Y es una especie de autobiografía mítica, porque ser el hijo de Greta Garbo es algo que nadie ha podido decir.

Junto al carácter biográfico y autobiográfico, habría que añadir también un tercer nivel narrativo: el historiográfico. Alberca Serrano ha señalado la conveniencia de interpretar la figura de la madre/Greta Garbo en términos políticos: «La madre es la metáfora de la enfermedad y de la convalecencia física y política, la metonimia de un vestido blanco manchado, la cama acogedora o vacía, el reflejo en un espejo o la evocación del rostro de una *star*» (Alberca Serrano 2003). Los acontecimientos que

se suceden y precipitan los cambios de lugar, las mudanzas, la soledad de la madre que se refugia del bando nacional encerrada en aquel caserón de Oviedo, y un vago recuerdo de todos esos acontecimientos que el Francisco Umbral actual, el que escribe la novela, imita como si fuera el propio niño el de los recuerdos, inclinan la novela hacia la historiografía lírica. Los acontecimientos se miden también por su relación con el mito, es un rasero por el que medir la actualidad y la historia, con el que contrastar la historia íntima y la historia de un país. Eso es justamente lo que Francisco Umbral persigue —y logra— en esta novela. Se da en estos tres niveles de significación histórica (personal, familiar, nacional) una relación continua, cuyo único nexo se encuentra en el mito: Greta Garbo. La actriz-mito (no ninguno de sus personajes) se perfila como sujeto de la historia íntima y de la historia nacional, y lo hace en momentos como éste: «Azañismo era mamá cambiándose de ropa y de perfume para escuchar la radio de Madrid, como para un sarao» (Umbral 1982: 55), un modo de hacer política particular («El azañismo se ponía guantes de gamuza para leer a Valéry y Marx»), para enlazar inmediatamente esta pincelada histórica con la descripción encendida de la madre:

O los ojos pintados, pensativos, los grandes ojos pardos con resoles de oro, con interior de oro, como una alcoba de oro en un día gris, algo así había en sus ojos, o la nariz perfecta, exenta, levisísimamente pugnaz en su clasicismo, o el óvalo del rostro, delicado y seguro, estilizado a temporadas por la fiebre, dulcemente redondeado, a temporadas, por la paz. O la boca de Greta, o el cuello, o el vestido blanco, más el fotógrafo/iluminador, que le ponía colorete en las mejillas, negro en los ojos, hojitas azules de árbol japonés en lo blanco del vestido, siempre el artista triste, el pobre desinspirado, como Félix con su caja, empobreciendo artísticamente la realidad tan rica de mamá. (Umbral 1982: 55)

En esta ecuación, Greta Garbo es igual a la madre, la madre es igual a la República, y la república es igual a Greta Garbo, en una imagen que recuerda a la mujer del escudo republicano. Y en ese ideal, en ese momento histórico ideal o idealizado por el antiguo niño, Grecia al fondo como modelo irremediable:

Pamela negra, túnica de una Grecia convencional, con finos bordados como greguerías, pulsera por sobre el hombro, talle bajo, finas tablas verticales, borla negra a la espalda, medias y zapatos blancos, la ropa del armario, medio cuerpo del gran armario. (Umbral 1982: 56)

Patio de San Gregorio, patios institucionistas, las columnas neoclásicas donde apoyaba su delgado brazo, bellísima de cuerpo, Greta Garbo, siempre sería en las fotos (como yo), todo un campo pasando por el tenue vestido, arcadas de la sombra, parra virgen, momentos de la

madre, ropa, ropa. O allá entre los pinares de la abuela, o en tierra de corderos, su cosmopolitismo de provincias que la hacía turista en la aldea peluda de las cabras. (Umbral 1982: 57)

Este viaje continuo en el retrato de su madre y la confusión entre el mito y la realidad revelan el carácter del mito como forma de conocimiento. El antiguo niño interpreta la realidad de su madre como Greta Garbo, porque era el modelo de feminidad que en aquel momento imperaba, y hacia el que toda mujer de su tiempo, moderna, debía aspirar. No en vano, en la admiración por esa figura estilizada se «eleva a la madre a la categoría de arquetipo» (Genoud de Fourcade 2003: 31). Greta Garbo y la madre no es sólo una equiparación poética en la mente de aquel niño, es un reflejo:

De entre las mil mujeres anónimas del cine, de entre la filmación del sol a la salida de la fábrica, una había destacado, mi madre o Greta Garbo (qué imposible, para el niño, hacer diferencias), había sido, como en las películas, la que da un paso al frente y le dice dulces y crueles verdades al empresario de camisa abullonada con manguitos de matarife. (Umbral 1982: 34)

Y este reflejo se movía en un escenario cinematográfico, como en una película perpetua: «La película hablada de aquel día, la proeza de la madre, su debut en la vida, está en todas las mentes de la casa» (Umbral 1982: 37). Porque la evocación de la madre como estrella cinematográfica engrandece su figura aún en los momentos en que la enfermedad, que apagaba su grandeza cinematográfica y su belleza, y le proporciona una idealización y un escape de la realidad que por aquel entonces comenzaba a comprender vagamente.

Pero sólo la primera y la tercera parte tiene en la figura de Greta Garbo un referente fundamental con la que se compara continuamente a la madre. La madre en plenitud física (en la primera parte) es Greta Garbo, pero deja de serlo cuando su salud se debilita. En la segunda, mermada físicamente y recluida no solo por su enfermedad sino por el ambiente de posguerra, se parece a la Greta retirada: por ello no se mencionará ni una sola vez el nombre de la actriz. Va adquiriendo los modos pesados de estar en el mundo de la anciana Greta Garbo, sumida en una vejez prematura a causa de la enfermedad. Recluida en el norte de España, en una casa familiar, en parte porque es perseguida por sus opciones políticas y en parte también por la enfermedad, la plenitud de la Greta Garbo madrileña, de la madre urbana, se va apagando para asomar sólo en algunos detalles durante esa convalecencia. Su

educación y su modo estilizado de estar en el mundo forman parte del interior y del comportamiento que se le supone a Greta Garbo:

Lo que para ellas, aun sin darse cuenta, era una película, para nosotros era nuestra vida. Mi madre, reclinada en el lecho, vestida siempre como para salir, era la que menos hablaba, y no sólo por descansar sus pulmones. Sus ojos pardos buscaban en la faramalla y el pedregullo de la anécdota femenina, desde el talco de la Lammenier a la santidad de Eugenia Primo, una síntesis, una verdad, un argumento intelectual. A mamá le inquietaba la vulgaridad de la dispersión, o la dispersión de la vulgaridad, sin que las otras se enterasen. (Umbral 1982: 148)

Como Greta Garbo, su madre huye de la vulgaridad del mundo, de lo que se le supone una mujer común de su tiempo. Su altura intelectual le impide abandonar por un momento los estrictos límites de la perfecta educación: «Belleza es reiteración y lo que se reitera es bello por repetitivo, porque está ocurriendo sobre el fondo de otra vez que ocurrió, porque la memoria lo enriquece como eco» (Umbral 1982: 155). La cita guarda una gran carga simbólica en relación a sus novelas centradas en su infancia, que responde a lo que Penedo Picos asevera: «la labor de Umbral es codificar mediante el lenguaje la pérdida de lo que no es lenguaje: *infans*, el que no habla» (Penedo Picos 2003). Por ello frecuenta con tanta profusión la patria metafísica de su infancia, en un ejercicio conciliatorio de re-memoración.

La tercera parte de la novela resulta ser la más amarga para el muchacho. Su conciencia histórica se une a la conciencia íntima, ya pasada la adolescencia, de que la realidad es bien distinta a la que vivía de pequeño. Condenada al ostracismo y al rechazo social por su adscripción ideológica, la madre/Greta Garbo es ahora el recuerdo de la primera parte. Se presenta en una *mise en abîme*: un muchacho ya en la Universidad que *recuerda* lo que *recordaba* de niño, y todo ello *recordado* por el Francisco Umbral mayor. Rememora, por ejemplo, un imagen que cronológicamente pertenece a la primera parte, cuando la madre urbana despertaba su admiración entre la población del barrio por su cultura y su afición a las artes, concretamente a la música. En esta bella cita queda patente el paso del tiempo. La guerra ha trastornado el orden mítico de las cosas, la Edad de Oro infantil. El fin del tiempo mítico ha desterrado a la madre del filme en que vivían ella y su hijo:

Cuando mamá era, como he dicho, la conciencia estética de la ciudad, la Greta Garbo que no precisaba imitar a Greta Garbo, como las demás, porque ella tenía su manera de ser y no ser Greta Garbo, en aquellos tiempos el concierto giraba un poco o un mucho en torno de ella, que llegaba de blanco, que había llegado, no sé, no recuerdo desde siempre, desde antes de nacer yo, y luego, años más tarde, conmigo de la mano, y quienes no lograban conversar con

ella, en el entreacto o a la entrada o la salida, conversaban conmigo, como esos cortesanos que, perdido el favor de la reina, aún saben y practican juegos con que distraer al principito. (Umbral 1982: 168-169)

Tímidamente se atisban los rasgos en la Greta Garbo/madre enferma, porque aún perduran sus características. Hay algo en el ser que es tan íntimo que no desaparece con la enfermedad. Ni siquiera la conciencia de la muerte, cuando se sabe que el final está cerca, desdibuja los perfiles esenciales del mito. En uno de los pasajes el narrador recuerda una escena de la enfermedad. El niño tenía prohibido entrar en la habitación de su madre, por miedo a que se contagiara. Sin embargo, se salta la prohibición y se asoma a ese otro mundo de esa madre que ya es otra. La escena está relacionada, como gran parte de las imágenes y de las costumbres que nos describe, con el resto de la novela, recorrida por el recuerdo de la caligrafía de la madre, que también le parecía de estrella cinematográfica: «Nos asomábamos, así, a la soledad de mi madre (éste era el caso que más me tranquilizaba), cuando ella, sentada en la cama, leía o escribía como una Greta Garbo de película, en la carta final, trágica y desenlazadora» (Umbral 1982: 179).

La lectura y la escritura están asociadas a Greta Garbo. Se trata de uno de los impactos literarios más bellos de ese mito cinematográfico, porque se asienta en los actos de leer y de escribir, ambos esenciales, quizá más el primero que el segundo, dado que la lectura conduce a la escritura. El escritor se forma como lector. Es una relación íntima en la mente del narrador, que en varias ocasiones cuenta que intentó imitar la escritura de su madre. Su vocación literaria, por otra parte, se debe en gran medida a la madre, que le conminaba frecuentemente, según describe Francisco Umbral, a que leyera mucho, a que viviera la literatura y compartiera con ella su vocación y sus descubrimientos. Ella misma es retratada como una gran lectora, algo que por aquel entonces volvía a estar mal visto.

La iconografía de Greta Garbo nos la retrata siempre con hieratismo y palidez en su rostro. La muerte de la madre le devuelve por un momento aquellos atributos que hicieron de la actriz una de las mujeres más bellas de la historia del cine. Pero la contemplación del cuerpo inerte de la madre, pálida y bella, evoca la delicadeza de los cuerpos sin vida de Miguel Ángel, o las muertes cinematográficas que tantas veces tuvo ocasión de interpretar en la pantalla la Greta Garbo del cine. Martínez Rico detecta en el narrador de esta dolorosa escena una «delectación literaria,

estética», que describe «una muerte sublime y dandy que no pierde la compostura, la belleza de Greta Garbo por encima de la Garbo auténtica» (Martínez Rico 2003: 93):

Detrás de su butaca salió el Portu/San Alejo, que había quedado arriba, con el perro. Y se puso los dedos en la boca, no sé si, al levantarlos, bendiciéndome o indicando silencio por mamá, que dormía. La miré blanca y bella, tan esbelta. Una fina derrota de alabastro. (Umbral 1982: 191)

Hay al menos cuatro figuras femeninas en la construcción literaria de una madre ideal: la Greta Garbo real y la cinematográfica, la madre real y la novelada. De ellas resulta una quinta figura, la madre/Greta Garbo. Esta madre es real, novelesca y cinematográfica a la vez, precisamente porque ya es un mito para el hijo que la novela. La condición mítica de Greta Garbo se comunica a la madre soñada. Como mito, atraviesa el tiempo en sus distintas fases: puede ser plena, radiante, como la Greta del cine. Puede ser doliente y secreta como la Greta del retiro. Su condición de mito le permite imponerse a la temporalidad, y, a la larga, a su peor consecuencia, la muerte. La literatura que mitifica convierte en inmortal a la madre retratada. La novela es un monumento indestructible a la madre. Indirectamente, como ya se apuntado, su condición mítica y heroica se transmite al hijo, también auto-mitificado: como Aquiles o como Cristo, es hijo de una mujer mítica, está destinado a ser grande.

7. 4. Géneros Híbridos

La literatura del siglo XX (y del XXI) se ha caracterizado por imprimir una tensión sin precedentes en los sistemas genéricos literarios, hasta el punto de desdibujarlos. Cabe preguntarse, si el gusto del mito por los géneros híbridos es consecuencia de esta desintegración genérica, o, por el contrario, siempre ha formado parte de la zonas liminales de la literatura. Nuestra opinión es que el mito también influye en la forma, junto a las indefiniciones formales que se sucedieron en la pasada centuria y que hoy se manifiestan plenamente. Hemos tenido oportunidad de ofrecer una organización genérica a partir del concepto de architextualidad, que permite valorar todas las apariencias literarias bajo las que se presenta el mito en el ciclo garbiano. La entidad mítica siempre ha reservado en su ADN un gen híbrido.

Si bien el mito, con arreglo a su naturaleza, siempre se ha caracterizado por su inclinación hacia lo indefinido, es cierto que se muestra especialmente afecto a lo *lírico*. Su hábitat natural es el poema. Los abundantes ejemplos que hemos examinado hasta el momento (y los que quedan por estudiar) nos eximen de profundizar en la cuestión. Incidimos ahora en el fenómeno de hibridación con lo lírico en géneros distantes de la poesía en su forma canónica. Hemos tratado a lo largo de este capítulo la cuestión en referencia a la prosa de Umbral y Arconada, a quienes se les categoriza dentro de la *novela lírica*. Pero recordemos que gran parte de la prosa recogida en esta tesis apunta a la misma dirección lírica. Este hecho se acompaña, además, de la difusa adscripción en estos textos a géneros en principio poco inclinados a lo lírico, como el periodístico (Héctor Rojas Herazo) o el ensayístico o crítico (Benjamín Jarnés, Juan Gil-Albert).

Las formas breves de la literatura se impregnan igualmente de ese lirismo. Por lo demás, enfilan el mito en la Postmodernidad. La aparición de Greta Garbo, o su simple mención, exhibe literariamente la vigencia del mito en el calidoscopio contemporáneo, que adopta en lo literario la forma de microrrelatos, sofismas, cuentos, estampas... Ilustramos a continuación estas otras formas literarias del mito no examinadas en profundidad hasta el momento.

El texto seleccionado de Alfredo Armas Alfonzo responde a una línea de la narración breve que forma parte de una unidad superior articulada en un libro, conformando una novela fragmentada. Se encuentra a medio camino entre el microcuento, el poema, pero su significación cabal aflora en el conjunto más amplio en que se inserta, *El osario de Dios*. El concepto que mejor se adecua a la naturaleza de este tipo de género híbrido es el de *cuento integrado* propuesto por Nogueroles Jiménez, quien se señala que estas creaciones se hallan «a medio camino entre el texto narrativo y el fragmento, la viñeta, el ensayo, el apólogo, la fábula, el instructivo o el poema en prosa» (Nogueroles Jiménez 2008: 162).

Hemos seleccionado asimismo un texto de Miguel Barnet que se sitúa en la zona imprecisa de los géneros. Su brevedad y su contenido testimonial enmascaran un alto grado de lirismo desnudo, sin retórica. Por su parte, el extracto del cuento «Mala Sombra» de Guillermo Busutil nos permite adentrarnos en un grado fractal de la narración: la microhistoria del mito se adhiere a la historia que propone el cuento. Por último, el sofisma de Vicente Núñez, que cabalga entre el poema, el fragmento y el ensayo comprimido, ilustrará la grandeza del mito mediante el fulgor de la palabra exacta que iluminó la producción del poeta.

7. 4. 1. Alfredo Armas Alfonzo: «10x5» (1969)

El osario de Dios inauguró, a juicio de José Napoleón Oropeza, la estirpe de universos ficticios autónomos que gestaban «una memoria y la conciencia de un pueblo nación» (Oropeza 1999: 184), y que tan profusamente se citaron en la literatura hispanoamericana del siglo XX. El libro al que pertenece el texto que nos ocupa se articula en torno a Clarines, una ciudad imaginaria. Pero a pesar del núcleo originario definido, el volumen ostenta un audaz empleo de las formas literarias que dificultan su adscripción genérica. No podemos hablar estrictamente de novela por su composición fragmentaria y, hasta cierto punto, inconexa. Compartimos la definición Oropeza, quien la designa como «rosario de estampas» (1999: 184).

Nos centramos en una de esas estampas. En este microrrelato —pues ésa es puede ser la etiqueta genérica que delimite con más precisión este tipo de composición—, Armas Alfonzo retoma el modelo de Greta Garbo como ejemplo

contracultural¹⁸¹. Relata en tres breves líneas la historia de Zoila Yépez, una prostituta ha ejercido su profesión durante mucho tiempo. Apodada la Greta Garbo, Zoila encuentra en el final de sus días una vía de arrepentimiento. Después de llevar una vida disoluta (por ello apodada la de ese modo, como modelo de comportamiento atípico), encuentra la revelación y el camino místico. El misticismo deviene por arrepentimiento y exceso. Entre la biografía de ambos personajes, la de este microrrelato y la de Greta Garbo, subyace un paralelismo: una se crea el cielo, y la otra lo busca desesperadamente. Muere en un acto de contrición innecesaria. Como resulta imposible alcanzar el perdón divino tras haberlo solicitado obstinadamente, sólo queda esperar la muerte a modo de la Greta Garbo retirada:

10x5

Zoila Yépez, la Greta Garbo, la primera prostituta de El Tigre, se fue a morir en Ciudad Bolívar cansada de solicitarle a la Virgen del Valle que le devolviera la inocencia para tener derecho al cielo.

(Armas Alfonso 1993: 338)

Oropeza, de nuevo, ha señalado la importancia del mito como «fuente de conocimiento» (1999: 186) en la obra de la que hemos extraído la creación citada. En efecto, en la escueta pincelada que traza Armas Alfonso, el mito de Greta Garbo se revela como gnosis, pero también como destino que reproducirá la vida solitaria del modelo original.

7. 4. 2. Miguel Barnet: «Memorandum XV» (1993)

Retomo en este apartado otro ejemplo del motivo literario del encuentro con la diosa, visto en el apartado 4. 3. Se trata de otro microrrelato poético, éste de Miguel Barnet y titulado «Memorandum XV». Pertenece a su libro *Con pies de gato*,

¹⁸¹ Alfredo Armas Alfonso es un escritor venezolano (Clarines, Anzoátegui, 1921- Caracas, 1990). Estudió periodismo en la Universidad Central de Venezuela y ejerció esa profesión toda su vida. Fundó la revista literaria *Jagüey*. Atiende por un lado al mundo rural venezolano y por otro a un imaginario peculiar que lo hace precursor del «realismo mágico» que incurre en lo fantástico. Su obra más celebrada es *El osario de Dios*, a la que pertenece este texto. Fue Premio Nacional de Literatura (Venezuela) y doctor *honoris causa* por Universidad de Oriente, en la que había trabajado como gestor cultural.

publicado en 1993¹⁸². Los textos que conforman este volumen atesoran las cualidades que se han referido con frecuencia para describir la labor novelística del escritor cubano: el valor de la «experiencia y la oralidad» (Azougarh 1996: 108) que condujo a la crítica a aplicarle la categoría de «novela-testimonio» (Sklodowska 1985; Huertas Uhagón 1994; Gutiérrez Gutiérrez 2000; Sklodowska 2002; Wentzlaff-Eggebert, Briesemeister et al. 2006), cercano a una concepción historiográfica de lo íntimo. Por ello Azougarh (1996: 109) apunta a lo «intrahistórico» unamuniano como trasfondo de la producción de Barnet.

El escritor cubano, caracterizado por su afán realista, evoca el encuentro con la actriz en términos míticos, como si se hubiera visto directamente a una diosa. Nueva York es el monte Olimpo donde acampan ahora los dioses, pero hay que estar muy atento. La irrupción de la diosa es descrita en el texto de tono costumbrista: apunta la posibilidad de que en un momento cualquiera de nuestras vidas podemos toparnos con lo maravilloso. Sólo hay que estar abierto a la maravilla. El vagar del escritor por las calles nos indica su añoranza por su lugar de origen, su Cuba natal. La soledad del escritor descrita, multiplicada por la abrumadora presencia de la ciudad, de sus gentes y de sus espacios urbanos sin cicatrizar, contrastará con la soledad de Greta Garbo. Será el encuentro de dos soledades (no se sabe si impuestas por uno mismo, pero al fin y al cabo soledades). Se destapa la conciencia en el escritor (la voz es más poética que narrativa) de que todos los días son iguales para él en su vagar por la ciudad en busca quizá de un futuro:

AHORA TE VOY A CONTAR de cuando vi a Greta Garbo en Nueva York. Yo iba masticando castañas. Fue en diciembre, con mucha nieve, a unas cuerdas de Washington Square Park. Yo había dejado atrás casa familia y a diario contemplaba los puentes sobre el East River. A veces confundía los días y las noches y disfrutaba el olor a moluscos podridos de los espigones. Me adiestré en múltiples oficios solitarios. En Nueva York ya es un hábito hablar con uno mismo. (Barnet 1993: 277)

¹⁸² Miguel Barnet es uno de los escritores cubanos más premiados y reconocidos internacionalmente. Nacido en La Habana en 1940, combinó desde su primera juventud la producción literaria con el activismo cultural. Ha escrito tanto novela como ensayo (en el terreno de la etnología), poesía y guiones de documentales, al tiempo que se cuenta entre los fundadores de la Academia de Ciencias de Cuba y la Fundación cultural Fernando Ortiz. Es, entre otras distinciones, Premio Nacional de Literatura de Cuba, Premio Juan Rulfo y Premio Iberoamericano de Letras José Donoso. Se puede destacar de su obra novelística la *Biografía de un cimarrón* (1966), *Gallego* (1983) y *La vida real* (1986); y *La sagrada familia* (1967), *Oríkis y otros poemas* (1980) y *Poemas chinos* (1993) entre sus poemarios.

El texto toma un giro inesperado hacia lo maravilloso. Lo sublime se oculta en la ciudad, y contrasta con lo descrito hasta ahora de ella. Anuncia hacia la mitad del relato que «Los dioses, los ángeles, los arcángeles, las estrellas de cine están en la calle, en los mercados, en la platea de los teatros, y nadie mira a nadie» (Barnet 1993: 277). Todos pertenecen a la misma escala de seres fabulosos, cobijados en la misma tela de araña de lo sagrado.

Acto seguido irrumpe con el asunto del mito. En un giro del narrador, como si se hubiera despistado en realidad, retoma el asunto que le movió a incluir entre sus memoranda, tal vez escritas desde La Habana en que su publican: «Pero yo te iba a contar de cuando vi a Greta Garbo en Nueva York» (Barnet 1993: 277). En un género como el microrrelato, poco dado a la divagación por su empleo económico de la palabra, sorprende al lector descubrir que, hasta el momento, asistía a una digresión. Por ello nos parece adecuada la posibilidad de entender *Con pies de gato* como un dietario, género literario de gran aceptación en las últimas décadas, y cuya definición nos ofrece Noguero Jiméñez: «crónica de una intimidad más o menos enmascarada» (2009).

Hasta este momento, pues, el texto recoge el rumor que rodea al mito. Asedia al poeta la historia de que la Divina pasea por las calles, de que a veces condesciende a convertirse en una persona que pisa la tierra. El escritor reconoce que su alma, sus ojos, todavía no estaban preparados para recibir al mito. Era cuestión de abrirlos. Bastaba abrir el corazón como una granada para que aconteciera el mito en él. Tuvo que recibir ayuda para ello:

En realidad todos se decían que era ella pero yo no la veía. Hasta que un día un amigo ocasional me llevó a la puerta de su casa. A punto de llegar sonó una alarma, luego un silbato y yo vi un rostro detrás de una ventana. Caía mucha nieve y el hombre del silbato me alejó de la casa. (Barnet 1993: 277)

Frente a la puerta del edificio donde vivía Greta Garbo dudan. Finalmente, llaman al timbre como quien llama a la misma puerta del Averno, para hacer florecer al mito. Y ahora se produce un apagón analógico. Como si hubiera tratado el texto a modo de corto cinematográfico —o documental con dosis de ficción, en sintonía con su obra que supera «el dilema verdad/ficción» (Gutiérrez Gutiérrez 2001: 595)—, remitiendo con un cambio de escena brusco a la técnica del montaje, el autor nos sitúa en otro espacio y otro tiempo mediante una elipsis. Nuevamente el lector se

siente confuso: ahora se da cuenta de que asistía a una analepsis. Después de aquella escena, el autor tuvo que recobrar el aliento de nuevo en soledad:

Sonámbulo, con frío, me acerqué a un lago helado y vi un halcón. Llegué al río. Compré una manzana, la mastiqué para quitarme el gusto a la castaña y seguí mi camino. (Barnet 1993: 277)

Y evoca la mirada trascendente del mito, aquel que se construyó precisamente por la grandeza de sus ojos, la mirada más bella de la historia de la pantalla, y por haber renunciado al mundo para dejar de ver a través de ella: «Greta Garbo se asomó a la ventana, su rostro masculino, consagrado a la muerte, me miró una tarde de invierno. Fue la única vez que alguien en Nueva York me dedicó una mirada» (Barnet 1993: 277).

Irónica y amargamente, la mujer más esquiva del siglo XX fue la única que le dedicó una mirada en una ciudad de millones de habitantes. Es el valor del mito, que nos prepara también para la paradoja. Con una poeticidad del desengaño y la melancolía, el texto de Barnet muestra la condición del hombre contemporáneo en las sociedades masificadas. En este caso el motivo del mito no su material semiótico, sino su humanidad compasiva. La aparente intrascendencia de la anécdota, sin embargo, adquiere un valor simbólico: el único gesto humano que recibe en esa ciudad monstruosa es el de una diosa de cuya existencia y humanidad desconfiaba el propio poeta.

7. 4. 3. Guillermo Busutil: «Moleskine» (2006)

La ficción en la ficción, en un juego recursivo sin fin, es propio también del mito. Los personajes que dicen haber conocido a Greta Garbo son innumerables. Me limito ahora a uno de ellos, movido por un afán de infinitesimal gusto por el dato, aunque su mención aparezca en un texto que no responde fielmente al apartado en el que nos encontramos.

En su libro de relatos breves *Moleskine*, Guillermo Busutil introduce el elemento Greta Garbo en «Manos de plata»¹⁸³. La Postmodernidad deja caer

¹⁸³ Guillermo Busutil (Granada, 1961), escritor, periodista y gestor cultural español. Tras fundar en 1981 el grupo de poesía experimental «La carpeta de Granada», ha escrito ocho libros de relatos y ha participado en dos novelas colectivas. Es director de la revista *Mercurio* de la Fundación José Manuel Lara de Sevilla (con la que obtuvo el Premio Fomento de la Lectura 2011, concedido por el Centro

personajes que de algún u otro modo compartieron el tiempo con la leyenda de Greta Garbo. En este caso se trata de un actor secundario (como secundario será en el relato literario), que padece el síndrome del tiempo pasado, después de haber emigrado a Hollywood y haber compartido metraje con la rutilante estrella del cine. Ahora, preso de la decadencia del cuerpo, rememora sus días de Hollywood en un asilo junto a «Manos de plata», un carterista:

En aquel asilo, mitad subvencionado y mitad sufragado por el bolsillo de las familias de los ancianos, había topado con dos antiguos amigos. Mario Caffarelli, un actor que compartió con ellos sus comienzos de bohemia antes de emigrar a América y encontrar su estrella de doce letras en las marquesinas del cine, protagonizando papeles secundarios junto a la Garbo, a Jacqueline Logan, y Sarita Montiel. Ahora, Caffarelli padecía artrosis y de su existencia sólo recordaba algunas frases de sus películas, con las que seguía encandilando a las ancianas que se lo disputaban como pareja de la brisca en las partidas de tarde. Pero el hombre para quien le pedía la urgencia de un dinero, que permitiese una necesaria operación, se llamaba Sayalonga. *Manos de Plata* alzó una ceja y su rostro se tensó en blanco al escuchar el nombre de aquel hombre que era más que un hermano, aunque muchos años atrás hicieran el pacto de no hablarse, de no andar juntos en público. Sayalonga había sido el mejor transformista del barrio chino y lo mismo imitaba a Estrellita Castro que los andares con gabardina y *chester* de Robert Mitchum. Hacía tres años que no se cruzaba con él en el metro, en las plazas de toros, en los alrededores del Calderón ni en ninguna línea de autobuses y ahora Charito Gardey le traía un mensaje desesperado. (Busutil 2008)

La descripción de Mario Caffarelli dentro del relato ofrece la melancólica visión del paso del tiempo, que se detiene para las estrellas más brillantes, pero no para quienes no gozaron de su magnitud. La mención a Greta Garbo, por lo demás, tiene una génesis curiosa. Nos la explica el propio autor, en respuesta a las preguntas del autor de esta tesis:

Es uno de mis relatos preferidos. Disfruté asesorándome sobre el lenguaje y códigos de este gremio con un viejo carterista al que entrevisté en un asilo. Hice la referencia a Greta Garbo porque él me contó que era su actriz favorita y me enseñó una vieja foto en blanco y negro de la actriz que llevaba en la cartera. El relato, además de una historia de lealtad y de amor, es un "homenaje" a una clase de delincuencia sin violencia, en la que primaban la habilidad, la técnica y la elegancia del golpe.

Andaluz de las Letras). En su artículo en red «Flores de Marisol» ha calificado a Pepa Flores como la Greta Garbo española por su capacidad para mantener el misterio y la elegancia una vez retirada como actriz.

7. 4. 4. Vicente Núñez: «Greta es Grecia» (2010)

Vicente Núñez cultivó el arte del aforismo durante toda su vida¹⁸⁴. Dedicó al mundo del cine alguno de los más memorables. Me detengo en uno en especial:

A Roma no puede conocerse más que por el cine. Por eso Grecia es la filosofía. Greta es Grecia

(Núñez 2010: 45)

No existe, a mi entender, otro acercamiento al mito que condense con tanta brillantez y tal economía lingüística todo lo que significa en la cultura Greta Garbo, encarnada en Grecia, y contrapuesta a la cultura práctica y funcional, es decir, a Roma. La actriz, en cambio, remite con su arte a un mundo que ansiaba la belleza inmaterial de las ideas, a la búsqueda del *ser* por encima del *estar*. Su forma de interpretación, su figura y sus gestos no remiten a lo práctico del mundo, sino que apunta directamente a un espacio metafísico del ser.

Vicente Núñez es muy consciente de las diferencias entre Grecia, como momento inaugural, y Roma como civilización secundaria. Grecia como armonía con la naturaleza y Roma como consolidación de una civilización que ya es secundaria, post-griega, con una visión de aquello primero, radiante y prestigioso. Grecia es naciente, joven. Roma representa una visión adulta del mundo. Grecia es la belleza, Roma el poder. Grecia es el mito, Roma el discurso jurídico. En Grecia el mito es lenguaje que une. En Roma, el lenguaje del poder rompe la unidad fundacional. Grecia y Roma son metáfora. Le faltó a Vicente Núñez decir quién es Roma en la mitología contemporánea.

Para entender esta oposición entre Grecia y Roma en su obra podemos acudir a sus declaraciones en *ABC Cultural*. Lo helénico aparece allí como sinónimo de

¹⁸⁴ Vicente Núñez (Aguilar de la Frontera, Córdoba, 1926-2002). Estudió Derecho, sin terminarlo, en la Universidad de Granada. Tras unos años en Málaga, vinculado a la revista *Caracola*, se retiró a su pueblo natal. Se integró en la segunda etapa del Grupo «Cántico» de Córdoba. Su obra, heredera inicialmente de Rilke, presenta un tono vitalista y melancólico. Convertido en poeta de culto, supo estar en contacto con las corrientes internacionales más herméticas y con la cultura de la gente sencilla. Entre sus libros hay títulos memorables como *Ocaso en Poley*, *Cinco epístolas a los Ipagrenses*, *Teselas para un mosaico* o *Rojo y sepia*. Su poema «Plaza octogonal» —célebre por su belleza y hermetismo— dio nombre a su poesía reunida en 2002. Escribió numerosos aforismos, que primero publicaba en la prensa diaria y después recogió bajo la denominación de *Sofismas*. Su obra completa (*Poesía y Sofismas*) se publicó en 2009 y 2010. Vicente Núñez, rutinario y extravagante a la vez, fue un gran enamorado de la música y del cine. Recibió el Premio Nacional de la Crítica y el Premio Góngora de Andalucía.

plenitud poética, un centro del mundo. Antes está lo minoico, que él identifica con lo arcaico. Después, vendrá lo romano, que es lo práctico, lo concreto, lo prosaico:

La poesía no tiene más que el control de un auriga que domina bien la marcha pasional, pero sin sentido y sin objeto. No para trabajar ni ir al campo romano a recoger leña o tocones de pino derribado. (...) Roma es la que concreta. Hay un sofisma mío que dice «Los griegos sabían latín» porque todavía estamos en Roma. Y para largo. (González Iglesias y Núñez 10)

Una teoría de Grecia serviría como teoría de Greta Garbo, dada la rotunda concisión con que se ha expresado el poeta. Grecia permite que las obras de arte exquisitas formen parte de la naturaleza: el Partenón, el Doríforo, la Venus de Milo. A los dioses griegos se llegaba por la geometría y por la luz, dos vías de ascenso a la divinidad que también se han invocado para la diva sueca. Grecia es el momento clásico en su esplendor naciente. Eso es Greta en la historia del cine y en la historia de la literatura, en plenas Vanguardias funda una clasicidad helénica armoniosa. Grecia, dice Edith Hamilton en los años 30, es una colaboración inteligente con la naturaleza (Hamilton 2002: 46).

Señalo otro dato de Vicente Núñez para acabar de perfilar su afinidad con Grecia. En el poeta se daba la identificación de Andalucía, de Aguilar, con Grecia. Por eso hay también una identificación con Greta, por una “propiedad transitiva poética”. Juan Lamillar lo recuerda con precisión:

Muchas veces, sentados en una de las ventas de los alrededores [de Aguilar, su pueblo], exclamaba entusiasmado [Vicente Núñez]: “Mirad, parece que estamos en Grecia. ¡Esto es Grecia!” (Lamillar 2003)

Esa propiedad transitiva poética es de una lógica rigurosa: A) “Greta es Grecia”; B) “Esto es Grecia”; C) Esto (mi mundo) es Greta. Esta relación directa entre Andalucía y Grecia constituía una de sus obsesiones:

—¿Qué es Andalucía?

—Lo que más cerca está de lo que he dicho de lo griego y lo romano. (González Iglesias y Núñez 10)

Si combinamos estas ideas de Vicente Núñez con el concepto de «obra maestra» aplicado a Greta Garbo por dos poetas, el ecuatoriano Humberto Salvador y el español Jorge Guillén, tendremos la idea griega por excelencia: una obra de arte muy refinada que no está separada de la naturaleza. Es moderna en el momento naciente del cine, y curiosamente eso la vuelve antigua (y por antigua la desdeñarán un postmoderno como Dalí y un vanguardista ortodoxo como Porlán Merlo).

Humberto Salvador es muy intuitivo en su arrebatado vanguardista: «Parece una obra maestra arrancada a un cometa perdido en el infinito».

La genialidad de un poeta como Vicente Núñez exige valorar tanto lo que escribió como lo que nunca escribió. En este sentido, sus sofismas, aunque escritos, parecen fulgores monológicos de mayéutica socrática. Era, por lo demás, un excelente —e imprevisible— conversador. Juana Castro recuerda una mención a Greta Garbo que no forma parte de su producción escrita, sino de la cotidianidad del poeta:

Las distancias largas le quedaban grandes. Lo suyo eran las distancias cortas: en los breves encuentros y en las conversaciones se crecía: era un profeta que ya lo sabía todo (...). En esas distancias cortas él era un crítico, un sociólogo, un historiador, un lingüista, un filósofo: un literato, claro. Había atesorado mucha sabiduría, o es que la iba encontrando sobre la marcha. La cuestión es que lo mismo nos hacía caer sobre el género de los posesivos, “ponte delante suya”, *que apagaba la luz hasta que se nos aparecía Greta Garbo*. Y sin explicaciones, tan sólo nombrando, “del salón en el ángulo oscuro” era la encarnadura viva del hipérbaton. (Castro 2004: , el subrayado es nuestro)

No queda claro en la evocación de Juana Castro si la epifanía de Greta Garbo se producía añadiendo el verso de Bécquer (en el ángulo oscuro) a la oscuridad misma de apagar la luz. Lo cierto es que se ve a Greta como una presencia cotidiana y maravillosa íntimamente incorporada al mundo de Vicente. «La escritura, como la vida, estaba llena de misterios», añade Castro.

En una entrevista con Olvido García Valdés, Vicente Núñez desarrolla su idea de epifanía, necesaria para entender esa invocación a Greta Garbo para que se apareciese. En un lenguaje propio de él, Vicente Núñez pregunta a su entrevistadora por una noción central en su propio mundo, para luego desarrollarla.

V.N. —Es posible que surjan todas las peregrinaciones, y todos los alumbramientos, todas las expectativas de las parusías, de los advenimientos. Lo propio de la de la aparición de los dioses griegos, la manifestación, ¿cómo era?

O.G.V. —La epifanía, ¿no?

V.N. —La epifanía, sí, me iba a acordar de Teilhard de Chardin, por esos rodeos que da la memoria. Teilhard de Chardin decía en uno de sus libros: Señor, danos no sólo tu epifanía, sino tu diafanía. Y cuando yo leí eso en un sacerdote, aunque luego fuera proscrito por Roma..., no sólo la epifanía, sino la diafanía de lo epifánico: ésa es la labor del poeta, averiguar el mensaje de lo callado. (Núñez y García Valdés 2004: 56)

Hacer visible el mito es tarea del poeta. En el caso de Garbo, Vicente Núñez no sólo lo hizo visible en su lenguaje, sino que en sus ceremonias misteriosas incluso

la invocaba para que se apareciera, en un paralelismo asombroso entre vida y lenguaje que señalan todos sus estudiosos. La idea de diafanía se nos hace más comprensible con el adjetivo diáfano: se trataría de una epifanía diáfana, que se manifiesta a través de las cosas o del lenguaje. Puede ser un complemento perfecto para la categoría de hierofonía, que hemos desarrollado en paralelo a la hierofanía de Eliade.

Hay otros aforismos cinematográficos que pueden traerse a colación para completar su visión de Greta Garbo¹⁸⁵: «Todo es siempre actriz, pero toda actriz es siempre actora» (Núñez 2010: 408). Este aforismo es de aplicación para todos los actores, pero puede venirnos bien para explicar la ambigüedad sexual de Greta Garbo, que no va en detrimento de su feminidad, al contrario, la refuerza. En la última palabra, «actora», se puede sintetizar el universo de Greta Garbo y sus misteriosas tensiones míticas.

¹⁸⁵ Otra de sus perlas condensadas es «El bastón no se usa, se es. Como Chaplin» (Núñez 2010: 117).

8. Iconología

El modelo iconológico dentro de las ciencias humanas se configura a partir de mediados del siglo XX. Los nombres definitivos son los de Panofsky (1995) y Gombrich (1994) que elaboran en el ámbito de la historia del arte una teoría completa de la imagen. Ésta guarda estrecha relación con la literatura hasta el punto de que la evolución de su modelo epistemológico ha ido concediendo una importancia creciente a la poética dentro de su estética. Para una mayor precisión hay que distinguir la iconografía de la iconología, que vienen a constituir un par análogo a lo que «la geología representa respecto a la geografía o la etnografía» (Moralejo Álvarez 2004: 55). Se trata de superar la mera descripción para dar cuenta del sentido simbólico pleno que contienen las formas figurativas. Esta distinción ya la había planteado en 1931 Hoogewerff, que puede considerarse como el que sentó las bases de la iconología frente a la iconografía, apartándose de ésta por su objetivo de alcanzar «el sentido simbólico, dogmático o místico, expresado (y algunas veces ocultado) en las formas figurativas» (Moralejo Álvarez 2004: 55).

El paralelo más cercano en el dominio de las ciencias del lenguaje es el que diferencia la lexicografía de la lexicología, siendo esta última casi una ciencia total de las palabras. Habiendo nacido en el seno de la historia del arte, la iconología se ha centrado en las diversas artes particulares, como pintura, escultura, arquitectura, pero eso le ha permitido tener elaborada una gramática y una sintaxis visuales de ámbito general que se han podido hacer extensivas a lo que de manera muy amplia denominamos artes visuales y en las que también entran el cine, la fotografía y cualquier otro nuevo lenguaje.

Se suele hacer una crítica a la iconología diciendo que desprecia los aspectos formales de la obra de arte. El problema para una iconología lograda está en la consideración de qué es lo secundario y qué lo primordial. Para un historiador del arte, los textos literarios son secundarios y la historia de la literatura es una disciplina auxiliar. A la inversa, en un estudio estrictamente literario las imágenes serán secundarias. En esos casos estamos hablando de disciplinas separadas, sin comunicación de ida y vuelta entre sus contenidos, en cambio el modelo iconológico logrado permite considerar el corpus (cinematográfico o iconográfico de Greta Garbo) equilibradamente frente al literario, simplemente inclinando la balanza hacia un lado o al otro. Pero la crítica que se le suele formular es precisamente, en mi opinión, su mayor ventaja en los estudios interdisciplinarios. La gran utilidad del

modelo iconológico es que en todas las etapas que estudia, sea la Antigüedad pagana, la Edad Media cristiana, el Renacimiento... tiene en cuenta las relaciones fuertes con la literatura.

El término iconología había sido usado con anterioridad por Cesare Ripa en 1593 (*Iconologia*). No se trata ahí de una ciencia moderna, es decir, no es un tratado de la imagen, un *logos de eikon*, sino un discurso en imágenes. Es decir, un logos que se expresa mediante el *eikon*. Aunque el modelo de Ripa es aristotélico, la etimología de su título se remonta a Platón, y a los neoplatónicos, que utilizan la expresión *eikona legein*, «que alude a un “hablar por imágenes” a un recurso al mito o símbolo cuando el lenguaje resulta insuficiente para la explicación de un concepto o pensamiento» (Moralejo Álvarez 2004: 50). Esos mitos o símbolos son los adecuados para expresar las ideas. En la acepción platónica, como se ve, está servida la posibilidad de recorrer el camino inverso: que las ideas pasen a lenguaje y los mitos o símbolos sean elaborados literariamente. Ese camino inverso se seguirá metodológicamente, porque lo que Ripa hace en realidad es un tratado dirigido a artistas y se sitúa en el lado de la emisión. Lo que conoceremos en el siglo XX es una iconología desde el lado de la recepción, crítica, teórica, analítica, que interpretará las obras artísticas.

La iconología de Panofsky se consolida en su formulación última en 1955, en su obra de *Meaning in the visual arts*, aunque había gestado el concepto en algunos trabajos de los años 30. Su obra puede considerarse como la impulsora definitiva de la iconología. Entre sus propuestas teóricas se encuentra la de extender el estudio iconológico a cualquier obra de arte, aunque en la obra mencionada todavía el uso del concepto no responde a una definición cerrada del mismo (Moralejo Álvarez 2004: 57). Lo más importante para nuestro estudio de las teorías de Panofsky es que, en primer lugar, las imágenes son valiosas también por el carácter simbólico que adquiere en la sociedad, y, en segundo lugar, el hecho de la distinción que establece para las imágenes entre signos y símbolos por un lado, e índices por el otro. Moralejo explica de qué modo se distinguen a la hora de ser interpretados:

los símbolos y signos son acciones; los índices con síntomas son pasiones: se padecen, no se producen. A los códigos con que interpretamos los primeros los llamamos, en nuestro campo, poéticas, estilos –tanto en el aspecto formal como en el iconográfico–; los códigos con que penetramos en los segundos son de nuestra exclusiva responsabilidad y creación, y los llamamos metalenguajes o ciencias. (Moralejo Álvarez 2004: 59)

La literatura, desde la perspectiva de Panofsky, debe tenerse en cuenta a la hora de estudiar el impacto simbólico de una imagen. Concede, pues, a los textos literarios una responsabilidad de primer orden a la hora de comprender las artes visuales. Tanto que se ha llegado a considerar excesivo el peso de la literatura en la iconología (Moralejo Álvarez 2004: 94). En su escuela los estudios iconológicos han llegado a veces a ser catálogos de temas literarios en el arte.

E. H. Gombrich se cuenta también entre los propulsores definitivos en la instauración de la iconología como rama independiente de los estudios artísticos, aunque su concepción difiere de la de Panofsky. Su aportación fundamental se resume en que el estudio iconológico debe reconstruir a través de las imágenes el «hilo ideológico» (Moralejo Álvarez 2004: 57) de un conjunto de imágenes. En el ámbito filológico, se identificaría con la reconstrucción del estema entre las distintas versiones de un texto. La obra de Gombrich incorpora el estudio de los significados simbólicos que se le confieren a las imágenes, que pueden diferir de la concepción original del autor. La aplicación al tema que centra estas páginas es, desde esta perspectiva, enriquecedora. La literatura ha empleado la imagen cinematográfica y fotográfica de Greta Garbo desde niveles profundos de significación, confiriendo un valor semántico a la representación de la estrella en los diversos formatos en que podía aparecerse mucho más extenso de lo que se proyectó en un primer momento.

La analogía con el cine trasvasado a la literatura es fácilmente comprensible, aunque todavía en este momento debemos trabajar a la inversa. La Iconología ya clásica del siglo XX se centró en obras antiguas, medievales y renacentistas en «las que la Biblia o las mitografías paganas actuaron como fuentes primordiales de los artistas» (Moralejo Álvarez 2004: 95) se suponía que un texto precedía siempre a una imagen. Esa iconología demasiado simple olvidaba culturas anteriores en las que la imagen precedía a otra imagen, o la imagen precedía al texto. Tampoco tenía en cuenta culturas posteriores como las audiovisuales del siglo XX, en las que la imagen precedía y superaba a cualquier texto.

En su crítica a la iconología de Gombrich y Panofsky, Moralejo se muestra de acuerdo con McLuhan en que la comunicación audiovisual configura su propio código, que no solo no depende del lenguaje, sino que se impone a él —es célebre el título de *El medio es el mensaje* (MacLuhan, Fiore et al. 1969)—. Incluso los contenidos que discurren por los *media* pierden el valor absoluto que se les da en

otras prácticas, para supeditarse al propio código. Por ello la literatura de un mito cinematográfico debe fundarse sobre las particularidades del código al que se acerca, porque «nuestro lenguaje mismo, y más en el plano literario, ha de hacer frecuente uso de imágenes allí donde no puede llegar el discurso lógico» (Moralejo Álvarez 2004: 95). La cuestión es que el asunto del cine clásico convertido ya en literatura clásica es uno de «los privilegiados casos en que podemos sorprender como *in vitro* a la creación de un nuevo tema iconográfico» (Moralejo Álvarez 2004: 96). Asistimos en condiciones ideales a la eclosión de un nuevo tema (ideales en todos los sentidos, desde que se cumple en su perfección hasta que pasa de la idea al logos).

Los iconólogos, como es esperable, han dedicado la mayor parte de sus estudios a las transferencias de los textos literarios a las imágenes, que en ningún caso son traducciones simples, o fáciles, o unívocas. Pero la metodología empleada vale también para el viaje en sentido inverso. Del mismo modo en que hemos definido desde una perspectiva narratológica el mito cinematográfico como un «relato de relatos», desde el punto de vista iconológico, podría considerarse que actúa como una «imagen de imágenes», cuya repercusión literaria guarda una ineludible relación con la representación de la que parten.

8. 1. Accidentes de tráfico entre imágenes y textos

Moralejo desarrolla una noción propuesta por Panofsky, la de «accidentes de tráfico entre imágenes y textos» (Moralejo Álvarez 2004: 96), abriendo una detallada tipología de casos generales. Sobre ellos se articularán las siguientes páginas de este capítulo.

8. 1. 1. Intrusión de una fuente visual en la acción de una fuente literaria.

En este caso, «se parte de un repertorio de imágenes heredadas de un sistema iconográfico anterior y se las reconvierte al servicio de nuevos contenidos» (Moralejo Álvarez 2004: 96). En esta investigación existen numerosos ejemplos de este accidente, que parte de la tradición para aplicarla a realidades nuevas. Pensemos, por ejemplo, en el nutrido grupo de textos que vinculan la imagen de Greta Garbo con la iconografía de la mitología grecorromana u otros sistemas mitológicos como el egipcio. Cabe mencionar entre ellos «Greta Garbo» de Francisco Ayala, «La garza Greta Garbo» de Alfonso Reyes, «Cuando el hombre creó el cine» de Victoriano Crémer, o el de José María Luelmo, «Greta Garbo».

8. 1. 2. Subrogaciones

En esta categoría se engloban aquellos procesos que, como en el apartado anterior, confieren a la imagen atributos de otros repertorios iconográficos, pero en este caso vigentes. Tiene por objeto conferir a la imagen un valor prestigioso contemporáneo. Se hace indispensable acudir a otros ámbitos no hispánicos y a discursos distintos del cinematográfico o literario. Un ejemplo puede hallarse en la caracterización de personajes mediáticos con los rasgos de Greta Garbo, como es el caso del cómic de Flash Gordon en la temporada de 1938, cuya compañera es representada como la Divina como señala Benavent (Benavent 2003: en páginas de ilustraciones).

8. 1. 3. La imagen como suscitadora de un texto.

Este caso puede considerarse como el reverso del primero, ya que surge tras aplicar a las imágenes las cualidades de un texto previo no relacionado en su origen con ellas, y que el artista ha relacionado por su fuerza evocadora.

8. 1. 4. La imagen como generadora de otra imagen y de un texto.

Parte de una errata figurativa, un error en la interpretación de las imágenes, o, de forma más general, de «desplazamientos de contexto» (Moralejo Álvarez 2004: 99). Según Moralejo,

esta acción fecundadora que reivindicamos para las imágenes puede llegar al extremo de que una imagen se baste como fuente exclusiva de un nuevo tema iconográfico y acabe no ya por suscitar, sino por generar el correspondiente texto justificativo a posteriori. (Moralejo Álvarez 2004: 98)

Se trata de un accidente decisivo para comprender la práctica totalidad de los textos que forman parte del corpus literario, porque operan con la imagen de Greta Garbo como fuerza inagotable de interpretaciones y recontextualizaciones, confiriéndole sentidos que podrían no encontrarse en la representación original. Y, al mismo tiempo, los nuevos significados que la literatura le otorga no se oponen directamente con la imagen de la que parten. De este proceso se deriva la consideración mítica de Greta Garbo. Lo ejemplificamos a continuación con un poema de Pablo Rojas Guardia.

8. 1. 4. 1. Pablo Rojas Guardia: «Greta Garbo» (1931)

Pablo Rojas Guardia, en «Greta Garbo», nos sugiere que el sueño propiciado por el cine se asemeja al error del poeta como un muerto viviente. No en vano, esta composición pertenece al libro *Poemas sonámbulos*¹⁸⁶. Veámoslo verso a verso.

En «El agua pintada de sus ojos, Greta, / es un sueño dormido.» (Rojas Guardia 2001: 250), el poema nos evoca en primera instancia a Atenea, la de ojos

¹⁸⁶ Pablo Rojas Guardia (Caracas, 1909- 1978) Periodista, diplomático, profesor de literatura, crítico literario y poeta vanguardista, integrante del grupo poético de tendencia surrealista que se creó en torno a la revista «Viernes», que se publicó entre 1939 y 1941. Su poesía dio cabida a la modernidad de un mundo en el que la tecnología comienza a desempeñar un papel decisivo. En este contexto el cine y sus personajes constituyen uno de sus temas.

glaucos. De hecho el agua, elemento que persigue a la actriz a lo largo de toda su trayectoria, configura una constante en los textos literarios sobre ella.

El siguiente verso – «Blanco. Gris. Blanco. » (Rojas Guardia 2001: 250) – alude al medio simbólico en que acontece el mito. Los colores que conforman a la protagonista se convierten así en extrañas sustancias bicolor que impregnan de evanescencia la percepción de su figura.

En «Amanecer esmerilado, / o día empapado de cristales de llovizna / que han ido secando las pantallas» (Rojas Guardia 2001: 250) reconocemos una alabanza a la calidad de las imágenes cinematográficas. No obstante, estos versos también podrían referirse a técnicas específicas como el difuminado, con la que los planos parecen *serpentearse* hasta retratar el rostro de la actriz.

«Acuarium de tus recuerdos de la Greta infantil» (Rojas Guardia 2001: 250) contribuye a relacionar su vida con un mar de remembranzas oníricas cuyas olas perfilaran a un ser a la vez etéreo y líquido.

En «Exposición permanente / de tus sueños con nieve» (Rojas Guardia 2001: 250) se subraya uno de los aspectos más importantes del mito: su lugar de origen. Lo primigenio. La vinculación del agua con el mar y del acuario con la nieve mantiene cierta continuidad con la infancia de la actriz, cuyo sino acuático parece marcado aún desde antes de que se aficionara a la natación.

La repetición de «Blanco. Gris. Blanco.» (Rojas Guardia 2001: 250) nos devuelve el cromatismo de los colores diversos del mar, aquí mezclados con el de sus apariciones en la pantalla de cine. La cualidad incolora del agua, que se confunde a veces con el azul y el gris por su tono glauco, engendra un *continuum* que hilvana los aspectos vitales del personaje real con los del mito cinematográfico.

Los versos «Pero en tus pestañas, / y más abajo, / en tu garganta pulida / con las aristas de mil fríos errabundos, / está tu adolescencia hirviendo» (Rojas Guardia 2001: 250) sirven de perfecto enlace para precisar los signos icónicos que definen el mito. Esos signos señalan la melancolía de su curso vital, iniciada en la pubertad. A esta etapa de su vida se remonta el poema al proclamar «Tu adolescencia hecha de soledades». El deseo de conocimiento profundo llega hasta la intimidad de la diva, inescrutable una vez retirada de las pantallas y del mundo.

En «Tu corazón de sueño, Greta, / siempre filma recuerdos:» (Rojas Guardia 2001: 250) surge la cuestión de por qué la memoria, al igual que el agua, se

constituye en un poder tan imparable. Los recuerdos colman de este modo el corazón del mito, volviéndolo pesado como los cuerpos que se hunden bajo la superficie. El mito cinematográfico no rememora: filma, lo cual indica que, además de actualizar su discurso, no deja de producir semiosis sobre sí mismo.

Finalmente, en «La novia que nos iba a querer» (Rojas Guardia 2001: 250), se pone de manifiesto la imposibilidad del amor del espectador hacia la actriz. El poeta se inclina por modos melancólicos al evitar expresar sus sentimientos con sus propias palabras y optar por la incorporación de un discurso anónimo, tal vez hermanándose con el de cualquier espectador desilusionado por la insatisfacción de su anhelo hacia la estrella cinematográfica¹⁸⁷. El poeta, cuando trata el mito, pone el lenguaje al servicio de la sociedad. Ese comportamiento antiguo se renueva con la llegada del cine y la llegada de una nueva poesía.

8. 1. 5. Fecundaciones cruzadas.

Las experimentan las imágenes que se derivan de un texto y una imagen anterior. En mi opinión, son de mayor incidencia sobre los textos filmicos de Greta Garbo. Recordemos, por ejemplo, su papel en *Mata Hari*, cuya escena del baile parece evocar el aire egipcio y oriental después de que se le aplicara con insistencia el epíteto de «Esfinge sueca». Pero también la tradición literaria de inspiración popular proporciona imágenes que funcionan como modelos para las nuevas realidades míticas provenientes del cine. A continuación comentaremos una coplilla de Edgar Neville, que aglutina el aire popular andaluz con la modernidad cinematográfica en una combinación sorprendente.

8. 1. 5. 1. Edgar Neville: «Caballitos de Jerez» (c. 1930)

CABALLITOS DE JEREZ

Caballitos de Jerez,
con ojos de Greta Garbo
y caderas de mujer.

¹⁸⁷ Ese sentimiento ha sido cantado de modo menos secreto por otros poetas, como Cirlot, Ory o Guillermo Meléndez, entre muchos otros cuyos textos hemos examinado.

(Neville 2002: 110)

Edgar Neville, en «Caballitos de Jerez», adapta los modelos populares, en este caso andaluces, a la figura de Greta Garbo¹⁸⁸. En una magnífica adecuación entre la forma y el contenido, el poeta actualiza las características de la coplilla, emparentada con el arte flamenco y en general con la lírica popular, recurriendo a las imágenes contemporáneas que propone la cultura de masas. Se advierte, quizá, un ligero toque de humor producto de su admiración por Ramón Gómez de la Serna (Rodríguez Sánchez 2005: 351). Burguera Nadal nos ofrece las claves de su humor: «en Neville, el humor no es sátira, ni burla, pero la suya no es una comicidad superficial» (1994: 69).

La coplilla, que podría ser cantada perfectamente en una bulería, condensa en sus breves dimensiones la esencia de los tiempos modernos y los cambios culturales que se producen sobre todo a principios del siglo XX. Las intuiciones asociadas a lo inmanente y la gracia andaluza, como los caballos de Jerez, se acomodan a la época en la asunción de los rasgos tomados de la cultura popular. Las interferencias entre las libertades vanguardistas y las formas populares tradicionales no son raras en estos años. Se observa muy bien en poetas como Alberti y Lorca.

La comparación de los ojos de Greta Garbo con los de un caballo resulta atrevida, pero en verdad resalta la cualidad de ambas miradas, más significativas y expresivas de lo que parecen. Los atributos del animal son femeninos, ya que la curvatura de su cadera se equipara a la de una mujer. Puede parecer que es algo monstruoso, pero hay un monstruo mítico, el centauro, en el que se da, como en toda la *Weltanschauung* griega, un continuum entre animalidad-humanidad-divinidad, sin fracturas. En el monstruo puede darse la armonía general del mundo. Añado dos precisiones: entre los mitos griegos hay centauras, algo que después retomará Picasso. Por cierto el poema de Neville tiene algo casi cubista, una fragmentación en puntos distintos que el poema reconstruye en una nueva armonía. Señalo también un centauro de Ginés Liébana, uno de los pintores del grupo Cántico, en el que puede verse un centauro inverso, todo el cuerpo es caballo y tiene los ojos en los cuartos

¹⁸⁸ Edgar Neville (Madrid, 1899 – 1967), fue un escritor, dramaturgo, director de cine y pintor. Estudió derecho y ejerció como diplomático en Estados Unidos. Se relacionó pronto con los poetas del 27. Fue actor y guionista en Hollywood, de la mano de Charles Chaplin. Cultivó en todos los géneros un humor que bordeaba el disparate, pero siempre con una . Colaboró en *La Codorniz*. Edgar Neville fue el cuarto Conde de Berlanga de Duero.

delanteros. Lo importante es que, si hubiera algo monstruoso en el apunte de Neville, queda resuelto por la noción de mito, que permite captar lo armonioso. La belleza humana y divina se conjugan en los caballos andaluces (que ya desde antiguo fueron calificados como «hijos del viento»). Indirectamente, se resalta la bella animalidad geométrica y viva, elegante, de la Divina.

Hay una palabra decisiva: «Caballitos». No se sabe si invoca o nombra para describir. Si fuera un vocativo, aumentaría la personificación, porque los haría capaces de entender el poemilla. Lo más interesante es que está en plural. Los ojos de Greta Garbo, arquetipo, se multiplican en los caballos jerezanos, como la idea en los seres concretos, y el arquetipo en los individuos. Por otra parte, la oposición entre «ojos de Greta Garbo» / «caderas de mujer» nos hace pensar. ¿Se opone Greta Garbo a mujer? ¿No se engloba una en la otra? Aquí hay un fino matiz que diferencia las cosas. No parece que Neville invoque la ambigüedad o androginia de Garbo, opuesta a la feminidad, primero porque es una androginia que míticamente se sustenta sobre una poderosa feminidad. Después, porque ojos y caderas son dos rasgos femeninos (y humanos) que él ve en los caballos andaluces. Es posible que Greta Garbo sea tomada por su sobrenombre, la Divina. Y que se oponga la divinidad en los ojos a la feminidad (humanidad) en las caderas, y esto a la animalidad general. Ojos divinos, incluso «ojos de cine», podría querer decir Neville. Hay una curiosa consecuencia de esa multiplicación cinematográfica: en un paseo por Jerez, el encuentro con varios caballos no sólo multiplicaría el destello divino de la mirada de Greta Garbo ante ese «espectador». Todo Jerez se transforma en una especie de lugar maravilloso, de filme hollywoodiense plagado de criaturas míticas. Y más: esos ojos también ven, como recuerda el poema, otra coplilla de tres versos, de Antonio Machado:

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas.
Es ojo porque te ve.

(Machado 1997: 289)

Si aplicamos la lógica machadiana al poema de Neville, tenemos la posibilidad de ser contemplados por muchos ojos de Greta Garbo en un entorno próximo. El mito se mueve por los campos y las calles. Es cercano. Aporta el destello de la divinidad (de la belleza imperecedera) a lo cotidiano. Suscita la admiración (el poema es casi un piropo al lado femenino de los graciosos equinos

andaluces) y el afecto: quizá lo más importante sea el diminutivo, «caballitos». La empatía con los animales es una cualidad que el poeta ha expresado con gran fuerza en un pequeño poema perfecto. Al usar la métrica y las formas populares de una coplilla lo ha puesto al borde del cante y de la música, lo deja a punto para ser cantado anónimamente, incluso bailado y compartido por el pueblo. El mito de la cultura de masas pasaría a algo muy parecido y muy distinto: la cultura popular. Se transmitiría de generación en generación, como corresponde al mito. Y se podría recitar o cantar en público sin lastres literarios o cinematográficos. Habría mutado una vez más. El mito tiene siempre la posibilidad de ser *lenguaje compartido*.

El mito resiste la comparación y sobrevive a las transformaciones; es más, necesita de dichas metamorfosis para perdurar. El caballo de raza andaluza, signado por la elegancia de sus formas y su porte altanero, conecta directamente con la fisonomía, la cadera y la silueta de Greta Garbo. Muy especialmente con su mirada y con los rasgos de su cara. Esta transfiguración se realiza de manera natural, ya que la actriz puede ser traspuesta al ámbito andaluz o popular y conservar su esencia. Sus distintivos principales, los que la definen, permanecen inalterables.

8. 1. 5. 2. Óscar Cerruto: «Aluvión de fuego» (2006)

En la novela *Aluvión de fuego*, de Óscar Cerruto, se evoca la fantasía de los soldados bolivianos en las que aparecen las estrellas de cine¹⁸⁹. Los soldados se configuran el cuerpo de la mujer ideal con atributos de varias estrellas, como una especie de alquimia sexual. La espectacularización del cuerpo de la mujer en la cultura de masas propicia esta nueva forma de amor ideal que, mediante el *collage* de la figura cinematográfica, conforman un ser de la excelencia física:

La fantasía de los soldados, alimentada por los pródigos combustibles del encierro forzado y el aislamiento, las desnudaba para vestirlas con los atributos entrevistados de todas las mujeres bellas que desearon en las novelas, en el cinematógrafo, en las ciudades. Y la imagen de las Vidalitas, estrujada entre los brazos ardientes, bajo el latigazo de la contenida lujuria, en el silencio nocturno de los dormitorios, tenía así las piernas finas de Greta Garbo, los flancos de la Crawford, senos duros de tarjeta postal y la voz de aquella muchacha amiga de La Paz. Y

¹⁸⁹ Óscar Cerruto (La Paz 1912-1981). Diplomático, periodista (fue Director de *El diario* de La Paz) y escritor boliviano. Cultivó la poesía, la novela y el cuento. Activista de izquierdas en su juventud, su producción literaria estaba determinada por su actitud ideológica, aunque posteriormente experimentó un cambio radical. Incansable corrector de su propia obra, siempre preocupado por la búsqueda formal. Miembro de la Academia Boliviana de la Lengua.

hasta es posible que los soldados, al estrecharse unos a otros, en esa desviación sexual tan común a los cuarteles, las penitenciarias y los internados, creyeran tener ante sus ojos la carne armoniosa de Eulalia, o el cuerpo suave, ondulante, de Jacinta. (Cerruto 2006: 2006)

Llama la atención, en contraste con el grueso de la obra de Cerruto, la alusión a las estrellas cinematográficas como motor de la fantasía. Sus personajes están marcados por los acontecimientos sociales convulsos en los que se ven inmersos, circunstancias que condicionaron profundamente la obra del escritor. Quizá por ello las estrellas de cine configuran un firmamento escapista de la realidad, que revelan la *actitud mítica* que Rivera Rodas detecta en su poesía (Rivera Rodas 1985: 146).

8. 1. 6. Erratas textuales como fuente de imágenes y de nuevos textos.

Parte de una errata literaria que acaba imponiéndose iconográficamente y, con posterioridad, se justifica mediante otro texto. Si bien este accidente es más difícilmente verificable en el tipo de estudios que hemos emprendido en estas páginas, existe un recurso retórico, más específicamente fónico, que utiliza conscientemente la imagen metafórica como *errata*. Se trata de la paronomasia Greta/grieta, que ha engendrado una línea poética en torno al nombre de la diosa que añade una nueva imagen al catálogo representativo del mito. Así se constata en los textos de Alfonso Gutiérrez Hermosillo (3. 3. 1. 2.), María Beneyto (4. 1. 5.) o Fernando Márquez (5. 3. 1.).

8. 1. 7. Principio de disyunción entre la transmisión textual y la transmisión iconográfica de un mismo tema o mito.

Por ejemplo, las «influencias retroactivas de la iconografía bíblica sobre la mitológica» (Moralejo Álvarez 2004: 102). Se trata, pues, del camino inverso seguido en el primero descrito, esto es, «de la influencia del pasado sobre el futuro pasamos a la conformación que el futuro ejerce sobre el pasado» (Moralejo Álvarez 2004: 103). Este proceso es especialmente interesante cuando la iconología cristiana actúa como referente aplicable a Greta Garbo, como en el caso de la biografía de César Muñoz Arconada. Las particulares disposiciones técnicas del cinematógrafo han conminado a la literatura a revestir las imágenes de la iconología cristiana de cierta «filmicidad». Quizá el ejemplo más concreto sea el de Antonio de Obregón,

cuyo texto recogemos en este capítulo. La vinculación remota con la Inmaculada se traduce a términos cinematográficos mediante la transformación de aspectos visuales vinculados con la representación tradicional a elementos significados contemporáneamente.

8. 1. 7. 1. Antonio de Obregón: «Programa» (1929)

«Programa», de Antonio de Obregón y publicado en la Revista Atlántico del 5 de julio de 1929, es otro de los textos que versan sobre el rito de acudir al cine¹⁹⁰. En él los acontecimientos de la actualidad se entrelazan con la ficción, de modo que lo ficticio termina ocupando el primer lugar en la escala de valores del poeta. Lo cito íntegro, por su brevedad, desde la edición recogida en *Viento de cine*, de Conget (2002):

PROGRAMA

Actualidad:

Un Congreso de diputados.

Desórdenes en China.

Vista de Leningrado.

Charlot se sube en el alambre
y se ha comido los zapatos.

Intermedio:

«Los mejores anillos
se venden en Saturno.»

Uno. Dos.

Tres. Cuatro.

El león de la Metro Goldwyn
lame los pies a Greta Garbo.

(Obregón 2002: 21)

¹⁹⁰ Antonio de Obregón (Madrid, 1910-1985). Fundamentalmente conocido como hombre de cine: fundó junto a Joaquín Goyanes *Producciones Hispánicas* en 1936, empresa que produjo varios documentales sobre los avances del bando franquista durante la guerra civil. A partir de entonces comenzó a escribir guiones y dirigió películas, entre ellas *La esfinge maragata*, basada en la obra de Concha Espina y *La mariposa que voló sobre el mar*, de Jacinto Benavente. Además compuso un libro de poemas y dos novelas y ejerció el periodismo, no sólo como crítico cinematográfico sino también como cronista local y gastronómico.

En la iconicidad del poema se reconocen algunas de las películas más famosas del cine, como las protagonizadas por Charlot. Entre ellas resalta *La quimera del oro* (1925), célebre por la degustación del zapato por parte del protagonista. El hecho de que esta escena se anteponga a la que cierra el poema proporciona una información valiosa sobre la penetración de los discursos de masas. La imagen impactante se retiene junto a los sucesos actuales con su aparición, permitiendo que el poema hilvane una serie de teselas que conforman un posible mosaico de la cultura popular.

La actualidad, perecedera y de rápido consumo, se conjuga con los anuncios publicitarios y la escena mencionada proveniente del ámbito cinematográfico. Así, el eslogan anticipa el verdadero motivo del poema: la contemplación de un filme de Greta Garbo. La presencia de la actriz cierra la composición con una imagen icónica de gran eficiencia, dando fe de las prioridades vitales que se manifiestan en la cultura de masas. El mito, una vez creado y consensuado por un grupo de consumidores, se convierte en el principal generador de las motivaciones culturales.

La fusión del icono de la Metro (en movimiento, porque forma parte de la breve secuencia de todas sus películas) con la de la estrella de la compañía en un nuevo icono, puede tener distintas interpretaciones. En primera instancia, de manera literal, remite a Santa María Egipciaca, santa ramera cuyos pies fueron lamidos por un león¹⁹¹. Sin embargo, esta descripción no encaja iconográficamente porque María Egipciaca está muerta y horizontal, y el león lame sus pies para cavar una fosa donde enterrarla. Puede ser que Antonio de Obregón haya leído las *Vidas de Santos* de Pedro de Ribadeneira (1599 y 1601), incluso el *Libro de Santa María Egipciaca*, el poema juglaresco del siglo XIII¹⁹². Más convincente resulta la fusión iconográfica con la Virgen María en su advocación de la Inmaculada. Ésta sí se acomoda a la

¹⁹¹ Puede haber pesado también la leyenda de Androcles y el león (que tendrá su propio peplum en 1952). En la *Miscelanea instructiva, curiosa y agradable ó Anales de literatura, ciencias y artes: sacados de los mejores escritos que se publican en Europa en diversos idiomas* (1797: 309), se trata el motivo iconográfico con un punto de partida muy similar al verso de Obregón: «un león lame los pies a Androcles».

¹⁹² Puede compararse con el poema de Rilke sobre la santa: «En la séptima carta de su *Epistolario Español* (1976: 150), hay una cita textual de Ribadeneira, quien define a la Virgen María como «una mujer del cielo y de la tierra». Como ha notado el editor castellano de este *Epistolario*, Jesús Ferreiro Alemparte, en un viejo y excelente estudio sobre la influencia de Ribadeneira en Rilke (1963), Rilke parafrasea en su poema *María Egipciaca* lo leído en Ribadeneira sobre esta santa ramera (*Vidas de Santos*, pág. 175). *Un león lame los pies de la santa muerta* ante el anciano abad Zósimas y le ayuda a enterrar su cuerpo. Rilke poetizó la escena así: “Und ein Löwe kreiste; und ein Alter / rief ihn winkend an, dass er ihm helfe: / (und so gruben sie zu zwein) / Und der Alte neigte sie hinein. / Und der Löwe, wie ein Wappenthalter, / sass dabei und hielt den Stein”». En Hernández de la Fuente (2012). *Cursiva mía*.

visión de una Greta viva, vertical y enfocada desde el punto de vista del león. Dicho con tecnicismos cinematográficos, en un contrapicado muy propio de los años 20 y 30. Esa perspectiva muestra a Greta Garbo impasible y colosal. Greta Garbo, que representa a la Inmaculada, pisa la bicha (figura de la izquierda, imagen de Francisco de Zurbarán, Museo Cerralbo, c. 1640). También remite a Santa Margarita, que somete al dragón (imagen de la derecha, de Rafael Sanzio, Kunsthistorisches Museum, Viena, c. 1581). El león de la Metro encarna el mal de la industria, frente al Mal, sin adjetivos ni sintagmas, simbolizado por la bicha y el dragón. Ribadeneyra definió a la Virgen María como «Mujer del cielo y de la tierra».



Probablemente aquí veamos lo mismo pero en orden inverso. El contrapicado nos muestra a Greta como mujer de la tierra y del cielo. Por lo tanto, con la contemplación del mito culmina el rito. La contemplación supone entrar conjuntamente en el templo para acceder a lo sagrado mediante la mirada. Empieza la proyección de la película.

8. 1. 8. Contaminaciones

Se produce entre imágenes más o menos coetáneas, es decir, se debate en un plano sincrónico y jerárquico. Un elemento iconográfico se introduce en una imagen por ser un signo de prestigio cultural. Por lo que concierne a estas páginas, parece

que opera con mayor rentabilidad en el nivel filmico. Sin embargo, hemos optado por ejemplificarlo mediante unos emblemas creados por José Bergamín y poema de Leopoldo Eulogio Palacios. Ambos exigen conjugar operaciones filológicas junto a la iconología para su cabal comprensión.

8. 1. 8. 1. José Bergamín, «Loca ambición al aire vago asida» (1935)

En *El aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935* (1935), encontramos una de las más curiosas hierofanías literarias de Greta Garbo dentro del ámbito hispánico, y sin duda la más lograda desde el punto de vista iconológico, en la medida en que se combina la imagen con la palabra de una manera magistral, plena de simbolismo. Se la debemos a José Bergamín¹⁹³. La brevedad del texto no debe llamarnos a engaño. En rigor la presencia verbal de Greta Garbo es mínima, se reduce al índice, donde se informa «Fotografía "M.G.M." (Greta Garbo)». La presencia visual es en cambio máxima: una fotografía que ocupa generosamente el centro de una página. Ojeada al azar, parecería una ilustración más, en un volumen profuso en imágenes. Sin embargo, la fotografía de Greta Garbo forma un díptico con el verso de la página siguiente: «LOCA AMBICIÓN AL AIRE VAGO ASIDA». Y ese díptico constituye un auténtico emblema, que inaugura los meses de primavera: abril, mayo y junio. Desde el punto de vista iconológico, debemos concluir que la imagen de Greta Garbo no es secundaria respecto al texto. No lo ilustra. Ambos conforman una unidad semántica superior. A la manera de los Emblemas de Alciato, cada uno de ellos se refiere al otro, *contaminándose* literaria e iconológicamente¹⁹⁴.

El Aviso de escarmentados es extraordinario un almanaque literario y artístico para el año 1935. Se presenta como una suerte de separata de la revista *Cruz y Raya*.

¹⁹³ José Bergamín (Madrid, 1895 - Fuenterrabía, 1983) es un poeta, ensayista y dramaturgo español cercano a la Generación del 27. Cultivó el concepto y el ingenio con una gran originalidad. Tiene sus modelos en los Siglos de Oro, especialmente en Lope, Calderón y Quevedo. Católico y republicano, vivió obsesionado por la idea de España. Concretó esa obsesión en temas como la mística o la tauromaquia. Es el más fiel discípulo de Unamuno, cuyas paradojas llevó a su tensión máxima. Dirigió la revista *Cruz y Raya* (1933-1936) y, ya en el exilio, la revista *Índice* y la editorial *Séneca*. Mostró una temprana cercanía a la fotografía y al cine, como demuestra su libro *El cohete y la estrella* (1923). Salvo en los años de la República, fue siempre un disidente alejado de la cultura oficial.

¹⁹⁴ Aunque originariamente los Emblemas de Alciato tuviesen los grabados como una ilustración de los poemas, lo cierto es que la tradición literaria y artística los ha entendido de manera conjunta, verbal y visual (Alciato 1975).

El *Aviso* es el segundo de los dos almanaques que publicó *Cruz y Raya*. El primero es el *Acabose*¹⁹⁵. Lleva el subtítulo «Cruz y Raya para todos». Sus colaboraciones literarias son de primer rango: al propio Bergamín hay que sumar las firmas de Unamuno (que publica cuatro sonetos), Pablo Neruda, Muñoz Rojas. Incluye selecciones de textos de los Siglos de Oro que los presentan a la vez como clásicos y como contemporáneos, y también traducciones de Marcel Schwob y de Walt Withman¹⁹⁶. En el artístico, los dibujos de Benjamín Palencia.

Tenemos constancia del interés de Bergamín por la fotografía y por el cine. Oigamos su sus palabras:

«El alma es sensible a la revelación divina como una placa fotográfica»

«La admirable visión cinematográfica está hecha ¡oh Shakespeare! de la misma estofa de los sueños divinos» —en *La cabeza a pájaros* (González Izquierdo 2002: 1099)—¹⁹⁷.

Sabiendo de ese interés por ambas artes modernas, podemos ir más allá. La autoría de Bergamín para estos dípticos que nosotros denominamos emblemas es declarada por él mismo: «La responsabilidad de la revista la asumen enteramente su Director y su Secretario» (Bergamín 1973: VII). En el caso concreto de los emblemas, la autoría única de Bergamín es aceptada también por los especialistas actuales:

en el *Aviso* de *escarmentados* dejaría constancia de su gran curiosidad y de la atención que prestaba a las piezas artísticas del cine y de la fotografía de entonces al incluir fotografías tan arbitrarias, al parecer, como la de un gato, la de una chica haciendo una pirueta de gimnasia, o la de *la diva Greta Garbo, en el montaje del almanaque* (González Izquierdo 2002: 1100, cursiva mía).

Hay cuatro dípticos en el *Aviso*, cada uno con valor de emblema propio y correspondientes a un trimestre, prácticamente a una estación, empezando por el invierno:

¹⁹⁵ Estos almanaques no se encuentran en la base de revistas del Ministerio de Cultura, pero sí el resto de *Cruz y Raya*: <http://prensahistorica.mcu.es/> (última consulta 12.12.2012).

¹⁹⁶ *Los días contados* (R.P. Maestro Enrique Flórez, *Clave historial*, Madrid, 1786, Edición XII); *Las cosas como son* (Gabriel Alonso de Herrera, *Libro de Agricultura*, Alcalá, 1513). Las traducciones son: *El incendio terrestre* (Marcel Schwob, «Le Roi au Masque d'Or», Trad. de J.L.); *Pasto de llamas* (Walt Withman, *Leaves of Grass*, Trad. de P.N.); *Figura de lo invisible* (Dante, *Vita Nova*, Trad. de R.S.M.).

¹⁹⁷ Ella misma señala el artículo de Bergamín «La importancia del cinematógrafo», *ABC*, Madrid, 16 enero 1929 y el libro *El cohete y la estrella / La cabeza a pájaros* (edición de José Esteban) Madrid, Cátedra, 1981.



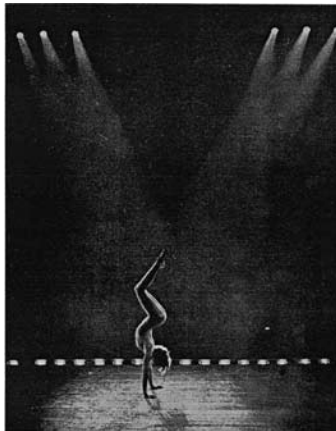
LA VIDA NUEVA
QUE EN NIÑEZ ARDÍA



LOCA AMBICIÓN
AL AIRE VAGO ASIDA



LA JUVENTUD
ROBUSTA Y ENGAÑADA



¡OH FLOR AL HIELO!
¡OH RAMA AL VIENTO LEVE...

(Bergamín 1935)

1) Fotografía de un niño. Verso LA VIDA NUEVA QUE EN NIÑEZ ARDÍA (Quevedo)

2) Fotografía de Greta Garbo. Verso LOCA AMBICIÓN AL AIRE VAGO ASIDA (Lope de Vega)

3) «Photographie» (una joven en el trapecio) / verso LA JUVENTUD ROBUSTA Y ENGAÑADA (Quevedo).

4) Fotografía de una joven gimnasta / verso ¡OH FLOR AL HIELO!, ¡OH RAMA AL VIENTO LEVE! (Lope de Vega).

La imagen de Greta Garbo es una fotografía suya como Cristina de Suecia. Se atribuye a la Metro-Goldwyn-Mayer (que asume la autoría, a falta de mención del fotógrafo concreto). El verso es de un soneto de Lope de Vega. Cada uno de ellos es el autor de su obra. De hecho, hay una selección simbólica previa. Del soneto de Lope se ha extraído un verso, del mismo modo que de la película *Cristina de Suecia* se ha tomado una fotografía, quizá en realidad sea un fotograma. Lo cual nos lleva al paralelismo: el verso es al fotograma lo que el soneto es a la película. Al insertarlos juntos en una unidad superior, Bergamín asume la autoría de un emblema contemporáneo, cercano al collage y al aforismo. Es algo similar a lo que sucede cuando en la emblemática se toma un verso de Virgilio, se le yuxtapone un grabado, y se da lugar a una obra nueva, superior y distinta. Bergamín proclama sin modestia su autoría general para todos los números de Cruz Y Raya: «Signo y Diseño de Cruz y Raya (1933-1936) por José Bergamín» (1973). Así («Signo y diseño») titula en 1973 el texto que escribe para explicar lo que fue la mítica revista de los católicos republicanos. Allí explica que acudió a sus mayores y maestros, cuatro grandes: Ortega y Gasset, Manuel de Falla, Miguel de Unamuno y Antonio Machado. Hubo otros mayores que fueron críticos, como Pedro Salinas.

Hemos hecho una cala en la iconología de los años 30, extremadamente simbólica. En ella todo significa. En *Cruz y raya* se dice:

«transparente como hasta el fondo de un arroyo serrano» como «cristal del tiempo» aquellos años de 1933-34-35 y primeros meses del 36. Para adentrar al lector en ella *me he limitado a este diseño, el más breve y rápido que pude*, evocando el ámbito vivo de su tiempo y con él su significado: su alcance y su sentido (1935: XIV).

Bergamín está pensando en la República como acontecimiento cultural y político, pero lo cierto es que Greta Garbo constituye un dato esencial «en el ámbito vivo» de ese tiempo, el de 1935, y tiene un significado y un sentido. A pesar de su

brevedad, de ser casi prácticamente un grado cero de la escritura, atestigua la recepción del mito de Greta Garbo doblemente. En una instancia primera, la fotografía de la diva en una revista literaria de tanta calidad muestra la plena vigencia de Greta Garbo como mito cinematográfico a disposición de la literatura, entre textos de Calderón, Lope, Withman o Neruda.

Es sin duda un golpe de ingenio de Bergamín. El verso segundo del soneto de Lope funciona como el lema de la imagen. Planteo el esquema de un emblema renacentista, como los de Alciato, porque la dimensión es la de un emblema moral. El retrato de Greta Garbo no es físico. Según los términos clásicos de la Poética y de la Retórica, no estamos ante una prosopografía, sino ante una etopeya. «Loca ambición al aire vago asida». Siendo Lope uno de los poetas de Bergamín, la operación es más rica y compleja de lo que parece.

Se produce una reasignación discursiva del texto. El verso de Lope se convierte en lema de Bergamín. No debemos dudar en repetir a Barthes: el mito es lenguaje robado. Estas apropiaciones fuertes de Bergamín en *Cruz y Raya* se parecen al *collage*, tienen también algo del centón de los poetas antiguos y del *cut up* que practicará Burroughs.

El verso de Lope, traído a un contexto vanguardista, dibuja un retrato de Greta Garbo con una sola línea, como si fuera un limpio trazo de Picasso. Se sustenta en una metáfora (que quizá entre dentro las metonimias metafóricas): Greta es ambición. O su personaje, la reina Cristina es ambición. El epíteto «loca» hace que la operación de Bergamín conecte con muchos de los textos mitificadores que hemos analizado. Lleva a la idea de la irracionalidad, del entusiasmo, del ímpetu, del amor. También a una estética y una ética del descontrol, propia de las Vanguardias, frente a la sensatez clásica de origen horaciano. Pero Lope había ido más allá, y Bergamín lo sigue: el núcleo del verso es lo imposible. Un adínaton literario para una imposibilidad física: asirse al aire. Roza el oxímoron, porque el aire es inasible. El adínaton se refuerza doblemente: el aire es «vago» y la ambición es un abstracto. Tampoco el epíteto «loca» sugiere un control físico de la posición en el mundo. ¿Y el hipérbaton barroco? «al aire vago asida» presenta un elegante retorcimiento sintáctico, que, si por un lado es clásico («del monte al ladera»), por otro parece gongorino. No viene mal para curvar esa una línea picassiana, haciendo que el verso

se acomode a la distorsionada geometría vanguardista, no tan lejana de la de la barroca.

Resulta inevitable releer el soneto entero de Lope bajo la imagen de Greta Garbo:

¡Oh, engaño de los hombres, vida breve,
loca ambición al aire vago asida!,
pues el que más se acerca a la partida,
más confiado de quedar se atreve.

¡Oh, flor al hielo!, ¡oh, rama al viento leve
lejos del tronco!, si en llamarte vida
tú misma estás diciendo que eres ida,
¿qué vanidad tu pensamiento mueve?

Dos partes tu mortal sujeto encierra:
una que se derriba al bajo suelo,
y otra que de la tierra te destierra;

tú juzga de las dos el mejor celo:
si el cuerpo quiere ser tierra en la Tierra,
el alma quiere ser cielo en el Cielo.

(Lope de Vega y Carpio 2006: 227)

La prosopografía, el perfil físico, casi vanguardista, podría verse en líneas como «¡Oh, flor al hielo!, ¡oh, rama al viento leve». (Aunque curiosamente Bergamín asigna este verso a una joven gimnasta, en *Cruz y Raya*, en la página 82). Otros podrían ser apóstrofes dirigidos a la Divina: «tú misma estás diciendo que eres ida». Los dos tercetos exploran en el original la dualidad de la vida humana. Son aplicables a Greta Garbo, cuyo mito, está hecho de oscilaciones duales («dos partes tu mortal sujeto encierra»). Esta línea nos ofrece el fondo del mensaje poético de Bergamín, de su operación textual. Garbo se erige en modelo de vida humana, de ser humano. Son oposiciones paralelas: cuerpo/alma, tierra /cielo. La dimensión mítica de Garbo reside en su lado no-mortal. Nuevas almas y nuevo cielo cinematográfico la consagran. Su propia vida humana la mitifica. Hay que tener en cuenta que entre las obsesiones de Bergamín se encuentran los mitos literarios. En resumen, los

valores simbólicos de Greta Garbo y del verso de Lope pueden ser leídos en varios niveles, que van de menor a mayor complejidad:

I) El verso en el nivel más básico se refiere a Greta Garbo o a su personaje Cristina de Suecia. De las cuatro fotografías que el almanaque distribuye entre las cuatro estaciones, sólo la de Greta Garbo representa a alguien identificable. (Las otras tres representan a personas como categorías genéricas). Pero Greta Garbo es una categoría individual, un mito, que puede expresarse en lenguaje o en imagen. Como imagen suscita inmediatamente el nombre (el de Greta por encima del de Cristina). Es el nombre del mito.

II) El díptico (imagen de Greta/verso de Lope) se refiere a la Primavera, en el contexto de este almanaque, como personificación alegórica a la que Greta presta su imagen. El mito es lenguaje robado, ciertamente, pero no sólo lenguaje verbal. Bergamín «roba» la imagen de la Metro y el verso de Lope. Roba la imagen de Greta para que sea icono de la primavera. Aún podemos afinar más semióticamente: como en el cuadro célebre de Botticelli, Greta Garbo es *alegoría de la primavera*. Es coherente con la fotografía del niño, que servía para los meses del año nuevo (enero, febrero y marzo), es decir, para el invierno que este almanaque es la infancia. El año nuevo niño (no descartemos la referencia al sorteo de lotería homónimo) iba acompañado del verso de Quevedo «La vida nueva que en niñez ardía». Estamos en un almanaque plenamente literario. Las resonancias del tópico de las rosas son inevitables en la primavera. Greta será la flor a la que los poetas Cirlot y Ory le escribirán doce años más tarde.

III) Greta es la Vida, esto viene del soneto de Lope. Aquí coincide con la Primavera. Podemos leer el soneto entero de Lope (puesto que la cita lo convoca de manera intertextual) para comprobar que Greta Garbo puede describirse como Vida según los catorce versos de Lope. Greta es *alegoría de la Vida*. Aquí ya vemos que cada plano contiene los anteriores: Greta es alegoría de la Primavera, y por ella, de la Vida, y se ajusta al verso de Lope.

IV) Greta y a la República, que a su vez subsume las significaciones de Primavera y de Vida. En su explicación de los años 70 Bergamín casi lo desvela. Hay dos razones cronológicas: estamos en el período de floración de la República (ya se da por cerrado el momento inaugural), pero por otra parte estamos en el mes (abril)

en que nació la República¹⁹⁸. La propia República tiene atributos míticos en el relato de Bergamín y aparece como una hierofanía: «La República había hecho su aparición de un modo, si no imprevisto (...) sí de ese modo milagroso, mágico o sorprendente (...) Parecía un regalo que se le hacía al pueblo español» (Bergamín 1935: XII). Como se ve, participa, como el mito, de lo maravilloso y de la dádiva del cielo. Resulta curiosa esa manera que tiene Bergamín de mitificar la República. Como el mito, necesita de elaboración literaria y de impacto en el pueblo: «los poetas, los filósofos, los hombres de ciencia, los ‘intelectuales’ en fin, coincidían con el pueblo en congratularse por tan feliz acontecimiento». Hay una identidad definitiva entre la República y la Primavera y la Vida. Parodiando los versos de Antonio Machado se decía:

‘La República ha venido
nadie sabe cómo ha sido’.
Como la primavera del poeta;
como la abrioleña en la que apareció.

(Bergamín 1935: XII)

Dado que cada nuevo nivel semiótico guarda los precedentes, si la República es Vida y es Primavera, entonces la República es Greta, lo que explicaría más aún su imagen abriendo los meses de abril, mayo y junio. Y lo mismo vale para el verso de Lope: «loca ambición al aire vago asida» fue escrito por Lope para la Vida, pero Bergamín lo aplica a la Greta de la fotografía de la Metro, a la Primavera de su propio almanaque, y en, fin, a la República. En conclusión, la actriz sueca de Hollywood se convierte en alegoría de la República. Unas décadas más tarde Francisco Umbral en *El hijo de Greta Garbo* recordará estos años de la República y a veces proyectará el mito de Garbo no sólo sobre su madre, sino sobre la República, también como alegoría. La operación se sostiene en el ámbito semántico por las conexiones tan fuertes y ricas que establece Bergamín. También por el perfil y la imagen de Greta Garbo, que no resulta inadecuado para ese simbolismo. Se objetará que sí hay algo inadecuado en que aparezca como reina en la ficción. Poco importaría eso al maestro de la paradoja que es Bergamín, en una revista que se funda en la cruz y la raya, el catolicismo y el republicanismo, la afirmación y la

¹⁹⁸ Curiosamente el día 14 de abril en este almanaque lleva únicamente la anotación católica: Domingo de Ramos.

negación, el más y el menos, como dijo Juan Ramón. En esa acumulación máxima de imposibles (el adinaton clásico), donde el ingenio resuelve con gracia cualquier antítesis, este golpe de Greta-reina encarnando a la República no es más que la enésima paradoja. Las relaciones transtextuales son riquísimas en este pequeño juego: hay relaciones intertextuales, hipertextuales, paratextuales y architextuales. La presencia de la fotografía de Greta abriendo la sección de la primavera irradia de muchos modos. Afecta también a la interpretación de los textos, que se incluyen¹⁹⁹. Podemos ser más precisos: estamos dentro de un modelo iconológico, concretamente aplicando estructuras visuales-verbales propias de la emblemática. Lo normal es que los emblemas sean calificados de morales (Alciato) o políticos (Solórzano). Como en todo lo que proyecta Bergamín, la estética tiene un lado moral y político. Lo religioso, creo, forma parte de ambos.

Antes de concluir este comentario hay que destacar un curioso dato sobre la recepción. El *Aviso...* no sólo prueba de manera creativa la extraordinaria recepción de Greta Garbo en el ámbito literario hispánico. También tenemos atestiguada la recepción del propio *Aviso*, es decir, del emblema que forman el verso de Lope y la imagen de Greta Garbo. Es una documentación excepcional: ese almanaque de 1935 (el original, y recibido en esa fecha) se encuentra en la biblioteca de Unamuno, en la Casa Museo Unamuno de la Universidad de Salamanca. La conservación de la biblioteca unamuniana permite calificarla como una entidad literaria organizada, como otro corpus. En ella se puede medir la presencia del mito de Garbo y de la obra de Bergamín. Unamuno era el maestro de Bergamín, pero además era el colaborador-estrella de ese número. Se publicaban sus sonetos y una fotografía suya (hecha por un fotógrafo de Salamanca, José Suárez). Así que es casi seguro que ojeó o leyó el volumen. Dicho con otras palabras: es muy probable, y desde luego verosímil, que Unamuno contemplara la fotografía de Greta Garbo en el almanaque, que leyera el verso de Lope asociado a ella y que captara la unidad emblemática de ese díptico y quizá le fueran evidentes las interpretaciones que proponemos. Por cierto, la yuxtaposición iconográfica entre Greta Garbo y Unamuno (su convivencia fotográfica) en un mismo volumen literario es casi postmoderna²⁰⁰. En plena

¹⁹⁹ Como el poema de Leopoldo Eulogio Palacios que comento por separado.

²⁰⁰ Otro impacto similar se verá en 1960 en las fotografías que atestiguan el encuentro entre Menéndez Pidal y Sofía Loren (y Charlton Heston) durante el rodaje de *El Cid*. El momento en que Pidal se quita

modernidad literaria empieza a haber cercanías y paralelismos que unos años antes serían impensables y unas décadas después serán completamente comunes. Aquí no hay todavía trivialización del escritor, sino literaturización de la estrella. Ambos (Unamuno y Garbo) son géneros literarios, verdaderos architextos. Casi podríamos atrevernos a decir que ambos son mitos. Ambos tienen su iconografía propia y ambos son ya en 1935 mitos literarios²⁰¹.

8. 1. 8. 2. Leopoldo Eulogio Palacios, «A la doncella inmortal» (1935)

El poema «A la doncella inmortal», de Leopoldo Eulogio Palacios, es uno de los casos extremos dentro de los analizados en la tesis²⁰². Se encuentra en el mismo *Aviso* (1935: 48-49) que Cruz y Raya publicó como almanaque exento, y que analizo en el capítulo dedicado a Bergamín.

La principal conexión con la fotografía de Greta Garbo es de tipo sintáctico: se encuentra en la sección de los tres meses primaverales: abril, mayo y junio. Lo separan de la fotografía el verso de Lope y el fragmento de Calderón («El día y la noche» de *El Príncipe constante*). Por dos veces el poema menciona la estación del año: «palpita sobre ti la primavera» y «Es poco para ti mi primavera». Con el ritmo del almanaque diseñado por Bergamín, en el que acaban de dejarse atrás los tres meses de invierno, cobra sentido la petición del poeta a la doncella: «baja, que huyó el invierno».

Es un bello poema de factura renacentista, en endecasílabos y heptasílabos, agrupados estróficamente en una suerte de serventesios, con rima consonante. Desde

el sombrero ante Sofía Loren/Doña Jimena es aquel en el que la cultura literaria saluda definitivamente la llegada de los nuevos mitos cinematográficos.

²⁰¹ Si medimos los iconos en una unidad literaria, podemos contar cuatro esculturas de Unamuno en Salamanca: desde 1930 Unamuno es un icono, pues de esa fecha es su busto de bronce en el Palacio de Anaya, obra de Victorio Macho. Suya es también la cabeza del escultor en el Aula Unamuno de la Universidad. Además están la estatua de Pablo Serrano en bronce y el medallón de piedra en la Playa Mayor.

²⁰² Leopoldo Eulogio Palacios (Madrid, 1912 - Madrid, 1981) fue poeta, aunque tras la guerra prevaleció su condición de catedrático de Lógica en la Complutense, en la que se doctoró con una tesis de corte tomista. Criado en una familia liberal, con profesores de la Institución Libre de Enseñanza, acabó siendo un ultraconservador católico. Colaboró en *La Gaceta Literaria* con Giménez Caballero, y en *Acción Española* con Maeztu, del que se considera discípulo predilecto. Se exilió durante los primeros años de la guerra. Fundó después la revista *Escorial*. Entre sus ensayos destacan *El mito de la nueva cristiandad* y *Don Quijote y la vida es sueño*. En su poesía, *Salutación y otros poemas*. Fue miembro de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas.

el principio se aprecia la impronta de Garcilaso y de Fray Luis en un poema que tiene ritmo de égloga.

El título-dedicatoria contiene un sintagma perfecto para Greta Garbo: «doncella inmortal». Con todo, lo definitivo es el artículo «la». No es «una» doncella inmortal, sino la que se nos presenta como la doncella inmortal por antonomasia. Además, supone que es conocida, por eso no da el nombre.

En el poema se desenvuelven rasgos de divinidad: fama, inmortalidad («gozas la eternidad», «a ti, que nunca mueres»), virginidad, semejanza con las flores: «a ti, flor de los seres», le dice con metáfora clásica puesta al día.

La vista desempeña un papel fundamental en este amor imposible: «miro, y no encuentro tu hermosura». Más aún, el poeta pide a su amada que se deje ver, con una curiosa construcción «Deja verte». Su mundo es luminoso: «la luz el horizonte raya» (con un hipérbaton que podría conectar con el de Lope, en el lema de Bergamín), «nimbo radiante». Todo eso es coherente con nuestra interpretación de que el poema se dirige a la estrella cinematográfica.

La doncella está alta, lejana, y tiene una arrogancia propia de la divinidad. Es una amada ideal, intangible, ausente. Tiene los atributos del modelo epicúreo de divinidad antropomorfa, femenina, que hemos expuesto en la introducción.

Hay un *Carpe diem* explícito, quizá también pasado por Garcilaso («Ven a gozar, doncella»). Más adelante, Carlos Edmundo de Ory escribirá un soneto A Greta Garbo, en el que también la incita al placer amoroso. En esa invitación al placer y al ejercicio físico se encuentra un par de versos coherentes con el gusto de Garbo por la natación, como confirman todas sus biografías: «y las ondas anhelan sostenerte/ sobre su dorso tierno». También los poetas han tratado la conexión de Greta Garbo con el agua. Como ejemplo el poema «Greta Garbo» de Pablo Rojas Guardia. Hay, además, una célebre fotografía que presenta a Greta Garbo saliendo sonriente de la piscina, en una actualización del mito de la Afrodita Anadiomene y de la *Venus* de Botticelli, que es una de sus variaciones. El pintor Carlos Alcolea la representará en varias ocasiones saliendo de la piscina²⁰³.

Aquí hay datos textuales y paratextuales que nos pueden ayudar a ampliar el análisis. Leopoldo Eulogio Palacios es un autor cristiano convencido. Su «doncella

²⁰³ Lo hemos estudiado en el apartado «El mito de Greta Garbo en el arte hispánico contemporáneo», dentro de este capítulo.

inmortal», si no es Garbo, representa un mito moderno muy similar, con ingredientes eróticos que descartan a María. Estamos ante una Venus puesta al día: nadadora, solar, con la que se mantiene una relación amorosa. Educado en una familia liberal, en el Instituto Escuela, fue inscrito como Leopoldo Palacios. Añadió el segundo nombre Eulogio cuando experimentó una conversión al catolicismo que modificó todo su mundo²⁰⁴. Y así es como firma este poema en el *Aviso*, almanaque de *Cruz y Raya*, una revista en la que hubo autores que declinaron colaborar por no ser o no sentirse cristianos, como nos cuenta el propio Bergamín.

En ese contexto encontramos una invitación pagana al amor y al goce corporal. Sea Venus en general, o una Venus moderna como Greta Garbo, este católico converso no tiene problema en dedicar un poema entero a un mito femenino que incluye rasgos de divinidad y amor físico. ¿Algo extraordinario? No más raro de lo que sucedió en el Renacimiento, en que se sintetizó el paganismo con el cristianismo, y los mitos antiguos conviven desnudos con la iconografía cristiana. Conclusión: las Vanguardias guardan muchas relaciones con el Renacimiento. Normalmente lo observamos en el carácter de creadores múltiples que tienen sus artistas. Ahora lo vemos también en el retorno de un lenguaje mítico (con mitos antiguos y modernos) y en la fusión de mitologías, que incorporan al cristianismo o que no plantean problemas a los cristianos.

Mi hipótesis es que se trata de un poema cuyo pleno alcance semiótico se da en el contexto de los meses primaverales del almanaque de Bergamín, y que se refiere a la fotografía de Greta Garbo que abre la sección. Puede haber sido un encargo de Bergamín para el almanaque, o el aprovechamiento semiótico *ad hoc* de un texto ya escrito por Palacios. En cualquier caso, muestra la poesía temprana de un muy digno de poeta que acabó subsumido en la posguerra por su perfil de catedrático de derecho, defensor del tomismo y el aristotelismo.

Volviendo al contexto del *Aviso*, como almanaque literario: si dentro del modelo semiótico aplicamos el de la emblemática para este texto, podríamos recordar cómo se constituyen los emblemas de Alciato: una *imago* (el grabado), una *inscriptio* (el lema o sentencia o fragmento o línea memorable) y una *subscriptio* (un poema). Si lo aplicamos con cierta audacia, la analogía se cumpliría casi perfectamente: *imago* (fotografía de Greta Garbo), *inscriptio* (verso de Lope) y una

²⁰⁴ Después de la guerra volvió al nombre inicial, y firmó como Leopoldo Palacios su tesis.

subscriptio (el poema de Palacios). Si lo queremos decir con términos actuales, la fotografía de Garbo (puesto que la fotografía suscita inmediatamente el nombre del mito, se traduce automáticamente a lenguaje) es paratexto para el poema de Palacios. Y viceversa. Lo mismo vale para la línea de Lope. Por supuesto, es posible que Palacios tuviera también en mente otra(s) fotografía(s) de la estrella. Puesto que la identidad de «La doncella inmortal» con Greta Garbo es una hipótesis mía, cito a continuación el texto completo para que pueda ser contrastada por completo:

Cuando miro, y no encuentro tu hermosura
ni tu amor en las cosas,
crece mi limpia sed hasta la altura
del cielo en que reposas.

¡Oh doncella inmortal! Has desdeñado
lo mejor de mi suelo,
pero con tu desdén has encumbrado
mi codicioso anhelo.

Sé que adornas al sol con tu presencia,
que en tus labios el día
surge para lucir, sé que tu ausencia
causa la noche fría.

Cuando la luz el horizonte raya
con su mano de rosas,
bajo desde mi sueño hasta la playa
por ver si allí te posas.

Palpita sobre el mar la primavera,
cual si en ráfagas puras
el cielo enamorado descendiera
sobre sus criaturas.

El aura se estremece por la orilla,
y en su regazo suave
consigue recoger la maravilla
de la flor y del ave.

¡Ven a gozar, doncella! ¡Deja verte,
baja, que huyó el invierno,

y las ondas anhelan
sostenerte sobre su dorso tierno!

Yo te ofrezco en el mundo un paraíso,
que recibir pudieras
como el don más espléndido y sumiso
que del amor tuvieras.

Pero tú no haces caso, tú arrogante
sobre el mundo que pasa,
gozas la eternidad, nimbo radiante
que sin fin te traspasa.

Es poco para ti mi primavera,
¡por eso yo te anhelo,
por tu mayor beldad, porque es quimera
bajo tu luz mi suelo!

¿Qué aroma te darán todas mis flores
a ti, flor de los seres?
¿Qué vida te darán mis resplandores
a ti, que nunca mueres?

(Palacios 1935: 48-49)

8. 1. 9. Literatura e imágenes: tiempos y oportunidades diferentes.

Moralejo explica este accidente en los siguientes términos:

Como estamos comprobando, textos e imágenes no tienen en absoluto historias solidarias. Su común historia es la crónica de sus interferencias, cruces y disyunciones más que la de un paralelismo o automático reflejo de los primeros en las segundas. A todos los «accidentes» registrados hay que añadir además las desconexiones que provoca su radical diferencia en cuanto medios de comunicación: literatura e iconografía trabajan con recursos expresivos muy diversos, su *tempo* evolutivo no lo es menos, y el público potencial al que se dirigen o el marco institucional en que se producen son también muy diferentes. Lo que es técnicamente posible o socialmente oportuno para la literatura puede no serlo para las artes visuales y viceversa. (Moralejo Álvarez 2004: 104).

Si bien el parámetro temporal se sincroniza en el mito de Greta Garbo en los textos literarios y los filmicos, se comprueba que las oportunidades de expresión deben ser, por fuerza, diversas. Se pueden citar algunos ejemplos ya estudiados, no obstante, de empleo o intento de trasvase de los códigos filmicos en que se expresa el mito. Es el caso de César Muñoz Arconada en *Vida de Greta Garbo*, que intenta adecuar el montaje y los planos cinematográficos a la novela mediante el empleo de un lenguaje dinámico y la alusión a las técnicas propias de los filmes. Su caso puede considerarse como paradigmático del empleo del mito con su código original.

8. 1. 10. El estilo como ocasión iconográfica.

Aunque este accidente es considerado por Moralejo más como hipótesis que como principio constatable, podría aplicarse igualmente al modelo de Greta Garbo. Se trata de un caso confinado exclusivamente a la iconología, y en el que la literatura sólo puede actuar como documento. Especialmente interesante resulta examinar los retratos de la actriz no relacionados directamente con sus películas, aunque igualmente válidos podrían ser los documentos filmicos. Constituida en sí misma como un estilo, no sólo de interpretación sino también de imagen, sus representaciones fotográficas tienden a captar la esencia metafísica que reside en la modelo. De este modo, la actriz es retratada frecuentemente sin elementos decorativos, resaltando su rostro por encima de los detalles. La luz, asimismo, incide sobre sus rasgos faciales de modo que se delineen perfectamente con objeto de acentuar su condición de máscara. Existe una continuidad en estos detalles de representación en la gran mayoría de la serie de retratos que se conocen de ella. Aunque puede considerarse a William Daniels, su fotógrafo en el cine, padre de la idealización iconográfica de Greta Garbo, su modelo pervivió de modo más o menos acentuado en el resto de fotógrafos artísticos que la retrataron. La retratística de Greta Garbo desvela su condición de efigie (patente en el poema de Ana Isabel Conejo), de idea o de «carácter», más que de rostro individualizado. Su figura se concentra ignorando los detalles y proporcionándole un aire metafísico, como ilustra el extracto de la novela *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité.

8. 1. 10. 1. Carmen Martín Gaité: *El cuarto de atrás* (1978)

El más mínimo detalle del mito se somete a la comprobación, a la descripción pormenorizada. Como modelo, ejerce una atracción con la que deben establecerse comparaciones. El modelo de imagen se desmenuza en estilemas. Un caso paradigmático es el que atañe a la moda. La novela de Carmen Martín Gaité²⁰⁵ *El cuarto de atrás* contiene una conversación entre dos de sus personajes que ejemplifica que el modelo de imagen de la estrella no sólo era único, sino que además era irrepetible por atrevido. Sólo ella podía llevar determinados signos de la imagen, porque ella imponía un estilo: ella misma era una *imagen*. En este caso se centra en el peinado:

—¿Y cómo se peinaba? ¿Con trenzas?

—No, llevaba el pelo corto. Me lo rizaba mi madre, con un sistema muy elemental que había aprendido ella de pequeña, los chifles; se había convertido en un rito que me pusiera los chifles todas las noches, luego me enseñó y fue como desprenderse del claustro materno, me consideré mayor de edad, pero pasó mucho tiempo, ya tenía veinte años, cuando esa beca a Portugal que le dije. Era algo indispensable saberse poner los chifles, no se podía ir por la vida con el pelo tan liso.

—¿Cómo que no? ¿Y Greta Garbo?

—Bueno, Greta Garbo no iba propiamente por la vida, sino más bien por el éter, ella era la excepción, desafinaba, tanto se salía de regla que no llegó a marcar modelos, ¿quién iba a atreverse a imitar a Greta Garbo?, era tan irreal. Aparte de que sus películas, menos *Ninotchka*, son bastante anteriores. (Martín Gaité 1978: 60)

Greta Garbo se yergue como sujeto único en la imagen, suscitadora de literatura y sobre todo de disección. El hecho de que aparezca en mitad de una conversación es un síntoma del grado de implantación que llegó a tener la estrella. Una de las interlocutoras, que habla de su propio peinado, vivió por los años en que la estrella brillaba en las pantallas, y tuvo pues como modelo a la estrella y vivió su incidencia en la sociedad.

²⁰⁵ Carmen Martín Gaité (Salamanca, 1925-Madrid 2000). Escritora española. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Salamanca, período en el que mantuvo una gran creatividad y coincidió con Ignacio Aldecoa. Se doctoró por la Complutense. Formó un grupo literario en Madrid con Aldecoa, Josefina Rodríguez, Juan Benet, Alfonso Sastre y Rafael Sánchez Ferlosio. Su primera etapa narrativa describe minuciosa y poéticamente la vida en la Salamanca provinciana de posguerra. Comenzó su carrera con las novelas *El Balneario* (Premio Café Gijón) y *Entre Visillos* (Premio Nadal). Fue también traductora, dramaturga y ensayista (*Usos amorosos del XVIII en España*, que fue su tesis doctoral y *Usos amorosos de la posguerra española*). Autora de novelas imprescindibles, como *Retahílas* y *Ritmo lento*, en las que une experimentalismo con el habla coloquial. Publicó un solo libro de poesía, *A rachas*. Recibió además el Premio Nadal, el Castilla y León de las Letras y el Príncipe de Asturias. Fue la primera mujer que ganó el Premio Nacional de Literatura en España.

El texto da pie a una recesión general en torno a la imagen proyectada por la estrella, tanto en sus filmes como en sus fotografías promocionales. La iluminación, como ya se ha visto, es uno de los elementos fundamentales para dotar a la estrella de un aura de irrealidad, sobre todo cuando alcanzó su mayor popularidad y comenzó a ser uno de los rostros más reproducidos de la historia. En relación a ello, podemos recordar aportaciones como las que se recogen en el libro del *The world's most photographed*, de Robin Muir.

El éter, la sustancia en que el mito se mueve, resulta ser el elemento perfecto para la máscara griega: el éter se perfila como *antimateria* para lo *inmaterial* que representa Greta Garbo. Es el espacio de los dioses, de las sombras, de los espíritus. Confiere el eterno estado del ser.

No es ésta la única mención a Greta Garbo que puede rastrearse en la obra de Carmen Martín Gaité, para quien la actriz sueca constituía un modelo de feminidad vigente por su singularidad, tanto en sus encarnaciones cinematográficas como en la vida real. Así se constata en la novela *Nubosidad variable* (1992), cuya protagonista alude al personaje inmortal de Ana Karenina como espejo donde mirarse para afrontar con valentía las vicisitudes de la vida:

“No quiero terminar como Anna Karenina”, le había contestado con voz firme, pero sintiéndome tocada al mismo tiempo por la mano irreal de Greta Garbo que me convertía por unos instantes en la tentadora adúltera de Tolstói para hacerme adorar enseguida que su sórdido destino, entre suspiros y lágrimas tan fantásticos como verdaderos, transvasados de su ficción a la mía. (Martín Gaité 1992: 364)

Carmen Peña ha estudiado esta alusión, de la que comenta que «deja de ser la mera encarnación de un personaje alienante [...] para intermediar desde la ficción filmica entre dos entes de ficción literaria» (2012: 631). Observa asimismo que el séptimo arte en su producción actúa como «metáfora y recurso metafictivo» (2012: 631), palabras que pueden ser aplicadas al extracto que hemos estudiado.

8. 1. 11. Pérdida y adquisición de relevancia iconográfica

Los tres niveles en que se estructura la obra de arte son el material o técnico, el figurativo (que puede ser también funcional o decorativo) y el iconográfico. En opinión de Moralejo,

estos tres niveles actúan como registros expresivos que pueden conjuntarse o bien actuar en exclusiva: una obra puede limitarse a hablarnos con sus texturas, otra recurrirá a la expresión

de sus funciones y otra puede instalarse en el plano decorativo o en el figurativo. (Moralejo Álvarez 2004: 109).

El ejemplo de Greta Garbo opera con mayor frecuencia en la literatura sobre el tercer nivel de la obra de arte. Gran parte de los textos que hemos tenido oportunidad de examinar han fomentado el valor iconográfico de la estrella. La exploración continua de su imagen, el análisis de sus rasgos faciales o de sus caracterizaciones cinematográficas han aportado en conjunto un valor simbólico a la «Obra maestra» de Greta Garbo, como la denominó intencionadamente Jorge Guillén. Muchos de los textos recogidos elaboran retóricamente el mito sólo no por su valor material (aunque, en efecto, se hallen casos en que la fascinación de la propia materia de «luz» con que se forma la estrella se haya prestado a la poetización), sino por su fuerza simbólica. Ésta, además, se ha ido acrecentado a medida que la propia literatura le confería tal característica. Pero incluso en el nivel «decorativo» podría intervenir la obra literaria en el mito, si empleamos el término de forma creativa. Ello explicaría la cantidad de textos que aluden a la imagen de Greta Garbo asociada a un personaje, a un modo de vestir, etc., que indicaría el valor ornamental en la literatura que también el mito ha obtenido.

El modelo iconológico, por su parte, permite valorar en toda su extensión y complejidad la formación de los nuevos mitos. Creo que, como ya he expuesto en el capítulo dedicado a la semiótica, que el mito es fundamentalmente la suma de códigos diversos. Y no me refiero sólo a los mitos mediáticos, sino a cualquier mito. Dicha categoría sólo puede ser en tanto en cuanto sea traducible a cualquier práctica sociosemiótica, incluso en aquellos casos cuyo origen se delimite a una sola de ellas. Estamos, pues, de acuerdo con Moralejo cuando reivindica que

si la literatura suele conocer sus más altas cotas en la creación de mitos, obra muchas veces del sedimento impersonal de generaciones, pero reconocibles otras muchas como creaciones o reelaboraciones canónicas individuales, las artes plásticas merecen también que se les reconozca, como momentos cumbres, la formulación de mitos visuales. (Moralejo Álvarez 2004: 82)

Pero, por otra parte, reconoce la valía de sujetos individuales en la elaboración de los mitos y su concreción social. Greta Garbo entendió el arte cinematográfico de modo personalísimo, instituyendo por sí misma un concepto iconográfico de la figuración filmica irreplicable, y, por ello, tan fascinante. Su modo de interpretación, que ha suscitado en los escritores y los poetas de esta investigación

tantos comentarios, es un ejemplo de institución de un modelo más iconográfico (por lo que tiene de ideal) que realista. Este modo de proceder se manifiesta principalmente en su gestualidad, que acaba siendo mínima o ceñida a lo estrictamente necesario. Se desliza hacia el ámbito de lo simbólico. Además, es estable durante toda su filmografía, de modo que podría decirse, como ha apuntado Juan Gil-Albert, que siempre se interpretaba a sí misma. Podría asegurarse que Greta Garbo trascendió los valores estéticos en valores éticos. Moralejo, nuevamente, ofrece las claves para la comprensión del fenómeno mítico:

También podemos sorprenderlos como creaciones de un tiempo y un lugar, con la impronta de un genio personal, que marcan hitos irrenunciables para la posteridad. Pienso en determinados conceptos, más o menos difusos, que en un momento dado llegan a cristalizar en la fórmula iconográfica que hoy nos parece que les estaba destinada desde un principio; aunque se trate muchas veces de temas narrativos, el artista logra condensarlos en contornos escuetos y concisos que los elevan a la categoría de símbolos. (Moralejo Álvarez 2004: 82-83).

8. 1. 11. 1. Manuel Martínez Mediero: *Jacinta se marchó a la guerra* (1965)

Martínez Mediero pone en escena a tres personajes en *Jacinta se marchó a la guerra* (1965)²⁰⁶. Una de ellas, la protagonista Jacinta, lleva consigo entre otros personajes a Rodolfo Valentino y a Marcelo Mastroianni en forma de estampa. Pero también le acompaña una fotografía de Greta Garbo, que la acompaña como una imagen de una Santa. Ante la información que Jacinta le acaba de proporcionar, uno de los personajes se exalta y grita «¡es una vieja lesbiana, Benito, saca la porra!». Es un ejemplo de que la libertad con que Greta Garbo condujo su vida sexual, sigue siendo motivo de escándalo años después. Pero más significativa es la pérdida de relevancia iconológica impuesta por la sociedad cambiante. Recordemos que la obra revela un carácter alegórico de la España de la dictadura franquista, por lo que la

²⁰⁶ El dramaturgo Manuel Martínez Mediero nació en Badajoz en 1939. Como primer paso en su trayectoria artística se puede mencionar la obtención del Premio Nacional de Teatro Universitario en 1967 por *La gaviota y el mar*. Es considerado uno de los revulsivos del franquismo tardío y la Transición. Su obra aúna elementos del simbolismo, del teatro de la crueldad artaudiano y de humor ácido. De los ocho volúmenes que componen su obra completa, editada por Fundamento en 1999, se puede destacar composiciones como *Las hermanas de Búfalo Bill* (1975), *El bebé furioso* (1974) y *El último gallinero* (1968).

significación de Greta Garbo, una estrella disoluta, es censurada socialmente por su carácter subversivo:

PARDILLO 1º.- Nosotros mucho humor, eso sí, pero con un límite. (*Al otro.*) Tú, sofocón...

Hay que mirar el Espasa.

JACINTA.- Por cierto, que llevo la fotografía junto a mi pecho y se la voy a enseñar.

PARDILLO 1º.- ¿Eh, pero qué hace usted, tía asquerosa?

PARDILLO 2º.- (A PARDILLO 1º.) ¿Tú lo conoces?

JACINTA.- (*Después de desabrocharse y de buscar y rebuscar.*) También llevo la de Rodolfo Valentino, y la de Marcelo Mastroianni.

PARDILLO 1º.- ¡Es una vieja infiltrada!

JACINTA.- Y también llevo la de Greta Garbo.

PARDILLO 2º.- ¡Es una vieja lesbiana, Benito, saca la porra!

JACINTA.- ¡Todos, todos junto a mi pecho!

PARDILLO 1º.- ¡Carguemos!

PARDILLO 2º.- ¡Toma, vieja disolvente!

(*Y la emprenden a porrazos con JACINTA.*)

(Martínez Mediero 1999: 113)

El personaje de Jacinta, que atesora esas estampas como acto de afirmación, adquiere el carácter de símbolo en el curso de la obra. Debemos valorar que el momento en que se escribe la obra el signo de los tiempos marca un período de sombría resignación del individuo frente a la sociedad española. La voluntad de Jacinta debe interpretarse como un acto contestatario restringido a lo íntimo, pero ni siquiera así consigue desprenderse del peso de la sociedad que condena su osadía. Como ha observado John P. Gabriele, «las acciones de Jacinta son de significación en cuanto se refiere a la perseverancia y conservación del individuo», por lo que su lucha es «tanto social como existencial» (Gabriele 1995: 224).

8. 2. El mito de Greta Garbo en el arte hispánico contemporáneo

Ya las primeras Vanguardias artísticas y literarias hispanas cultivaron unas fructíferas relaciones con el cine, y éste brindó a los creadores la posibilidad de renovar sus lenguajes. En este estudio dedicado a las literaturas, no puede estar ausente un esbozo de la presencia del mito en las artes plásticas. Primero, porque en Occidente la literatura y las artes plásticas tienen relaciones reversibles desde la Poética clásica. La literatura está plagada de imágenes, tiende a ser figurativa. Las artes plásticas tienden tradicionalmente a ser literaria. Los mitos son uno de sus nexos más potentes. Las *Metamorfosis* de Ovidio han sido fuente para buena parte del arte occidental. El cine y las Vanguardias, aunque en principio parecen romper los modos tradicionales de funcionar la cultura, son dos acontecimientos que no han hecho más que reforzar ese intercambio de iconos y de mitos entre el arte y la literatura.

Las figuras cinematográficas que se sucedían en las pantallas atrajeron la voluntad de los artistas y literatos, y estos devolvieron aquel fulgor inédito construyendo una nueva mitología verdadera. Las causas de esta atracción no se encuentran tan solo en un excesivo gusto por la novedad o por la explotación publicitaria a la que se sometió a las estrellas de cine, sino también en un objetivo *práctico* a nivel artístico: los vanguardistas se encontraban en una situación fundacional, por cuanto disponían de toda una nueva familia de mitos análoga en funciones a la narrada por los antiguos griegos. Los actores, en tanto que nuevos dioses, conformaban una suerte de héroes portadores de las claves de la sociedad moderna. Constituían la plasmación del estilo de vida actual, y dicha cualidad se encontraba en consonancia con las ideas artísticas y las actitudes vitales de las Vanguardias, que no quedarían arrumbadas del todo en las posteriores corrientes artísticas que les sucedieron.

Por un lado hay artistas polifacéticos, que cultivan tanto la escritura como la pintura, el dibujo o la escultura. Es el caso de Dalí, al que hemos estudiado aquí

como escritor. Por otro, hay unidades literarias que son simultáneamente unidades artísticas. Los libros de artista o los libros ilustrados son eso. El mito, que actúa a la vez en la literatura y en las artes plásticas, es unitario y puede darse en una sola unidad. Un buen ejemplo: las *Metamorfosis* de Ovidio en edición ilustrada por Picasso en 1931 (Ovidio Nasón 1931). También son importantes las revistas literarias, en las que fotografía, ilustraciones y textos literarios comparten una única forma edición. En esta tesis hemos estudiado *Cruz y Raya*, que en una de sus separatas incluye unos dípticos de Bergamín, a la vez visuales y literarios.

Greta Garbo es mito recurrente no sólo entre los poetas y escritores. El mito es tratado de manera exclusiva, sin literatura, en las artes plásticas tradiciones, aunque casi nunca lo será con modos o estilos tradicionales. Entre los artistas plásticos de España e Hispanoamérica se ha dejado notar también la fascinación por Greta Garbo con inusitada fuerza, hasta el punto que se puede hablar de un corpus conformado con las obras dedicadas a la actriz que ha franqueado las fronteras de las Vanguardias para llegar a la actualidad. Dentro de las ciencias humanas y del arte, el fenómeno debe ser inscrito en la variada recepción del acontecimiento cinematográfico. La Literatura Comparada (en la medida en que establece relaciones entre la literatura y las demás artes), la estética (que aborda el hecho artístico total, incorporando a él el nuevo fenómeno del cine) y la propia historia del arte tienen que hacerse cargo desde distintas perspectivas de una manifestación única que vamos a analizar en sus dos facetas: la *temática* y la *formal*. Es evidente que a pesar de los cambios de lenguaje (cinematográfico, literario, escultórico, pictórico) el asunto es el mismo y era percibido como único por los artistas. Vamos a intentar demostrar también la interrelación desde el punto de vista formal entre esos distintos lenguajes artísticos a la hora de plantearse un mismo motivo. No se trata tanto de identidad formal, sino de una suerte de homogeneidad que va más allá de relaciones entre artes o entre artistas. Y, como veremos, también supera las barreras temporales.

8. 2. 1. Pablo Gargallo

A finales de los años 30 del siglo XX se planteó en España el proyecto de hacer una exposición monográfica sobre la figura de Greta Garbo, con aportaciones de distintos artistas del momento. Este dato, sin lugar a dudas, es una prueba del

grado de popularidad de la actriz en la España de la época, y demuestra la importancia del mito cinematográfico en general para los artistas de las Vanguardias. Una exposición de estas características, que habría reunido a los mejores artistas del momento, suponía reconocer definitivamente a una figura como un mito, de la misma manera que habían hecho los escritores.

Rafael Ordóñez Fernández, en el catálogo *Museo Pablo Gargallo* (1994), señala que tan sólo tres obras destinadas a aquella muestra se conservan, ya que, finalmente, la exposición no se llevó a cabo. Se trata de las de Pablo Gargallo (Maella, Zaragoza, 1881 - Reus, 1934) cuyos títulos son: *Greta Garbo con pestañas*, *Greta Garbo con sombrero* y *Greta Garbo con mechón*. Están todas ellas datadas a principio de los años 30. La manera de trabajar del genial escultor en esos momentos condicionó las tres esculturas que mencionamos, ya que todas ellas son

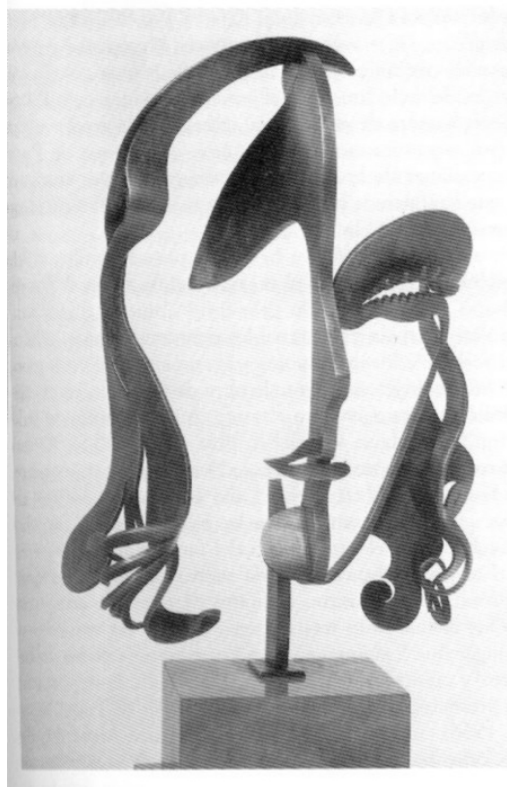


variantes de un mismo patrón en cartón que diseñó para la ocasión, y a las que les sumó detalles que las diferencian entre sí. Se servía de esta plantilla para recortar posteriormente el material con el que se había habituado a trabajar por esos años: la chapa de hierro. El hecho de que existan tres variantes de un mismo tema (la cabeza de Greta Garbo) también da cuenta del fenómeno mítico ante el que se exponía el artista: la repetición de un motivo icónico es síntoma de su mitificación. Es una incesante reelaboración del mito, al igual que hicieron algunos de los escritores contemporáneos de su generación, como César Muñoz Arconada. Greta Garbo, de este modo, se muestra como una obsesión para muchos creadores de nuestras Vanguardias. El mito, entre otras cosas, es obsesión.

En los tres retratos de Gargallo hay un aspecto muy importante: la elección de la cabeza como elemento representado. Esencialmente, Greta Garbo es *su cabeza*. Una de las grandes aportaciones de la técnica cinematográfica es el primer plano. En él se muestran no sólo los rasgos faciales del actor, sino también la capacidad expresiva del mismo, toda su fuerza significativa. Sumados ambos aspectos resulta

una de las contribuciones esenciales del cine a la cultura occidental, que culmina el proceso comenzado ya en los primeros años de la Modernidad: el de la exaltación de la individualidad mediante la corporeidad de la imagen, que en este caso, el de Greta Garbo, es una condición indispensable para alcanzar la posición mítica. ¿Dónde se localizan los rasgos que diferencian a la Medusa o al Cíclope míticos? En efecto, en la cabeza, en el *primer plano mítico*. De este modo, de la misma manera que las serpientes favorecen el reconocimiento de la Medusa, el mechón, el sombrero o las pestañas caracterizan a Greta Garbo. Son sus rasgos distintivos, sus atributos iconográficos.

Gargallo da su visión del mito con su particular modo de expresión. La delicada tensión y la extrema simplicidad aparente de estos retratos son bellos ejemplos de la obra de uno de los mayores escultores españoles de todos los tiempos. Mediante su técnica de volúmenes convexos y los detalles reducidos a la mínima materialidad está retratando al mito como sólo se podría haber hecho en el período de las Vanguardias. Estas esculturas, al prescindir de detalles, son esquematizaciones del mito que recuerdan las palabras de César Muñoz Arconada sobre el modo de vida ascético de Greta Garbo: «Vive en esquema» (Muñoz Arconada 1974c: 191).



Combinando la perspectiva cinematográfica, literaria y artística, también Matei Chihai²⁰⁷ ha estudiado las modificaciones que Gargallo realiza de las convenciones clásicas de la escultura para hacer una obra que presenta a la estrella con formatos vanguardista.

8. 2. 2. Alfonso Ponce de León

Cuando en 2001 el Centro Reina Sofía exhibió una antológica de Alfonso Ponce de León (Málaga, 1906-Madrid, 1936), su catálogo ofrecía una noticia tan atractiva como decepcionante. Se trata de una pintura titulada *Juventud de Greta Garbo*, fechada en 1930. La obra no pudo ser localizada para la exposición y actualmente se sigue considerando perdida. Ni en las colecciones de la familia ni en ninguna otra privada o pública pudo hallarse siquiera ninguna reproducción (fotografías, dibujos, etc.) que permitiera dar una idea de lo que fue formalmente esa obra. Sin embargo, las aportaciones de lo poco que nos queda (sólo lenguaje, pues no tenemos más que el título) no deben ser desdeñadas. En primer lugar, la fecha. Encaja perfectamente y con gran coherencia con las otras obras que sí se nos han conservado, de manera especial, las de Gargallo y las de los poetas y escritores mencionados más arriba. No sabemos si es aventurado imaginar que Ponce de León leyera la *Vida de Greta Garbo* de Arconada. Parece desde luego una hipótesis viable. Analicémoslo sintácticamente: los dos títulos de las obras a las que ahora nos referimos comparten la misma estructura sintáctica (*Vida de-Juventud de...*). Además, las dos designan un ámbito cronológico vital. Siendo la juventud una parte de la vida, la obra de Ponce de León se especializa o amplifica una parte de la obra de Arconada, con independencia de que haya entre ellas una relación genealógica. Se podría objetar que esos dos creadores pertenecen a universos ideológicos dispares casi extremos (Arconada en la izquierda y Ponce de León en la derecha), pero estamos en el principio de los treinta y aún no se ha precipitado la escisión de los intelectuales que dividirá, por ejemplo, a la generación del 27. Antes de concluir este

²⁰⁷ Remito a su conferencia inédita sobre el asunto y le doy las gracias una vez más por su generosidad al facilitarme sus estudios inéditos sobre Greta Garbo.

punto, conviene recordar un dato: Ponce de León colaboró con La Barraca de García Lorca.

Hay una hipótesis probable que no descarta la anterior (antes lo contrario): Ponce de León pudo haber realizado esta obra con motivo de la exposición cuya noticia nos da Ordóñez Fernández. Es cierto, como él dice, que no conocemos otros autores y otras obras aparte de las de Gargallo, pero esta obra de Ponce de León tiene que ser tenida en cuenta irremediabilmente a esos efectos. En ambas hipótesis estamos hablando de un período histórico muy delimitado y de unas elites intelectuales y artísticas conformadas por unos centenares de personas cuando no por unas decenas. ¿Es probable que Ponce de León realizara una obra titulada *Juventud de Greta Garbo* sin tener conocimiento de una novela publicada un año antes cuyo título era *Vida de Greta Garbo*? ¿Es probable que pintara *Juventud de Greta Garbo* sin tener conocimiento de la exposición temática sobre la actriz que se iba a llevar a cabo en ese mismo año? En los dos casos, la respuesta es: no parece probable.

Más allá de estos detalles de la historia de la cultura, la pérdida del cuadro se corresponde con la enigmática existencia del pintor. Hemos perdido los perfiles formales de su obra, sin embargo sabemos que temáticamente (cosa fundamental para el mito) su intuición como artista le hizo acertar de lleno, porque la totalidad de la vida de Greta Garbo es la juventud de Greta Garbo. La pintura era sincrónica del mito que nombraba: la juventud pictórica de Greta Garbo se perdió con la juventud real de la actriz. Si se hubiera conservado, sin duda se habría dado una plasmación auténtica de *El retrato de Dorian Gray*. Perdida, *La juventud de Greta Garbo* se acomoda mejor al mito que si se hubiera conservado. Umberto Eco sugiere en *El nombre de la rosa* que de la rosa no nos quedará más que el nombre, como una posible metáfora para ciertas obras de arte o ciertas vidas. Además, el mito es lenguaje puro, como ha recordado López Eire (2002). Entre otras cosas, porque el lenguaje sobrevive a los vaivenes materiales, guardado por la memoria. En una pintura, el título es el núcleo mítico. Se trata, como se puede comprobar, de un asunto iconológico más que iconográfico.

En cualquier caso, hemos de suponer un modelo de irradiación que emana en todos los casos del cine. Pero junto a relaciones verticales hay que plantear relaciones transversales que organizan un árbol cultural único.

8. 2. 3. *Martín Chirino*

En los años 80 la recuperación de la figura de la actriz por parte del escultor Martín Chirino (Las Palmas de Gran Canaria, 1925) tiene algunas particularidades. La obra que retrata a la actriz es *Cabeza. Greta Garbo*, que data de 1985. En el caso de esta pieza, la genealogía parece más escultórica que cinematográfica. Greta Garbo se había retirado de las pantallas hacía ya más de treinta años, aunque eso no sería un factor determinante, porque el mito mantiene su eficacia más allá de los límites biográficos o de la actualidad de sus filmes. Sin embargo, el propio Chirino ha comentado que su *Greta Garbo* es un homenaje a Gargallo. Si observamos la



escultura, son evidentes sus similitudes formales con las de Gargallo.

De esta manera, Chirino se muestra como un espectador de las esculturas de Gargallo más que de las películas de Greta Garbo. Y Gargallo como funciona como mediador o transmisor del mito. Está funcionando de nuevo la reelaboración del mito de la misma forma que se ha hecho en

la literatura española, por ejemplo, con los mitos grecorromanos: muchos de los textos que han acudido al mito antiguo recogían la información sobre el mismo del imaginario poético, y de los demás textos literarios que lo habían tratado. Se confirma algo que ya hemos visto en el estudio de la literatura: más que lenguaje robado (la categoría de Barthes), podemos afirmar que el mito es *lenguaje compartido*. Además podemos ver aquí que el mito se transmite de manera lineal y genealógica entre escultores y esculturas, algo casi inexistente en la transmisión literaria del mito.

Dada la influencia de Gargallo en esta escultura de Chirino, conviene apuntar que se trata de una simplificación aún más extrema que las del escultor aragonés. Sería otro arquetipo más resumido que el primero. Es especialmente interesante apuntar de nuevo que esta escultura de Chirino comparte además con las de Gargallo su concentración más importante de la anatomía de la actriz de origen sueco: la cabeza. También aquí se ha modificado el género clásico de la cabeza o el busto. La presentación de la Greta Garbo de Chirino parece explicar la esencia altiva de la actriz. Mira al cielo con dignidad arrogante, propia de una diosa. La pose de la escultura muestra más una diosa que una «heroína de consumo», por retomar el concepto de Richard Dyer. Esta característica no estaba tan acusada en las esculturas de Gargallo, que, por el contrario, indagan de manera más profunda en el misterio de la actriz, a fuerza de vacíos y recortes en la materia mediante la máxima depuración formal.

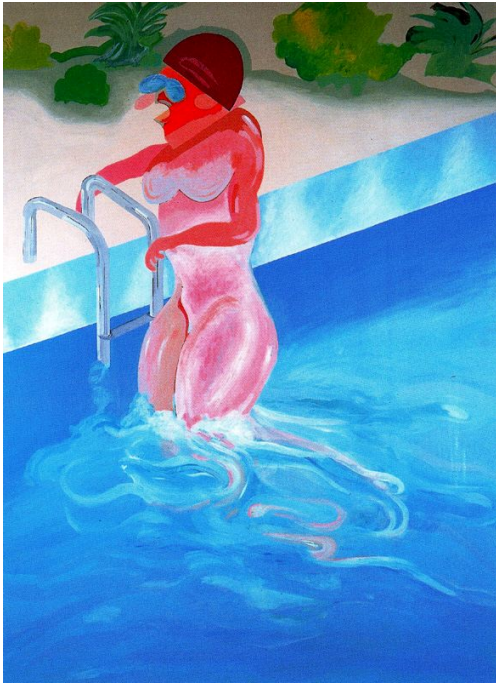
Sin embargo, la diferencia más acusada con los modelos escultóricos de Gargallo reside en la simplicidad llevada al extremo. En las del escultor zaragozano se vislumbran rasgos con un grado de detalle más elaborados que en la obra de Chirino. Se pueden observar las pestañas, por ejemplo, o las ondulaciones del cabello de la actriz. Éstos detalles desaparecen de la obra de Chirino, que alcanza un estadio de esquematización alto. Tal es la simplicidad de su retrato que dirige al mito hacia un estadio primitivo, como esculpido desde una era anterior a la estatuaria con vocación individualista. Bien podría interpretarse también como una contemplación del mito desde la lejanía temporal, que habría desgastado los detalles superfluos del rostro de la actriz y emergerían ahora, en los años en que Chirino la retrata, en su forma más simple. Entre el primitivismo y el paso del tiempo oscila esta bella obra. Si se tradujera a lenguaje poético, la visión de Chirino sobre el mito se correspondería con el epíteto aplicado a los dioses, en una suerte de residuo de la memoria. Homero designaba a Atenea como la de «ojos glaucos». Hoy a Greta Garbo podríamos conocerla como la de «rasgada mirada».

8. 2. 4. *Carlos Alcolea*

La sombra de «La Divina» ha sido de larga proyección. Se cumple con esta longevidad uno de los requisitos del mito: que su trayectoria alcance la memoria de distintas generaciones y éstas devuelvan sus propias reelaboraciones sobre aquel personaje fantástico. En el caso del pintor Carlos Alcolea (La Coruña, 1949), el contacto con el mito es muy posterior a la vida artística de la actriz. Por ello se suman a la interpretación del pintor las particularidades que el tiempo ha ido forzosamente marcando a la figura mítica.

El artista gallego guarda una particular relación con Greta Garbo. No se basa únicamente en la admiración fanática (que, por otra parte, no está constatada), sino de la incorporación del mito cinematográfico a los motivos recurrentes del autor. Incorpora a su pintura la imagen sagrada de Greta Garbo con objeto de reforzar sus propias obsesiones temáticas. El agua, y especialmente la de las piscinas, constituyó un lugar común en el artista desde finales de los 60. Alentado por la obra de David Hockney, Carlos Alcolea traza su particular mosaico hispano de piscinas. Y el hallazgo de la famosa fotografía de Greta Garbo emergiendo del agua de la piscina supuso un motivo más para sus teselas de verano. Recordemos la imagen: Greta Garbo sale de una piscina subiendo la escalera de la misma, y sonríe alegremente, aunque con cierto misterio, a pesar de ser inmortalizada en un banal momento doméstico. Guarda, podría decirse, toda la majestad de su leyenda. Esa imagen fue la génesis de la serie del pintor adscrito a la Nueva Figuración Madrileña que dedicó a Greta Garbo.

En esta constante reelaboración del mito pueden detectarse algunas lecturas personales del autor, como la sensualidad manifestada por la carnalidad con la que pinta a Greta Garbo. La primera interpretación sobre el mito quedó fijada en el cuadro «Woman in pool (Greta Garbo)», de 1971. Se reconoce en esta obra el gorro de baño, una prenda que recuerda a los años dorados de la actriz. Volvería a retratarla posteriormente con el gorro de baño en la obra «Piscina B», de 1972, que puede considerarse una versión del primero. En ambos cuadros, Carlos Alcolea desvirtúa el rostro de la actriz que se encontraba en la fotografía original, y desdibuja los rasgos característicos con objeto de despersonalizarla, aunque guardando siempre una cercanía con la fotografía original. Sólo sabemos que se trata de Greta Garbo porque así titula la serie de cuadros, y por las similitudes que guarda con ella: se



reconocen el escenario y la situación, pero no el rostro de la actriz. Trata de desmitificar, como hizo con otros personajes (Mickey Mouse, por ejemplo) y devolverles el anonimato que tuvieron originalmente. Un ejemplo esclarecedor es el fotomontaje de 1972 «Greta Garbo», que triplica la foto original, suplantando el rostro real de la actriz con el particular retrato pintado por Alcolea.



Con la obra «Greta Garbo. Desnudo en la piscina» (1973), sin embargo, singulariza a Greta Garbo con algunos rasgos característicos, en un proceso inverso de personalización. Se distingue el cabello ondulado de la actriz, pintado con inusitado detalle (en contraste con el resto del cuadro). Esa media melena, como ya hemos visto en los anteriores artistas, es un signo común en los retratos: uno de los atributos de «la Divina». Pasado por el tamiz colorista de Gordillo (influencia manifiesta para Alcolea), la serie de retratos de Greta Garbo supone una reinterpretación del mito en una escena concreta, indisociable de la potente carga

icónica de la actriz. Por otra parte, no descartamos que tras ese detallismo en el peinado subyazca cierto juego *intericónico* de acentuada Postmodernidad con la obra de Velázquez, que partiría del hipotexto de *Las meninas*, y, de manera particular en ese cuadro, en el de María Agustina Sarmiento de Sotomayor. Obsérvese el parecido del cabello de su retrato con los del genial pintor sevillano.



Evidentemente, la elección de esa fotografía como punto de partida no es intrascendente. Si ésta significara tan sólo la representación de un momento de piscina, podría haber sido cualquier otra imagen: otras estrellas de cine, personas desconocidas, o simplemente piscinas vacías. Pero la protagonista de la fotografía que escoge Alcolea es un mito del cine ya literaturizado y representado con profusión antes de que el artista comenzara su trayectoria. Con su elección está articulando su propia genealogía artística y cultural; popular (el cine, la fotografía) y elitista (arte y literatura) a la vez. Elegir a Greta Garbo como icono es establecer una nueva meditación sobre el misterio de aquella estrella de cine, observado desde la distancia temporal. De todas las obras que mencionamos, éstas son las que se enfrentan al mito desde una perspectiva abiertamente postmoderna, ya que lo deconstruye, lo hace

irreconocible, lo despersonaliza y personaliza, y sólo en el lenguaje se constata que esa figura que sube las escaleras de una piscina es Greta Garbo. Por otra parte, establece en estos cuadros hipervínculos que conectan directamente con los mitos grecorromanos: ahí encontramos a Afrodita Garbiana, emergiendo de una humilde piscina, naciendo para azorar con su sensualidad a los hombres del siglo XX, como lo hizo la Afrodita Urania en los albores de nuestra cultura occidental.

8. 2. 5. *Carmen Luna*

Carmen Luna, afincada en Sevilla, es una de las pintoras españolas más mitómanas. En 1998 y 1999 realizó dos exposiciones con retratos de Marlene Dietrich y Greta Garbo. La serie dedicada a la segunda ha llegado a la cifra de cuarenta y dos cuadros. Su visión sobre el mito parece alimentarse exclusivamente en el cine: las continuas revisiones sobre el rostro de la actriz son obtenidas de las fotografías promocionales de los estudios cinematográficos, entre las que se encuentran las que tomó Clarence Sinclair Bull, fotógrafo de la Metro-Goldwyn-Mayer, durante los años en que Greta Garbo tuvo contrato con la productora. La artista, de este modo, incide en la oficialidad del discurso publicitario sin cuestionar, a simple vista, su vigencia. (A la izquierda, *Greta garbo en Cristina de Suecia*, 1998, Pintura mixta sobre papel, 29x39 cm.; a la derecha, *Greta Garbo*, 1998, Pintura mixta sobre papel, 21x24 cm.)



Pero la obra de Carmen Luna contempla el mito desde la multiplicidad con que éste se mostraba en las pantallas de cine. El motivo central de esta extensa serie es el rostro de Greta Garbo, nunca el cuerpo. Enlaza de esta forma con Chirino o Gargallo, con los que comparte la obsesión por el «primer plano mítico». Pintados sobre papel, los numerosos rostros de la actriz están retratados con vocación realista, reconocible. Pero la autora imprime su sello personal jugando con los colores: no estaría lejana de la esencia del arte pop, por cuanto repite el mismo motivo y unas pocas imágenes con variaciones de color. Estas pinturas, en definitiva, buscan, a modo de Warhol, un equilibrio entre la adoración del cinéfilo mitómano y la saturación que produce la cultura de masas. Y dicho equilibrio está sometido a juicio de quien las contemple.

8. 2. 6. Conclusión

La irradiación de Greta Garbo es una prueba de que las figuras del cinematógrafo cargan con el peso mítico en la sociedad contemporánea. Ninguna otra persona, ningún otro personaje perteneciente a otros ámbitos creativos (la literatura, el arte, la música) ha traspasado con tal grado de intensidad los límites de su propio arte. Los actores, desde los albores del cine, han sido objeto de inagotables textos (entendidos desde el punto de vista semiológico). Esta influencia artística, como decimos, ha sido especialmente acusada en la época de las Vanguardias históricas, aunque no ha cesado desde aquellos años. No podemos olvidar, a estos efectos, la insistencia de Andy Warhol en los rostros de los actores.

El concepto que Wittgenstein aplica a las obras literarias puede aplicarse aquí a las artísticas, en un concepto general de arte. Es el «aire de familia» (Wittgenstein 1953: 66 y 67) que se puede constatar en las obras que hemos comentado. Convendría preguntarse si esa coherencia general es propia del espíritu del siglo XX. Puede pensarse que bajo las distintas denominaciones de los heterogéneos movimientos artísticos que en él se han sucedido subyace cierta homogeneidad. Pero está claro que los postulados teóricos de las Vanguardias y sus concreciones prácticas facilitaron el desplazamiento del mito por las distintas artes. En la medida en que fueron un momento naciente (similar a lo que fue la Grecia arcaica, como hemos dicho) hicieron posible la propagación de los nuevos mitos.

La linealidad en el rostro de Greta Garbo se propagó del cine a las otras artes, porque sintonizaba con determinadas preferencias vanguardistas. Arconada captó el esquematismo moral de la actriz. Gargallo (y después Chirino) lo convierten en esquema moral. De Ponce León sabemos que fijó para siempre (aunque la obra y su modelo hayan desaparecido ya) la juventud de Greta Garbo, lo que la hacía mítica. Ya sumergido en la Postmodernidad, Alcolea jugó con la inmortalidad del mito desde la distancia.

9. Conclusiones

9. 1. Los modelos teóricos

El modelo estrictamente receptual, que guía el capítulo 2, ha permitido ofrecer una panorámica de las variaciones que ha sufrido la recepción del mito en el siglo XX y los comienzos del XXI. Observados en conjunto, los textos aquí reunidos proporcionan una historia de la recepción del mito cinematográfico desde una perspectiva amplia. He manejado la idea de que este capítulo debía ofrecer un marco general diacrónico a través del cual se determinasen las grandes líneas de interpretación a las que el mito se sujeta en el tiempo, por encima de las lecturas individuales que forzosamente se certifican ante un fenómeno de estas características. Las particularidades se han evaluado con detalle en cada uno de los textos literarios comentados. Siguiendo esta premisa general, el resto de capítulos y los textos que componen esta tesis se ha regido por el mismo principio global, pero prescindiendo del orden cronológico proyectado en esta ocasión.

Por ello, aunque el propósito de este capítulo ha sido el de agrupar las aportaciones de la teoría filmica desarrolladas explícita o implícitamente sobre las bases elaboradas por la Estética de la Recepción, la estructuración en *modos de lectura* ha permitido identificar las tendencias dominantes en la acogida del mito. Desde los primeros indicios mitologizantes que pueden rastrearse en los albores del siglo literario garbesco hasta la desintegración a la que se encamina en los últimos tiempos, el camino está jalonado de lecturas que pueden agruparse por su común concepción del mito.

Por añadidura, esta organización ha permitido no sólo observar la variabilidad de la recepción intelectual, sino también la social de un modo más amplio. Para ello, he aislado en este capítulo (sin pretender ser exhaustivo) algunos textos literarios que retratan al espectador de cine o cualquiera de las formas que éste puede tomar una vez que se ha producido el encuentro con el mito y se integra en la vida de la persona. Esta figura puede tomar la forma de admirador o fanático, o, por el contrario, el de alguien que se enfrenta por primera vez al mito en una época lejana ya del auge de Greta Garbo. He delineado, en consecuencia, el carácter metarceptual que la literatura puede brindar. La profundización en este aspecto, en mi opinión, abre una línea de investigación prometedora cuyos frutos pueden resultar interesantes.

A pesar de las variaciones que los diversos modos de lectura evidencian, puede asegurarse que el modo mítico prevalece sobre los demás de manera concluyente. En este sentido, no hay que olvidar que los inicios del mito se acompañan a los de un cine todavía en desarrollo, y que por entonces (la década de los 20 y los 30) pervivía la fascinación por el dispositivo cinematográfico como artilugio mágico, tanto por sus cualidades técnicas como por el modo de organizar la narración de sus historias. Junto a esas disposiciones, la maquinaria publicitaria de Hollywood ya había puesto en marcha la circulación del deseo de consumo en torno a la actriz, conformando en el plano filológico un paratexto no unitario en lo textual (carteles, anuncios, noticias), pero de gran eficacia receptual.

Todo ello, por un lado, potenciaba las cualidades sobrenaturales (en la técnica y la narrativa, como ya he dicho) de la figura de la estrella; por otro, se despertaban las expectativas espectatoriales. El texto literario más antiguo que menciona a la estrella debe entenderse en este contexto: «Cinema para enamorados» de César Muñoz Arconada inaugura el mito de Greta Garbo en la literatura en español, incluso antes de que éste recalara en los países de habla hispana. Su texto puede considerarse un anticipo poético del aspecto fenomenológico que marcaría en décadas posteriores la elaboración teórica del espectador: la identificación con lo proyectado. Por otra parte, dicho texto también hace ostensible el aspecto ritual que se ha vinculado con el hecho cinematográfico. La literatura, en este sentido, puede aportar una gran información para estudiar los cambios en los hábitos perceptivos de consumo del espectáculo y su consideración social, como ejemplifica el cuento de Mateo Booz. En él se certifica que el cine no siempre se ha estimado con el mismo grado de benevolencia que en la actualidad, y que el ritual cinematográfico enfocado en el mito de Greta Garbo ha participado de la noción pecaminosa que, al mismo tiempo que la condenaba socialmente, la encumbraba artísticamente como adalid del sentir moderno.

La lectura mítica de Greta Garbo se verifica si nos atenemos a los aspectos funcionales que reflejan los textos. El poema de José María Luelmo y la novela *XYZ* de Clemente Palma permiten observar que la condición de las estrellas de cine en la sociedad, y de Greta Garbo en particular, es análoga al del héroe mítico. Es irrelevante que una perspectiva materialista de la historia reclame depreciar la heroicidad a los límites estrictos de consumo. Los héroes siempre se han

«consumido» por alguna razón. Lo que varía del héroe cinematográfico al héroe de las narraciones antiguas es la estabilidad de sus recepciones y de las funciones que cumplió durante el tiempo que estuvo vigente en la sociedad como modelo de comportamiento o referente cultural.

Si bien es cierto que los modos de recepción pueden ser tantos como lectores, pueden delinearse ciertas tendencias que tienen una eficacia teórica incuestionable. Por ejemplo, son excepcionales las referencias literarias al mito de modo humorístico o paródico. Agrupados en torno al concepto de *lectura resistente* propuesto por S. Hall, los textos recogidos en este apartado han brindado la oportunidad de instaurar el humor como una forma de lectura resistente. La inserción del parámetro desmitificador del humor abre la posibilidad en los estudios receptuales de los medios de comunicación de masas de precisar la organización de las concreciones (no sólo literarias), añadiendo valores que maticen las lecturas dominantes, resistentes y negociadas.

Este recorrido histórico del mito ha permitido delimitar el momento en que su consumo fue posterior a la eclosión cinematográfica y la recepción literaria la confinó al espacio de la memoria. En mi opinión, éste es un paso decisivo para el mito. Su entrada en la *acronía* certifica que el mito ha trascendido los límites semióticos originarios y se ha instalado en la sociedad como modelo. Sólo así pueden darse ejemplos como los de Azorín —«Greta Garbo»—, que refleja los cambios que se citan en la segunda lectura a la que se prestan las películas protagonizadas por la estrella; o la actualización postmoderna que realiza Juan Bonilla en «Los cien de la Divina», que evoca la vigencia actual del mito ubicándolo en prácticas cinematográficas contemporáneas.

Un tono más hondo en relación al tiempo del mito/tiempo de la actriz, que atañe directamente a su consumo, es el que cultivan los textos de José Carlos Somoza y Manuel María Villar y Gil. Para estudiarlos, he incorporado el mito a las teorías de Rick Altman en torno a la configuración de los espectadores en grupos virtuales en función de los géneros cinematográficos. Sus comunidades consteladas son igualmente operativas cuando el consumo cinematográfico se restringe a una figura mítica, y no solo a un género. El discurrir de la historia, en mi opinión, puede imprimir al mito un signo de clandestinidad en el aspecto receptual, instaurando una especie de culto que escenifican quienes deben *consumirlo* desde la memoria, o bien

desde circuitos no masivos. Las comunidades consteladas en las que se confinan los espectadores se adecuan, más que en ningún otro momento de la historia, a nuestro días, que han deparado al mito una serie de nuevos canales de difusión imprevisibles. Internet y las formas de congregación y consumo hiperreales que ha engendrado (redes sociales, foros, P2P, *video on demand*...) actualizan el acertado concepto de Altman, y, tal vez, conceden al mito en lo social la prórroga vital que la literatura, que se mide por otros tiempos, todavía mantiene.

Por último, este capítulo se cierra con tres textos que dan la talla de la dimensión actual del mito y de su temperatura en la cultura. El cuento de Marina Mayoral, «Querida y admirada Greta» simboliza el declive del mito en lo íntimo de los espectadores que vivieron su nacimiento contemporáneamente. La conciencia del final de la vida del admirador va pareja a la de la actriz, evidenciando que un modo de recepción se extingue también junto a la vida de la estrella, y conduce al mito hacia lo que he dado en llamar como *grado cero de la recepción*, que se constata en el cuento de Branny Cardoch Zedán. El mito, cada vez más, se acerca a una recepción sin estilo, sin referentes o, cuando menos, con referentes debilitados. Es el fruto de la cultura audiovisual masificada y en constante evolución, donde el caudal del flujo de información y opinión al que he aludido arriba apenas permite que, para los receptores nuevos, el mito aparezca condicionado no ya literariamente, sino cinematográfica o mediáticamente. Por último, el acedado haiku de Benedetti concreta en la desaparición de las estrellas del cine clásico la muerte también del arte, así como la sensación de desvalimiento del poeta como espectador, que encontraba en esas grandes figuras un principio organizador de su pasión cinéfila. La extinción de los mitos siempre comporta el cierre de una etapa cultural. Y el hombre, como sujeto inmerso en el devenir de la cultura, observa con inquietud las consecuencias.

Este capítulo ha tenido como objetivo devolver a la literatura el carácter esencial que debería tener en los estudios sobre la recepción fílmica. He propuesto rescatar la literatura cinematográfica que presento como motivo de estudio para la historiografía de este arte, propósito cuyo alcance, en mi opinión, sería rentable por estos motivos que apunto:

1. Aquello que consideramos como literatura cinematográfica es consecuencia al fin y al cabo de una recepción. Que tenga o no un carácter literario no invalida su

importancia *per se*. Sólo los modos en que se usa la literatura puede revocar su grado de pertinencia. Por lo tanto, debería ser medida con igual consideración junto a otro tipo de manifestaciones de uso habitual en la elaboración de las obras históricas del cine.

2. Dicha literatura se yergue como un modo de recepción. Recibir literariamente un elemento cinematográfico o filmico aporta información sobre la magnitud de los elementos más llamativos del séptimo arte, y de la suerte que han corrido en la cultura y, en general, en la sociedad que la engendra. Permiten, por ejemplo, establecer el grado de penetración cultural del cine a través del trasvase intersemiótico o temático.

3. Tiene valor documental. Junto a la incorporación de elementos intersemióticos o extracinematográficos, una literatura de este tipo puede proporcionar información sobre las condiciones históricas de recepción de un filme determinado, de una estrella cinematográfica, o cualquier otro componente. Y desde un punto de vista especializado, permite reconstruir elementos puramente filmicos, como «el espectador configurado por el texto» que reclamaba Stam (2008: 269).

4. Añade un valor estético a la obra filmica. En otras palabras, las concreciones literarias tienen el poder de modificar otras lecturas posteriores porque añaden al horizonte de expectativas cierta información. Una vez que un elemento cinematográfico ha penetrado en la literatura, se ha hecho literario, se presta a ser considerado como un índice modulador de las nuevas lecturas que puedan tener lugar en el futuro, o incluso en lo contemporáneo, tanto en lo que se refiere al arte cinematográfico como a las letras. Retrospectivamente, también se pueden revalorizar, como sucede en muchos de los textos que presentamos, elementos soslayados en estadios iniciales de la recepción. En relación a ello, resulta sugerente apuntar que la elaboración social del mito a través de la literatura encuentra su correlato en el proceso de lectura evaluado por Iser, mediante la dialéctica que pone en funcionamiento la retención y la protención de los elementos que articulan un texto (Iser 1987a: 180-188). Traducidos a los términos míticos que manejamos, el mito siempre necesita de manera ideal de todo lo dicho anteriormente para la intelección cabal del mismo.

La perspectiva semiótica que ha centrado el capítulo 3 de esta tesis ha revelado la estructura de los distintos códigos que confluyen en el mito, y las

consecuencias en la recepción literaria de esta particular organización. El carácter conversacional del texto filmico tiene en la instancia del espectador, que Bettetini elabora como «sujeto protésico simbólico», un papel fundamental en la literatura que acoge el mito. Sin embargo, aunque la categoría es igualmente operativa para el análisis literario —y así se ha constatado no solo en la literatura recogida en este capítulo, sino también en la de los restantes—, la inserción de este sujeto protésico en su acomodo literario debe sufrir alguna modificación que permita extender el alcance de la instancia semiótica propuesta por el teórico italiano. En especial, por lo que concierne al grado de frustración y participación de esta instancia, que deriva hacia formas culturales más que interactivas, y a la inmediatez con que interactúa con el texto filmico.

En consecuencia, se debe valorar el grado de participación del sujeto protésico en el proceso de la enunciación filmica, junto a la posible superación de sus confines, que forman parte ya del espectador empírico. La interacción con el texto filmico descrita en el de Francisco Ayala («Polar, estrella») conduce a esta instancia teórica hacia límites extratextuales. El espectador empírico descrito en la escena está condicionado por su comportamiento fanático ante la figura de la actriz. Su incapacidad para sofocar la frustración que se dispararía con la sola inmersión en el texto filmico protagonizado por la estrella condiciona su vida empírica. Su cuerpo simbólico acaba prevaleciendo sobre el cuerpo físico, con las consecuencias ya apuntadas. El caso contrario lo ejemplifica el poema de Emeterio Gutiérrez Albelo («Rapto de Greta Garbo»), cuya entidad corporal real acaba por desvirtuar el texto filmico. Sin embargo, parten de la misma frustración que forma parte del acto de visionado del filme y que conduce a la formación de una instancia autónoma por parte del espectador.

A pesar de las diferencias, se puede concluir que la categoría del sujeto protésico es rentable en su aplicación a los textos literarios de esta índole, especialmente si se le añaden las aportaciones de la llamada «segunda semiología», amparada en los presupuestos psicoanalíticos, y cuyo mayor exponente es Christian Metz (2001). Puede ser de provecho para muchos otros textos del corpus literario. El hecho de que recompongan literaria o poéticamente esta figura, no desvirtúa su valor como muestra de un comportamiento que se refleja en los espectadores empíricos de la vida real. Desde un punto de vista psicoanalítico, esta insatisfacción extendida

fuera de la sala de proyecciones, es posible sólo gracias a la figura de una actriz mitificada como Greta Garbo, que excede los límites del hecho filmico para adentrarse en el terreno del culto. La actriz, pues, es un cuerpo significante que reconduce hacia niveles extrafilmicos la audiovisión del texto.

Por otra parte, este comportamiento desaforado del sujeto de la recepción no parte exclusivamente de la enunciación filmica. Dado que la mayoría de los textos no incluyen la figura del espectador ficticio o poetizado explícitamente, más clara rentabilidad literaria ha demostrado la argumentación semiótica del divismo de actrices de la estirpe de la Garbo. Al tener en cuenta los distintos niveles de significación que articulan a la estrella, desde lo puramente filmico hasta lo que Bettetini denomina como «saber extratextual o pretextual», permite asegurar que el mito ostenta una cierta organización textual que pre-organiza la participación del espectador. El «texto mítico», además de elaborarse mediante esa multiplicidad de códigos cinematográficos, se alimenta contemporáneamente de las prácticas semióticas que la reelaboran, fijan y confieren un valor simbólico. El poema de Jorge Guillén es un ejemplo perfecto del proceso de simbolización a la que la literatura somete a la estrella: el sintagma que aplica a Greta Garbo («obra maestra») certifica que la naturaleza semiótica de la diva se dirime en el universo de la abstracción simbólica. Esta característica particular del mito se concreta asimismo en la visión literaria del arte interpretativo de la diva en una dimensión espiritual. Así se refleja, por ejemplo, en el texto de Benjamín Jarnés «La melodía patética de Greta Garbo», que señala los aspectos idealizados de la interpretación en los que late la noción de arquetipo jungiana. En el examen exhaustivo de Juan Gil-Albert subyace la misma idea, pero agrupa los aspectos interpretativos de la actriz junto a su célebre carácter huidizo. La sintonía del poeta alicantino con la teoría de Bettetini es, por lo tanto, aún mayor, porque coincide en que el saber pretextual con el que la estrella comparece en las pantallas condiciona el texto filmico hasta el punto de considerar que se interpreta a sí misma. Al declarar que no es una actriz, sino un mito, está barajando la idea de que su naturaleza es abstracta, simbólica.

Quizá la categoría que ofrezca mayores posibilidades prácticas sea la de intertextualidad. Ella sola podría haber constituido la totalidad de este estudio, porque entre la literatura y el cine que he estudiado se dan todas las variedades que puedan diferenciarse. No sólo en el nivel alusivo (la presencia del mito

cinematográfico en los textos literarios), sino también en el formal (especialmente en los textos narrativos como los de Muñoz Arconada o Francisco Ayala, pero también en otros géneros).

Es una categoría esencial para delimitar el impacto de todos los niveles de significación en los que se mueve el mito de Greta Garbo. El intertexto es fundamental no sólo para entender el intercambio entre el código filmico y literario, sino para la constitución misma del mito intrasemióticamente. El caso del poema de Guillermo Carnero «Vaya con Dios, mi amor» recoge una cita del discurso filmico de Greta Garbo, que provenía, a su vez, de la realidad, y acabó siendo incorporada a su filme *Gran Hotel*. Otra cita se halla en la novela de Manuel Puig *The Buenos Aires Affair*, que utiliza fragmentos del filme mencionado y de *La dama de las camelias* como apertura de dos de sus capítulos. En ambos casos la cita es resemantizada al referirse a realidades desvinculadas de su acto comunicativo original.

Pero en el corpus que he manejado es posible aplicar al mito todas las formas de intertextualidad posibles. Es rentable, por ejemplo, examinar su comportamiento en calidad de hipotexto. Al ser el más frecuente, he preferido ejemplificarlo sólo en un texto que presentaba un reto por la calidad de sus relaciones. Se trata del poema de Juan Eduardo Cirlot *Susan Lenox*. Dicho texto establece sus relaciones con el mito en términos de lo que podríamos denominar *hipertextualidad liminal*. En la compleja red de relaciones que subyacen en este poema, una película específica del mito se mezcla con los elementos de la realidad circundante del poeta, y se confunden, además, con sus recuerdos y situaciones oníricas. Habría que ampliar las categorías intertextuales para este poema. Su belleza reside precisamente en la complicada y difusa trama que teje entre la realidad, la ficción, y los sueños.

Entre los diversos niveles de discurso (filmico, icónico, kinésico...) que conforman el cuerpo significante de la actriz se encuentran los que comprenden los datos vitales. Su biografía se engloba en ese saber extratextual que señalaba Bettetini. Aunque inseparables de los elementos filmicos, los datos biográficos son determinantes literariamente para la construcción del mito. Por ello, su retirada del cine comporta una significación particular para el mito. Alejada del mundo, su carácter es análogo al que adquieren en la ficción los personajes ausentes, o «presencia con significante 0», es decir, «sin representación corpórea» (García

Templado 2004: 63) pero son capaces de modular el texto y encauzar la narración a pesar de su ausencia. Pero existe la conciencia literaria de que, al menos antes de su muerte, la actriz aún irradia ese magnetismo que la encumbró hacia lo más alto de las pantallas. Se trata de una relación no satisfecha con el mito, y por ello la literatura abunda en la indagación del misterio de su retiro o directamente en la búsqueda y persecución del cuerpo de la actriz por las calles de Nueva York. Adquiere el carácter de abstracción, que es inherente a todo mito: es una presencia cero extensible a la vida real. Este apartamiento de la actriz formaba parte del germen mítico desde muy temprana fecha. El sobrenombre de «la mujer misteriosa» con que también se la conocía en los años de carrera, daba cuenta de este fenómeno que acabó también por conformar su discurso filmico —recordemos que una de sus películas se tituló así—. En otras ocasiones el texto filmico explotó este atributo retardando el momento de la aparición de la estrella ante el público (como en *Ana Karenina*). Esta rara presencia, *umbra sine corpore*, acabará por desdibujar los límites biográficos de la vida y la muerte y encauzará a la actriz hacia los tiempos imprecisos del mito. Alguno de los textos que recojo en este apartado mostrará lo decisivo de este retiro, como ocurre con el de García Herráiz.

Su presencia 0 en el mundo se convierte en mitema mismo, siendo motivo de constante reelaboración literaria. Así sucede en los poemas de Ricardo Bellveser o Elkin Restrepo. La literatura centrada en este aspecto es evocación del personaje/actriz, y tiene la función de formalizar la parte silenciada del mito. Se imprime a la figura de la actriz retirada el carácter simbólico de eterna juventud, de ascetismo y de epicureísmo que completa la significación del mito. Asimismo, la negación personal de los códigos que la encumbraron redoblan el carácter heroico del mito. La ausencia de la actriz, por otra parte, provoca que el eventual encuentro con ella se retrate literariamente en términos místicos, cerrando el ciclo del culto que comenzó en las pantallas. Así puede constatarse en el cuento de Sergio Fernández: el cuerpo de la actriz se presenta indisociable de toda su carga semiótica precedente, y ésta imprime tal intensidad al encuentro entre el narrador y la estrella que se producirá en el lector la sensación de asistir a una aparición divina.

La perspectiva polisistémica ha permitido analizar en qué modo los sistemas literarios hispánicos han adoptado un elemento de la cultura mediática y la posición que ocupa en los repertorios hispánicos. Su funcionamiento en ellos requiere tener en

cuenta la constitución semiótica particular de Greta Garbo, para lo cual el desarrollo de los capítulos anteriores se revela útil.

La rentabilidad de este modelo teórico ha sido notable especialmente por lo que respecta al ámbito de las denominadas *interferencias*. Si se atiende a los niveles de acogida en los sistemas culturales hispánicos, la literatura, especialmente en los primeros años de contacto con el cine, ha mostrado un entusiasmo con el discurso cinematográfico que se moduló en décadas posteriores. El cuento de Humberto Salvador explicita la voluntad de la literatura de Vanguardia por acoger masivamente los elementos que el nuevo arte ofrecía y de rechazar los modelos que el repertorio secularmente había depositado en la cultura. Por su parte, el desarrollo poético posterior del mismo motivo por Victoriano Crémer afianza la posición del sistema cinematográfico en el polisistema de la cultura. La principal conclusión que se extrae es que la literatura no sólo ha plasmado la rápida canonización (esto es, inserción en el canon prestigioso de la cultura) del cine en general, y de Greta Garbo en particular, sino que ha contribuido de manera decisiva a ella. Para ello ha validado literariamente el discurso cinematográfico ayudando a consolidar el inventario no estructurado del cine en repertorio estructurado, siguiendo la idea de Even-Zohar (Even-Zohar 1999d: 77).

De mayor provecho teórico-comparatista se ha demostrado el modelo sistémico en el análisis de los procesos intraliterarios que condujeron a la mitificación de Greta Garbo. La zona sublime del arte literario (en contraposición a la literatura de consumo), asume el elemento cinematográfico a través de los modelos dispuestos en los sistemas literarios asentados en la tradición. Es el caso de Alfonso Reyes, que maneja en su texto modelos genéricos relacionados con el ámbito de la mitografía tradicional, actualizando directamente el repertorio para aplicarlo a una realidad contemporánea. Su trabajo demuestra que los sistemas literarios hispánicos legitiman los nuevos mitos en función de los antiguos, ya que el repertorio constituido no es exclusivo de una mitología adscrita a una época. Si un mito forma parte también del ámbito literario, es porque su adecuación a los modelos de su repertorio no ofrece problemas.

Por otra parte, la magnitud del impacto de un mito de estas características se asocia indivisiblemente a realidades extraliterarias, motivo por el cual los textos se ofrecen como una fuente documental de primer orden. A través de ellos se ha

constatado que la implantación del cine como nueva institución alentó la adopción de modelos que alcanzaron un alto grado de interiorización en la sociedad, como manifiestan los textos de Antonio Paso, Enrique Jardiel Poncela o Norma Huidobro. El primero, aunque su tono paródico le relegue a una posición periférica en el sistema literario español, constata que las estructuras argumentales que marcaron la filmografía de Greta Garbo proporcionaron un enriquecimiento del repertorio de situaciones cómicas, introduciendo el elemento cinematográfico en ellas con gran celeridad.

Idéntico comportamiento se describe en la obra escogida de Enrique Jardiel Poncela, que emplea el repertorio mismo de actores como motivo principal de la obra, con objeto de enfrentarlo simbólicamente a los escritores. El conflicto de sistemas que desarrolla desvela dos importantes efectos: por un lado, el desplazamiento del centro que ocupaba la literatura en el polisistema cultural por el empuje de otras instituciones prestigiadas socialmente; por otro, que la lucha entre los sistemas literario y cinematográfico se dirime en términos coloniales. El arte cinematográfico de Hollywood es un discurso omnipresente porque las cinematografías nacionales hispánicas no pueden competir con el poder económico con el que cuenta aquel. La supremacía de la industria de Hollywood como discurso dominante en el mercado debe extenderse a otro sistema, el de las estrellas de cine, que se desarrolla como parte del sistema cinematográfico sin el cual no podría entenderse el impacto de Greta Garbo.

La novela de Norma Huidobro revela que el mito de Greta Garbo ha alcanzado un grado de interiorización alto en el núcleo de la cultura contemporánea. Puede pertenecer por igual a distintos ámbitos del mercado literario. El sector potencial de consumidores de la novela, aquel representado en principio por el lector juvenil, podría haber presentado un conflicto de acogida si se atiende a la lejanía temporal del mito y a las reglas de mercado, que habían decretado la obsolescencia del «producto» Greta Garbo mucho antes de que se publicara el texto. Pero la construcción del mismo en función exclusivamente de ese elemento mítico del repertorio cultural mediático asume que su modelo sigue vigente.

La aplicación del modelo sistémico a lo que delimito como *contracultura* ha permitido afirmar la vitalidad del mito aún en los momentos en que los modelos se someten a un proceso de desintegración consciente. El que había construido Greta

Garbo, a pesar de su origen mediático y, por tanto, susceptible de pasar al olvido con más celeridad, permanece en pie en la más acerada Postmodernidad. Así se refleja en la narración de Fernando Márquez, en la que se advierte que el uso desacralizador del repertorio de la cultura mantiene el mito de Greta Garbo como un modelo válido para las prácticas deconstructivas e irreverentes.

Los textos que agrupo junto al de Márquez mantienen una sintonía de fondo con él. El tono incendiario del poema de Diego Maquieira no desvirtúa el modelo original de Greta Garbo, del que parte para aplicarlo a otros radicalmente distintos. Su gusto por los aspectos sórdidos de la sociedad emplaza al mito en una zona periférica de la cultura en la que subsiste intacto a pesar de las modificaciones que sufre. El texto de Juan Velasco Plaza inserta a Greta Garbo en el repertorio mítico dispuesto por la cultura de masas posterior. Junto a los nuevos ídolos creados, provenientes en su mayor parte de la música rock y que encarnan en calidad de antihéroes una concepción glorificada de la destrucción, la Divina acredita que su mitologización anterior la había predispuesto a superar sin esfuerzo el centro prestigioso que ocupó en la Modernidad para adentrarse en los límites contraculturales. La juventud del poeta Antolín Amador Corona corrobora este comportamiento, al aplicar un modelo cultural que por la edad del autor no forma parte de su realidad contemporánea, lo cual induce a reflexionar si operan en su elección argumentos literarios más que cinematográficos. El poema de Enrique Buenaventura, por el contrario, valida por negación el carácter modelizador del mito, ya que a través de él interpreta de los modos de comportamiento.

La perspectiva polisistémica alienta una última reflexión en torno a la naturaleza social del mito y su acogida literaria. La diversidad de modelos textuales a los que se acomoda, así como las particularidades sociales que estas creaciones recogen y la variedad de los individuos que lo consumen, permiten establecer la posición de la entidad mítica (no sólo de Greta Garbo) como de *ambivalente*. Es homologable, en una escala cultural amplia, al comportamiento descrito por Shavit (1999: 154-156) para los textos que detentan una pluralidad manifiesta tanto en los segmentos de consumo potenciales como en los elementos del repertorio empleados en su elaboración, y que acaban convertidos en modelos. En el caso del mito, su constitución en modelo permitiría hipotéticamente consumirlo y acomodarlo en

cualquier práctica socio-semiótica. El mito se define, pues, mediante su transversalidad sistémica.

Por otro lado, la perspectiva histórica ha demostrado que el mito sigue funcionando como elemento literario estable a pesar de su condición original puramente comercial. Ello ha permitido constatar que una práctica sociosemiótica como el discurso cinematográfico, una vez que se acoge e instala en el sistema literario, adopta una posición en el tiempo de largo recorrido sólo posible mediante el intercambio cultural en forma de mito.

El análisis desde el modelo narratológico ha permitido completar el estudio emprendido en el capítulo dedicado al modelo semiótico, ya que se centra en los aspectos derivados de la filmografía de Greta Garbo que deben acompañar ineludiblemente al significado literario de la estrella. La división en los elementos en que tradicionalmente se estructura el estudio de los aspectos narratológicos desde Genette, ha permitido recomponer el mosaico conformado por las unidades ficcionales en que el mito puede dividirse. He considerado, por añadidura, que la narratología podría ofrecer una mejor comprensión sobre la fenomenología del acontecimiento filmico. En mi opinión, resultaría provechoso para estudios futuros relacionarlo con las aportaciones de teóricos de la Estética de la Recepción como Iser o Maurer. Especialmente este último puede resultar fructífero epistemológicamente si se tiene en cuenta la naturaleza narrativa de la mayor parte de los textos fílmicos que circulan en la actualidad.

Los elementos narratológicos que se han demostrado más eficaces en el desarrollo de la significación del mito y que han encontrado, por otra parte, mayor reflejo en la literatura, son los que conciernen a la acción y al personaje. El nivel de la historia cobra un especial valor para comprender la naturaleza literaria que caracteriza a Greta Garbo. Sus filmes se basan en el principio de repetición de los patrones argumentales, en razón de su mayor rentabilidad comercial. En lo literario, el peso económico de la industria es insustancial, porque no se le otorga la mayor trascendencia en la configuración del mito. En cambio, sí se le concede importancia a la repetición de sus modelos argumentales, que influye sobre la identificación con el personaje de mujer fatal que marcó el grueso de su filmografía. En consecuencia, la acción y el personaje deben considerarse de manera conjunta en las concreciones literarias.

La narratología, por otra parte, conmina a considerar el mito como una forma narrativa, en consonancia con su definición tradicional como relato de una historia singular de un héroe. El mito de una estrella de cine, al fin y al cabo, es un relato de relatos. Se ha apuntado la idea de que las estructuras argumentales de la mayor parte del cine comercial se basan en unidades míticas esenciales equiparables a los mitemas de Lévi-Strauss. Aunque esta perspectiva ya ha sido aplicada por autores como Will Wright (1977), puede seguir ofreciendo un campo de estudio interesante y fecundo en las ciencias humanísticas.

Así, la prosa lírica de Francisco Ayala «Greta Garbo» indica claramente que, desde fecha muy temprana, los patrones sistemáticamente reproducidos de los relatos (en íntima relación con el personaje y la actriz que lo encarna) permitían la vinculación con los modelos de los historias míticas, aún cuando se refirieran a figuras relativamente recientes como la de la *mujer fatal*. La misma línea puede rastrearse en el poema de José Moreno Villa, donde el poeta refleja de modo ideal las acciones que caracterizan a los personajes que interpreta Greta Garbo, fundamentalmente centrados en sus difíciles relaciones con sus amantes. En correspondencia con estos dos textos, el corpus ofrece un nutrido número de ejemplos que la vinculan a estas estructuras narrativas. Pensemos, por ejemplo, en el texto humorístico de Miguel Mihura «Greta Garbo y las maquinitas de retratar», estudiado en el capítulo segundo. O en el de Fernando Márquez, que demuestra que la etiqueta de mujer fatal permaneció impresa de forma indeleble en el núcleo del mito, aún cuando se le hubiera sometido, como en este caso, a un proceso desmesurado de consunción.

Por encima de las diferencias entre los argumentos de sus filmes, pues, la recepción literaria introduce una nivelación narrativa sobre las estructuras argumentales de la filmografía de Greta Garbo. Algunas de esas acciones, sin embargo, han adquirido en la literatura mayor relevancia y se han demostrado particularmente interesantes para el estudio. El apartado que dedico al beso entre las acciones narrativas de mayor impacto literario revela la importancia no sólo fenomenológica —de una gran eficacia dada la intensidad con la que Greta Garbo se entregaba en estas escenas— sino también en el plano del deseo espectadorial. El poema de José María Morón destaca la magnitud social que cobró que en su momento el beso cinematográfico apasionado. Junto a la acción, la intensidad se

duplica con la identidad mágica del acontecimiento cinematográfico, que desencadena la reacción encendida del poeta espectador. Por su parte, en el poema de Carlos Edmundo de Ory se reclama que sea el poeta quien bese a la estrella, como remedo de los amantes que la estrella disfrutó en las pantallas. La evocación del beso demuestra la trascendencia que en el mito cinematográfico adquieren las acciones filmicas que protagonizaron, pero su comportamiento literario opera en niveles abstractos e ideales. Estas unidades narrativas mínimas se integran progresivamente en el horizonte del mito de Greta Garbo.

En referencia exclusiva al personaje como elemento de la historia, he considerado que son válidas las aportaciones del capítulo enfocado en la semiótica. Los personajes son indisociables de la imagen de la estrella, y entrelazan sus signos con los aportados por la persona real. Por ello, he juzgado oportuno dedicar este apartado a Greta Garbo en tanto personaje literario. Esta opción ha puesto al descubierto que rara vez se le caracteriza en la literatura con el aspecto de alguno de sus personajes, ya que, cuando se le inserta en una narración o un poema, prevalece la actriz con su nombre por encima de sus interpretaciones. Esta circunstancia no invalida que pueda manifestarse, en efecto, contaminada con algunos rasgos pertenecientes a los papeles que encarnó. Pero en casi todos los casos estudiados, el trasvase a personaje literario margina las particularidades de sus personificaciones, para mostrarse ante los creadores literarios como *plurale tantum*, por explicarlo con un concepto que emplea Jauss para el género policíaco (Jauss 1987: 81), y que anticipa la cuestión de Greta Garbo como género. Este comportamiento del mito está suficientemente consolidado en la tradición occidental. Recordemos las metamorfosis de los dioses grecorromanos, en cuyas transformaciones se conservaba la sustancia inalterable de la figura mítica. Restringiendo el arco temporal a unas coordenadas contemporáneas, la mutabilidad del mito clásico proporciona un modelo práctico de aplicación a los personajes mitificados por la literatura en nuestra centuria.

En el reflejo literario de la simbiosis actriz-personaje conviene resaltar los rasgos que pueden proporcionar mayor rentabilidad fenomenológica, que van unidos a los aspectos técnicos. En el caso de Greta Garbo, su voz ha sido uno de los atributos más fascinantes para la literatura. Nicolás Olivari legó un bello ejemplo del impacto estético que produjo la voz de la actriz la primera vez que pudo oírse. Su

prosa poética une literariamente los avances técnicos al discurso lingüístico. La primera frase pronunciada en el cine por la estrella se revela en las letras como una irrupción brusca del logos de hondas consecuencias estéticas. La literatura sacraliza los fragmentos de discurso filmico de la estrella como si se trataran de sentencias proferidas por un oráculo. El mito de Greta Garbo en la literatura invita a establecer juegos intertextuales con sus palabras mediatizadas, y éstas, a su vez, se enriquecen con el discurso real de la actriz (como en el caso de su célebre frase «Quiero estar sola»). Dan lugar, pues, a un intercambio dialéctico circular de sugestivos resultados.

Borges se rememora asimismo el impacto de la voz de Greta Garbo y sus primeras palabras. De sus textos se infiere que la condición de mitómano podía verse reforzada por la incorporación de los avances técnicos, que, sin embargo, también podían tener consecuencias nefastas. El doblaje, temprana práctica cinematográfica que es objeto de su análisis, desvirtúa este atributo de la Divina al cercenar dramáticamente la experiencia estética cinematográfica. Demuestra que el mito debe acontecer en su totalidad, porque son los rasgos agrupados los que otorgan la grandeza a su figura. Así se refleja en el poema de Eduardo Casilari, cuya mención a la voz de la estrella convierte el acontecimiento en un momento supremo de la historia del cine.

El espacio dramático de los textos filmicos se adhiere a la imagen construida del mito, por lo que debe formar parte del estudio receptual de éste para ofrecer una mayor profundidad. La estrella de cine se vincula en la memoria de los espectadores con un cierto tipo de ambientes y entornos topográficos, y estos sufren el mismo proceso de nivelación imaginaria que he descrito anteriormente para las acciones. El poema de Guillermo Meléndez participa de este comportamiento. El mito de Greta Garbo es invocado en un ambiente oscuro y tenso, que guarda cierta relación con su filmografía pero, que, en mi opinión, no constituye un rasgo particularmente decisivo en sus películas.

Frente al espacio dramático, el espacio filmico se ha revelado especialmente interesante por lo que concierne al primer plano. La rotundidad de la belleza de Greta Garbo adquiere unas magnitudes fenomenológicas que la literatura ha manifestado con profusión. Es el caso del texto de Héctor Rojas Herazo, que ha permitido reflexionar en torno a la dialéctica de la mirada que propicia este detalle de la estrella. De todos los tipos de planos que se han descrito para el cine, el primer plano,

que enmarca los rasgos faciales de la actriz y dirige por tanto su mirada directamente al espectador, es el que despierta mayores posibilidades de estudio desde una perspectiva fenomenológica.

Las repercusiones literarias del primer plano son especialmente notables en los textos menos recientes, ya que, junto a la magnitud literaria del mito cinematográfico en sus primeros años se citaban los aspectos intrasemióticos del cine como motivo de celebración poética. En *Vida de Greta Garbo*, de César Muñoz Arconada, se constata la voluntad de traducir a lenguaje literario este espacio fílmico. «Primer plano lírico», capítulo que abre su biografía, proporciona las claves para entender los intentos por aprehender el lenguaje fílmico. En mi opinión, el primer plano encuentra un mayor y más apropiado acomodo en la literatura mediante formas líricas. Únicamente incluyendo los procesos íntimos de identificación que desencadena la contemplación del rostro de Greta Garbo puede vislumbrarse la capacidad evocadora de este recurso.

En relación a las condiciones de enunciación y a las instancias que participan en ella, como la señalada arriba con respecto al sujeto receptor, cabe mencionar la posibilidad de entender a Greta Garbo como sujeto pseudo-enunciador del discurso fílmico. Sólo así puede discernirse la intensidad mítica con que es retratada sistemáticamente en la literatura. En el plano narratológico, esta fuerza va más allá del nivel de la historia, cuya eficacia, como ya he señalado, se manifiesta de manera evidente en las prácticas literarias mediante el intertexto. En mi opinión, es una cuestión que atañe al nivel del discurso: la magnitud de Greta Garbo le confiere un estatuto supeditado al sujeto enunciador que se constituye en todo texto fílmico según las teorías de Francesco Casetti, pero que determina de manera concluyente la enunciación que parte de la instancia mencionada. A los ojos de los escritores que he estudiado, parece como si Greta Garbo siempre estuviera presente en *primera persona* ante el espectador y respondiera a la máxima de «yo te digo y te muestro que...» (Casetti 1989: 67). El primer plano, de nuevo —recordemos los primeros segundos de la estrella en *Ana Karenina*—, es el mejor ejemplo de la hipótesis que planteo. Y, abundando en este recurso fílmico, resulta sugerente instaurarlo como modo de interpelación directa de la actriz tanto al sujeto protésico construido por el texto (según las ideas de Gianfranco Bettetini) como al espectador empírico.

Esta reflexión me anima a exponer otra que puede resultar interesante: la de considerar a la actriz como una suerte de instancia autorial del texto por encima de quienes son estimados como tales (director, etc.). Por un lado, la magnitud de la presencia de una diva como ella ensombrece cualquier elemento del filme. Por otro, las películas se organizan narratológicamente en torno a ella, tanto en el nivel de la historia como del discurso. Un caso paradigmático lo constituye *La reina Cristina de Suecia*, que exhibe un proceso gradual de acercamiento a la estrella que concluye en el primer plano final. El lenguaje de uso común, por lo demás, secunda esta hipótesis, ya que socialmente se transfieren al actor principal las cualidades del autor («una película *de* Greta Garbo»).

El modelo iconológico ha permitido centrarse en la imagen de Greta Garbo como motivo literario. Su rostro, uno de los más icónicos del siglo XX, reproducido en fotografías y explotado en el cine como pocos en la historia de la cultura mediática, ha activado impetuosamente los resortes de la creación literaria en las literaturas hispánicas. La imagen del mito conforma el núcleo original de la entidad textual intersemiótica que he manejado durante toda la investigación, para derivar posteriormente en una mezcla de literatura e imagen en cuya interacción y diálogo constantes consumó su total significación. Hoy concebimos el mito de Greta Garbo no sólo cinematográficamente, sino también por la poesía y la prosa que la han moldeado con medios retóricos.

He reconstruido mediante una breve representación de textos la imagen estrictamente iconológica de Greta Garbo que la literatura ha perfilado. Al mismo tiempo, se han determinado los principales signos icónicos que la conforman, respondiendo a los propósitos que guían la moderna iconología mediante los cuales, como si de una efigie antigua se tratara, se busca la reconstrucción del «retrato» del personaje a través de la literatura. La dialéctica entre la palabra y la imagen ha revelado aspectos fundamentales para la comprensión general del fenómeno mítico.

La literatura se demuestra fundamental para entender desde el modelo iconológico las operaciones sobre el nivel iconográfico de la obra de arte. Las letras han sometido la imagen de Greta Garbo a un proceso de objetualización artística que puede explicar el origen de los «accidentes de tráfico entre imágenes y textos» (Moralejo Álvarez 2004: 96, tomando el concepto de Panofsky) que han articulado este capítulo. Por ejemplo, el de la adquisición de relevancia iconográfica de una

imagen, que es difícilmente verificable si no se atiende con rigor filológico a los textos que abordan el mito.

Entre los «accidentes» entre la imagen y la palabra enumerados por Panofsky uno se revela especialmente interesante para la reflexión sobre la literatura y la cultura de masas. Se trata de aquel que reza que la literatura y la imagen tienen tiempos distintos, o, por decirlo en términos de Moralejo, (Moralejo Álvarez 2004: 104) «no tienen en absoluto una historia solidaria». Sus palabras se refieren a realidades no contemporáneas. Para el fenómeno que he desarrollado en estas páginas, sin embargo, convendría matizar que no sólo pueden tener historias sincrónicas, sino además interdependientes. La celeridad con que se desarrolló en lo literario la concepción mítica de Greta Garbo (y la eclosión cinematográfica de ésta al mismo tiempo que las Vanguardias artísticas, que se mostraban ávidas de contemporaneidad) me incita a pensar que los tiempos entre la palabra y la imagen en la cultura de masas se acompañan cuando se trata de elaborar los nuevos mitos.

Por otra parte, el estudio desde esta perspectiva ha revelado que la literatura ha tomado en consideración los elementos del repertorio iconográfico heredados de la tradición no sólo en razón de su valor evocador o como recurso retórico, sino también como modelo de interpretación de la imagen de la estrella. En ocasiones, el icono Greta Garbo se ha actualizado partiendo de representaciones de antiguas mitologías (Venus, Circe, Esfinge...). O, por el contrario, la imagen de Greta Garbo ha servido como modelo para la interpretación poética de la realidad, un fenómeno que se hace notorio en el poema de Edgar Neville, que, además, aporta al mito el grado folclórico que necesita para traspasar los límites estrictos de la alta cultura.

Se le han atribuido, sutil o explícitamente, elementos que correspondían a la iconología cristiana, como se colige del texto de Antonio de Obregón, emprendiendo un camino simbólico fuertemente asentado en las sociedades hispánicas. El modelo de la Inmaculada pisando la bicha es el culmen de la atribución de rasgos mítico-religiosos a la imagen de la actriz, y recoge la asimilación entre figuras significadas numinosamente que coetáneos como César Muñoz Arconada habían ya emprendido. Por otra parte, el carácter de icono sagrado de las estrellas de cine queda reflejado con claridad en la cita que extraigo de Manuel Martínez Mediero, que tiene el valor documental de ilustrar el modo en que el público, la sociedad en general, añade valores mágicos a estas figuras. En consonancia con esta idea, el extracto de la

novela *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité ha mostrado la condición innatural en que se enmarcaban las representaciones de la actriz.

De la literatura sobre Greta Garbo se coligen algunas otras consecuencias en el orden simbólico y sagrado de la imagen. Muchas de las obras estudiadas exhiben la voluntad de enfrentarse al mito de manera pre-racional, esto es, como si quisieran apartar el logos de la comprensión de la imagen de la estrella y se limitaran a *experimentar* el carácter metafísico de sus representaciones. Puede resultar paradójico tratándose de literatura, pero si se examinan las obras de Manuel María Villar y Gil o Juan Eduardo Cirlot se percibe la abrumadora supremacía de la imagen sobre la palabra, que parece verse forzada a un estado de suspensión de las reglas lógicas del lenguaje y la razón que la sostenían. No es casual, en relación a ello, que el siglo XX haya sido el de la imagen, y que posiciones como la de la Deconstrucción hayan entonado el fin del logocentrismo que había sustentado la cultura secularmente.

Esa fuerza icónica de la Divina contribuyó a consolidarla frente a los intentos iconoclastas, tanto literarios como artísticos, que se sucedieron a lo largo de la centuria pasada. Las representaciones artísticas de la estrella que recojo en este capítulo, ya se traten de las más antiguas —Gargallo— o de aquellas que se adscriben al *pop*, mantienen los valores simbólicos que las décadas fueron depositando en ella, añadiendo, en casos como el de Alcolea, otros nuevos. Los artistas hispánicos seleccionados en este modelo han ilustrado esta modulación de la materia mítica con dichos objetivos. La literatura marcadamente postmoderna, a su vez, ha mantenido con el icono una relación de fidelidad, aun en los casos en que el mito se ha visto acomodado en formas periféricas de gusto contracultural.

9. 2. La constitución de un corpus textual

Sin duda una aportación fundamental de la tesis es la constitución de un vasto corpus textual organizado, en el que todos los textos presentan el mito de Greta Garbo en distintos grados. Algo útil para la teoría general del mito y para la Teoría Literaria ha sido constatar que un mito cinematográfico, en pleno siglo XX atraviesa el territorio de las Vanguardias y Postvanguardias literarias dejando una estela de textos memorables análoga a la de otros mitos en las literaturas anteriores. Y desde el lado del estudio de esos textos, la tarea del filólogo actual ha podido cumplir tres de

las tareas básicas que los filólogos han ejercido con los mitos desde la Antigüedad: la constitución de un corpus coherente de tema mítico (práctica que desde el siglo II d.C. tenemos acreditada con la *Biblioteca* atribuida a Apolodoro y las *Fábulas* de Higino), el comentario de textos (similar al de los escolios sobre los mitos en Homero), y la explicación de los mitos en el ámbito general de la Poética (Aristóteles y Horacio, y lo que ahora desarrollamos como Teoría de la Literatura).

Sin entrar en precisiones cuantitativas, reúne un centenar aproximado de textos, aunque el número de escritores no llegue a los noventa, porque hay varios que reiteran el tema (Muñoz Arconada, Borges, Benjamín Jarnés, García Márquez). Más exactamente se han estudiado 93 autores, de los cuales 86 son escritores, y cinco, artistas plásticos. Se trata de un corpus lectorial y teórico. No es un corpus auctorial ni, en sentido estricto, histórico. Los autores no han escrito sus textos pensando en elaborar una colección centrada en el mito de Greta Garbo. Salvo alguna excepción (la biografía lírica de José María Álvarez parece tener en cuenta la de Muñoz Arconada), no hay entre los textos una conexión genealógica que permita hablar de un corpus histórico auctorial. El estudio de un mito cinematográfico de gran fuerza semiótica pone de relieve en detalle y con gran precisión una característica general de la literatura del siglo XX: el impacto de los mitos modernos, de los medios de masas, de las nuevas artes y de las tecnologías cambiantes quiebra en gran medida en modelo *lineal* de la historia literaria. Los textos que tratan el mito de Greta Garbo no establecen entre sí relaciones de una genealogía lineal o arborescente. No hay entre ellos la *línea* directa que enlaza la epopeya de Dante con la de Virgilio y ésta con la de Homero. A efectos del mito, las conexiones transtextuales (intertextuales, metatextuales, paratextuales) no se dan entre los textos que tratan el mito cinematográfico, sino *entre cada texto y el mito cinematográfico*. Hemos comprobado que el modelo más apropiado para describir el corpus textual es el de *una tela de araña* o *una constelación* (por emplear metáforas al uso), en cuyo centro se sitúa la estrella cinematográfica. Sus palabras, los títulos de sus obras, sus actuaciones, los hechos memorables de su vida, las partes de su cuerpo —ojos, boca, pelo, piernas, sexo—, su ausencia misma —como muerte o como retiro— son elaborados poéticamente por los escritores. Son convertidas en nuevo mito. ¿Cómo se reelaboran los títulos de sus filmes? *Susan Lenox*, una de sus películas, da título también al poema de Cirlot. La intertextualidad es pura, pero pronto Cirlot «roba» el

nombre y lo españoliza: Susana. Ésa es la prueba de un mito potente en la literatura. Más de siete décadas después, García Herráiz, en 2009, realiza una intertextualidad y una apropiación diferente. Modifica *La dama de las camelias* por «La dama de la gabardina». El personaje y la actriz, dos facetas del mito, se integran en una única y sólida entidad.

Hay textos esenciales, por su calidad y/o por centrarse absolutamente en el mito de Greta Garbo (el poema de Cirlot, el de Olivari por referirse a la voz, o las novelas de Arconada y Umbral) y textos que apenas contienen una cita. Aún así, *el corpus aspira a ser exhaustivo*, al menos en los textos esenciales. No es un corpus selectivo ni aporta una antología incompleta en principio. Las limitaciones propias de toda tesis y las de quien esto escribe harán inevitables ausencias significativas²⁰⁸. Aún así, una época como la nuestra, de enorme dispersión textual, pero también de inmensa capacidad de acceso a todo tipo de textos, se confirma que el estudio de la literatura no es una ciencia exacta, ni aritmética. Ni siquiera estadística.

El período abarcado por el corpus tiene una clara frontera inicial, con tres años, 1927, fecha del primer texto de Muñoz Arconada sobre la Divina, y 1929 si nos atenemos a su biografía lírica *Vida de Greta Garbo*, que funda sustancialmente el corpus, al dar entrada ya por la puerta grande al mito en nuestras letras. Podemos afirmar que 1927-1929 forman una especie de trienio inaugural de Greta Garbo. No usaremos los períodos naturales, sino los literarios. La literatura va tras los pasos del cine, pero cada vez más tiende a casi sincronizarse con él. El final de los años 20 es rico en textos en España y en América (Luelmo, Mihura, Humberto Salvador, Francisco Ayala, Antonio de Obregón, Gutiérrez Hermsillo, Moreno Villa, Porlán). Los años 30 ofrecen una nómina de textos y autores muy valiosa (Arlt, Borges, Alfonso Reyes, Olivari, Morón, Bergamín, Jarnés). En realidad desde 1927 hasta los años 30 tenemos una década literaria (amplia) que representa el de mayor calidad artística. Es el cierre de una etapa que no sólo es primera, sino también áurea. En el momento *áureo*, clásico, Greta Garbo era un mito cinematográfico pero todavía no era un mito literario. En el segundo momento, Garbo es un mito cinematográfico y también literario. Clásica, porque coincide con la etapa clásica del cine. Dentro de esta etapa tenemos que anotar un acontecimiento que se convertirá en literatura: el

²⁰⁸ Reitero los nombres de Marta Rivera de la Cruz y Esther Peñas, además de los que he mencionado al final del apartado 1. 2. 5. Corpus.

paso del cine mudo al sonoro y la primera vez que Greta habló en la pantalla. Esto fue tratado como acontecimiento mítico por Olivari, Borges, (será evocado posteriormente por otros, como Bejarano). Estamos en el centro de lo que hemos denominado «ciclo garbiano».

El año 1941 forma parte de la historia de la literatura. Greta Garbo se retiró del cine y los textos acusan pronto el impacto. Los escritores y poetas empiezan a explorar un segundo momento del mito, a veces un mito nuevo, el de la Greta retirada, sombría, cotidiana, carente de fulgor. Ambos momentos del mito son contrapuestos, o continuados o reelaborados en uno superior, pero como norma se marcan con precisión. En general, el resultado es el de un nuevo conjunto de textos que mitifican espléndidamente a la nueva Greta Garbo. Desde un punto de vista teórico asoma una nueva manera de tratar los textos. Esta etapa podría ser la Edad de Plata del mito de Greta Garbo. No por la calidad, porque sigue presentando textos valiosos, algunos escritos por nombres de primer rango. Es una cuestión de distancia. Los textos marcan un momento secundario. El cine ya no es un acontecimiento primario. Las cosas se ven con perspectiva larga. Hay elegías (Ciriot), rememoraciones (Beneyto o Bejarano), poemas de amor que intentan reparar el deterioro (Ory), deconstrucciones (Conejo). La voluntad a menudo es la de crear textos menores. Incluso para contribuir a consolidar la categoría de «poeta menor», propia de las épocas tardías o helenísticas, muy frecuentemente en autores y textos buenos. Cito aquí el libro inédito *Géneros menores*, de Eduardo Casilari. Habría que añadir otro inédito, *Petting Pan*, de Fernando Márquez, del que no tenemos avance textual, pero sí la noticia del propio autor, quien avanza que se trata de un libro ya terminado, con «querencias por Greta Garbo», hecho en colaboración con dos fotografías y con prólogo de Esther Peñas.

En esta segunda etapa la ironía adopta un papel creciente. No sólo por la voluntad de minoridad, sino por el carácter metadiscursivo. Casilari elabora un rico poema metacinematográfico. Empieza a vislumbrarse una Greta postmoderna. El siglo XX, o más exactamente, el siglo de Greta Garbo, ha sido acelerado. Ella, a los que los poetas aplican el tema de la rosa, ha sufrido una evolución impresionante: es a la vez icono de la Modernidad literaria y síntoma de la Postmodernidad. El mito tiene una dimensión icónica que lo convierte en punto de referencia cultural, social y a menudo personal. Si hay que elegir un texto simbólico, que sea el poema «Post-

Greta», de Fernando Márquez. Podemos afirmar que existe un «siglo de Greta Garbo» como unidad de medida para la literatura. Es una unidad teórica, pero también histórica. Como el año inaugural de Greta Garbo en nuestras letras (1927-1928) o como la década áurea (1928-1940), el siglo es analógico: desplazado con respecto al siglo XX y con otra duración. Los últimos textos incorporados son de 2010 (los de Norma Huidobro en Argentina; Antolín Amador Corona en España). La novela de Marta Rivera de la Cruz (que censamos, sin tiempo para estudiarla, publicada por Planeta en 2011) y el inédito de Eduardo Casilari sugieren la vigencia del mito, que no se encuentra agotado. Es probable que el siglo literario se cumpla como centuria en el ámbito hispánico. Y que se extienda más allá, porque el mito cinematográfico no ha perdido eficacia.

En cuanto a la procedencia nacional de los autores (secundaria en un trabajo filológico, teórico y comparativo como el que hemos hecho), predominan los procedentes de España, pero está bien representado el continente latinoamericano, especialmente México, Argentina y Colombia. Hay representación de Chile (Maquieira), Ecuador (Humberto Salvador), Venezuela (Armas Alfonzo), Cuba (Carpentier, Barnet), Bolivia (Cerruto) Costa Rica (Macaya y Uriel Quesada), Uruguay (Benedetti) y Perú (Clemente Palma).

Una aportación importante de nuestro estudio es mostrar que no sólo los mitos antiguos han sido tratados literariamente (es mucha la bibliografía sobre mitos clásicos en las letras actuales). Suele pensarse que los nuevos mitos del cine, la música o el deporte sólo son tratados por la prensa del corazón —Sagrera (1969) y López Eire y Velasco López (2012)—, o por libros escritos *ad hoc* en una suerte de subliteratura de consumo. En nuestro estudio hemos visto grandes nombres de la literatura, textos de una calidad sublime, poemas prodigiosos como el de Cirlot, novelas conmovedoras como la de Umbral, referencias múltiples a la tradición cristiana (incluso para profanarla), grecolatina, sumeria (Cirlot) o a los clásicos hispánicos (Cervantes para Borges, Lope para Bergamín, Quevedo y Góngora en Gutiérrez Hermosillo, conexiones con Lorca, Alberti, Cernuda...). Hay entre los autores un Premio Nobel como Gabriel García Márquez. Incluso, si apreciamos en lo que vale la preciosa operación resemantizadora de José Bergamín, tenemos palabras de Lope de Vega para retratar a Greta Garbo. Gran literatura, conectada con la mejor

de todos los tiempos, en torno a un mito cuyo funcionamiento es el mismo que el de todos los demás.

9. 3. Los géneros literarios

Es un corpus definido por una determinación temática. Parte de dos aproximaciones que esbozaban la posibilidad de fundar una clase textual en torno al mito de la estrella sueca. Uno es el estudio del prof. Pérez Bowie, codirector de la tesis: «Greta Garbo y las vanguardias» (1998). El otro es mi artículo «Greta y los poetas (la generación del 27 y un mito del cine)» (2003). En la tesis no ha habido más limitación que la temática. De manera que la variedad formal es enorme. Por atenernos a la categoría de architexto que he usado en algunas ocasiones, repasaremos aquí las conclusiones sobre géneros literarios y tipo de discurso y los modos de enunciación.

En cuanto a los *géneros literarios*, hay una gran variedad, que reproduce, como un mosaico en miniatura, un rico muestrario, representativo del período cubierto. Hay poemas (el género formal predominante), novelas (de Muñoz Arconada; Umbral; Palma; Norma Huidobro), cuentos (el segundo género en cantidad), piezas teatrales (Antonio Paso, Jardiel Poncela), ensayo (Sergio Fernández, Gil-Albert), artículos en prensa (Azorín), géneros híbridos (Fernández, Barnet), diálogos (Borges), microrrelatos (Barnet de nuevo), formas hiperbreves (el aforismo de Vicente Núñez) o hasta el grado cero de la escritura (el díptico de Bergamín, que, sin escribir nada, «roba» palabra de Lope para Greta Garbo, a modo de emblema de Alciato, de centón romano o de *cut up* de Burroughs). En ocasiones hallamos un determinado género encapsulado en otro, como el poema «Post-Greta» en el interior de la novela de Fernando Márquez.

A su vez cada género «amplio» muestra subdivisiones. Dentro de la poesía están excelentemente representados los extremos de la tradición (sonetos: Morón, Ory) y la Vanguardia (poemas en verso libre, con espacios en blanco, innovaciones formales y métricas, como los de Gutiérrez Hermsillo, Porlán Merlo). Hay poemas polimétricos, aunque de estirpe clásica (Cirlot mezcla endecasílabos, heptasílabos y tetrasílabos). En cuanto a la extensión, los textos oscilan entre el versículo largo (Porlán) y los tetrasílabos de Cirlot. Es importante notar que el estudio del corpus del mito de Greta Garbo confirma que la métrica culta aún tanto las formas tradiciones

como las libres (propias de las Vanguardias). La métrica popular se usa menos, lógicamente, pero se encuentra ejemplificada a la perfección en la coplilla de Edgar Neville: «Caballitos de Jerez /con ojos de Greta Garbo / y caderas de mujer». Como se aprecia en este poemilla, la métrica popular no tiene inconveniente en acoger metáforas y enfoques sorprendentes, propios de las Vanguardias, algo que ya sabemos por la poesía de Alberti o de Lorca.

Por lo que se refiere a la novela, también podemos encontrar subgéneros, casi todos cruzados: lírica y biográfica (Arconada, Umbral); policíaca y juvenil (Huidobro); grotesca y de ciencia ficción (Palma). En cuanto a los relatos presentan una enorme variedad similar en algunos casos a la de la novela y en otros casos, a la de los poemas, pues con ambos tienen frontera.

Hemos comprobado que el corpus literario es una *architextualidad*, según la definición genettiana. En el concepto más amplio, Genette llega a hacer equivalente la architextualidad con la Literatura. Aplicando la propiedad transitiva, podemos concluir que el corpus del mito de Greta Garbo en la literatura española e hispanoamericana es una literatura, o una porción manejable de la Literatura. Eso quiere decir que es una porción legible y estudiable. La hemos analizado en detalle, en cada uno de sus textos. En correspondencia, si el corpus es architextualidad, Greta Garbo es un *architexto*.

La presencia de Greta Garbo en los textos puede ser desde protagónica hasta episódica. Siempre aparecerá su nombre, sea el artístico (en casi todos de algún modo; Rojas Guardia titula así su poema) o el real (en el texto de Velasco Plaza) o el nombre de pila común a ambos (en el texto de Macaya), uno de sus nombres como personaje (Susan Lenox, según Cirlot, Annie [Anna] Christie según Olivari) e incluso metonímicamente, por la calle en la que vivía (Sergio Fernández). Algunos autores fusionan el nombre de la actriz y de alguno de sus personajes, en un híbrido que responda mejor a la plenitud semiótica del mito («Greta I de Suecia», Beneyto). Puede aparecer sólo el nombre de pila o sólo el apellido (con los que se jugará en paranomasias y otras figuras: grieta, gruta, grito, desgarrada —Buenaventura, Beneyto, Norma Huidobro...—; «Greta sin garbo» de Enrique Buenaventura y «garbosa» de Fernando Márquez, como adjetivo (resemantizado) para designar la especialidad propia del mito de Garbo, pero también puede ser designada por

perífrasis o antonomasias («la doncella inmortal» de Palacios). Incluso tenemos una curiosa inversión del nombre en Darío Jaramillo que la «Garbo Greta».

El pronombre femenino de tercera persona de singular también la nombra como antonomasia: es ELLA en el cuento de Olivari, que acumula mayúsculas de un modo «supersustantivo», en el mismo siglo que prefirió escribir el nombre de Dios con minúscula. Puede ser nombrada de manera vulgar (*Yo soy la Greta Garbo*, de Antonio Paso) o de modo formal y elegante («la Señora Garbo», primero en el *ABC*, y luego en las declaraciones de Darío Jaramillo y el cuento de Marina Mayoral). Irónicamente, Miguel Mihura la había llamado «doña Greta Garbo». También podemos estar ante un texto autónomo (en el que el mito puede gozar de distintos grados de protagonismo) o ante una mera referencia o cita.

Los géneros o tipos del discurso son muy variados. El texto del mexicano Sergio Fernández es una buena muestra de la variedad enorme del corpus, con tendencia todo él a la narración y la reflexión. El texto de Fernández contiene una carta (con remitente y destinatario), un relato (con narrador y narratario) y un ensayo en forma de nota. Todo esto en un texto literario que en realidad forma una sola pieza y se categoriza en el dominio de los géneros híbridos.

En cuanto a los modos de la enunciación, predomina abrumadoramente la diégesis, la narración en todas sus formas (desde novelas hasta microrrelatos, incluyendo poemas narrativos). La mimesis, el modo dramático, se da en unas cuantas piezas teatrales (cuyo género literario puede ser cómico o serio).

El análisis muestra también que hay textos pertenecientes a los tres estilos: sublime, medio y humilde. Esto sucede incluso en una época que se propuso abolir esas diferencias, como las Vanguardias. No es un simple juicio lectorial. Se aprecia desde primera hora —es decir, en pleno furor vanguardista— una fuerte voluntad auctorial de dirigir el texto hacia un estilo determinado. Por lo general la pretensión es la de abordar el nuevo mito radiante con un estilo sublime. A ese género alto se adscribe la novela de Arconada (1928), el poema «Greta Garbo» (de Gutiérrez Hermosillo, 1929, que hablará de «altas esferas» o usará nada menos que el verbo «aljofara»), el poema «Susan Lenox» de Cirlot y el soneto de Ory (ambos de 1947), o, en fin, la novela *El hijo de Greta Garbo* de Umbral, ya en 1977. Son muchos los textos que se adscriben por intención al estilo medio (algunos por resultado). El que mejor lo encarna es el que va asociado al que probablemente sea el subgénero

literario por excelencia de las clases medias, la novela policíaca: *¿Quién conoce a Greta Garbo?* de Norma Huidobro. Pertenece al género bajo una comedia paródica como *Yo soy la Greta Garbo* de Antonio Paso, plagada de vulgarismos y destinada a ser representada ante un público que podía conocer de Greta Garbo nada más que el nombre o alguna imagen. Ahora bien, las Vanguardias y su herencia actúan por doquier en los textos. No siempre un determinado estilo acompaña de manera coherente a una intención. El estilo sublime no necesariamente busca el ennoblecimiento del mito: un texto codificado con categorías teóricas elaboradas, como el de Dalí, supone una embestida desmitificadora contra Greta Garbo, en aplicación del método paranoico-crítico. Dalí desmitifica la inmortalidad de la diva atribuyéndole enfermedades, cosa que también hace Gutiérrez Hermsillo, quien mezcla los endecasílabos gongorinos con las metáforas visionarias.

Hemos elaborado una teoría del mito de Greta Garbo, que puede contribuir a la teoría general del mito. Hemos comprobado también una confusión de mitologías para describir a Greta, de manera directa o indirecta. Al analizar los textos que hablan de Greta han surgido muchos mitos griegos (Venus, Atenea, Hermafrodito, Diana), cristianos (Magdalena, María, Salomé) y sumerios (Siduri del *Gilgamesh*, en el caso de Cirlot, que fue también un extraordinario erudito). María aparece como referente negativo para Salvador y positivo para Obregón (con la imagen lejana de la Inmaculada). Más particularmente, dentro de la herencia cristiana, los textos que mitifican a Garbo tienen un lado de Evangelio (si es una irrupción mesiánica, como en Humberto Salvador, que llega a presentar Hollywood como un nuevo belén) o de hagiografía, de modo que tenemos todos los géneros literarios modernos (géneros formales) al servicio de un género semántico superior (la hagiografía), sean biografías, cartas, poemas, diálogos o relatos. Este fenómeno ya pasó en la Antigüedad Tardía, como ha demostrado González Marín (1996).

También ha quedado conectado a mitos de la novela moderna, como Dulcinea. Y, por supuesto con otros mitos cinematográficos. En una Mitología general entran los aspectos rituales, fundamentalmente la asistencia al cine que es presentada como un encuentro rítmico con lo sagrado (en Cirlot y Obregón, por ejemplo). El estudio de los textos confirma algo que la teoría de la cultura y la antropología y la etnografía han avanzado: el rito es esencial para el mito.

9. 4. Rendimiento futuro

Son muchas las utilidades potenciales del estudio: muestra de manera unitaria la(s) literatura(s) española e hispanoamericana(s). No porque hayamos impuesto una visión falsamente homogénea, sino porque un mismo mito de procedencia foránea (el cine y los Estados Unidos son un mismo foco originario) se impone con un ritmo análogo y por las mismas fechas. Hay autores como Borges que utilizan categorías de la literatura española (Dulcinea, de manera implícita) para describir a Greta Garbo vista en un cine argentino. Por otra parte, el lenguaje literario es esencialmente el mismo. Los procedimientos de análisis y categorización son equivalentes, y el estudio de los textos ofrece resultados basados en una lengua y una tradición literaria en gran medida común, que hace que puedan vincularse subclases de textos en función de determinados términos (niebla, bruma, metáforas religiosas, mitos de la tradición grecolatina, alusiones a Platón, a Horacio) con independencia del continente o el país. Los mitos organizan y hacen descriptible la literatura, porque se prestan a análisis teóricos, comparatistas, independientes de los estrechos modelos de las naciones o de las generaciones literarias. El mito de Greta Garbo arroja como resultado una visión transnacional y transgeneracional de la literatura. Incluso en el seguimiento cronológico, por años o por décadas, el estudio de un mismo mito ha ofrecido una visión panorámica alternativa, complementaria de las tradicionales. Modificando levemente la apreciación de López Eire podemos decir que *el mito es un instrumento literario de cohesión político-social*.

Si nos atenemos a la literatura Hispanoamericana, también el estudio de un mismo mito hace posible captar una visión superior a la de las naciones individuales. El mito es universal y por tanto pone en un mismo anaquel los libros de un narrador ecuatoriano, de un poeta argentino o de un ensayista mexicano.

No siendo un corpus histórico (genealógico), como hemos señalado, lo cierto es que el corpus nos ha permitido trazar una pequeña historia de la Literatura Española del último siglo. El mito de Greta Garbo cumple en el ámbito hispánico contemporáneo la misma función primordial que cualquier mito: unificar y cohesionar, establecer conexiones, empezando por la literatura misma. Me apropio de la conclusión que lanzan López Eire y Velasco (2012: 25) en su reciente monografía sobre los mitos griegos: «Aun hoy nos es imposible vivir sin mitos».

El corpus así constituido y los análisis realizados pueden ser de utilidad para los estudios literarios y sobre el cine. Metodológicamente, facilita el estudio de otros mitos modernos en nuevos *corpora*. Para la Literatura Comparada, facilita el estudio de éste o de otros mitos en otras literaturas. Para las teorías culturales contemporáneas, deja abierta la posibilidad de abordar el mito de Greta Garbo en la literatura desde perspectivas metodológicas que pueden ser muy fructíferas: feminismo, teoría de género, teoría Queer, estudios de la identidad cultural y personal. Pueden dar cuenta desde sus perspectivas de aspectos esenciales del mito que he estudiado en profundidad, como la feminidad o la ambigüedad sexual de Greta Garbo.

9. 5. Otras aportaciones

Tanto en las partes teóricas, referidas al mito de Greta Garbo y a los modelos de análisis, como en el análisis y comentario de textos, hay una visión nueva del mito y de los textos estudiados a la luz de ese mito. Siendo imposible recuperar aquí las aportaciones en detalle, seleccionaremos tres pertenecientes a distintos momentos y planos de la tesis, como representación de lo que ha sido nuestro estudio:

1) En el plano de las categorías puramente teórico-metodológicas, el paso del cine mudo al cine sonoro tiene su peripecia particular en el mito de Greta Garbo. El momento en el que se oyó por primera vez la voz de la diva en las salas de cine se convierte en un *momento mítico*. El concepto de *hierofanía* de Eliade, aplicado sin problemas al cine y sus mitos, resultaba insuficiente. El título que el poeta argentino puso en 1933 a su cuento «Voz de Greta Garbo» categoriza el momento mítico de manera insuperable (cercanía, extensión y calidad poética) en el ámbito de las literaturas hispánicas, aunque lo encontremos en otros textos como tema recurrente (desde Borges hasta Casilari). No se trata ya de que la aparición de lo sagrado dejase de ser sólo visual (el sentido estricto y etimológico de hiero-fanía, aunque en Eliade tenga un sentido amplio), sino que se necesitaba una categoría *que opusiese lo sonoro a lo visual* en la manifestación de la divinidad. Que el momento mítico de la voz se opusiese al momento mítico de la imagen. Que el término técnico tuviese eficacia para el cine y para la literatura, porque el acontecimiento mítico fue experimentado por las multitudes en las salas de cine (no sólo por los escritores y sus lectores, cuya mitificación es secundaria). Con ese acontecimiento moderno se

recuperaron algunas características primigenias del mito: lenguaje vivo, oralidad, impacto social. El concepto que hemos propuesto es *hierofonía*²⁰⁹. Puede verse en el apartado dedicado a Olivari. Está creada por analogía con hierofanía, combinando la paronomasia (fanía/fonía, irradiación luminosa/sonora del mito, vista/oído de los repectores). Nos ha permitido describir momentos míticos distintos con precisión. Es además una categoría útil para el cine y que puede trasladarse sin problemas a las otras lenguas (inglés *hierophony*, italiano *ierofonia*, alemán *hierophonie*, francés *hiérophonie*, etc.), siempre en contraposición semántica con su correlato. La hierofonía sería la epifanía sonora de la divinidad.

2) En el campo de las teorías antiguas aplicadas a los mitos y a la literatura y el cine, es frecuente el uso de conceptos de Platón y Aristóteles, a veces en sentido recto y otras figuradamente (la caverna platónica para el cine, el mito del andrógino para la sexualidad contemporánea, las categorías de Aristóteles para la Teoría Literaria y del cine). En esta tesis (en el apartado «Un modelo de divinidad antropomórfica y su aplicación a los mitos del cine») se ha empleado el modelo de Epicuro para describir la divinidad. Ha servido para disponer de una teoría racional, aplicada, acorde con la sensibilidad moderna: ha resultado de gran utilidad para detectar y describir racionalmente la divinidad mítica de Greta Garbo en los textos literarios que he estudiado. Las categorías epicúreas de la divinidad han dado excelente rendimiento en la divinidad cinematográfica y literaria de Garbo: antropomorfismo, feminidad, belleza, impasibilidad, e inmortalidad. Además de ello, se ha podido hacer énfasis en que la divinidad deja su impronta en los humanos mediante el sentido de la vista, pero no tanto por la belleza (el modelo platónico) como por la impasibilidad (cualidad ésta esencial de Greta Garbo). Hemos apelado también de manera coherente a la teoría epicúrea para mostrar que esa impresión en los humanos se produce mediante *las imágenes en movimiento*, en una sucesión muy similar a los fotogramas.

3) En el campo de la selección y análisis de textos, he presentado dos textos que mitifican a Greta Garbo y que constituyen novedad en los estudios sobre el asunto. Uno es el díptico de José Bergamín, con un verso de Lope de Vega. Otro, es el de Leopoldo Eulogio Palacios. Es hipótesis personal, una propuesta en el marco de

²⁰⁹ En griego sólo existe el nombre propio *Hierofonte*, paralelo al nombre común, *hierofante*, el sacerdote intérprete de lo sagrado.

este estudio, que su poema «La doncella inmortal» se refiera a Greta Garbo. Creo haberlo demostrado verosímilmente en el contexto del almanaque de la revista *Cruz y Raya* para 1935.

9. 6. Las figuras literarias

El comentario y análisis de los textos ha permitido comprobar que la literatura —tradicional o vanguardista— sigue siendo un lugar donde el lenguaje se elabora artísticamente mediante procedimientos extraordinarios. Eso ha sido muy útil para explicar la naturaleza de estos textos mitográficos. En los textos que hablan del mito moderno, más aún en el lenguaje moderno que es mito, porque lo constituye, es esencial esa identidad entre el lenguaje y la cosa.

Son numerosos los procedimientos extraordinarios de lenguaje. Por lo que concierne a las figuras, la principal en el corpus estudiado sigue siendo la *metáfora*. Si hay que destacar una en estas conclusiones, es la de la estrella, que presenta (de modo tradicional y vanguardista, culto y popular) a Greta Garbo como cometa (Gutiérrez Hermosillo, Humberto Salvador) y hasta como estrella de Oriente en nuevo portal de Belén hecho de celuloide (Humberto Salvador). Otra es la del ánfora (Humberto Salvador de nuevo) que conduce a la colaboración *entre naturaleza y cultura* en el mito de Greta Garbo, presentándola como *obra maestra*, noción que el propio Humberto Salvador y Jorge Guillén aplican a la sueca, entendiéndola que es un fruto logrado de un nuevo arte. Esto inevitablemente la conecta con las Artes poéticas de la Antigüedad.

En el ámbito semántico se concluye también que las figuras correspondientes muestran frecuentemente una dualidad (las frecuentísimas antítesis, las paradojas, los adínatos). La concibo como reflejo literario del funcionamiento dual del pensamiento mitológico. Esto se acentúa en el caso particular del mito de Garbo, hecho de dualidades pendulares que se resumen en los momentos de plenitud/retiro, vida/muerte, amor/ausencia del amor.

Curiosamente, las figuras que van asociadas al lenguaje en sus formas mínimas tienen gran simbolismo. En una lectura superficial parecen juegos de palabras. Sin embargo esconden elaboradas figuras poéticas. Las dos paronomasias: Greta/Grecia (de Vicente Núñez) y Garbo/garza (de Alfonso Reyes). La de Vicente Núñez es paronomasia en estado puro «Greta/Grecia» y guarda un anagrama, un

criptograma imperfecto, de modo que una (Grecia) casi está escrita en la otra. Resume el momento helénico de Greta Garbo (estética, visual, culturalmente, el idealismo primigenio, etc.) La de Alfonso Reyes participa también de la rima germánica, que reitera la sílaba inicial. Cada una de ellas, alcanza un significado extraordinario y dan pie a una interpretación creativa. La de Reyes, además, contiene una metáfora que hace especialmente visual la figura literaria, al presentar a la actriz con los rasgos estilizados del ave en reposo o en vuelo.

9. 7. Mito, política y religión

En cuanto a política y religión, hay conclusiones interesantes que sacar. Siendo un mito que implica una visión de lo divino y de lo sagrado (a veces irracional y a veces muy racionalizado) una conclusión importante es que el mito de Greta Garbo es acogido, usado y tratado literariamente sin ningún problema por cristianos y ateos, por clericales y anticlericales. Lo tratan por igual creyentes convencidos (como Palacios) y autores anticristianos o que rozan la blasfemia (Humberto Salvador). Un caso particular es Bergamín, católico declarado, aunque a la vez republicano y compañero de los comunistas. Su compleja personalidad cultural (que aúna lo viejo y lo nuevo) trata mitológicamente las imágenes y los textos al servicio de lo que quiere decir, y así hace con Greta Garbo.

Como ya he señalado, esto indica que las Vanguardias se parecen al Renacimiento, no sólo por el carácter polifacético de sus artistas, sino por la fusión de mitologías (que incorpora al cristianismo como una de ellas). Las Vanguardias son un *momento mitológico* en el sentido estricto: el lenguaje habla del mito. Hay una renovación de las potencialidades del lenguaje, irrumpe el cine y los medios de masas... Ni siquiera los cristianos más ortodoxos tienen reservas a la hora de usar mitos nuevos como los del cine.

No puede trasladarse a la política lo dicho para la religión, pero las conclusiones son similares. Tanto los autores conservadores como los comunistas se acercan al mito con igual intensidad. Comunistas como Humberto Salvador o García Márquez o anticomunistas como Salvador Dalí y Cabrera Infante. Lo usan en Europa o en América, en la década de 1930 o de 1980. Lo usan los monárquicos o los republicanos, los liberales, los independientes, los que lo fusionan todo, los que viven en una confusión personalísima (como Fernando Márquez en la Movida) usan

el mito de Garbo con naturalidad. Nuestro estudio confirma lo que ya Pérez Bowie anotó para el mito, a propósito del poema de Morón, aduciendo que estaba «por completo desvinculada de la adscripción ideológica de sus admiradores» (Pérez Bowie 1996: 146). Tienen el mito como horizonte común. El mito funciona como un factor de cohesión social: su transversalidad textual indica una transversalidad social y política, y a la vez la favorece. No por eso debemos concluir que el mito de Greta Garbo es apolítico. Al contrario, como ya sucedía en Grecia, el mito tiene una fuerte carga política. Basta con releer el texto de Humberto Salvador para ver el mito de Greta Garbo al servicio del compromiso izquierdista. Hay un concepto de Wittgenstein que podemos usar aquí. Es el de «parecido de familia» o «aire de familia», la célebre *Familienähnlichkeit* / *Family resemblance* que guardan entre sí todos los textos literarios (Wittgenstein 1953: 66 y 67) y que hace que sean literatura. Cualquier mito compartido por textos literarios es un gen compartido con el ADN de otro texto. La metáfora de Wittgenstein es biológica, como ya lo era la de los géneros en Aristóteles. El mito es ADN compartido.

Apunto otra conclusión: normalmente hemos pensado en modelos lineales o arborescentes, en una literatura de evolución compleja, en la que los textos se suceden genealógicamente, hijos o nietos unos de otros. Aquí, en un modelo radial, de tela de araña o de constelación, todos forman parte de una misma literatura, de un mismo corpus, cuyo foco o centro es el mito cinematográfico de Greta Garbo.

9. 8. De Greta fabula narratur

Hemos visto que *mythos* se traduce al latín por *fabula*. Si recordamos el proverbio que dice *de te fabula narratur*, podremos hacer una clasificación de los textos en estas conclusiones:

1) *de Greta fabula narratur*: esto vale prácticamente para todos los textos. No hace falta que sean narrativos ni que estén en tercera persona de singular femenina. De una manera o de otra todos hablan de Greta Garbo.

2) *de me fabula narratur*: «el mito trata de mí». El mito de Greta Garbo sirve al autor para hablar de él mismo. Pueden ser poemas en primera persona, que canten la ausencia del amor (y entonces el mito de Garbo puede ser una tercera persona, como en Cirlot, o la segunda como en Ory). Pero incluso pueden ser relatos o ensayos, que, tratando el mito de Greta, hablan del propio retiro, de la rutina, de la

vejez o de la muerte. Son más textos de los que pueda parecer. Ahí entra claramente Bejarano, Beneyto, Ory, Gil-Albert.

3) *de te fabula narratur*: «el mito de Greta Garbo habla de ti». Eso se le dice al lector. Los dos supuestos anteriores en realidad conducen a avisar al lector de la fragilidad humana, de la necesidad de saber conducir su vida, de lo efímero de la belleza. También se dice mediante el mito la plenitud, la belleza y el amor de la persona que lee. Los dos sentidos anteriores se incorporan a éste, que es el de mayor vigencia porque es el que estaba ya acuñado como aviso proverbial.

9.9. Un mito femenino

Y en este punto debemos abordar la cuestión del sexo o del género. Greta Garbo es un mito femenino. También es un mito de la ambigüedad sexual. Del análisis de los textos podemos concluir que su ambigüedad se sustenta en su feminidad. Todos los textos, pues, tienen una protagonista femenina. Pero es interesante notar que en un corpus que ronda el centenar, son cuatro los textos escritos por mujeres²¹⁰. Hay rasgos de época, pues cuando irrumpe el mito todavía son hombres los que escriben mayoritariamente la literatura y los que la leen. Hay pocas escritoras que traten el mito de Greta Garbo porque las escritoras son pocas. Es sintomático que *El cuarto de atrás*, el libro en el que evoca a Greta Garbo, es con el que ganó Carmen Martín Gaité el Premio Nacional de Literatura, la primera vez que una mujer obtenía ese reconocimiento en España.

Puede haber cuestiones estrictamente sexuales: podría parecer que el mito de Garbo interesara más a los varones. Pero la ambigüedad del mito, incluso sus propias connotaciones lésbicas, podrían haber llevado a que hubiese más escritoras que lo abordasen. Éste último sentido aparece tratado con profusión y contundencia en escritores postmodernos, como Fernando Márquez, en cuya novela conviven «Mary Ann y su novia la Divina» o Terenci Moix.

En el ámbito hispánico, esta escasez se acentúa en Latinoamérica. En 1986, el cuento de Emilia Macaya se postula como denuncia de los modelos impuestos de feminidad, centrándose en la identidad; en 2010, Norma Huidobro, muy recientemente y con una perspectiva postmoderna, aborda como mujer —y en una

²¹⁰ Fuera del corpus, pero mencionados en la introducción, están algunas fundamentales como Marta Rivera de la Cruz y Esther Peñas o el prácticamente inencontrable de Herminia del Portal.

novela cuya protagonista es una mujer joven— la cuestión de la identificación (en última instancia, la identidad) con un mito cinematográfico heredado de sus padres. Claramente *Post Greta*, por usar la fórmula de Fernando Márquez (1985). Es una visión neutra y no conflictiva, en dos géneros literarios de clase media (novela policiaca y juvenil).

De las autoras españolas, la más interesante mitográficamente es la poeta Beneyto, que en su exploración de la madurez, la vejez, el olvido y el retiro, parece proyectar algunas de sus posibles inquietudes, pues no en vano fue casi coetánea de Greta Garbo.

Carmen Martín Gaité rememora breve pero fuertemente a Garbo. En un contexto de evocaciones femeninas, se menciona en principio a Garbo por algo que podría no ser moderno o liberador (el peinado), pero acaba siéndolo, porque el pelo liso de la sueca (que es uno de sus rasgos míticos, como muestra el texto de Gutiérrez Hermosillo en 1929 y la escultura de Gargallo en 1931) se convierte en un factor de independencia con respecto a la moda y, por tanto, de liberación de una mujer arquetípica. Es una Greta Garbo que encarna lo moderno y se anticipa a la mujer dueña de su propio proyecto personal.

9. 10. Lenguaje compartido y cohesión estética

Si dentro del corpus (architextualidad) el mito de Greta Garbo es un rasgo textual compartido (intertextual en un sentido amplio, transtextual), tenemos plena legitimidad teórica para modificar la idea barthesiana del mito como discurso robado. Es válida la idea de movilidad o traslado, que implica el robo. Pero no la idea subyacente, la de propiedad. Hablaremos mejor de que el mito es lenguaje compartido. El mito se da, se entrega, y es aceptado o recibido. El mito es tomado para decir algo nuevo. A veces puede haber violencia en la apropiación textual, sin duda, pero es preferible que esa sea la excepción o el caso singular.

Al aplicar la categoría wittgensteniana de «parecido de familia» o «aire de familia» hemos comprobado que el mito de Greta Garbo es un gen compartido por todos los textos del corpus estudiado. *El mito es un gen compartido, es ADN compartido por los textos*. Esto es válido para otros mitos y para otros textos, incluidos los antiguos. La metáfora biológica, análoga a las aristotélicas de los géneros literarios, quizá pueda tener rendimiento en un siglo como el XXI, que se

anuncia como el siglo de la bioquímica y del desciframiento de todas las posibilidades del ADN. Como hicieron los teóricos griegos de la Poética, es bueno que los teóricos de la literatura usen conceptos válidos para los seres vivos. El gen no es robado, sino compartido, transmitido.

Generalizando aún más podemos concluir que *el mito es lenguaje compartido* (mejor que lenguaje robado). No solo se anula la idea de propiedad previa (nadie es dueño del destello de Greta Garbo), sino que se describe mejor el funcionamiento de la transmisión del mito en la literatura. Naturalmente la idea del lenguaje compartido (gen, ADN), es válida más allá de la literatura. El mito es lenguaje compartido entre el cine y la literatura. Entre el cine y las artes plásticas (pintura, escultura, fotografía). Entre la literatura y las artes plásticas y el cine. El mito muestra que la palabra y la imagen, que eran intercambiables en la historia de la cultura, renovaron esa intercambiabilidad en el siglo XX. En este punto podemos añadir otra idea: el mito es un factor de cohesión estética (no sólo literaria). Cohesiona todas las artes (verbales o visuales, antiguas o modernas, tradicionales o vanguardistas). Une a los autores con los receptores. Ante el mito de Garbo los escritores y poetas se han vuelto primero espectadores, como sus propios lectores. Cohesiona a hombres y mujeres, enlaza continentes distintos como Europa y América, en una época en que empiezan tomar caminos muy divergentes. Conecta a personas de distinta orientación sexual. Vincula a quienes tienen distinta tendencia política o distinta fe religiosa. Cohesiona, en fin, a las generaciones sucesivas, porque el mito queda fuera del desgaste temporal, histórico. Por eso es tan fértil para el análisis comparativo y teórico. La cohesión política y social que se atribuye tradicionalmente al mito es una consecuencia de que antes y después de lo político-social, el mito es un factor de cohesión estética.

Índice de autores

(Poetas, escritores, escultores y pintores)

Entre paréntesis va el año de su obra.
A continuación, el número del apartado en que se estudia

- Alcolea, Carlos 8. 2. 4.
Álvarez, José María: «Otro poema de los dones» (2002) 6. 1. 1. 2.
Álvarez, José María: «Greta Garbo» (1986) 7. 2. 2.
Amador Corona, Antolín: «Tus maneras de Greta Garbo» (2010) 5. 3. 5.
Arconada, César Muñoz: «Cinema para enamorados» (1927) 3. 2. 2. 1; *Vida de Greta Garbo* (1929) 7. 2. 1
Arlt, Roberto: *Los lanzallamas* (1931) 5. 1. 7.
Armas Alfonso, Alfredo: «10x5» (1969) 7. 4. 1.
Ayala, Francisco: «Polar, estrella» (1928) 4. 3. 1; «Greta Garbo» (1929) 6. 1. 3. 1. 1.
Azorín: «Greta Garbo» (1950) 3. 6. 1.
Barnet, Miguel: «Memorandum XV» (1993) 7. 4. 2.
Bejarano, Francisco: «Greta Garbo» (2003) 4. 3. 4.
Bellveser, Ricardo: «Greta Livissa Gustafsson» (2009) 4. 3. 2.
Benedetti, Mario: «Viudo de cine...» (2000) 3. 7. 4.
Beneyto, María: «Greta I de Suecia» (1993) 4. 1. 4; «Greta se ha ido» (1993) 4. 1. 5.
Bonilla, Juan: «Los cien de la Divina» (2005) 3. 6. 2.
Borges: «Sobre el doblaje» (1928) 6. 1. 3. 2. 4.
Borges: *En conversación* (1998) / *Conversations* (1998) 6. 1. 3. 2. 3.
Busutil, Guillermo: «Moleskine» (2006) 7. 4. 3.
Cardoch Zedán, Branny: «El cine de mi barrio» (2003) 3. 7. 2.
Carnero, Guillermo: «Vaya con Dios, mi amor» (1970) 4. 2. 3.
Carpentier, Alejo: *La consagración de la primavera* (1979) 4. 2. 2.
Casilari, Eduardo: «Slapstick» (2010) 6. 1. 3. 2. 1.
Cerruto, Óscar: «Aluvión de fuego» (2006) 8. 1. 5. 2.
Chirino, Martín 8. 2. 3.
Cirlot, Juan Eduardo: *Susan Lenox* (1947) 4. 2. 4.
Conejo, Ana Isabel: «Greta Garbo» (2007) 6. 1. 3. 1. 3.
Corona, Antolín Amador: véase Amador Corona
Cortázar, Julio: *Rayuela* (1963) 5. 2. 2.
Crémer, Victoriano: «Cuando el hombre creó el cine» (1996) 5. 1. 5.
Dalí, Salvador: «Por qué se ataca a la Gioconda» 3. 4. 3.
de Obregón: véase Obregón
de Ory: véase Ory
Elizondo Arce, Hernán: *De este lado de la eternidad* (2001) 4. 4. 3.
Enrique Buenaventura: «Greta sin garbo» (2004) 5. 1. 6.
Fernández, Sergio: «450 East 52 St.» (1983) 4. 3. 7
García Herráiz, Enrique: «La dama de la gabardina» (2009) 4. 3. 2.
García Márquez, Gabriel: «No ha muerto Greta Garbo» (1952) 4. 3. 6
Gargallo, Pablo: 8. 2. 1.
Gil-Albert, Juan: «Una impostura genial» (1955) 4. 1. 3.

- Guillén, Jorge «Obra maestra» (1981) 4. 1. 1.
- Gutiérrez Albelo, Emeterio: «Rapto de Greta Garbo» (1933) 4. 3. 2.
- Gutiérrez Hermosillo, Alfonso: «Greta Garbo» (1929) 3. 3. 1. 2.
- Huidobro, Norma: *¿Quién conoce a Greta Garbo?* (2010) 5. 1. 3
- Jaramillo, Darío: *Cartas cruzadas* (1999) 6. 1. 3. 1. 5
- Jardiel Poncela, Enrique: *El amor sólo dura 2.000 metros (Comedia de la vida de Hollywood, en cinco actos)* (1940) 5. 1. 1.
- Jarnés, Benjamín: «Fábulas a toda orquesta» 5. 1. 8.
- Jarnés, Benjamín: «La melodía patética de Greta Garbo» (1936) 4. 1. 2.
- Jarnés, Benjamín: «Cristina la maquiavélica» 6. 1. 3. 1. 2.
- José Bergamín, «Loca ambición al aire vago asida» (1935) 8. 1. 8. 1.
- José María Álvarez: *Los decorados del olvido* (2003) 6. 1. 3. 1. 4.
- Luelmo, José María: «Greta Garbo» (1928) 3. 3. 1. 1.
- Luna, Carmen 8. 2. 5.
- Macaya, Emilia: «Greta» (1986) 3. 7. 3.
- Maquieira, Diego: *La tirana* (1983) 5. 3. 4.
- Márquez, Fernando: «Post-Greta» (1985) 5. 3. 1; Mary Ann (1985) 5. 3. 2.
- Martín Gaité, Carmen: *El cuarto de atrás* (1978) 8. 1. 10. 1.
- Martínez Mediero, Manuel: *Obras completas* (1999) 8. 1. 11. 1
- Mateo Booz: «Luto pesado» (c. 1940) 3. 2. 3. 1
- Mayoral, Marina: «Querida y admirada Greta» (1989) 3. 7. 1.
- Meléndez, Guillermo: «Nocturno» (2004) 6. 1. 2. 1.
- Mihura, Miguel: «Greta Garbo y las maquinitas de retratar» (1929) 3. 4. 2.
- Moix, Terenci: *Garras de astracán* (1991) 4. 4. 2.
- Moreno Villa, José: «No hay derrotas con Jacinta» (1929) 6. 1. 1. 1.
- Morón, José María: «Greta Garbo» 6. 1. 1. 1. 2. 1.
- Muñoz Arconada, César: véase Arconada
- Neville, Edgar: «Caballitos de Jerez» (c. 1930) 8. 1. 5. 1.
- Núñez, Vicente: «Greta es Grecia» (2010) 7. 4. 4.
- Obregón, Antonio de: «Programa» (1929) 8. 1. 7. 1.
- Olivari, Nicolás: «Voz de Greta Garbo» (1933) 6. 1. 3. 2. 2.
- Ory, Carlos Edmundo de: «A Greta Garbo» (1947) 6. 1. 1. 1. 2. 2.
- Palacios, Leopoldo Eulogio: «A la doncella inmortal» (1935) 8. 1. 8. 2.
- Palma, Clemente: *XYZ (Novela grotesca)* (1935) 3. 3. 2. 1.
- Paso, Antonio: *Yo soy la Greta Garbo* (1929) 5. 1. 2.
- Pitol, Sergio: *El tañido de una flauta* (1994) 4. 4. 4.
- Ponce de León, Alfonso 8. 2. 2.
- Porlán Merlo, Rafael: «Juicio final de Greta Garbo (Manifiesto contra)» (1929) 3. 4. 1.
- Puig, Manuel: «Mi queridísima esfinge» (1993) 7. 2. 3.
- Puig, Manuel: *The Buenos Aires Affair* (1973) 4. 2. 1.;
- Quesada, Uriel: «Larga vida al deseo: relatos» (1995) 4. 4. 1.
- Restrepo, Elkin: «Greta Garbo» (1967) 4. 3. 1.
- Reyes, Alfonso: «La garza Greta Garbo» (1932) 5. 2. 1.
- Rojas Guardia, Pablo: «Greta Garbo» (1931) 8. 1. 4. 1.
- Rojas Herazo, Héctor: «Greta Garbo» (1954) 6. 1. 2. 2. 1.
- Sáez, Asensio: «Una tal Greta Garbo» (1971) 4. 3. 5.
- Salvador, Humberto: «Malabares» (1932) 5. 1. 4.
- Somoza, José Carlos: *La ventana pintada* (1998) 3. 5. 1.

Umbral, Francisco: *El hijo de Greta Garbo* (1977) 7. 3. 1.
Velasco Plaza, Juan: «Greta Lovisa Gustafsson» (1986) 5. 3. 3.

Villar y Gil, Manuel María: *Noches con Greta Garbo* (1974) 3. 5. 2.

Bibliografia

- ACOSTA GÓMEZ, L. A., *El lector y la obra: teoría de la recepción*. Madrid: Gredos 1989.
- AGUIRRE MARTÍNEZ, G., «La huella de lo sagrado en la poesía de Juan Eduardo Cirlot», *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 6 (2012), 139-152.
- ALBERCA SERRANO, M., «El mito personal de Francisco Pérez Martínez», en *Valoración de Francisco Umbral (ensayos críticos en torno a su obra)*. 2003, 45-64.
- ALCIATO, *Emblemas*. Edición de S. Sebastián, A. Egido y P. Pedraza. Madrid: Editorial Nacional 1975.
- ALLEN, R. C. / D. GOMERY, *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós 1995.
- ALLEN, V. M., *The femme fatale*. Nueva York: Whitston Publishing Company 1981.
- ALMODÓVAR, P., *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Madrid: Tesauro / Kaktus 1984.
- ALONSO, D., *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Madrid: Gredos 1950.
- , *Góngora y el "Polifemo": (estudio sobre Góngora y sus obras. Primera impresión de una "Antología gongorina", comentada en pormenor. Primera impresión del texto completo del "Polifemo", con versión en prosa, comentarios y notas)*. Madrid: Gredos 1961.
- ALTMAN, R., *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós 2000.
- ALVAR EZQUERRA, M., *Símbolos y mitos*. Madrid: CSIC, Instituto de Filología 1990.
- ÁLVAREZ, J. M., *Desolada grandeza*. Murcia: Universidad de Murcia 1986.
- , *Museo de cera (1979-2002)*. Sevilla: Renacimiento 2002.
- , *Los decorados del olvido*. Sevilla: Renacimiento 2004.
- ÁLVAREZ MORÁN, M. C./ R. M. IGLESIAS, et al., *Y el mito se hizo poesía*. Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea 2012.
- ALVAREZ PÉREZ, M., «La narrativa de Marina Mayoral: algunas reflexiones sobre su obra», en *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I*

- Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-la Mancha 2000, 255-262.
- AMADOR, A., «Tus maneras de Greta Garbo», *Álora, la bien cercada* 27 (2010), 16.
- ARISTÓTELES, *Aristotelous peri poiitikes = Aristotelis ars poetica = Poética de Aristóteles*. Edición y traducción de V. García Yebra. Madrid: Gredos 1974.
- , *Metafísica*. Edición y traducción de T. Calvo Martínez. Madrid: Gredos 1994.
- ARLT, R., *Los lanzallamas*. Barcelona: Montesinos 1995.
- , «Me parezco a Greta Garbo», en *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Simurg 1997a, 84-87.
- , «Se vamos a Jolibud», en *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Simurg 1997b, 94-99.
- ARMAS ALFONZO, A., «10x5», en *El osario de Dios y otros textos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho 1993, 338.
- ASTRUD, «Todo da lo mismo», en *Performance*. Barcelona: Sinnamon Records 2004.
- AUMONT, J., *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós 1998.
- AYALA, F., *El escritor y el cine*. Madrid: Cátedra 1996.
- , *Cazador en el alba*. Madrid: Alianza Editorial 2002a.
- , «A Circe Cinemática», en J. M. Conget (ed.): *Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*. Madrid: Hiperión 2002b, 94-95.
- AYALA, M., «Descentramiento y colectividad en la obra de Diego Maquieira», *Revista chilena de literatura* 75 (2009), 7-27.
- AZORÍN, «Clave del "Cine" (I)», en *El cinematógrafo: artículos sobre cine y guiones de películas (1921-1964)*. Valencia: Pre-Textos 1995a, 246.
- , «Greta Garbo», en *El cinematógrafo: artículos sobre cine y guiones de películas (1921-1964)*. Valencia: Pre-Textos 1995b, 68-69.
- AZUGARH, A., *Miguel Barnet: rescate e invención de la memoria*. Genève: Slatkine 1996.
- AZUELA, A., *La casa de las mil vírgenes*. Barcelona: Plaza & Janés 1985.
- BAGUÉ QUÍLEZ, L. / J. JUAN PENALVA, *Babilonia, mon amour*. Murcia: Universidad de Murcia 2005.
- BAINBRIGDE, J., *Memorias de Greta Garbo*. Barcelona: Editorial AHR 1956.

- BALÁZS, B., *Theory of the film: character and growth of a new art*. Londres: Dennis Dobson LTD 1952.
- BARELLA, J., «El poder de las palabras en la poesía de Juan Eduardo Cirlot», *Cuadernos hispanoamericanos* 684 (2007), 23-36.
- BARING, A. / J. CASHFORD, *El mito de la diosa: evolución de una imagen*. Madrid: Siruela 2005.
- BARNET, M., *Con pies de gato*. Edición de A. Prieto y F. Padrón Nodarse. La Habana: Ediciones Unión 1993.
- BARRAGÁN JIMÉNEZ, L., «"La ventana pintada" de José Carlos Somoza o el plagio de una razón anacrónica», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 26 (2004).
- BARRERO PÉREZ, Ó., «El niño en la obra de Francisco Umbral», en *Valoración de Francisco Umbral (ensayos críticos en torno a su obra)*. 2003, 160-184.
- BARTHES, R., *Variaciones sobre la literatura*. Barcelona: Paidós 2002.
- , *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI de España 2005.
- BAUDRILLARD, J., *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama 1991.
- , *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós 2005.
- , *De la seducción*. Barcelona: Anagrama 2007.
- , *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI de España 2009.
- BAZIN, A., *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp 2000.
- BEJARANO, F., *Soñar despiertos: (perfiles del cine)*. Sevilla: Renacimiento 2003.
- , «Francisco Bejarano presenta su juego 'más peligroso' en el Alcázar», *Diario de Jerez*, 25.11.2011.
- BELL, M., *El torrente (The torrent)*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer 1926.
- BELLESER, R., «Greta Livissa Gustafsson», en *Las cenizas del nido*. Madrid: Visor 2009, 51-52.
- BENAVENT, J., *Greta Garbo: el dolor de la esfinge*. Barcelona: Letras e imagos 2003.
- BENEDETTI, M., *Rincón de haikus*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana 2000.
- , *Los espejos las sombras*. Edición e introducción de F. Noguero Jiméneez. Salamanca: Universidad de Salamanca 1999.
- BENET, V. J., *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós 2004.

- BENEYTO, M., *Hojas para algún día de noviembre*. Valencia: Ajuntament de València 1993.
- , *Casi un poco de nada*. València: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València 2000.
- , «Greta I de Suecia», en *Eva en el laberinto: antología poética*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València 2006, 128-130.
- , «Greta I de Suecia», en *Poesía completa (1947-2007)*. Valencia: Ajuntament de València 2008a.
- , «Greta se ha ido», en *Poesía completa (1947-2007)*. Valencia: Ajuntament de València 2008b, 468-469.
- BERENGUER MARTÍN, J., «Fundamentos epistemológicos de la permutación en la poesía de Juan Eduardo Cirlot», *Hesperia: Anuario de filología hispánica* 10 (2007), 69-81.
- BERGAMÍN, J., «Signo y diseño de Cruz y raya (1933-1936)», en *El aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935*. Madrid: Cruz y raya para todos 1935.
- , «Signo y Diseño de Cruz y Raya (1933-1936) por José Bergamín», en *El aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935*. Nendeln-Liechtenstein: Detlev Auvermann KG 1973.
- BETTETINI, G., *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra 1996.
- BIELER, L., *Historia de la literatura romana*. Madrid: Gredos 1972.
- BLANCHOT, M., *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus 2008.
- BLECUA, J. M., «En torno a Cántico», en R. Gullón y J. M. Blecua (eds.): *La poesía de Jorge Guillén: (dos ensayos)*. Zaragoza: Heraldo de Aragón 1949, 145-315.
- BLOOM, H., *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*. Madrid: Trotta 2009.
- BLUMENBERG, H., *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Paidós 2003.
- BONILLA, J., «Los cien de la Divina», *El Cultural de El Mundo* 15 de septiembre (2005), 34.
- BOOZ, M., «Luto pesado», en *Cuentos completos*. Santa Fe: Centro de Publicaciones, Universidad Nacional del Litoral 1999, 77-83.

- BORDWELL, D., *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós 1995.
- BORDWELL, D./ J. STAIGER, et al., *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós Ibérica 1997.
- BORGES, J. L., *Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé 1974.
- , *Obras completas / 2, 1952-1972*. Barcelona: Emecé 1997.
- BORGES, J. L. / O. FERRARI, *En diálogo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana 1998.
- BOTTÉRO, J., *L'epopea di Gilgames: l'eroe che non voleva morire*. Roma: Edizioni Mediterranee 2006.
- BOWIE, D., *Diamond dogs*. Londres: EMI Records 1974.
- BROWN, C., *El demonio y la carne (Flesh and the devil)*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer 1926.
- , *La mujer ligera (A Woman of affairs)*. Estados Unidos: Metro-Goldwin-Mayer 1928.
- , *Romance (Romance)*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer 1930.
- , *Ana Karenina (Anna Karenina)*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer 1935.
- , *Maria Walewska (Conquest)*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer 1937.
- BRUNEL, P., *Dictionnaire des mythes littéraires*. París: Éditions du Rocher 1988.
- BUENAVENTURA, E., *Poemas y cantares*: Editorial Universidad de Antioquia 2004.
- BURGIN, R., *Jorge Luis Borges: conversations*. Jackson: University Press of Mississippi 1998.
- BURGUERA NADAL, M. L., *Edgar Neville, entre el humorismo y la poesía*: Diputación Provincial de Málaga 1994.
- BUSUTIL, G., *Moleskine: (selección de relatos, 1999-2006)*. Málaga: Fundación Málaga 2008.
- CABALLÉ, A., *Francisco Umbral: el frío de una vida*. Madrid: Espasa Calpe 2004.
- CABAÑAS, P., *Mito de Orfeo en la literatura española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 1948.
- CABRERA INFANTE, G., *Arcadia todas las noches*. Madrid: Alfaguara 1995.
- CALASSO, R., *La Literatura y los Dioses*. Barcelona: Anagrama 2003.
- CALVO SANZ, R., *Literatura, historia e historia de la literatura: introducción a una teoría de la historia literaria*. Kassel: Reichenberger 1993.

- CAMPBELL, J., *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica 2006.
- CANO, P. L. / J. VELÁZQUEZ, *Carmina Priapea: a Priapo, dios del falo*. Bellaterra (Barcelona): Universitat Autònoma de Barcelona 2000.
- CARDENAL, E., *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura 1972.
- CARDOCH ZEDÁN, B., «El cine de mi barrio», en J. Mouesca (ed.): *Cuentos de cine*. Santiago de Chile: Lom Ediciones 2003, 119-125.
- CARNERO, G., «Vaya con Dios, mi amor», en J. M. Castellet (ed.): *Nueve novísimos*. Barcelona: Barral 1970, 213.
- , «José Moreno Villa y las orientaciones de la vanguardia española», en *José Moreno Villa en el contexto del 27: Actas del I Congreso de Literatura Española Contemporánea*. Barcelona: Anthropos 1989, 13-29.
- CARPENTIER, A., *La consagración de la primavera: novela*. Buenos Aires: Siglo XXI 2002.
- CASETTI, F., *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra 1989.
- CASILARI, E., «Slapstick», en F. Ruiz Noguera (ed.): *La dolce vita: poesía y cine: antología (con 8 1/2 tráileres narrativos malagueños)*. Málaga: Malaga cinema 2010, 243-244.
- CASSIRER, E., *Mito y lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión 1959.
- , *Linguaggio e mito: contributo al problema dei nomi degli dèi*. Milano: Il Saggiatore 1961.
- CASTRO, J., «Vicente Núñez. Claroscuro de un Poeta de Raza», *Renacimiento* 43-44 (2004), 33-35.
- CATTRYSSE, P., *L'adaptation filmique de textes littéraires: Le film noir américain*. Faculteit van de Letteren en de Wijsbegeerte Departement Literatuurwetenschap: Katholieke Universiteit Leuven 1990.
- , «Descriptive and Normative Norms in Film Adaptation: the Hays Office and the American Film Noir», *Cinémas* 6 2-3 (1992a), 167-188.
- , «Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals», *Target* 4 1 (1992b), 53-70.
- , «Pour une approche intersystémique du cinéma», en J. E. Müller (ed.): *Towards a Pragmatics of the Audiovisual*. Münster: Nodus Publikationen 1994, 61-75.

- , «Audiovisual translation and new media», en R. Hodgson y P. A. Soukup (eds.): *From one medium to another. Basic issues for communicating the Scriptures in new media*. Sheed and Ward & American Bible Society 1995, 67-90.
- , *Adaptation and Screenwriting studies: methodological reflections. Fourth International Screenwriting Research Conference*. Bruselas 2011.
- CATTRYSSE, P. / Y. GAMBIER, «Screenwriting and translating screenplays», en J. Díaz-Cintas (ed.): *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing 2008, 39-56.
- CERRUTO, O., *Aluvión de fuego*. La Paz: Plural 2006.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. D., *Don Quijote de la Mancha*. Edición de F. Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores 1998.
- CESERANI, R., *Introducción a los estudios literarios*. Barcelona: Crítica 2004.
- CHATMAN, S. B., *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus 1990.
- CHESTERTON, G. K., *Cómo escribir relatos policíacos*. Barcelona: Acantilado 2011.
- CHEVALIER, J. / A. GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder 1986.
- CHION, M., *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós 1993.
- CICERÓN, M. T., *Sobre la naturaleza de los dioses*. Edición y traducción de A. Escobar Chico. Madrid: Gredos 1999.
- CIRLOT, J.-E., *En la llama: poesía (1943-1959)*. Madrid: Ediciones Siruela 2005a.
- , «Susan Lenox», en *En la llama: poesía (1943-1959)*. Madrid: Ediciones Siruela 2005b, 237-244.
- CIRRE, J. F., *La poesía de José Moreno Villa*. Madrid: Ínsula 1962.
- CLEMENTE, J. L., «Palas Atenea dirigida por Ingmar Bergman», en J. M. Conget (ed.): *Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*. Madrid: Hiperión 2002, 295-297.
- COIRA, M., *La serpiente y el nopal: historia y ficción en la novelística mexicana de los 80: Homero Aridjis, Fernando del Paso, Carlos Fuentes, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco*. Mérida (Venezuela): El otro, el mismo 2009.
- CONEJO, A. I., *Rostros*. Madrid: Hiperión 2007.

- CONGET, J. M., *Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*. Madrid: Hiperión 2002.
- CONTE, D., *La voluntad de estilo: una introducción a la lectura de Benjamin Jarnes*. Madrid: Biblioteca Nueva 2002.
- CORREYERO, I., *Crímenes*. Madrid: Libertarias 1993.
- CORTÁZAR, J., *Rayuela*: Biblioteca Ayacucho 2004.
- CRÉMER, V., *El fulgor de la memoria*. Madrid: Huerga & Fierro 1996.
- CUENCA, L. A. D., *Mitologías*. Salamanca: Centro de Estudios Literarios y de Arte de Castilla y León 2001.
- CUKOR, G., *Margarita Gautier / La dama de las camelias (Camille)*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer 1936.
- , *La mujer de dos caras. (Two Faced Woman)*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer 1941.
- DALÍ, S., *¿Por qué se ataca a La Gioconda?* Madrid: Siruela 1994.
- DARAKI, M. / G. ROMEYER-DHERBEY, *El mundo helenístico: cínicos, estoicos y epicúreos*. Torrejón de Ardoz (Madrid): Akal 1996.
- DEL CANTO NIETO, J. R., «Introducción», en A. Liberal: *Metamorfosis*. Madrid: Akal 2003, 11-62.
- DEL PORTAL, H., *Greta Garbo a cámara lenta*. La Habana 1933.
- DENNIS, N., «César Arconada, Greta Garbo y la "literatura del cinema"», *Letras de Deusto* 35 108 (2005), 89-104.
- DEREMETZ, A., «Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe: un concept ou un nom? », en P. Cazier (ed.): *Mythe et création*. Lille: Presses Universitaires de Lille 1994, 15-32.
- DÍAZ DE CASTRO, F. J. / C. CUEVAS GARCÍA, «La poesía vanguardista de Moreno Villa», en C. Cuevas (coord.): *José Moreno Villa en el contexto del 27: Actas del I Congreso de Literatura Española Contemporánea*. Barcelona: Anthropos 1989, 30-67.
- DÍEZ PUERTAS, E., «Miguel Mihura: "Yo no soy la Mata-Hari"», *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC* 27 1 (2002), 69-88.
- DOWNING, C., *La diosa: imágenes mitológicas de lo femenino*. Barcelona: Kairós 1999.

- DUCH, L., *Mito, interpretación y cultura: aproximación a la logomítica*. Barcelona: Herder 1998.
- DURKHEIM, É., *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza Editorial 2003.
- DYER, R., *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós 2001.
- ECHIVARRÍA MOLLOY, G., *Una vida de héroe: función y significado del mito*. Buenos Aires: Biblos 2001.
- ECO, U., *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen 1987.
- EETESSAM PÁRRAGA, G., «Lilith en el arte decimonónico: estudio del mito de la "femme fatale"», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 18 (2009), 229-249.
- ELIADE, M., *El mito del eterno retorno*. Barcelona: Emecé 1968.
- , *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Ediciones Cristiandad 1974.
- ELIOT, T. S., *Four Quartets*. Nueva York: Harcourt, Brace and company 1943.
- ELIZONDO ARCE, H., *De este lado de la eternidad: novela*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia (EUNED) 2001.
- EPICURO, *Obras completas*. Edición de J. Vara. Madrid: Cátedra 1995.
- ESCOBAR BORREGO, F. J., *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI: (Cetina, Mal Mara y Herrera)*. Sevilla: Universidad de Sevilla 2002.
- ESPINA, A., «Venus Cynelya», en J. M. Conget (ed.): *Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*. Madrid: Hiperión 2002, 60-61.
- EVEN-ZOHAR, I., «El nacimiento de una cultura hebrea nativa en Palestina: 1882 - 1948», en M. Iglesias Santos (ed.): *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco/Libros 1999a, 183-206.
- , «Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas», en M. Iglesias Santos (ed.): *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco/Libros 1999b, 23-52.
- , «La literatura como bienes y como herramientas», en Darío Villanueva, Antonio Monegal y E. Bou (eds.): *Sin Fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en Homenaje a Claudio Guillén*. Madrid: Castalia 1999c, 27-36.

- , «Planificación de la cultura y mercado», en M. Iglesias Santos (ed.): *Teoría de los polistemas*. Madrid: Arco/Libros 1999d, 71-96.
- FERNÁNDEZ CORTE, J. C. / J. CANTÓ LLORCA, «Introducción», en P. Ovidio Nasón: *Metamorfosis. Libros I-V*. Madrid: Gredos 2008, 7-226.
- FERNÁNDEZ, S., «450 East 52 St.», en *Los desfiguros de mi corazón: un anecdotario*. México, D. F.: Nueva Imagen 1983, 25-36.
- , *La realidad de un simulacro: el cine*. México D. F.: Conaculta 2001.
- FERREIRO ALEMPARTE, J., «Rilke y el padre Ribadeneira», *Filología Moderna* 13 (1963).
- FEYDER, J., *El beso (The Kiss)*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer 1929.
- , *Anna Christie (Anna Christie)*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer 1930.
- FIDDIAN, R. W., «Entre la pantalla y el libro: Gabriel García Márquez y el cine», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura* 741 (2010), 69-77.
- FIEDLER, L. A., *What was literature: class culture and mass society*. New York: Simon and Schuster 1982.
- FISH, S., «La literatura en el lector: estilística "afectiva"», en R. Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor 1989, 111-132.
- FITZMAURICE, G. (1931). *Mata Hari (Mata Hari)*. Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer.
- , *Como tú me deseas (As You Desire Me)*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer 1932.
- FLORES DE LA LUZ, R., «Diez notas sobre la poesía de Guillermo Meléndez», *Revista Pantagruelica*, en http://www.revistapantagruelica.com/index.php?option=com_content&view=article&id=90:diez-notas-sobre-poesia-y-vida-en-guillermo-melendez&catid=44:homo-literatus&Itemid=55 2011, última consulta 14.12.2012.
- FOKKEMA, D. W., «La literatura comparada y el problema de la formación del canon», en D. Romero López (ed.): *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco/libros 1998, 225-252.
- FRAZER, S. J. G., *La rama dorada*. Madrid: Fondo de Cultura Económica 2004.
- FREIRE, H. J., «Borges y el cine», *INTI, Revista de literatura hispánica* 57 (2003), 153-160.
- FRENZEL, E., «Nuevos métodos en una antigua rama de la investigación: dos décadas de investigación sobre stoffe, motivos y temas», en C. Naupert y M. Beller

- (eds.): *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco-Libros 2003, 287 p.
- FUERTE, G., *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra 1975.
- GABRIELE, J. P., «Teatro español de urgencia: El caso de Manuel Martínez Mediero», en *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*. Kassel: Reichenberger 1995, 217-242.
- GAHETE JURADO, M., «Guillermo Carnero o la escritura integral», *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras* 26 2 (2003), 505-511.
- GALA, C. S., «Desarticulando utopías románticas: la poesía de María Beneyto entre tradición y protesta», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*. Tomo 2. Madrid: Castalia 2000, 590-594.
- GALLEGO MORELL, A., *El mito de Faetón en la literatura española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 1961.
- GARCÍA BAENA, P., *Rama fiel*. Edición de J. A. González Iglesias. Salamanca: Universidad de Salamanca 2008.
- GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra 1989.
- GARCÍA FUENTES, E., «El cine como tema en la novelística de Jardiel Poncela», *Notas y estudios filológicos* 9 (1994), 105-118.
- GARCÍA GÓMEZ, F., «Ver o no ver, ésa es la cuestión: el sexo en el cine», en M. Méndez Baiges y B. Ruiz Garrido (eds.): *Eros es más. Ensayo sobre arte y erotismo*. Málaga: Fundación Pablo Picasso 2010, 151-191.
- GARCÍA GUAL, C., *Diccionario de mitos*. Barcelona: Siglo XXI 2004.
- , *Introducción a la mitología Griega*. Madrid: Alianza Editorial 2007.
- , *Epicuro*. Madrid: Alianza Editorial 2008.
- GARCÍA GUAL, C. / L. DIÓGENES, *La Secta del perro: Vidas de los filósofos cínicos*. Madrid: Alianza Editorial 1987.
- GARCÍA JAMBRINA, L. M., «Francisco Umbral, novelista lírico: El hijo de Greta Garbo», *Insula: revista de letras y ciencias humanas* 581 (1995), 25-27.
- , «De la palabra a la imagen: las relaciones entre literatura y cine», *Poligrafías* 3 (1998), 177-190.

- , «Cesar M. Arconada y el cine», *Clarín: Revista de nueva literatura* 4 24 (1999a), 13-17.
- , «La elocuencia del cine mudo: cine y poesía en Rafael Alberti», *Clarín: Revista de nueva literatura* 4 20 (1999b), 14-19.
- , «Cine poético y novela lírica: El Sur, de Víctor Erice/ Adelaida García Morales», *Clarín: Revista de nueva literatura* 7 38 (2002), 10-13.
- , «Fundido en blanco y negro: las adaptaciones cinematográficas en la configuración del género negro», en A. M. Escribà y J. Sánchez Zapatero (ed.) *Manuscrito criminal: Reflexiones sobrenovela y cine negro*. 2006, 159-173.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G., «No ha muerto Greta Garbo», en *Obra periodística. Vol. 1, Textos costeños: (1948-1952)*. Madrid: Mondadori 1999, 607-608.
- GARCÍA MONTERO, L., «Francisco Ayala, poesía y cine», en *Francisco Ayala, teórico y crítico literario: actas del simposio celebrado en Granada, noviembre, 1991*. Granada: Diputación Provincial 1992, 347-358.
- GARCÍA RAMOS, J. M., *La narrativa de Manuel Puig: (por una crítica en libertad)*. La Laguna: Universidad de La Laguna 1982.
- GARCÍA TEMPLADO, J., *Ni es cielo ni es azul. Estética de la recepción: ensayos de semiótica escénica, narrativa y publicidad*. Madrid: Ediciones del Laberinto 2004.
- GARCÍA-HERRÁIZ, E., *Historias para leer en el AVE*. Madrid: Cultivalibros 2009.
- GARGATAGLI, M., «Cine y oralidad femenina en Manuel Puig», *Cuadernos hispanoamericanos* 644 (2004), 23-32.
- GAVIÑO, S., «Se publica en español la biografía novelada y desmitificadora de Walt Disney, un icono del siglo XX, en el que se inspira la nueva ópera de Philip Glass que se estrena en el Real en enero de 2013», *ABC*, 8.12.2012.
- GENETTE, G., *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus 1989.
- , *The architext: an introduction*. Berkeley: University of California Press 1992.
- , *Umbrales*. México D. F.: Siglo XXI 2001.
- GENOUD DE FOURCADE, M., «Biografía, poética y creación en Francisco Umbral», en *Valoración de Francisco Umbral (ensayos críticos en torno a su obra)*. Gijón: Llibros del Peixe 2003, 27-44.
- GIL-ALBERT, J., «Una impostura genial: el caso de Greta Garbo», en *Obra completa en prosa. 1, Cómo pudieron ser ; Crónicas ; Gabriel Miró: remembranza ;*

- Intento de una catalogación valenciana ; Contra el cine*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo 1982, 352-360.
- GILLESPIE, G., «¿Rinoceronte, unicornio o quimera? Visión polisistémica de una posible tipología de la literatura comparada en el próximo siglo», en D. Romero López (ed.): *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco/libros 1998, 173-186.
- GLEZ, M., «El secreto de la Garbo», en *Besos de fogueo*. Barcelona: El Cobre Ediciones 2007, 29-39.
- GLOWINSKI, M., «Los estilos de recepción», *Criterios* enero-diciembre (1984), 47-56.
- GNISCI, A., «Prólogo: la literatura comparada», en A. Gnisci (ed.): *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica 2002, 9-22.
- GNUTZMANN BORRIS, R. A., «Roberto Arlt y el cine», *Anales de literatura hispanoamericana* 32 (2003), 71-81.
- GNUTZMANN, R., *Roberto Arlt, innovación y compromiso: la obra narrativa y periodística*. Lleida: Universitat de Lleida 2004.
- GOMBRICH, E. H., *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza 1994.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Goya*. Madrid: Espasa-Calpe 1950.
- GONZÁLEZ GARCÍA, J. L., «Por amor al arte: notas sobre la amalgatofilia y la "Imitatio Creatoris", de Platón a Winckelmann», *Anales de historia del arte* 16 (2006), 131-150.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A., «El triunfo del architexto», en R. Pérez Estrada: *El levitador y su vértigo*. Madrid: Calambur 1999, 204-224.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. / V. NÚÑEZ, «Eros es más», *ABC Cultural* 27.1.2001 (2001), 10.
- GONZÁLEZ IZQUIERDO, M. M., *Tradición y renovación poética en la obra de José Bergamín. Tesis doctoral*. Departamento de Filología Española: Universidad de La Laguna 2002.
- GONZÁLEZ MARÍN, S., *Análisis de un género literario: las vidas de santos en la antigüedad tardía*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca 1996.
- GOÑI ZUBIETA, C., *Alma femenina: la mujer en la mitología*. Madrid: Espasa-Calpe 2005.

- GOULDING, E., *Ana Karenina (Love)*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer 1927.
- GRONOWICZ, A., *Garbo: su historia*. Barcelona: Grijalbo 1990.
- GUBERN, R., *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama 1999.
- GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores 2005.
- GUILLÉN, J., «Cuerpo a solas», en J. M. Conget (ed.): *Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*. Madrid: Hiperión 2002a, 195.
- , «Obra Maestra», en J. M. Conget (ed.): *Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*. Madrid: Hiperión 2002b, 195.
- GUILLÉN, R., «Poema para la voz de Marilyn Monroe», en J. M. Conget (ed.): *Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*. Madrid: Hiperión 2002c, 183-184.
- GULLÓN, R., «La poesía de Jorge Guillén», en R. Gullón y J. M. Blecua (eds.): *La poesía de Jorge Guillén: (dos ensayos)*. Zaragoza: Heraldo de Aragón 1949, 15-144.
- GUTIÉRREZ ALBELO, E., «Rapto de Greta Garbo», en J. M. Conget (ed.): *Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*. Madrid: Hiperión 2002, 122.
- GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, J. I., «Premisas y avatares de la Novela-Testimonio: Miguel Barnet», *Revista chilena de literatura* 56 (2000), 53-70.
- , «"Oficio de Ángel", de Miguel Barnet: la memoria en un espejo fragmentado», *Bulletin hispanique* 103 2 (2001), 593-606.
- GUTIÉRREZ HERMOSILLO, A., «Greta Garbo», *Bandera de Provincias* 1 de junio 3 (1929), 3.
- GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, B., *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Cátedra 2006.
- HALL, S., *Culture, media, language: working papers in cultural studies, 1972-79*. London: Unwin Hyman / Centre for Contemporary Cultural Studies University of Birmingham 1980.

- HAMBROOK, G., «El talante comparatista. Recuerdos, síntesis y extrapolación de una lectura de Claudio Guillén», en *Guillén Claudio: lecciones de un maestro*. Madrid: Editorial Complutense 2009, 87-106.
- HAMILTON, E., *El camino de los griegos*. Madrid: Turner 2002.
- HARRIS ESPINOSA, T., «La Virgen en el santuario desmoronado (Sobre "La Tirana" de Diego Maqueira)», *Revista Mapocho* (2005).
- HERNÁNDEZ, D.-L., *Roberto Arlt, la sombra pronunciada*. La Laguna: Universidad de La Laguna 1995.
- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, D., «Santidad, misticismo y extravagancia», en <http://www.revistadelibros.com/articulos/santidad-misticismo-y-extravagancia> 2012, última consulta 20.12.2012.
- HERRERA NAVARRO, J. (Ed.) *La poesía del cine*. Litoral. Málaga: Revista Litoral 2003.
- HERRERO CECILIA, J., «El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias», *Çédille: revista de estudios franceses* 2 (2006), 58-76.
- HIGHSMITH, P., *"Suspense": cómo se escribe una novela de intriga*. Barcelona: Círculo de Lectores 1987.
- HITCHCOCK, A., *Rebecca. Film noir*. Estados Unidos: Selznick International Pictures 1940.
- HOLT, M. P., «Jardiel Poncela's Dark Hollywood Comedy: Anticipating Postmodernims», *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC* 26 1 (2001), 199-212.
- HORACIO, *Arte Poética*. Edición y traducción de J. A. González Iglesias. Madrid: Cátedra 2012.
- HUERTAS UHAGÓN, B., «El postboom y el género testimonio: Miguel Barnet», *Cauce: Revista de filología y su didáctica* 17 (1994), 165-176.
- IGLESIAS SANTOS, M. (Ed.) *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco / Libros 1999.
- INGARDEN, R., «Concreción y reconstrucción», en R. Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor 1989, 35-54.
- ISER, W., *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus 1987a.
- , «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico», en J. A. Mayoral (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Arco / Libros 1987b, 215-244.

- JANÉS, C., *Cirlot: el no mundo y la poesía imaginal*. Madrid: Huerga y Fierro Editores 1996.
- JARAMILLO AGUDELO, D., *Cartas cruzadas*. México, D.F.: Ediciones Era 1999.
- JARDIEL PONCELA, E., «El amor sólo dura 2.000 metros. Comedia de la vida de Hollywood, en cinco actos», en *Obras completas*. Tomo II. Barcelona: AHR 1970a, 45-154.
- , *Obras completas*. Barcelona: AHR 1970b.
- JARNÉS, B., *Cita de ensueños: (figuras del cinema)*. Madrid: Biblioteca del "Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes" 1936.
- , *Cita de ensueños: (figuras del cinema)*. Madrid: Ediciones del Centro 1974.
- JATO, M., «La desposesión por las imágenes y la trascendencia por la palabra: "Hojas para algún día de noviembre" de María Beneyto», *Nueva revista de filología hispánica* 55 1 (2007), 121-140.
- , «De las torres de marfil a la cartografía social de las ciudades: aproximaciones a la obra de María Beneyto», *Letras de Deusto* 38 118 (2008), 211-231.
- JAUSS, H. R., «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», en J. A. Mayoral (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Arco / Libros 1987, 59-86.
- , «La douceur du foyer: la lírica de 1857 como ejemplo de transmisión de normas sociales», en R. Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor 1989a, 251-276.
- , «La Ifigenia de Goethe y la de Racine», en R. Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor 1989b, 217-250.
- JIMÉNEZ, J. R., *Conciencia sucesiva de lo hermoso: antología*. Huelva: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía 2008.
- JULLIER, L., *Qué es una buena película?* Barcelona: Paidós 2005.
- JUNG, C. G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Editorial Paidós 1970.
- , *Símbolos de transformación*. Barcelona: Paidós 1993.
- JUNG, C. G./ K. KERÉNYI, et al., *Introducción a la esencia de la mitología: el mito del niño divino y los misterios eleusinos*. Madrid: Ediciones Siruela 2004.
- KANTA, E., *El mito del minotauro en la literatura hispano americana (Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, León Febres-Cordero)*. Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana: Universidad de Salamanca 2004.

- KIRK, G. S., *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona: Paidós Ibérica 2002.
- , *El mito: su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Paidós Ibérica 2006.
- KRUGER-ROBBINS, J., «The Shattered Image: Referentiality and the Speaker in Guillermo Carnero's "Divisibilidad indefinida"», *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC 20 1 (1995), 139-154.
- KUHN, A., *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Cátedra 1991.
- LAMBERT, J., «Aproximaciones sistémicas y la literatura en las sociedades multilingües», en M. Iglesias Santos (ed.): *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco/Libros 1999a, 53-70.
- , «Literatura, traducción y (des)colonización», en M. Iglesias Santos (ed.): *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco/Libros 1999b, 257-280.
- LAMILLAR, J., «Tombeau de Vicente Núñez», en V. Núñez: *Mío amor*. Sevilla: Renacimiento 2003.
- LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos 1983.
- LÁZARO DOCIO, J., *El secreto creador de Salvador Dalí: el método paranoico-crítico (1927-1937)*. Madrid: Eutelequia 2010.
- LEJEUNE, P., *El pacto autobiográfico y otros ensayos*. Madrid: Megazul 1994.
- LEÓN, F. L. D., *Poesía*. Edición de A. Ramajo Caño, A. Blecua y F. Rico. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg 2006.
- LEONARD, R. Z., *Susan Lenox (Susan Lenox: Her Fall and Rise)*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer 1931.
- LÉVI-STRAUSS, C., *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós 1995.
- , *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial 2002.
- LÉVINAS, E., *Humanismo del otro hombre*. México: Siglo XXI 1974.
- LIPOVETSKY, G., *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama 1996.
- LOPE DE VEGA Y CARPIO, F., *Rimas sacras*. Edición de A. Carreño y A. Sánchez Jiménez. Madrid: Iberoamericana 2006.
- LÓPEZ EIRE, A., «Mito, retórica y poética», *Logo: Revista de retórica y teoría de la comunicación* 2 (2002), 51-58.
- LÓPEZ EIRE, A. / H. VELASCO LÓPEZ, *La mitología griega: lenguaje de dioses y hombres*. Madrid: Arco / Libros 2012.

- LÓPEZ FRÍAS, M. A., *José Moreno Villa, vida y poseía antes del exilio (1887-1937)*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga 1990.
- LÓPEZ TORRES, J. C., «Realidad y fantasía en Vida de Greta Garbo, de César Muñoz Arconada», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 16 (2000).
- LORENZO, A. J., «La poesía de Juan Eduardo Cirlot a la luz del informalismo», *Revista de filología de la Universidad de La Laguna* 12 (1993), 191-200.
- LOSEV, A. F., *Dialéctica del mito*. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia 1998.
- LUELMO, J. M., «Greta Garbo», en J. M. Conget (ed.): *Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*. Madrid: Hiperión 2002, 79-81.
- LUQUE, A., *Los dados de Eros: antología de poesía erótica griega*. Madrid: Hiperión 2011.
- LYDEN, J., *Film as religion myths, morals, and rituals*. New York: New York University Press 2003.
- MACAYA, E., «"Greta"», en *La sombra en el espejo*. San José: Editorial Costa Rica 1986, 63-71.
- MACHADO, A., *Poesías completas*. Madrid: Espasa Calpe 1997.
- MACLUHAN, M./ Q. FIORE, et al., *El medio es el mensaje*. Buenos Aires: Paidós 1969.
- MAHIEU, J. A., «Borges y el cine, el cine y Borges», *Cuadernos hispanoamericanos* 505 (1992), 413-424.
- MAMOULIAN, R., *Cristina de Suecia (Queen Christina)*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer 1933.
- MAQUIEIRA, D., *La tirana*. Santiago de Chile: Edición Tempus Tacendi 1983.
- MARDONES, J. M. A., *El retorno del mito: la racionalidad mito-simbólica*. Madrid: Editorial Síntesis 2000.
- MARENGO, M. D. C., «Las narraciones del entresiglo en Hispanoamérica: gozos y amenazas del saber (acerca de Lugones, Holmberg, Quiroga, Nervo, Clemente Palma)», *Anuario brasileño de estudios hispánicos* 14 (2004), 113-130.
- MÁRQUEZ, F., *Mary Ann*. Madrid: Ediciones Libertarias 1985.
- , *El eterno femenino*. Edición de E. Peñas. Barcelona: Ediciones El Cobre 2009.

- MARTÍN ESTUDILLO, L., «Neobarroquismo en la poesía de Guillermo Carnero», *Revista hispánica moderna* 57 1 (2004), 173-182.
- , «La poesía dialógica de Guillermo Carnero», *Insula: revista de letras y ciencias humanas* 779 (2011), 7-9.
- MARTÍN GAITE, C., *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino 1978.
- , *Nubosidad variable*. Barcelona: Anagrama 1992.
- MARTÍN VELASCO, J., *La religión en nuestro mundo: ensayos de fenomenología*. Salamanca: Sígueme 1978.
- MARTÍNEZ, J. E., *Victoriano Crémer: el hombre y el escritor*. León: Ayuntamiento de León 1991.
- MARTÍNEZ MEDIERO, M., *Obras completas. Tomo I*. Madrid: Fundamentos 1999.
- MARTÍNEZ RICO, E., «Francisco Umbral: la novela de la memoria», en *Valoración de Francisco Umbral (ensayos críticos en torno a su obra)*. 2003, 86-103.
- MARTÍNEZ, S., «Nueve novísimos: La poesía de los seniors: las voces que no se apagan. Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión y José María Álvarez», *Anthropos: Boletín de información y documentación* 112 (1990), 105-111.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, A., «Requisitoria general por la muerte de una rubia», en J. M. Conget (ed.): *Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*. Madrid: Hiperión 2002, 223-225.
- MATEOS, J., «El ángel azul II», en J. M. Conget (ed.): *Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*. Madrid: Hiperión 2002, 291.
- MAURER, K., «Formas de leer», en J. A. Mayoral (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Arco / Libros 1987, 245-280.
- MAYORAL, M., «Querida y admirada Greta», en *Morir en sus brazos y otros cuentos*. Alicante: Aguaclara 1989, 76-85.
- MCLUHAN, M., *La galaxia Gutenberg: génesis del "homo typographicus"*. Madrid: Aguilar 1969.
- , *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós Ibérica 2009.
- MELÉNDEZ, G., «Nocturno», en *Cuaderno de la nieve*. Guadalajara Jalisco: Mantis Editores 2004, 11-12.
- MELETINSKI, E. M., *El mito. Literatura y folclore*. Madrid: Akal 2001.

- MERLO MORAT, P., «Le cinéma mythique de Terenci Moix», *Hispanística XX* 15 (1997), 311-330.
- MESA GANCEDO, D., *Extraños semejantes: el personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza 2002.
- METZ, C., *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta 1973.
- , *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós Ibérica 2001.
- , *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Volumen I*. Barcelona: Paidós Ibérica 2002a.
- , *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972): Volumen II*. Barcelona: Paidós Ibérica 2002b.
- MIHURA, M., «Del libro de memorias del cinematógrafo», en Miguel Mihura: *Prosa y obra gráfica*. Ed. de A. Ramoneda. Madrid: Cátedra 2004a, 726-728.
- , «Greta Garbo y las maquinitas de retratar», en Miguel Mihura: *Prosa y obra gráfica*. Ed. de A. Ramoneda. Madrid: Cátedra 2004b, 483-485.
- MITRY, J., *Estética y psicología del cine. Vol. 2: Las formas*. Madrid: Siglo XXI 1986.
- MOIX, T., *Garras de Astracán*. Barcelona: Planeta 1991.
- MONCHO AGUIRRE, J. D. M., *Las adaptaciones de obras del teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos. Tesis doctoral*. Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura: Universidad de Alicante 1999.
- MONTES DONCEL, R. E., *La tematología comparatista en la literatura y el cine: El aristócrata en su decadencia*. Madrid: Pliegos 2006.
- MORALEJO ÁLVAREZ, S., *Formas elocuentes: reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid: Akal 2004.
- MOREIRO PRIETO, J., *Miguel Mihura: humor y melancolía*. Madrid: Algaba 2004.
- MORENO, M. P., *El culturalismo en la poesía de Juan Gil-Albert*. Alicante: Instituto Alicantino de la Cultura Juan Gil Albert 2000.
- MORENO VILLA, J., «No hay derrotas con Jacinta», en F. Ruiz Noguera (ed.): *La dulce vita: poesía y cine: antología (con 8 1/2 tráileres narrativos malagueños)*. Málaga: Málaga cinema 2010, 24.
- MORIN, E., *Las stars: servidumbres y mitos*. Barcelona: Dopesa 1972.

- , *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós 2001.
- MORÓN, J. M., «Greta Garbo», en *Minero de estrellas y otros poemas*. Huelva: Diputación Provincial 1993a, 115.
- , *Minero de estrellas y otros poemas*. Huelva: Diputación Provincial 1993b.
- , *Minero de estrellas y otros poemas*. Edición de J. A. Pérez Bowie. Huelva: Diputación Provincial 2011.
- MORRIS, C. B., *La acogedora oscuridad: el cine y los escritores españoles (1920-1936)*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía 1993.
- MOSCATI, I., *Greta Garbo: diventare star per sempre*. Cantalupo in Sabina: Sabinae 2010.
- MÜNSTERBERG, H., *The photoplay: a psychological study*. Nueva York / Londres: D. Appleton 1916.
- MUÑOZ ARCONADA, C., «Posesión lírica de Greta Garbo», en *Tres cómicos del cine*. Madrid: Castellote 1974a, 29-35.
- , *Tres cómicos del cine*. Madrid: Castellote 1974b.
- , *Vida de Greta Garbo y otros escritos*. Madrid: Miguel Castellote 1974c.
- NACACHE, J., *El Actor de cine*. Barcelona: Paidós Ibérica 2006.
- NEIRA PIÑEIRO, R., *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: Arco/Libros 2003.
- NERUDA, P., *Cien sonetos de amor*. Barcelona: Seix Barral 1999.
- NEVILLE, E., «Caballitos de Jerez», en J. M. Conget (ed.): *Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*. Madrid: Hiperión 2002, 110.
- NIBLO, F., *La mujer misteriosa (The Mysterious Lady)*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer 1928.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, F., «Introducción», en M. Benedetti: *Los espejos las sombras*. Salamanca: Universidad de Salamanca 1999, 9-121.
- , «"Juntos, pero no revueltos": la colección de cuentos integrados en las literaturas hispánicas», en V. Cervera Salinas y M. D. Adsuar Fernández (eds.): *Alma América: in honorem Victorino Polo*. Tomo 2. Murcia: Universidad de Murcia 2008, 162-172.
- , «Líneas de fuga: el triunfo de los dietarios en la última narrativa en español», *Insula: revista de letras y ciencias humanas* 754 (2009), 22-26.

- NOVELTY, P./ L. J. MORENO, et al., «Traducciones poéticas de Horacio», en R. Cortés Tovar y J. C. Fernández Corte (eds.): *Bimilenario de Horacio*. Salamanca: Universidad 1994, 205-229.
- NÚÑEZ, A., *Obra poética. I*. Madrid: Hiperión 1995.
- NÚÑEZ, V., *Poesía y sofismas: II. Sofismas*. Edición de M. Casado. Madrid: Visor Libros 2010.
- NÚÑEZ, V. / O. GARCÍA VALDÉS, «Con Vicente Núñez», *Renacimiento* 43-44 (2004), 47-56.
- OBREGÓN, A. D., «Programa», en J. M. Conget (ed.): *Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*. Madrid: Hiperión 2002, 21.
- OLIVARI, N., *El hombre de la baraja y la puñalada y otros escritos sobre cine / Nicolás Olivari ; estudio preliminar, apéndice y edición a cargo de María Gabriela Mizraje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo 2000.
- OLMO ITURRIARTE, A., *Francisco Bejarano: una poética de la melancolía*. Palma: Universitat de les Illes Balears 2010.
- ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, R., *Museo Pablo Gargallo*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza 1994.
- OROPEZA, J. N., «El osario de Dios», en E. Armas y J. R. Medina (eds.): *Alfredo Armas Alfonso ante la crítica*. Venezuela: Monte Ávila Editores / Fundación Alfredo Armas Alfonso 1999, 183-187.
- ORY, C. E. D., «A Greta Garbo», en *Soneto vivo*. Barcelona: Anthropos 1988, 134.
- OTTO, R., *Ensayos sobre lo numinoso*. Madrid: Trotta 2009.
- OVIDIO NASÓN, P., *Metamorphoses*. Lausanne: Albert Skira 1931.
- , *Amores*. Edición y traducción de J. A. González Iglesias. Madrid: Cátedra 1993.
- , *Metamorfosis. Libros I-V*. Edición de J. C. Fernández Corte y J. Cantó Llorca. Madrid: Gredos 2008.
- PAECH, A. / J. PAECH, *Gente en el cine*. Madrid: Cátedra 2002.
- PALACIOS, L. E., «A la doncella inmortal», en *El aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935*. Madrid: Cruz y raya para todos 1935, 48-49.
- PALMA, C., «XYZ (Novela grotesca)», en *Narrativa completa*. Tomo II. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú 2006, 123-369.

- PANERO, L. M., «Marilyn Monroe's negative», en J. M. Conget (ed.): *Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*. Madrid: Hiperión 2002, 249.
- PANOFSKY, E., *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial 1995.
- PANTINI, E., «La literatura las demás artes», en A. Gnisci (ed.): *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica 2002, 215-240.
- PASO, A., «Yo soy la Greta Garbo. Juguete cómico en tres actos», *La Farsa* 272 (1932).
- PASOLINI, P.-P. / E. ROHMER, *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama 1970.
- PENEDO PICOS, A., «Del sentimiento trágico de la pérdida en Francisco Umbral», en C. X. Ardavín (ed.): *Valoración de Francisco Umbral (ensayos críticos en torno a su obra)*. Gijón: Llibros del Peixe 2003, 144-159.
- PEÑA, C., «Cine e identidades femeninas en la narrativa de tres escritoras españolas: Carmen Martín Gaité, Ana M^aMoix y Montserrat Roig», en *Aún aprendo: estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza 2012, 629-640.
- PEÑA DIX, B., «Los "otros escritos" de Héctor Rojas Herazo: el ensayo como reflexión sobre la condición humana contemporánea», *Litterae: revista de la Asociación de Exalumnos del Seminario Andrés Bello* 10 (2001), 7-32.
- PEÑA-ARDID, C., *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra 1996.
- PEÑUELAS, M. C., *Mito, literatura y realidad*. Madrid: Gredos 1965.
- PEREA, H., «Fósforos ante la pantalla: secuencias paralelas», *Anales de literatura hispanoamericana* 32 (2003), 15-25.
- PÉREZ BOWIE, J. A., *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España, 1896-1936*. Salamanca: Librería Cervantes 1996.
- , «Greta Garbo y las vanguardias», en A. Navarro, J. C. Pueo, A. Saldaña y T. Blesa (eds.): *Mitos: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Investigaciones Semióticas VII) celebrado en la Universidad de Zaragoza del 4 al 9 de noviembre de 1996*. Tomo I. Zaragoza: Universidad de Zaragoza 1998, 188-199.

- , *La adaptación cinematográfica de textos literarios: teoría y práctica*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones 2003.
- , *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca 2008.
- , *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca 2010.
- PÉREZ ESTRADA, R., *El Ladrón de atardeceres*. Barcelona: Plaza & Janés 1998.
- PÉREZ PERUCHA, J., «Narración de un aciago destino (1896-1930)», en R. Gubern (ed.): *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra 2009, 19-122.
- PÉREZ TORRES, R., *Solo cenizas y otros cuentos*. Quito: Eskeletra Editorial 2000.
- PEZZELLA, M., *Estética del cine*. Madrid: A. Machado Libros 2004.
- PITOL, S., *El tañido de una flauta*. México: Ediciones Era 1994.
- PLATÓN, *Diálogos III (Fedón; Banquete; Fedro)*. Edición y traducción de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó. Madrid: Gredos 1992.
- POLO DE BERNABÉ, J. M., «El universo poético de Carlos Edmundo de Ory y el postismo», *Cuadernos hispanoamericanos* 335 (1978), 305-315.
- PONT IBÁÑEZ, J., *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*. Lleida: Universitat de Lleida 1998.
- , «Carlos Edmundo de Ory: imagen y realidad de una heterodoxia», *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores* 69 (2001), 11-16.
- PONTES VELASCO, R., *La puerta de la carcel está abierta: géneros híbridos en Textos extraños y Cuaderno imaginario de Guillermo Samperio. Tesis Doctoral*. Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana: Universidad de Salamanca 2012.
- PORLÁN MERLO, R., «Juicio final contra Greta Garbo (Manifiesto contra)», en J. M. Conget (ed.): *Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*. Madrid: Hiperión 2002, 103-106.
- PORTELA LOPA, A., *El mito de Greta Garbo en César Muñoz Arconada. Trabajo de grado*. Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana: Universidad de Salamanca 2003.
- POUND, E., *Guide to kulchur*. London: Faber & Faber 1938.

- PRIETO DE PAULA, A. L., «Entrevista a Guillermo Carnero», *Quimera: Revista de literatura* 227 (2003), 44-51.
- PROPP, V., *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos 1992.
- PUIG, M., *The Buenos Aires Affair*. México: Editorial Joaquín Mortiz 1973.
- , «Mi queridísima Esfinge», en *Los ojos de Greta Garbo: relatos*. Buenos Aires: Seix Barral 1993, 95-101.
- QUESADA, U., *Larga vida al deseo: relatos*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad Estatal a Distancia 1995.
- RESTREPO, E., «Greta Garbo», en J. Ferrán (ed.): *Antología de una generación sin nombre (últimos poetas colombianos)*. Madrid: Rialp 1970, 18-19.
- REYES, A., *Obras completas de Alfonso Reyes. IX, Norte y Sur; Los trabajos y los días; Historia natural das Laranjeiras*. México: Fondo de Cultura Económica 1981.
- RIFATERRE, M., «Criterios para el análisis del estilo», en R. Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor 1989, 89-110.
- RILKE, R. M., *Epistolario español*. Edición de J. Ferreiro Alemparte. Madrid: Espasa-Calpe 1976.
- RIVERA DE LA CRUZ, M., *La vida después*. Barcelona: Planeta 2011.
- RIVERA, J. B., «Prólogo», en R. Arlt: *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Simurg 1997, 7-15.
- RIVERA RODAS, O., «La poesía de Oscar Cerruto», *Cuadernos hispanoamericanos* 417 (1985), 146-154.
- ROBERTS, J. M., *Historia Universal. I, De los orígenes a las invasiones bárbaras*. Barcelona: RBA 2009.
- ROBERTSON, J. S., *Tentación (The Single Standard)*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer 1929.
- ROBYNS, C., «Traducción e identidad discursiva», en M. Iglesias Santos (ed.): *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco/Libros 1999, 281-312.
- ROCA, J. M., «Una vocación de escombros», en H. Rojas Herazo (ed.): *En noviembre llega el arzobispo*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT 2001, 7-14.

- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, M. A., «Cine->->teatro->->cine: los vasos comunicantes en Edgar Neville», *Cauce: Revista de filología y su didáctica* 28 (2005), 325-352.
- ROJAS GUARDIA, P., «Greta Garbo», en J. Miranda (ed.): *Antología histórica de la poesía venezolana del siglo XX, 1907-1996*. San Juan: Universidad de Puerto Rico 2001, 250.
- ROJAS HERAZO, H., «Greta Garbo», en J. García Usta (ed.): *Obra periodística, 1940-1970: Vigilia de las lámparas*. Tomo 1. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT 1954, 593.
- ROJO, R. (Ed.) *Poemas y poetas clásicos ingleses. De Geoffrey Chaucer a Dylan Thomas. Antología bilingüe anotada*. Santiago de Chile: Cuarto Propio 2005.
- ROWE, W., «Dificultades con el milenio: los últimos trabajos de Diego Maquieira y Raúl Zurita», en *Las culturas de fin de siglo en América Latina: coloquio en Yale, 8 y 9 de abril de 1994*. Rosario: Beatriz Vierbo Editora 1994, 44-51.
- RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología clásica*. Madrid: Gredos 1982.
- RUIZ NOGUERA, F., *La dulce vita: poesía y cine: antología (con 8 1/2 tráileres narrativos malagueños)*. Málaga: Málaga cinema 2010.
- RUIZ ZAFÓN, C., *Las Luces de septiembre*. Barcelona: Edebé 2003.
- SÁEZ, A., «Una tal Greta Garbo», en *Cien artículos: (1963-1993)*. Murcia: Universidad de Murcia 1996, 95-96.
- SAGRERA, M., *Mitos y sociedad*. Barcelona: Labor 1969.
- SALAS, H., «Cien años de Nicolás Olivari: transgresión y vanguardia», *Cuadernos hispanoamericanos* 610 (2001), 71-78.
- SALVADOR, H., «Malabares», en *La navaja y otros cuentos*. Quito, Ecuador: Libresa 1994, 104-119.
- , *En la ciudad he perdido una novela*. Madrid: Escalera 2009.
- SÁNCHEZ CASTRO, M., *El humor en los autores de la "otra generación del 27": análisis lingüístico-contrastivo: Jardiel Poncela, Mihura, López Rubio y Neville*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2007.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J., «Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica», *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos* 7 (2010), 5-17.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V., *El montaje cinematográfico*. Barcelona: Paidós 1996.

- SANTOS-FEBRES, M., *Sirena Selena vestida de pena*. Barcelona: Mondadori 2000.
- SARTORI, G., *Homo videns*. Madrid: Taurus 1998.
- SCHAEFFER, J.-M., «Del texto al género: notas sobre la problemática genérica», en M. Á. Garrido Gallardo (ed.): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros 1988, 155-182.
- , *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal 2006.
- SCHAEFFER, J.-M./ O. DUCROT, et al., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Éditions du Seuil 1995.
- SCHICKEL, R., «Epílogo del editor: La leyenda de una actriz», en A. Gronowicz (ed.): *Garbo: su historia*. Barcelona: Grijalbo 1990, 410-439.
- SEASTROM, V., *La mujer divina (The Divine Woman)*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer 1928.
- SEGURA, C. P., «El mito de Carmen a finales del siglo XX: desmitificación o remitificación», en *Actas del XVII simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada: Claudio Guillén y la tradición hispánica de la literatura comparada / literatura y mitos de fundación*. Tomo I. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra / SELGYC 2011, 379-390.
- SELDEN, R. (Ed.) *Historia de la crítica literaria del siglo XX: del formalismo al postestructuralismo*. Teoría literaria. Madrid: Akal 2010.
- SEPÚLVEDA, L., *Historias marginales*. Barcelona: Seix Barral 2000.
- SERCEAU, M., *L'adaptation cinématographique des textes littéraires: théories et lectures*. Liège: Éditions du Céfal 1999.
- SERVERA BAÑO, J., «Clasicismo y modernidad en la figura de Jacinta la Pelirroja de Moreno Villa», *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts* 17 (1977), 261-264.
- SEX PISTOLS, *Never mind the bollocks*. Londres: Virgin 1977.
- SHAVIT, Z., «La posición ambivalente de los textos. El caso de la literatura para niños.», en M. Iglesias Santos (ed.): *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco/Libros 1999, 147-182.
- SKLODOWSKA, E., «Aproximaciones a la forma testimonial: la novelística de Miguel Barnet», *Hispanamérica: Revista de literatura* 40 (1985), 23-33.
- , «Miguel Barnet y la novela-testimonio (1990)», *Revista iberoamericana* 200 (2002), 799-806.

- SLOTTERDIJK, P., *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela 2007.
- SOMOZA, J. C., *La ventana pintada*. Barcelona: Debolsillo 2010.
- STAIGER, J., *Interpreting films: studies in the historical reception of american cinema*. Princeton / New Jersey: Princeton University Press 1992.
- STAM, R., *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona: Paidós 2008.
- STAM, R./ R. BURGOYNE, et al. (Eds.), *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós 1999.
- STAM, R. / A. RAENGO (Eds.), *A companion to literature and film*. Blackwell companions in cultural studies. Oxford: Blackwell 2004.
- STIERLE, K., «¿Qué significa "recepción" en los textos de ficción?», en *Estética de la recepción*. Madrid: Arco / Libros 1987, 87-144.
- TODOROV, T., «El origen de los géneros», en M. Á. Garrido Gallardo (ed.): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco / Libros 1988, 31-48.
- TÖTÖSY, S., «Estudios postcoloniales: El Otro, el sistema y una perspectiva personal, o esto (también) es Literatura Comparada», en D. Romero López (ed.): *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco/ Libros 1998, 199-207.
- TRANSTRÖMER, T., *El cielo a medio hacer*. Madrid: Nórdica 2012.
- TROCCHI, A., «Temas y mitos literarios», en A. Gnisci (ed.): *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica 2002, 129-170.
- ULLOA, A., *Miscelanea instructiva, curiosa y agradable ó Anales de literatura, ciencias y artes: sacados de los mejores escritos que se publican en Europa en diversos idiomas*. Madrid: Oficina de Don Antonio Ulloa 1797.
- UMBRAL, F., *El hijo de Greta Garbo*. Barcelona: Ediciones Destino 1982.
- URRUTIA GÓMEZ, J., *Imago litterae: cine, literatura*. Sevilla: Padilla Libros 1984.
- VÁZQUEZ ARCO, J., «Claves del universo artliano: "Noche terrible" y la construcción de la ciudad», *Revista de filología de la Universidad de La Laguna* 23 (2005), 305-318.
- VELASCO PLAZA, J. F., *Anoche soñé que volvía a Manderley*. Salamanca: Álamo 1986.
- VÉLEZ CORREA, R., *El misterio de la malignidad: el problema del mal en Roberto Arlt*. Manizales: Editorial Universidad de Caldas 2002.

- VILA, M. D. P., «La alquimista de un género. Sergio Pitó y el ensayo literario», *Revista iberoamericana* 240 (2012), 605-622.
- VILLAIN, D., *El montaje*. Madrid: Cátedra 1994.
- VILLANUEVA, D., «Claudio Guillén, maestro de la literatura comparada», en *Guillén Claudio: lecciones de un maestro*. Madrid: Editorial Complutense 2009, 3-18.
- VILLAR Y GIL, M. M., *Noches con Greta Garbo*. Granada: Universidad de Granada. Secretariado de Publicaciones 1974.
- VILLENA, L. A. D., *La revolución cultural: desafío de una juventud*. Barcelona: Planeta 1975.
- , *Diccionario de mitos clásicos para uso de modernos*. Madrid: Gredos 2011.
- VODIČKA, F., «La concreción de la obra literaria», en R. Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor 1989, 63-80.
- VV. A.A., *El aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935*. Madrid: Cruz y raya para todos 1935.
- VV. A.A., «Los mitos siguen vivos», *Babelia*, 24.11.2012.
- WALKER, A., *El Sacrificio del celuloide: aspectos del sexo en el cine*. Barcelona: Anagrama 1972.
- , *El Estrellato. El fenómeno de Hollywood*. Barcelona: Anagrama 1974.
- WEISSTEIN, U., *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta 1975.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, H./ D. BRIESEMEISTER, et al., «"Biografía de un cimarrón", la novela-testimonio de Miguel Barnet: ¿historia de la vida de un esclavo negro fugitivo, estudio etnográfico o manipulación de la opinión pública?», en *Del placer y del esfuerzo de la lectura :interpretaciones de la literatura española e hispanoamericana: con ocasión de sus 65 años*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert 2006, 345-368.
- WHITE, R., «'You'll Be the Death of Me': Mata Hari and the Myth of the Femme Fatale», en H. Hanson y C. O'Rawe (eds.): *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. Nueva York: Palgrave MacMillan 2010, 72-88.
- WITTGENSTEIN, L., *Philosophical investigations / Philosophische Untersuchungen*. Oxford: Basil Blackwell 1953.
- WRIGHT, W., *Six guns and society: a structural study of the Western*. Berkeley: University of California Press 1977.

ZIMMERMANN, B., «El lector como productor: en torno a la problemática del método de la Estética de la recepción», en J. A. Mayoral (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/libros 1987, 39-58.

ZULETA, E. D., *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*. Madrid: Gredos 1977.

ZUMALDE, I., *La experiencia fílmica: cine, pensamiento y emoción*. Madrid: Cátedra 2011.

9. Conclusions in English

9. 1. Theoretical Models

The strictly receptive model, which guided Chapter 2, has permitted me to offer a panoramic view of the variations that response to the myth experienced in the 20th century and first part of the 21st. Taken together, the texts included in this article provide a broad view of the history of the reception of this cinematic myth. I toyed with the idea that this chapter should offer a general diachronic framework through which I would establish the most important lines of interpretation to which the myth has been subjected over time, over and above the individual interpretations that must necessarily arise before a phenomena of these characteristics. I have evaluated specific characteristics in detail for each one of the literary texts I included. Following this general premise, the rest of the chapters and texts that make up this thesis are guided by the same global principle, but without the chronological order that I established for this occasion.

Thus, though the objective of this chapter is to bring together the contributions of cinematic theory developed explicitly or implicitly according to the bases created by the aesthetics of reception, structuring information in terms of *manners of reception* has allowed me to identify the dominant tendencies towards embracing the myth. From the first indications of a myth being born, which can be traced back to the beginning of the Garbesque literary century to the path of disintegration along which it seems to be headed at this moment, the road has been marked by interpretations held together by a common conception of the myth.

What is more, this method of organization allows us to observe more broadly, not only the variability in intellectual reception , but also in social acceptance. To this end, in this chapter, I have grouped together a few literary texts (with no intention of creating an exhaustive list) that portray the movie spectator or viewer of any other form of film from the time s/he encounters the myth until it becomes part of her/his life. This spectator profile may come to us as a modern-day admirer or fanatic, or, on the contrary, may be someone who came into contact with the myth for the first time a long time ago when Greta Garbo was in her heyday. And so, in consequence, I have created an image of the meta-receptive character that literature

offers. In my opinion, probing into this aspect opens a promising line of research, the fruits of which may prove to be very interesting.

In spite of the variations seen in manners of reception of the myth, the mythical manner undoubtedly and most decisively prevails above all others. In this sense, we must not forget that the beginnings of the myth occurred at the time when the film industry was still in the developing stage, and that, in those days (during the 1920s and 30s) people were fascinated with film-making viewing it as some sort of conjuring act, as much because of the apparent technical wonders as for the ways the story narration was organized. In addition, the Hollywood publicity machine had already concentrated consumer desire around the actress, shaping, on the philological plane, a textually non-unitary para-text (billboards, publicity announcements, news stories), all very receptively effective.

All of this served, on the one hand, to make the most of the supernatural qualities (in technique and narrative, as I have already explained) ascribed to the persona of the star; on the other hand, it generated great viewer expectation. The oldest literary text that mentions the star must be understood within this context: «Movies for Lovers» by César Muñoz Arconada launched the Greta Garbo myth in Spanish literature, even before the myth had saturated Spanish-speaking countries. His work may be considered a poetic prelude to the sensational aspects of movies that would, in later decades, define the theoretical concept of the spectator: identifying himself with what he sees on the screen. On the other hand, his narrative makes apparent the ritual aspect that forms the link to Hollywood. In this respect, literature is able to afford a great deal of information for studying changes in the discernment habits of the public regarding going to the movies and in the social acceptance of doing so, as is exemplified by the Mateo Booz's story. In this piece it can be seen that films have not always enjoyed the same level of benevolent acceptance as they currently do, and that the cinematographic ritual focusing on the myth of Greta Garbo was once considered sinful though, even when she was condemned socially, she was elevated artistically to the position of defender of modern sentiment.

A focus on the functional aspects of the narrative verifies the mythical interpretation of Greta Garbo. José María Luelmo's poem and the XYZ novel by Clemente Palma show us that the social condition of movie stars, and particularly of

Greta Garbo, in society, is analogous to that of mythical hero. It is irrelevant that a materialistic perspective of history cries out to restrict heroism to the strict limits of consumption. Heroes have always «been consumed» for some reason or other. What is different about film heroes as compared to the heroes found in old narrative texts is the stability in the way they are perceived and their acceptance as role models for behavior in the society of their day or as cultural references.

Though it is true that there are as many ways of interpreting a text as there are readers, certain tendencies of unquestionable theoretic efficiency can be distinguished. For example, literary references to myths in humoristic or paradoxical writings are rare. Grouped according to the concept of *resistant reading* as proposed by S. Hall, the texts collected in this section offer the opportunity to establish humor as a form of resistant reading. Inserting the demystifying parameter of humor opens possibilities with regard to receptive studies on mass communication for determining the organization of the essential codes (not only literary ones), adding values that color the dominant, resistant, and negotiable interpretations.

This journey through the history of the myth has allowed me to pinpoint the instant in which its consumption appeared after the sudden burgeoning of the movie industry, and literary reception confined it to a moment held in memory. In my opinion, this was a decisive step for the myth. Its entrance into a state of *logical reconstruction* guaranteed that the myth had transcended its original semiotic limits and had become established in society as a model. Only this way can we offer such examples as Azorín's «Greta Garbo», which reflects the changes found in the second interpretation to which the movies the actress starred in lend themselves to; or the postmodern renovation accomplished by Juan Bonilla in «The Diva's One Hundred/ Los cien de la Divina», which evokes the present-day validity of the myth by placing it within contemporary cinematographic practices.

A more profound tone with regard to the period of the myth/the period the actress pertained to, and which relates directly to its consumption, is the one supported by the writings of José Carlos Somoza and Manuel María Villar y Gil. In order to study them, I have incorporated the myth into the theories of Rick Altman as to the configuration of spectators into virtual groups according to cinematographic genres. His constellate communities are equally operative when cinematographic consumption is restricted to one mythical figure, and not only to a genre. Historical

discourse can, in my opinion, imprint the myth with a clandestine sign in the receptual code, leading to a kind of cult that stages who will *consume it* from memory, or through small circuits. Constellate communities to which spectators are confined, are better suited than at any other moment in history, to our times, which have given the myth a series of new and unforeseen channels for dissemination. The Internet with its possibilities for people to congregate and consume in a hyper-real sort of way (social networks, forums, P2P file sharing, *video on demand...*) modernizes the very correct notion presented by Altman, and, perhaps, endows the myth with the longer social life that literature, which is measured by other instruments, has always enjoyed.

Finally, this chapter will conclude with three texts that show not only the magnitude of the myth today, but also how fashionable it is in our culture. Marina Mayoral's story, «Greta, Loved and Admired/Querida y admirada Greta» symbolizes the fall of the myth in the hearts of those spectators who were contemporaries of its birth. Awareness of the end of life for the admirer goes hand in hand with that of the actress, proving that a manner of reception dies when the actress dies, and leads the myth toward what I have decided to call *zero level reception* as is seen in the story by Branny Cardoch Zedán. The myth, once again, comes closer to a kind of reception without style, without referents, or, at least, with weakened referents. It is fruit of mass audiovisual culture, and is in constant evolution, where the channels, to which I referred just above, along which the flow of information and opinion permit the myth to appear to new receptors, not conditioned by literature, but by cinematographic and mass communication. Finally, Benedetti's acerbic haiku establishes the disappearance of the stars of the classic movie period as the death of art, as well, and the sense of abandonment of the poet as a spectator who found in these great figures an organizing principle for his/her passion as a movie buff. The extinction of a myth always signifies the ending of a specific cultural era. And man, as a being always immersed in the decline of culture, observes the consequences with anxiety.

The objective of this chapter was to give back to literature the essential character which it should possess with regard to studies on movie reception. I proposed to rescue cinematographic literature, which I present as a motive for study, for the sake of the historiography of this art, a proposal, the reach of which, in my opinion, will be useful for the reasons I provide below:

1. What we consider cinematographic literature is, after all, the consequence of reception. Whether or not it has a literary character does not invalidate its importance *per se*. Only the manner in which literature is used can revoke its level of pertinence. Therefore, it should be evaluated with the same consideration as any other type of manifestation used habitually in the creation of cinematic historical works.

2. Such literature stands as a manner of reception. Receiving a cinematographic or film element in a literary way provides information about the magnitude of the more striking elements of the seventh art, of the luck which has befallen them in our culture, and, in general, in the society that produced them. This literature also allows for cultural penetration into movies through inter-semiotic or thematic flow.

3. The literature has documentary value. Besides incorporating inter-semiotic or extra-cinematographic elements, literature of this type can provide information about the historical conditions for reception of a particular movie, of a movie star, or of any other component. And from a specialized point of view, it allows us to reconstruct purely movie-related elements, such as «the spectator configured by the text» as Stam fervently states.

4. It adds aesthetic value to a movie. In other words, literary constructions have the power to modify other later interpretations because they add certain information to the horizon of expectations. Once a cinematic element has penetrated literature, it has become literary, and is liable to being considered a modulating index of new interpretations that may take place in the future, or even at the present time, as much in what is referred to as cinematographic art as in literature. Retrospectively, and as occurs with many of the texts we present, underlying elements from initial states of reception may be re-evaluated. In this sense, I would like to point out that the social elaboration of a literary myth finds its correlate in the process of interpretation evaluated by Iser, through a dialectic that puts into action the retention and continuance in time of the elements that articulate a text. Translated into the mythical terms we are working with, reasonable understanding of a myth always ideally needs all that we explained above.

The semiotic perspective around which chapter 3 of this thesis centers shows the structure of the distinct codes that flow together in the myth and the literary

receptual consequences of this particular organization. The conversational nature of movie text has, in the persona of the spectator, who Bettetini refers to as «symbolic prosthesis being», a fundamental role in the literature that serves the myth. However, although the category is equally operative for literary analysis- as has been stated not only relative to the literature commented on in this chapter, but also in other chapters- , the insertion of this prosthesis being into the literary arrangement must suffer some change that allows for extending the reach of the semiotic instance proposed by the Italian theorist, especially, as far as the level of frustration and participation of this instance, which dissolves into more cultural forms, and the immediacy with which movie texts interact.

As a result, we should evaluate the level of participation of the prosthesis being in the process of movie enunciation, along with a possible overcoming of its confines, which now form part of the empirical spectator. The interaction with the movie text which Francisco Ayala describes in his «Polar, Star/ Polar, estrella» leads this theoretical instance towards extra-textual limits. The empirical spectator described in this scene is conditioned by his fanatical behavior towards the figure of the actress. His incapacity to suffocate the frustration that would dissipate quite simply with his immersion into the movie text starring the actress, conditions his empirical life. His symbolic body ends up prevailing over his physical body, with the consequences already mentioned. The opposite case is exemplified by Emeterio Gutiérrez Albelo's poem «The Rapture of Greta Garbo/ Rapto de Greta Garbo», whose real corporal entity finally ruins the movie text. Still, they start off from the same frustration that is part of the act of visualizing the movie and which leads to the creation of an autonomous instance on the part of the spectator.

In spite of the differences, we can conclude that the category of prosthesis being is valuable for literary texts of this type, especially if we add the input from the so-called «second semiologic», which is supported in psychoanalytic theory, and whose greatest advocate is Christian Metz. It may be useful for many other texts included in the literary corpus. The fact that they recompose this figure in a literary or poetical sense takes no virtue from their value as an example of a behavior that is reflected in empirical spectators in real life. From a psychoanalytic point of view, this dissatisfaction extended away from the movie theater is possible only thanks to the figure of a mythicized actress like Greta Garbo, who exceeded the limits of the

movie world to settle into the terrain of a cult. The actress, then, is a significant corpus that re-conducts the audio-vision of text to realms outside of films.

On the other hand, this unbridled behavior by the object of reception does not stem exclusively from the elocution of the text as it is heard in the movie. Given that the majority of the texts do not explicitly include the figure of the fictitious or poeticized spectator, clearer literary value is demonstrated by the semiotic argument for the diva status of Garbo and other actresses on a par with her. If we bear in mind the different levels of meaning that move around the star, from a purely cinematic point of view to what Bettetini calls «extra-textual or pre-textual knowledge», we can be assured that the myth holds a certain textual organization that pre-organizes the participation of the spectator. The «mythical text», besides being elaborated through that multiplicity of cinematic codes, feeds in contemporary times on the semiotic practices that are re-elaborated, fixed, and conferred symbolic value. Jorge Guillén's poem is a perfect example of the process of symbolization to which literature subjects the star: the syntagma which applies to Greta Garbo («masterpiece») testifies that the semiotic nature of the diva dissolves in the universe of symbolic abstraction. This particular characteristic of the myth is then solidified in the interpretive art of the diva en a spiritual dimension. This is reflected, for example, in the text by Benjamín Jarnés «The Pathetic Melody of Greta Garbo/ La melodía patética de Greta Garbo», which highlights the idealized aspects of the interpretation in which the Jungian notion of an archetype beats. The same idea lies beneath of surface of Juan Gil-Albert's exhaustive study, but he pairs the interpretive aspects of the actress with her famous illusive character. The concordance between the poet from Alicante and Bettetini's theory is, therefore, even greater, since it coincides in that the pre-textual knowledge with which the actress appears on the screen conditions the movie text to the point of making it seem that she is playing the role of herself. By declaring that she is not an actress, but a myth, he is pitching the idea that she is, by nature, abstract and symbolic.

Inter-textuality is perhaps the category that offers the greatest number of practical possibilities. She could have constituted the totality of this study all by herself, because the literature and movies that I studied provide examples of all the possible varieties that can be differentiated, not only at an allusive level (the presence of the cinematographic myth in literary texts), but also at the formal level (especially

in such narrative texts as those by Muñoz Arconada or Francisco Ayala) and in other genres.

This is an essential category for defining the impact of all levels of significance in which the Greta Garbo myth moves. The inter-text is fundamental, not only for understanding the exchange between the film code and the literary code, but also for the intra-semiotic constitution of the myth. The case of the poem by Guillermo Carnero «Go with God, my love/Vaya con Dios, mi amor» presents a citation from a particular Greta Garbo movie discourse, which, in turn, comes from reality, and was finally incorporated into his movie *Grand Hotel/ Gran Hotel*. Another quote is found in the novel by Manuel Puig, *The Buenos Aires Affair*, which uses fragments from the above-mentioned film and from *Camille/ La dama de las camelias* to begin one of his chapters. In both cases, the quote is re-semantized when it refers to realities unrelated to the original communicative act.

But in the corpus I worked with, it is possible to apply the myth to all possible forms of inter-textuality. It is useful, for example, to examine how it behaves as a hypo-text. Being the most frequent, I have chosen to exemplify it only in a text that presented a challenge due to the quality of the relationships. I am referring to the poem by Juan Eduardo Cirlot, *Susan Lenox*. This text establishes a relationship with the myth in terms of what we may call *liminal hyper-textuality*. In the complex network of relationships that underlie this poem, a specific Greta Garbo movie blends with elements of the reality that surrounds the poet, and become entangled, in addition, with his own memories and the land of dreams. The inter-textual categories need to be amplified for this poem. Its beauty resides precisely in the complicated, defused trauma that weaves among reality, fiction, and dreams.

Among the diverse levels of discourse (movie, iconic, kinetic...) that make up the significant body of the actress we find those that include her personal information. Her biography is encompassed in that extra-textual knowledge described by Bettetini. Although the cinematic elements are inseparable, the biographical data are literarily determining for the construction of the myth. Detached from the world, her character is analogous to the characters acquired in fiction by absent protagonists, or ones «present with a 0 significance», that is to say, «with no corporal representation», while still, in spite of their absence, capable of modulating the text and leading the narration. But there is a literary awareness that,

at least before her death, the actress still radiated that magnetism which had swooped her up to the brightest point on the screen. What we are dealing with is a relationship dissatisfied with the myth, and so, the literature abounds with attempts to solve the mystery of her retirement or to try to directly search for and hound down the actress along the streets of New York. The myth acquires the character of abstraction, which is inherent to all myths: it is a 0 presence, extensible to real life. This withdrawal of the actress formed part of the origin of the myth from very early on. The sobriquet «The Mysterious Lady», by which she was also known during the years she worked in movies, gives credence to this phenomena which also became part of her movie discourse- let's remember that one of her movies was thus entitled-. On other occasions, the movie text exploits this attribute, delaying the moment of the star's appearance before the public (as in *Anna Karenina*). This rare presence, *umbra sine corpore*, will finally blur the biographical limits concerning her life and death, and will launch the actress towards the imprecise moment of the beginning of the myth. Some of the texts that I collected for this section, such as the one by García Herráiz, show the decisiveness of her retirement.

Her 0 presence in the world converts her into mytheme and a motive for constant literary re-creation. This is what occurs with the poems of Ricardo Bellveser or Elkin Restrepo. Literature centered on this aspect is evocative of the character/actress, and serves to formalize the silenced part of the myth. The figure of the retired actress is imprinted with the symbolic character of eternal youth, asceticism, and Epicureanism which completes the significance of the myth. At the same time, the personal negation of the codes that swept her up to the heights intensifies the heroic character of the myth. The absence of the actress, on the other hand, causes any future encounters with her to be painted literarily in mythical terms, closing the cycle of the cult worship that began on the screen. Thus, it can be observed in the story by Sergio Fernández: the body of the actress cannot be disassociated from all of her precedent semiotic encumbrances, and this imprints the encounter with such intensity between the narrator and the star that the reader would experience the sensation of standing before a divine apparition.

The poli-systemic perspective has allowed me to analyze how Hispanic literary systems have adopted an element from the culture of the media, and the position it occupies in Hispanic repertoires. The workings of this element among the

systems will require bearing in mind the particular semiotic constitution of Greta Garbo, and earlier chapters will be found to be useful to this end.

The usefulness of this theoretical model is especially notable with regard to the area of the so-called *interferences*. If we look at the levels of acceptance among Hispanic cultural systems, literature, especially during the first years of contact with movies, has shown an enthusiasm for cinematic discourse that was demonstrated in the decades that followed. Humberto Salvador's story makes explicit the will of vanguard literature to massively grasp the elements offered by the new art, and to reject models that the repertory had secularly deposited within the culture. For its part, later poetic development with the same theme by Victoriano Crémer strengthens the position of the cinematic system in the poli-system of the culture. The main conclusion extracted is that literature has not only embodied the rapid canonization (that is, its insertion into the prestigious canon of the culture) of movies, in general, and of Greta Garbo in particular, but also has contributed decisively to such canonization. Cinematic discourse has been literarily validated, helping to consolidate the unstructured inventory of movies within the structured repertory, following the idea of Even-Zohar.

The systemic model has proven of greater usefulness for theoretical-comparative analysis of the intra-literary processes that lead to the mythification of Greta Garbo. The sublime area of literary art (as opposed to the literature of consumption), assumes the existence of a cinematic element through models disposed in literary systems set in tradition. Such is the case of Alfonso Reyes, who, in his texts, deals with generic models related to the world of traditional mythology, updating the repertory directly, in order to apply it to contemporary reality. His work shows that Hispanic literary systems legitimize the new myths in agreement with old ones, since the repertory created is not exclusive to a mythology ascribed to a certain era. If a myth forms part of a literary world as well, this is because there is no difficulty in applying it to the models of existing repertory.

A myth of these characteristics is indivisibly associated with extra-literary realities, for which reason the texts are offered as a documentary source of first order. Through them, it has been shown that the implantation of the cinema as a new institution gave rise to the adoption of models that achieved a high level of interiorization in society, as made clear in the texts of Antonio Paso, Enrique Jardiel

Poncela or Norma Huidobro. The first writer, though his paradoxical tone relegates him to a peripheral position with regard to the Spanish literary system, confirms that the plot structures that mark the filmography of Greta Garbo provide an enrichment of the repertory of comical situations, hastily introducing a cinematic element into them.

Identical behavior is described in the selected work of Enrique Jardiel Poncela, which uses the same repertory of actors as principle motive for his work, with the aim of symbolically setting it up against the writers. The conflict between systems which ensues reveals two important effects: on the one hand, the push away from the center that literature had occupied in the cultural poli-system caused by other socially prestigious institutions; on the other hand, that the struggle between literary and cinematographic systems dissolves into colonial terms. Hollywood cinematic art is an omnipresent discourse because Hispanic national cinema cannot compete with the economic power the former wields. The supremacy of the Hollywood movie industry as dominant discourse in the market should be extended to another system, that of the movie stars, which developed as part of the cinematographic system without which the impact of Greta Garbo could not be understood.

Norma Huidobro's novel reveals that the myth of Greta Garbo has reached a high level of interiorization in the nucleus of contemporary culture. It belongs equally to different spheres of the literary market. The potential sector consisting of consumers of novels, the sector represented by young readers, could present a conflict in reception if we paid attention to the historical distance of the myth and the rules of the market, which would have declared the Greta Garbo «product» obsolete before the text could ever have been published. But the construction of the «product» exclusively according to that mythical element of the cultural repertory of the media assumes that its model will continue to live.

The application of the systemic model which I call counterculture has made it possible to affirm the vitality of the myth even at moments when models are subjected to a process of conscious disintegration. The one Greta Garbo constructed, in spite of its cinematic origin and, therefore, supposed susceptibility to being more hastily forgotten, remains upright in this most steely postmodern period. It is reflected thus in the narration of Fernando Márquez in which we are warned that the

demystifying use of the repertory of the culture keeps the Greta Garbo myth as a valid model for deconstructive and irreverent practices.

The texts that I place besides Márquez's are basically in tune with his. The incendiary tone of Diego Maquieira's poem does not spoil the original Greta Garbo model, the point from which it embarks towards other radically distinct models. His taste for the sordid aspects of society situates the myth in a peripheral zone of the culture in which it subsists, intact, in spite of the changes it undergoes. Juan Velasco Plaza's text places Greta Garbo in the mythical repertory prepared by later mass culture. Alongside the new idols created, springing for the most part from rock music and incarnating, as if they were antiheroes, a glorified conception of destruction, the diva claimed that her earlier uplifting to the level of myth had made her predisposed to effortlessly bound over the prestigious center that she occupied in modern times in order to step toward the limits of counterculture. The youth of poet Antolín Amador Corona corroborates this behavior, since he applies a cultural model which, due to his age, does not form part of his contemporary reality, which induces one to reflect whether or not literary plots influenced his election more than did cinematic ones. Enrique Buenaventura's poem, to the contrary, validates by negation the modeling character of the myth, since he uses it to interpret modes of conduct.

The poli-systemic perspective gives rise to a final reflection as to the social nature of the myth and its literary acceptance. The diversity of textual models with which it settles down, as well as the social peculiarities that these creations collect, and the variety of individuals who consume them, allow us to establish the position of the mythical entity (not just Greta Garbo) as *ambivalent*. It is homologous, on a broad cultural scale, to the behavior described by Shavit for texts that wield a manifest plurality as much in the potential segments for consumption as in the repertory elements employed in their creation, and that end up transforming them into models. In the case of the myth, its transformation into a model would hypothetically permit it to be consumed and accepted in any socio-semiotic practice. The myth is defined, then, through its systemic transversality.

On the other hand, historical perspective has demonstrated that the myth continues to function as a stable literary element in spite of its purely commercial origin. This has permitted me to confirm that a socio-semiotic practice such a cinematic discourse, once it grabs onto and settles into a literary system, adopts a

long-lasting position which is only possible through a cultural exchange in the form of myth.

An analysis from a narrative model posture allowed me to complete the study proposed in this chapter devoted to the semiotic model, since it centers on the aspects derived from the filmography of Greta Garbo which must of necessity accompany the literary significance of the star. Dividing the model into the elements around which a study of narrative aspects has been traditionally structured ever since Genette, allowed me to recompose the mosaic made up of the fictional units into which the myth may be divided. I have considered, in addition, that narratology might offer a better understanding of the phenomenology of the cinematic event. In my opinion, it would be useful for future studies to relate it to the contributions of theorists concerned with the aesthetics of reception such as Iser or Maurer. The latter, especially, may turn out to be fructiferous in epistemologically, if we bear in mind the narrative nature of most of the movie texts that are in circulation at the present time.

The narratology elements that have proven to be most efficient for the development of the significance of the myth and that, in addition, have been most represented in literature, are those that concern action and characters. The story level takes on special value for understanding the literary nature that characterizes Greta Garbo. Her movies are based on the principle of repeating the same plot patterns, using plots with the highest commercial value. In a literary sense, the economic weight of the industry is insubstantial, because it does not receive the greatest transcendence in the configuration of the myth. However, importance is granted to the repetition of those same plot patterns, which influences identification with the femme fatale character that exemplified the greatest portion of her filmography. Consequently, action and character should be considered together when speaking of literary constructions.

Narratology, on the other hand, admonishes us to consider the myth as a narrative form, in consequence of its traditional definition as the unique story of a hero. The myth of a movie star, after all, is a story of stories. The idea has been suggested that the plot structures of most commercial movies are based on essential mythical units comparable with Levi Strauss mythemes. Although this

perspective has been applied by such authors as Will Wright, it may still offer an interesting and fertile field of study for humanistic science.

Thus, the lyrical prose of Francisco Ayala's «Greta Garbo» clearly indicates that, from a very early time, the patterns of the stories systematically reproduced (in relation to the character and the actress who brought them to life) would permit linking them with models for mythical stories, even when they referred to relatively recent figures such as the *femme fatale*. The same line of thinking can be applied to the poem by José Moreno Villa, where the poet reflects in an ideal way upon the actions that typify the characters that Greta Garbo interprets, centered, fundamentally, on their difficult relationships with their lovers. Along the same lines as these two texts, the corpus offers a great number of examples that link her with these narrative structures. Let us consider, for example, the humoristic text of Miguel Mihura «Greta Garbo and the Little Cameras/ Greta Garbo y las maquinas de retratar», which we talked about in chapter two, or the text by Fernando Márquez, which shows that the label of *femme fatale* was to remain a permanent part of the nucleus of the myth, even when it was immersed, as in this case, in a disproportionate process of consumption.

Beyond the differences in the plots of her movies, then, literary reception introduces a narrative leveling over and above the plot structure of the filmography of Greta Garbo. Some of these actions, however, have acquired greater relevance in literature and have been demonstrated to be particularly interesting for study. The section that I devote to the kiss, among other narrative actions of great literary impact, reveals the importance, not only phenomenological- of great efficiency given the intensity with which Greta Garbo gave herself to these scenes- , but also in the sphere of spectator desire. José María Morón's poem highlights the social magnitude of the passionate cinematographic kiss at that time. Along with the act, the intensity is doubled with the magical identify of the cinematic event, which unleashes a heated response in the poet spectator. For his part, Carlos Edmundo de Ory, in his poem, declares that it must be the poet who kisses the star, in representation of the lovers she enjoyed on the screen. Evoking the kiss shows the transcendence that the movie actions performed by the characters acquired in the cinematic myth, but their literary behavior operates at abstract or idealized levels. These minimum narrative units are given over progressively to the horizon of the Greta Garbo myth.

Referring exclusively to character as an element of the story, I have considered that the contributions of the chapter devoted to semiotics as valid. Her movie roles cannot be separated from the image of the star, and interweave their traits with those attributed to the real person. For this reason, I have considered it appropriate to devote this section to Greta Garbo as a literary protagonist. This option makes it obvious that she is rarely characterized in literature with the same aspect as any of her movie roles, since, when she is inserted in a narrative text or poem, the actress prevails in her own right beyond the names of the characters she portrayed. This circumstance does not mean that the Garbo myth may not manifest itself as certain roles that she portrayed. But in almost all cases, the passage to literary character leaves off to one side the particularities of these personifications, and shows them standing before their literary creators as *plurale tantum*, explaining things using a concept that Jauss uses for the detective genre, and that anticipates the question of Greta Garbo as a genre of itself. This behavior of the myth is sufficiently consolidated in western tradition. Let's recall the metamorphosis of the Greco-Roman gods, in whose transformations the inalterable substances of the mythical figures were not lost. Restricting the temporal arc to a few contemporary coordinates, the mutability of the classic myth provides a practical model for application to characters mythicized in the literature in our century.

In the literary consideration of the actress-character symbiosis, I should point out the traits that may lend greater phenomenological value, which go hand-in-hand with the technical aspects. In the case of Greta Garbo, and in terms of literature, her voice has proven to be one of the most fascinating of her attributes. Nicolás Olivari left behind a beautiful example of the aesthetic impact that the actress' voice produced the first time it was heard. Her poetic prose united, literarily, technological advances with linguistic discourse. The first sentence pronounced by the star in a movie revealed itself in literature as a sharp eruption of a rational of deep aesthetic consequences. Literature treats the fragments of the star's movie discourse as sacred, as if it consisted of phrases proffered by an Oracle. The myth of Greta Garbo in literature invites us to establish inter-textual games with her mediatized words, and these words, then, become enriched with the real discourse of the actress (as in the famous phrase «I want to be alone»). They give rise, then, to a circular dialectic exchange with suGreta Garboestive results.

Borges, himself, recalls the impact of Greta Garbo's voice and of her words. From his writings, it can be inferred that the tendency to over-exaggerate everything about her was reinforced by the incorporation of technological advances, which, however, could have brought on very negative consequences. Dubbing, an early cinematic practice and the objective of his analysis, weakened this attribute of the diva by dramatically weakening the cinematic aesthetic experience. He shows that the myth must have its existence in the totality of the actress, because it is her traits, taken together, that give greatness to the figure. This is reflected in the poem by Eduardo Casilari, whose mention of the voice of the star converts the occurrence into a superlative moment for the history of the cinema.

The dramatic space of the movie texts adheres to the image constructed of the myth, so it should be part of the study on reception, helping to achieve a deeper understanding of the myth.

The movie star is linked in the memories of her spectators to certain types of topographic settings and situations, which experience the same imaginary leveling process that I described earlier for actions. Guillermo Meléndez's poem participates in this behavior. The myth of Greta Garbo is invoked in a dark, tense setting, which maintains a certain relationship with her filmography but which, in my opinion, does not constitute a particularly decisive trait in her movies.

As opposed to dramatic space, film space has revealed itself to be especially interesting with regard to close ups. The completeness of Greta Garbo's beauty acquired phenomenological magnitudes which have been revealed in profusion in literature. This is the case with the text by Héctor Rojas Herazo, which allows us to reflect upon the dialectic of the facial expressions that this star uses. Of all type of shots that have been invented for movie filming, close-ups, which frame the facial characteristics of the actress and, thus, direct her gaze directly at the spectator, are the type that awakens the greatest possibilities for study from a phenomenological perspective.

The literary repercussions of close-ups are especially notable in less recent texts, since, together with the literary magnitude of the cinematic myth during its first few years of existence, the intra-semiotic aspects of movies were cited as reason for poetic celebration. *The Life of Greta Garbo / Vida de Greta Garbo*, by César Muñoz Arconada, confirms the desire to translate this movie space into literary language.

»Lirical Close-up/ Primer plano lírico», the chapter that begins with her biography, provides the keys to understanding attempts to grasp movie language. In my opinion, close-ups found greater and more appropriate use in literature through lyric forms. Only by including the intimate processes of identification that lead to a contemplation of the face of Greta Garbo may we understand the evocative capacity of this resource.

With regard to the conditions for enunciation and the moments when she participates in enunciation, as pointed out above in terms of the subject receiver, there is the possibility of understanding Greta Garbo as a pseudo-enunciator subject of movie discourse. Only in this way can we discern the mythical intensity with which she is systematically portrayed in literature. On the narratologic plane, this strength rises to a level higher than the story, where its efficiency, as I have already noted, becomes evident in the literary practices through the inter-text. In my opinion, it is a question that corresponds to discourse level: The magnitude of Greta Garbo gives her a statute subordinated to the enunciator subject which is constituted in all movie texts, according to the theories of Francesco Casetti, but that determines conclusively the enunciation that begins with the action mentioned. In the eyes of writers I have studied, it seems that Greta Garbo was always present in *first person* before the spectator and that she responded to the maxim «*I tell you and I show you that...*» . Close-ups, again- let's remember that the first seconds when the star appears as *Anna Karenina*—, comprises the best example of the hypothesis I am putting forward. And, looking at the abundance of this movie resource is suGreta Garboestive for establishing it as a way of direct interpellation of the actress as much as a prosthesis subject constructed by the text (according to the ideas of Gianfranco Bettetini) as by the empirical spectator.

This reflection inspires me to expound another which may prove interesting: to consider the actress as a happy coincidence of authorial instance for the text, above those are considered as such (director, etc.). On the one hand, the magnitude of the presence of a diva such as Greta Garbo overshadows any other element of the movie. On the other hand, movies are organized narratologically around her, as much at the level of the storyline as at the level of discourse. *Queen Christina / La reina Cristina de Suecia* may be considered an outstandingly clear case of a gradual process of moving closer to the star in order to end up in a final close-up. The

language of common use, in addition, supports this hypothesis, since the quality of author («a *Greta Garbo movie*») is socially transferred to the main actor.

The iconological model has allowed us to concentrate on the image of Greta Garbo as a literary motif. Her face, one of the most iconic faces of the 20th century, reproduced in photos and exploited in the movies as few have been in the history of film culture, impetuously activated resources for literary creation in Hispanic literatures. The image of the myth represents the original nucleus of the inter-semiotic textual entity that I have been working with in my research, to later reach a mixture of literature and image in the constant interaction and dialog of which its complete significance was consummated. Nowadays we conceive the myth of Greta Garbo not only cinematically, but also in terms of the poetry and prose that have molded it with rhetorical significance.

I have reconstructed the strictly iconological image of Greta Garbo which literature has created through a brief representation of texts. At the same time, the main iconic signs that make up the image have been determined, responding to the objectives that guide modern iconology through which, just as if we were dealing with an ancient effigy, a reconstruction of the «portrait» of the character is sought. The dialectic between work and image has revealed fundamental aspects for a general understanding of the mythical phenomena.

Literature is found to be basic to understanding, from the iconological model, all operations above the iconographic level of a work of art. Literature has subjected the image of Greta Garbo to a process of artistic objectualization which may explain the origin of the «traffic accidents between images and texts» that have appeared in this chapter. For example, the acquisition of iconographic relevance for an image is hardly verifiable if the texts that deal with the myth are not treated with philological rigor.

Among the «accidents» between images and words listed by Panofsky, one is especially interesting as it reflects on literature and mass culture. It has to do with the one that prays that literature and images live in different tenses or, to present this in Moralejo's terms, «they have absolutely no solidary history». His words refer to non-contemporary realities. For the sake of the phenomena that I have addressed in these pages, however, it would be a good idea to clarify that may they have histories that are not only synchronized, but also interdependent. The haste with which the

mythical conception of Greta Garbo (and the cinematic manifestation of Greta Garbo at the same time as artists of the vanguard, who are clearly fond of things contemporary) urge me to think that the times of words and images in mass culture move together when creating new myths.

On the other hand, our study from this perspective has revealed that literature has taken into consideration the elements of the iconographic repertory inherited from tradition, not only in terms of their evocative value or value as a rhetorical resource, but also as a model for interpreting the image of the star. At times the Greta Garbo icon has been modernized using representations from ancient mythologies (Venus, Circe, Sphinx...). Or, to the contrary, the image of Greta Garbo has served as a model for poetic interpretation of reality, a phenomena that was made famous in the poem by Edgar Neville, who, in addition, endowed the myth with a degree of folklore which it needed in order to be able to pass beyond the strict limits of high culture.

Either subtly or explicitly, elements that correspond to Christian iconology have been applied to the myth, as can be inferred from the text by Antonio de Obregón, marching down a symbolic path that is firmly established in Hispanic societies. The model of the Immaculate Conception treading upon the Devil is the culmination of mythical-religious attributions ascribed to the image of the actress, and represents its assimilation among very well-known figures that contemporary authors such as César Muñoz Arconada had already taken up. On the other hand, the character of the sacred icon of Hollywood stars remains clearly reflected in the quote I offer from Manuel Martínez Mediero, which has the documentary value of illustrating the way the public, society in general, adds magical values to these figures. As a result of this idea, the extract from the novel *The Back Room /El cuarto de atrás* by Carmen Martín Gaité demonstrates the unnatural condition in which representations of the actress are framed.

A few other symbolic and sacred consequences attach themselves to the literature about Greta Garbo. Many of the works studied show a willingness to confront the myth in a pre-rational manner, that is, as if they wished to separate the logos from any understanding of the image of the star and restricted themselves to *having the experience* of the metaphysical character of her representations. It may be paradoxical since this has to do with literature, but if we examine the works of

Manuel María Villar y Gil or Juan Eduardo Cirlot we perceive the overwhelming supremacy of image over word, which seems to be forced into a state of suspension of the logical rules of language and reason that hold it up. It's no accident, in relation to the above, that the 20th century was the century of images, and that positions such as that of the Deconstruction have shaped the end of logocentrism which had secularly held up culture.

That iconic force of the diva contributed to consolidating her against all iconoclastic intents, as much literary as artistic, which occurred all during the past century. The artistic representations of the star that I speak about in this chapter, be they of the oldest representations- Gargallo- or those ascribed to *pop*, hold on to the symbolic values that were deposited in her decades ago, adding, in cases like that of Alcolea, other new ones. The Hispanic artists selected for in this model illustrate this modulation of the mythical material with the aforementioned objectives. Literature that is markedly postmodern, in its turn, has maintained a relationship of fidelity with the icon, even in cases where the myth has been accommodated to peripheral forms of countercultural taste.

9. 2. The Constitution of a Textual Corpus

Undoubtedly, a fundamental contribution of this thesis is the constitution of a vast organized textual corpus, in which all the texts present the myth of Greta Garbo to varying degrees. It was useful for the general theory of the myth and for literary theory to confirm that a cinematic myth, well into the 20th century crosses the territory of the literary vanguard and post-vanguard leaving in its wake a trail of memorable texts analogous to those of the myths found in earlier literature. And from the perspective of studying these texts, the current philologist has been able to complete three of the basic tasks that philologists have performed with myths ever since Antiquity: the constitution of a coherent mythical corpus (a practice we have evidence of since the 2nd century AD with the *Library of Greek Mythology* attributed to Apolodoro and the *Fables* by Higino), the text commentary (similar to the scholia of the myths of Homer), and the explanation of the myths in the general environment of the Poetics (Aristotle and Horatius, and what we now develop as Theory of Literature).

Without speaking with quantitative precision, we can say that there are approximately a hundred texts, though the number of writers does not exceed ninety, because there are several who treat the theme more than once (Muñoz Arconada, Borges, Benjamín Jarnés, García Márquez). More exactly, 93 authors have been studied, of which 86 are writers, and 5 are artists. We are speaking of a theoretical and literary corpus and a corpus of readership. It is not a corpus of authorship nor, in the strictest sense, a corpus of stories. These authors have not written their texts with the intention of creating a collection of works centered on the myth of Greta Garbo. With few exceptions (José María Álvarez's lyrical biography seems to recall the one by Muñoz Arconada), we do not find among the texts a genealogical connection that would allow us to speak of a historical corpus of authorship. Studying a cinematic myth of great semiotic force, highlights in detail and with great precision, a general characteristic of the literature of the 20th century: the impact of modern myths, of mass communication, of the new arts, and of changing technology all work to break down to a great degree the *linear* model of literary history. The texts that deal with the myth of Greta Garbo do not establish among themselves a linear or branching genealogy. There is no direct *line* running through them that links Dante's epic with Virgil's epic, and his with Homer's. As far as the myth goes, the trans-textual connections (inter-textual, meta-textual, para-textual) are not found between or among the texts that deal with the cinematic myth, but *between each text and the cinematic myth*. We have seen that the most appropriate model to describe the textual corpus is that of *a spider web* or *a constellation* (let us use metaphors), in the center of which is found the movie star. Her words, the titles of her works, her performances, the memorable events in her life, the parts of her body- eyes, mouth, hair, legs, and sexuality-, her absence itself- by death or through retirement- are elaborated poetically by writers. They become a new myth. ¿How are the titles of her movies re-elaborated? *Susan Lenox*, one of her movies, is also the title of a poem by Cirlot. The inter-textuality is pure until Cirlot «steals» the name and Spanishizes it: Susana. There is the proof of a mighty myth in literature. More than seven decades later, García Herráiz, in 2009, created inter-textuality and a different appropriation. He changed *Camille /La dama de las camelias* to «The Lady Wearing a Raincoat»/» *La dama de la gabardina*»- the character and the actress, each one as a different facet of the myth.

There are texts that are essential, because of their quality or because they focus totally on the myth of Greta Garbo (Cirlot's poem, the one by Olivari because they talk about her voice, or the novels of Arconada and Umbral) and even some texts that contain hardly a mention. Even so, *the corpus aspires to be exhaustive*, at least as far as essential texts. Though, it is not a selective corpus, it is still a very representative one. The limitations inherent in any thesis and those of the author of this thesis in particular, make significant absences inevitable. Even so, an era like ours, with enormous textual dispersion, but also with an immense capacity for accessing all types of texts, confirms that the study of literature is not an exact, nor arithmetic science. It's not even a statistical science.

The time period for the corpus has a clear initial borderline, with three years, 1927, the date of the first text published by Muñoz Arconada about the diva, 1929 if we pay attention to his lyrical biography, *The Life of Greta Garbo / Vida de Greta Garbo*, that substantially founded the corpus, bringing the myth into our literature through the «big door». We can affirm that the years 1927-1929 made up a type of Greta Garbo inaugural triennium. We will not talk about periods of nature, but instead, literary periods. Literature walks along behind the cinema, but it seems to be getting closer and closer to synchronizing with it. The end of the 1920s is replete with texts in Spain and American (Luelmo, Mihura, Humberto Salvador, Francisco Ayala, Antonio de Obregón, Gutiérrez Hermosillo, Moreno Villa, Porlán). The 30s brought a very valuable burst of texts and authors (Arlt, Borges, Alfonso Reyes, Olivari, Morón, Bergamín, Jarnés). In reality, from 1927 and into the 30s we find a (broad) literary decade which represents the decade of greatest artistic quality. It is the closing of not only the first, but also the golden era. In the *golden* classic moment, Greta Garbo was a cinematic myth but still not a literary myth. In the second moment, Garbo was a cinematic myth and at the same time a literary myth. She was classic, because she coincided with the classical era of the cinema. During this stage we can point out an event that was to convert the cinematic myth into a literary myth: the change from silent movies to sound movies and the first time that Greta spoke on the screen. This event was treated as a mythical moment by Olivari and Borges, (it would be later evoked by others, such as Bejarano).

By 1941, Greta Garbo was part of literary history. She retired from the movies and texts soon noted the impact. Writers and poets began to explore a second

moment for the myth, sometimes creating a new myth, the myth of a retired, shadowy, ordinary, Greta, with no sparkle anymore. The two moments of the myth are in opposition, or lined up one after the other, or re-elaborated into one superior myth, but they are generally clearly marked. In general, the results make up a new set of texts that do a splendid job of mythifying the new Greta Garbo. From a theoretical point of view, a new way of dealing with texts is created. This stage could be called the Silver Age of the Greta Garbo myth, not because of its quality though, because valuable texts continue to be present, some written by first class writers. It is a question of distance. These texts mark a secondary moment. Movies are no longer first class happenings. Things are seen from a perspective of more distance. There are praises (Cirlot), commemorations (Beneyto or Bejarano), love poems that attempt to repair the deterioration (Ory), deconstructions (Conejo). The desire is often to create minor texts, even to contribute to consolidating the category of «minor poet», typical of late or Hellenistic periods, very frequently with good authors and texts. Here I cite the unpublished book, *Minor Genres/ Géneros menores*, by Eduardo Casilari. I should mention, as well, another unpublished work, *Petting Pan*, by Fernando Márquez, of which we have no advance text available, though we do have word from the writer, himself, who lets us know that this is a book that is already finished, with «preference for Greta Garbo», was created with collaboration from two photographers, and contains a prologue by Esther Peñas.

In the second stage, irony plays an increasing role, not only because of the minimizing desire, but also because of its meta-discourse character. Casilari created a rich meta-cinematic poem. A postmodern Greta begins to appear. The 20th century, or more exactly, Greta Garbo's century, has sped up. She, for those poets who apply the theme of the rose, has suffered an impressive evolution: she is at the same time an icon for literary modernism, and a symptom of Postmodernism. The myth takes on an iconomic dimension that turns it into a point for cultural, social, and, often personal, reference. If we must choose a symbolic text, let it be the poem «Post-Greta», by Fernando Márquez. We can confirm that there does exist a «Greta Garbo century» something of a measuring stick for literature. It is a theoretical unit, but also a historical unit. Just like the inaugural year for Greta Garbo in our literature (1927-1928) or like the decade that shown brightly (1928-1940), the century is analogous: displaced with respect to the 20th century, and with a different duration. The latest

texts incorporated are from 2010 (texts by Norma Huidobro in Argentina; Antolín Amador Corona in Spain). Marta Rivera de la Cruz's novel (which we include on the list, but haven't had time to study, published by Planeta in 2011) and the unpublished work of Eduardo Casilari suGreta Garboest the perpetuity of the myth, which has not yet been used up. It's quite likely that the literary century will end up as a century in the Hispanic world. And it may extend even farther, because the cinematic myth has not lost its effectiveness.

As far as national origin of the authors (of secondary importance for a philological, theoretical, and comparative study such as we have completed), most are from Spain, though the Latin American continent is also well represented, especially Mexico, Argentina and Colombia. There are authors from Chile (Maquieira), Ecuador (Humberto Salvador), Venezuela (Armas Alfonzo), Cuba (Carpentier, Barnet), Bolivia (Cerruto) Costa Rica (Macaya and Uriel Quesada), Uruguay (Benedetti) and Peru (Clemente Palma).

One important contribution of our study is to show that it's not only ancient myths that have been worked with in literature (the bibliography of contemporary literature contains a great deal on classical myths). It might be thought that the new cinematic, music, or sports myths are dealt with in rag magazines- and-, or in *ad hoc* books written to try their luck in a sub-literature of consumerism. In our study, we have seen great names in literature, texts of sublime quality, prodigious poems by such poets as Cirlot, moving novels like the one by Umbral, multiple references to Christian tradition (even to desecrate it), Greco-Latin, Sumerian (Cirlot) or the Hispanic classics (Cervantes for Borges, Lope for Bergamín, Quevedo and Góngora in Gutiérrez Hermsillo, connections to Lorca, Alberti, Cernuda...). Among the authors we have a Nobel Prize winner, Gabriel García Márquez. And even, if we are to appreciate the lovely re-semantizing operation of José Bergamín, we have words of Lope de Vega that serve to portray Greta Garbo. Great literature, making a connection to the best of all ages, revolves around a myth that works just like all other myths.

9. 3. Literary Genres

This is a corpus defined by thematic specification. It stems from two approaches that outline the possibility of establishing a textual class around the myth of the Swiss star. One of these approaches is seen in the study by Professor Pérez Bowie, co-director of the dissertation: «Greta Garbo and the Vanguard». The other is my article «Greta and the poets (the generation of 27 and a cinematic myth)». There have not been any more limitations to this thesis than limitations of theme. So, the formal variety is enormous. But let us pay attention to the category of archtext which I have used on some occasions; we'll review here the conclusions about literary genres and the type of discourse and speaking moods.

As far as *literary genres* are concerned, there is a great variety, which reproduces, like a mosaic in miniature, a rich sampling, representative of the period covered. There are poems (the formal genre that predominates), novels (by Muñoz Arconada; Umbral; Palma; Norma Huidobro), short stories (the genre that ranks second in quantity), theatrical works (Antonio Paso, Jardiel Poncela, Martínez Ruiz), essays (Sergio Fernández, Gil-Albert), newspaper articles (Azorín), hybrids (Fernández, Barnet), dialogues (Borges), micro-stories (Barnet de nuevo), supershort forms (Vicente Núñez's aphorism) or even the zero level of writing (Bergamín's diptych, which, without writing anything «robs» words from Lope for Greta Garbo, like the Alciato emblem, the Roman patchwork or the Burroughs's *cut up*). Sometimes we find a specific genre encapsulated within another, as with the poem «Post-Greta» inside the novel by Fernando Márquez.

Any «broad» genre has subdivisions within it. In the area of poetry, the extremes of the tradition are excellently represented (sonnets: Morón, Ory) and vanguard (poems written in free verse, with spaces left blank, formal and metric innovations, such as those by Gutiérrez Hermsillo, Porlán Merlo). There are heptasyllables, though with a classical pedigree (Cirlot mixes endecasyllables, heptasyllables and tetrasyllables). As far as length, the texts vary from long verse (Porlán) and Cirlot's tetrasyllables. It is important to note that the study of the corpus of the Greta Garbo myth confirms that the meter cult combines traditional forms with free ones (typical of the vanguard). The popular meter is used less, logically, but is found exemplified to perfection in the ballad by Edgar Neville: «Little Horses from

Jerez/Caballitos de Jerez //with Greta Garbo eyes/con ojos de Greta Garbo //and the hips of a women/y caderas de mujer». As can be noted in this Little poem, popular meter has no problem accepting metaphors and surprising emphasis, also typical of the vanguard, something we already know about from the poetry of Alberti or Lorca.

As for novels, we can also find subgenres, most of the time crisscrossing one another: lyrical and biographical (Arconada, Umbral); detective stories and books for youthful readers (Huidobro); grotesque and science fiction (Palma). In terms of short stories there is an enormous variety, in some cases similar to what we see in the novel, and other times, similar to what we find in poems, since both share borders.

We have established that the literary corpus is an *architextuality*, according to Genette's definition. From a broader perspective, Genette makes architextuality equivalent to literature. Applying the transitive property, we can conclude that the corpus of the Greta Garbo myth in Spanish and Spanish American literature is the literature or a manageable portion of the literature. This means that it is a legible and studyable portion. We have analyzed it in detail, in each one of its texts. Correspondingly, if the corpus is architextuality, then Greta Garbo is *archtext*.

The presence of Greta Garbo in text ranges from protagonist to episodic. Her name always appears, be it her artistic name (in almost all in some way or other; Rojas Guardia thus entitles his poem) or real name (in Velasco Plaza's text) or her first name which is common to both other names (in Macaya's text), one of the names of characters she played (Susan Lenox, according to Cirlot, Annie [Anna] Christie according to Olivari) and even metonymically, using the street where she lived (Sergio Fernández). Some authors fuse together the name of the actress and the name of one of her characters, forming a hybrid that answers better to the semiotic plentitude of the myth («Greta I of Switzerland/ Greta I de Suecia», Beneyto). We may see only her first name or her last name (which will be played with using paronomasias and other figures: grieta (*crack*), gruta (*grotto*), grito (*shout*), desgarbada (*gawky*) —Buenaventura, Beneyto, Norma Huidobro...—; «Greta without grace/ Greta sin garbo» by Enrique Buenaventura and «graceful/ garbosa» by Fernando Márquez, as a re-semantized adjective to designate the specialness belonging to the myth of Garbo, but which may also be designated periphrasis or antonomasia («The Immortal Maiden/la doncella inmortal» by Palacios). We even find a curious flipping of the name by Darío Jaramillo who calls her «Garbo Greta».

The third person singular feminine pronoun is also used as *antonomasia* to refer to her: Is SHE/ ELLA in Olivari's story, accumulating upper case letters in the way of a «supernoun», in the same century that he preferred to write the name God in all lower case letters. She can be named in a vulgar way (*I am the Greta Garbo /Yo soy la Greta Garbo*, by Antonio Paso) or in a formal, elegant way («Mrs. Garbo /la Señora Garbo», Darío Jaramillo's declarations and Marina Mayoral's story. We may also find ourselves looking at an autonomous text (in which the myth can enjoy different degrees of protagonism) or simply be present as a reference to her or a quote.

The genres or types of discourse are quite varied. The text by the Mexican, Sergio Fernández, is a good example of the enormous variety found in the corpus, with his very particular tendency toward narration and reflection. Fernández's text contains a letter (with a return address and addressee), a story (with narrator and narratee) and an essay in the form of a note. This all comes together in a literary text which, in reality, forms one single work and is categorized into the dominion of hybrids.

In terms of enunciation moods, the vastly predominant one is *diegesis*, the narration in all its forms (from novels to micro-stories, including narrative poems). *Mimesis*, the dramatic mood, is used in some theatrical story pieces (whose literary genre may be comic or serious).

Analysis also shows that there are texts pertaining to all three styles: sublime, medium, and humble. This even happens in an era that was determined to abolish these differences, such as the vanguard. It's not just a judgment of the readership. It can be seen from the word *go-* that is, right when the vanguard was full of furor to lead texts forward toward a specific style. In general, the desire is to approach the new radiant myth with a sublime style. Arconada's novel (1928), the poem «Greta Garbo» (by Gutiérrez Hermosillo, 1929, which speaks of «high spheres» or uses nothing less than the Spanish verb meaning «to cover in pearls»), the poem «Susan Lenox» by Cirlot y and Ory's sonnet (both from 1947), or, finally, the novel *The Son of Greta Garbo/ El hijo de Greta Garbo* by Umbral, from 1977, ascribes to this high genre. Many texts intentionally ascribe to the medium style (some just because they turned out that way). The work that best exemplifies this is one associated with the outstanding literary subgenre of the middle class, the detective novel: *Who Knows*

Greta Garbo?/ *¿Quién conoce a Greta Garbo?* by Norma Huidobro. This pertains to the genre through a paradoxical comedy like *I am the Greta Garbo/ Yo soy la Greta Garbo* by Antonio Paso, a work full of vulgarities and destined to be presented before an audience that could only know Greta Garbo as a name or some picture or other. So far so good- the promoters of the vanguard and its legacy act all over the texts. A specific style does not always accompany an intention in a coherent manner. The sublime style does not necessarily seek to raise the myth to the level of nobility: a text coded with elaborated theoretical categories, such as Dali's, implies a beastly de-mythification against Greta Garbo, in application of a paranoiac-critical method. Dali de-mythifies the immortality of the diva attributing diseases to her, something also done by Gutiérrez Hermosillo, who mixes gongorian endecasyllables with visionary metaphors.

We have elaborated a theory for the Greta Garbo myth which may offer something to the theory of myths in general. We have examined, as well, a confusion of mythologies to describe Greta, both directly and indirectly. Upon analyzing the texts that speak of Greta, many Greek myths have popped up (Venus, Athena, Hermaphrodite, Diana), as have Christian biblical characters (Mary Magdalene, Mary, Salome) and Sumerian figures (Siduri from the *Gilgamesh*, in the case of Cirlot, who was also an extraordinary erudite). Mary appears as a negative referent for Salvador and as a positive one for Obregón (with the distant image of Mary Immaculate). More especially, within the Christian legacy, the texts that mythify Garbo have an Evangelical side (perhaps a messianic inrush, as with Humberto Salvador, who actually presents Hollywood as the new Bethlehem) or a hagiographic side, so that we have modern literary genres (formal genres) put to the service of a superior semantic genre (hagiographia), be they biographies, letters, poems, dialogues, or stories. This phenomena occurred also at the time of the Late Antiquity, as has been demonstrated by González Marín .

We have also made connections to myths of the modern novel, such as Dulcinea and, of course, with other cinematic myths. Ritual aspects enter into a general mythology; fundamentally, going to the movies is presented as a rhythmic encounter with the sacred (in Cirlot and Obregón, for example). Studying the texts confirms something that the theory of culture, anthropology, and ethnography has proclaimed: ritual is essential for myth.

9. 4. Usefulness for the Future

This study has many potential uses: showing Spanish and Hispano-American literatures in a unitarian way. This is not because we have imposed a falsely homogeneous vision, but because the same myth of foreign origin (the cinema and the United States represent the same foreign focus) imposes itself with an analogous rhythm and along the same time frame. There are authors like Borges who use categories from Spanish literature (Dulcinea, implicitly) to describe Greta Garbo seen in an Argentine movie theater. On the other hand, the literary language is essentially the same. The procedures for analysis and categorization are equivalent, and the study of the texts offers results based on a language and literary tradition for the most part common to both, which makes it possible to link subclasses of texts according to specific terms (fog, mist, religious metaphors, myths from the Greco-Latin tradition, allusions to Plato or Horace) no matter which continent or country we're working with. Myths organize literature and make it describable, because they lend themselves to theoretical, comparative, and independent analysis of the narrow models belonging to nations and literary generations. The myth of Greta Garbo tosses out a transnational and trans-generational vision of literature. Even with chronological charting, by years or decades, the study of one same myth has given us an alternative panoramic vision, complementary with traditional views. Slightly modifying the appreciation of López Eire, we can say that *myths are literary instruments for political-social cohesion*.

If we look only at Hispano-American literature, we also note that studying one same myth makes it possible for us to secure a better view than we would have of individual nations by themselves. Myths are universal and, therefore, put books by an Equatorian writer, an Argentine poet, and a Mexican essayist on the same shelf.

Though not a historical corpus (genealogical), as we have already pointed out, the corpus has allowed us to trace a small history of Spanish literature from the last century. The Greta Garbo myth fulfills the same primordial function as any other myth: to unify and create cohesion, to establish connections, beginning with literature itself. I agree with the conclusion launched by López Eire y Velasco in his

recent monograph on Greek myths: «Even today it is impossible for us to live without myths».

The corpus thus constituted and our analyses carried out, they will hopefully be useful for other literary or cinematic studies and studies. In terms of methods, perhaps this study will ease the way for others studying other modern myths in new *corpora*. For compared literature, it will facilitate the study of this myth or other myths in other literatures. For contemporary theories, it leaves open the possibility of approaching the Greta Garbo myth in literature from methodological perspectives that may prove very fruitful: feminism, theory of genres, Queer theory, and studies on cultural and personal identity. From their perspectives they may describe essential aspects of the myth which I have studied in depth, such as the femininity or sexual ambiguity of Greta Garbo.

9. 5. Other Contributions

In theoretical parts, referring to the myth of Greta Garbo and models for analysis, as well as in analyses and text commentaries, there is a new vision of the myth and of the texts studied in reference to that myth. Since it would be impossible to mention all contributions here in detail, we will select three that stem from different moments and planes of this thesis, in representation of the focus of our study:

1) At the level of purely theoretical-methodological categories, the change from silent movies to sound movies has a *peripeteia* unique to the Greta Garbo myth. The moment when the voice of the diva was heard for the first time in movie theaters becomes a *mythical moment*. Eliade's concept of *hierophany*, applied with no problem to the cinema and its myths, seems insufficient. The title that the Argentine poet applied in 1933 to his story «The Voice of Greta Garbo/ Voz de Greta Garbo» categorizes the mythical moment in a most unsurpassable way (nearness, extension and poetical quality) within the area of Hispanic literature, though we find it in other texts as a recurring theme (from Borges to Casilari). It has nothing to do with the sacred one being only visually present (the strict and etymological sense of *hierophany* , though Eliade gives it a broader meaning), but rather that a category *that opposes what is heard with what is seen* in the manifestation of the diva- that the

mythical moment of her voice should oppose the mythical moment of her image; that the technical term should be efficient for the cinema and for literature, because the mythical event was experienced by multitudes in movie theatres (not just by writers and their readers, whose mythification is secondary). With this modern occurrence some primigenic characteristics of the myth are recovered: live language, orality, social impact. The concept we have proposed is hierophany. It can be seen in the section devoted to Olivari. It is created by analogy with hierophany, combined with paronomasia (*fanía/fonía*, shining light/the sound of the myth, sight/hearing of the receptors). It has allowed us to describe different mythical moments with precision. It is, besides, a useful category for the cinema and may be transferred with no problems to other languages (Spanish *hierofonía*, Italian *ierofonia*, German *hierophonie*, French *hiérophonie*, etc.), always having semantic contraposition with its correlate. Hierophony will be the sound epiphany of the diva.

2) In the area of ancient theories applied to the myths of literature and the cinema, Plutonian and Aristotelian concepts are frequently employed, sometimes in the straight sense and other times figuratively (the Plutonian cavern for the movie theater, the androgyne myth for contemporary sexuality, Aristotelian categories for literary and cinematic theory). In this thesis (in the section «An Anthropomorphic Model for the Diva and its Application to Cinematic Myths») the model of Epicure has been used to describe the diva. It has served to provide a rational applied theory in accordance with modern sensibilities: it has been very useful for detecting and describing in a rational way the myth of Greta Garbo in the literary texts that I have studied. The Epicurean categories for divinity have been very useful for the cinematic and literary mystification of Garbo: anthropomorphism, femininity, beauty, impossibility and immortality. In addition, we have been able to emphasize the fact that the diva leaves her imprint on human beings through their sense of sight, but not so much because of her beauty (the Plutonian model) as for her impassivity (an essential quality of Greta Garbo's). We have also coherently appealed to Epicurean theory to show that this impression in human beings is produced through *images in movement*, in a succession that is very similar to that of photograms.

3) In the area of text selection and analysis, I have presented two texts that mythify Greta Garbo and that are novelties among studies on the matter. One is José Bergamín's dyptic, with a verse by Lope de Vega. The other is by Leopoldo

Eulogio Palacios. It is a personal hypothesis, a proposal in the framework of this study that his poem «The Immortal Maiden / La doncella inmortal» refers to Greta Garbo. I believe I have demonstrated, in a creditable way, that it does within the context of the almanac of the magazine *Cruz y Raya* for 1935.

9. 6. Literary Figures

Text commentary and analysis has allowed us to show that literature- both traditional and of the vanguard— remains a place where language is elaborated artistically through extraordinary procedures. This has been very useful for explaining the nature of these mythographic texts. In the texts that address the modern myth, even more in the modern language that is myth, this identity between language and object is essential.

There are many extraordinary procedures for language. As for figures, the main one in the corpus we studied is still the metaphor. If I had to highlight one particular metaphor in these conclusions, it would be that of star, which presents (traditionally and also in the way of the vanguard, high class and popular) Greta Garbo as a comet (Gutiérrez Hermosillo, Humberto Salvador) and even as the star of the East shining over a new Bethlehem stable- this one made of celluloid (Humberto Salvador). Another metaphor is that of amphora (Humberto Salvador again) which leads to a collaboration *between nature and culture* in the Greta Garbo myth, presenting it as a *masterpiece*, a notion that Humberto Salvador, himself, and Jorge Guillén apply to the Swiss lady, believing that it is fruit created from a new art. This inevitably connects it to the poetic arts of Antiquity.

In the area of semantics, we also conclude that the corresponding figures frequently show a duality (the very frequent antitheses, the paradoxes, the adnates). I conceive her as a literary reflection of the dual functioning of mythological thought. This is seen even stronger in the particular case of the myth of Garbo, made of pendular dualities that are summarized in the moments of plenitude /retirement, life/death, love/absence of love.

Curiously, the figures that are associated with language in its minimum forms have great symbolism. A superficial reading makes it seem like a play on words. However, they hide carefully wrought poetical figures. The two paronomasias:

Greta/Greece/ Grecia (by Vicente Núñez) and Garbo/heron/ garza (by Alfonso Reyes). Vicente Núñez's is paranomasia in its purest state «Greta/Greece/ Grecia» and provides an anagram, an imperfect cryptogram, so that one of the words (Greece/ Grecia) is almost written in the other. It summarizes the Hellenistic moment of Greta Garbo (aesthetic, visual, cultural, primigenic ideal, etc.) The figure Alfonso Reyes uses also has Germanic rhyme, which repeats the initial syllable. Each one of them achieves an extraordinary significance and gives rise to a creative interpretation. The figure Reyes uses, in addition, contains a metaphor that makes the literary figure especially visual, as it presents the actress with the stylized features of the bird at rest or in flight.

9. 7. Myth, Politics and Religion

As far as politics and religion, there are interesting conclusions to be drawn. Being a myth that implies a vision of the divine or the sacred (sometimes irrational and sometimes very rationalized) an important conclusion is that the Greta Garbo myth is easily taken, used, and treated in a literary way by Christians and atheists, by clergy and anti-clergy. She is treated equally by firm believers (like Palacios) and anti-Christian authors or those who broach on blasphemy (Humberto Salvador). One interesting case is that of Bergamín, a declared Catholic, though at the same time a republican and companion of communists. His complex cultural personality (that combines the old and the new) treats images and texts mythologically according to what he wants to say, and so does he treat Greta Garbo.

As I have already pointed out, this indicates that writers of the vanguard seem like Renaissance writers, not only because of the polifacetic character of these artists, but also because of the fusion of mythologies (which incorporates Christianity as one of them). The Vanguard is a *mythical moment* in the strictest sense: language speaks of the myth. There is a renewal of the potentialities of language, it pops out from the cinema and mass media... not even the most orthodox Christians have any reservations about using new myths like the ones stemming from the movies.

What was said about politics cannot be transferred to religion, but the conclusions are similar. Conservative authors and communists approach the myth with equal intensity. Communists like Humberto Salvador or García Márquez or

anticommunists like Salvador Dalí and Cabrera Infante all use the myth in Europe or in America, in the 1930s or the 1980s. Royalists use it as do republicans, liberals, and independents, those who fuse everything together, and those who live in a state of personal confusion (like Fernando Márquez in the Popular Movement in Madrid/la Movida) use the Garbo myth in a very natural way. Our study confirms what Bowie noted about the myth, by way of Morón's poem, arguing that it was «completely disconnected from the ideological adscription of its admirers». For them, the myth is a horizon they have in common. The myth functions as a factor for social cohesion: its textual transversality indicates a social and political transversality, which actually favors it. However, we should not conclude that the Greta Garbo myth is apolitical. To the contrary, as happened in Greece, the myth carries a strong political component. It is sufficient to reread Humberto Salvador's text to see the Greta Garbo myth at the service of a leftist commitment. There is a concept put forward by Wittgenstein that we can use here. This is the «family resemblance» or «family likeness», the famous *Familienähnlichkeit* / *family resemblance* that all literary texts have in common and which makes them literature. Any myth shared in literary texts is a gene shared with the DNA of another text. Wittgenstein's metaphor is a biological one, just like the metaphor of the genres in Aristotle. The myth is DNA compared.

I add another conclusion: normally we have linear models and branching models in a literature of a complex evolution in which texts succeed one another genealogically, sons and grandsons of each other. Here, is a radial model, like a spider web or a constellation, all are part of the same literature, of the same corpus, whose focal point or center is the cinematic myth of Greta Garbo.

9. 8. *De Greta fabula narratur*

We have seen that *mythos* may be translated to Latin as *fabula*. If we remember the proverb *de te fabula narratur*/ *of you the tale is told*, we will be able to make a classification of the texts in these conclusions:

this is useful for practically all the texts. They needn't be narrative texts nor be written in third person feminine singular. One way or another, they are all talking about Greta Garbo.

«the myth is about me». The Greta Garbo myth enables the author to talk about himself. They may be poems written in first person, that tell about the absence of love (and so the Garbo myth may be expressed in third person, as with Cirlot, or in second person as with Ory). But they may even be stories or essays, which, dealing with the myth of Greta, speak of retirement, itself, of routine, of aging, or of death. There are more texts than one would imagine. Here clearly enter Bejarano, Beneyto, Ory, and Gil-Albert.

«The myth of Greta Garbo is about you». This is said to the reader. The two suppositions above, in reality, lead to a warning for the reader about human fragility, about the necessity of knowing how to run one's life, about how ephemeral beauty is. The myth also addresses the plentitude, beauty and love of the person who reads it. The two previous ideas become incorporated into this one, which has the most validity, because it was already coined like a proverbial warning.

9. 9. A Feminine Myth

And it is at this point that we should address the question of sex and gender. Greta Garbo is a feminine myth. She is also a myth of sexual ambiguity. From our analysis of the texts, we can conclude that her ambiguity is sustained by her femininity. All the texts, then, have a feminine protagonist. But it is interesting to note that in the corpus which is almost a hundred years old, only four are texts written by women. This is characteristic of the era, since when the myth popped up, it was mainly men who wrote literature and read it. There were few women writers who wrote about the myth of Greta Garbo because there were few women writers to begin with. It is symptomatic that *The Back Room/ El cuarto de atrás*, is the book for which Carmen Martín Gaité won the National Prize for Literature, the first time that a woman obtained this recognition in Spain.

There may be questions that are strictly sexual: it might seem that the Garbo myth would be more interesting to men. But the ambiguity of the myth, even its own lesbian connotations, could have inspired more women authors to write about it. This last idea seems to be dealt with in profusion and contundency by postmodern writers, like Fernando Márquez, in whose novel «Mary Ann and her Lover the Diva /Mary Ann y su novia la Divina» live together, or Terenci Moix.

In the Hispanic world, this lack of women writing about the myth is even more accentuated. In 1986, Emilia Macaya's story, centering on women's identity, sets up as a complaint against imposed models of femininity; in 2010, Norma Huidobro, very recently and with a postmodern perspective, addresses, as a woman, - and in a novel whose protagonist is a young woman- the question of identification (in the last instance, identity) with a cinematic myth inherited from her parents, clearly *Post Greta*, to use Fernando Márquez's formula. It represents a neutral, non-conflictive vision, in two middle class literary genres (detective novels and books for youthful readers).

Of the Spanish women authors, the most interesting as far as the myth is concerned is the poet Beneyto, who in her exploration of maturity, old age, and retirement, seems to project some of her own personal concerns, since she was, after all, a contemporary Greta Garbo.

Carmen Martín Gaité recalls Garbo briefly but solidly. Within a context of feminine evocations, she mentions Garbo, at first, for something that could be not modern nor liberating (her hairstyle), but which ends up being feminine, because the Swiss actress' straight hair (which is one of her mythical traits, as shown in the text by Gutiérrez Hermsillo in 1929 and the sculpture by Gargallo in 1931) becomes a factor for independence with respect to fashion, and, thus, for liberating the archetypical woman. This is a Greta Garbo who incarnates modernity and leads the way as a woman who is in charge of her own personal projection.

9. 10. Shared Language and Aesthetic Cohesion

If within the corpus (architextuality) the myth of Greta Garbo is a shared textual trait (inter-textual in a broad sense, trans-textual), we have complete theoretical legitimacy to modify the Barthesian idea of the myth as stolen discourse. The idea of mobility or transferal, which implies robbery, is valid, but not the underlying idea- that of property. We'll speak better if we say the myth is shared language. The myth gives itself, surrenders, and is accepted or received. The myth is used to say something new. Sometimes there is violence in textual appropriation, undoubtedly, but it is preferable that this be an exception or just an unusual case.

Applying the Wittgenstein category of «family likeness» or «family resemblance», we have seen that the myth of Greta Garbo is a gene shared by all the texts studied in the corpus. *The myth is a shared gene, DNA shared across texts.* This is valid for other myths and for other texts, even ancient texts. The biological metaphor, analogous to Aristotle's metaphors for literary genres, may be useful in a century such as the 21st, which is marqueeed as the century of biochemistry and deciphering all the possibilities of DNA. As the Greek theoreticians did with the Poetic, it would be a good thing for theoreticians of literature to use a concept valid for living beings. The gene is not stolen, but shared, transmitted.

Generalizing even more, we can conclude that *the myth is shared language* (better said than stolen language). This not only nullifies the idea of previous ownership (nobody can own Greta Garbo's luminosity), but describes more aptly the function of transmitting the myth in literature. Naturally, the idea of shared language (gene, DNA) has validity beyond literature. Myths are language shared between the cinema and literature, between the cinema and fine arts (painting, sculpture, photography), between literature and the fine arts, and the cinema. Myths show that the world and the image, which were interchangeable in the history of culture, renewed that interchangeability in the 20th century. To this point we may add another idea: myths are a factor for aesthetic cohesion (not just literary cohesion). They glue together all of the arts (verbal or visual, ancient or modern, traditional or of the vanguard). They link authors with receptors. Before the myth of Garbo, writers and poets have had to first become spectators, just like their own readers. The myth represents men and women, links different continents like Europe and America together in a time when they are beginning to take very different paths. It brings together people of different sexual orientation. It connects people of differing political ideas or religious faiths. In the end, it bonds successive generations, because the myth is beyond the reach of temporal, historical wasting. This is why it is such fertile ground for comparative and theoretical analysis. The political and social cohesion traditionally attributed to the myth is a consequence of the political-social before and after; the myth is a factor for aesthetic cohesion.

I repeat the names Marta Rivera de la Cruz and Esther Peñas, besides the ones I mentioned at the end of sections 1. 2. 5. Corpus.

In Greek there only exists the proper name Hierophant, parallel to the common noun, *hierophant*, the priest who interpreted sacred things.

Not within the corpus, but mentioned in the introduction, we find such fundamental players as Marta Rivera de la Cruz and Esther Peñas or the practically impossible to find Herminie of the gate.

Questa tesi è stata stampata e rilegata
il 28 di gennaio di 2013 giorno di San Tommaso d'Aquino,
detto Doctor Angelicus

