

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
GRETA GARBO. LA MUJER QUE LLEGÓ DEL FRÍO

Autor/es:
Román Gubern

Citar como:
Román Gubern (1997). GRETA GARBO. LA MUJER QUE LLEGÓ DEL FRÍO.
Nosferatu. Revista de cine. (23).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41001>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Greta Garbo

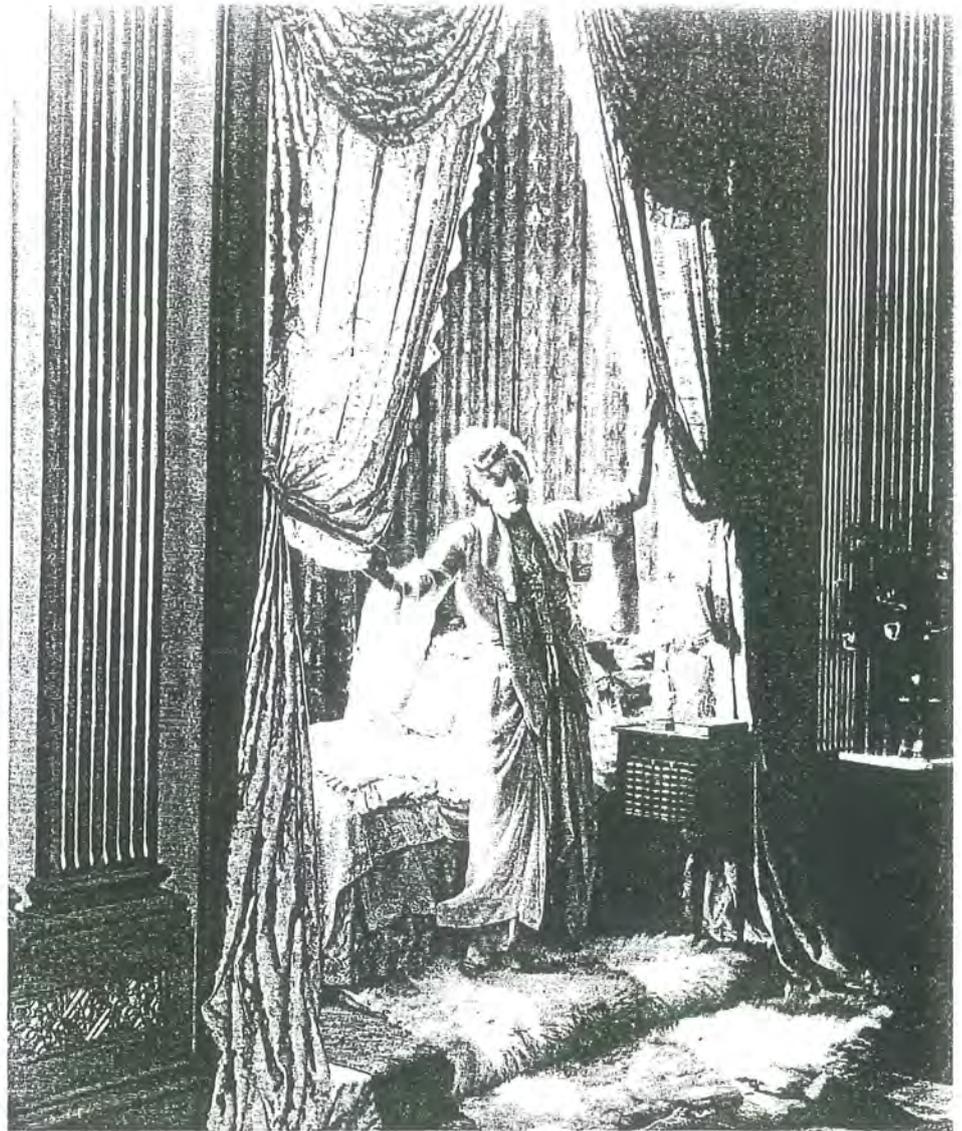
La mujer que llegó del frío

Román Gubern

Ninguna actriz ha encarnado públicamente de modo tan acabado el misterio de una personalidad superior, inaccesible y hermética como Greta Garbo, con una inaccesibilidad que la hacía por otra parte más deseada. Con su enigmática máscara de mujer hermosa pero inaccesible e impenetrable (¿en el doble sentido de la palabra?), Greta Garbo fue repetidamente comparada con la Efigie y su divisa pública fue "*I want to be alone*". Era una mujer que llegaba de la fría Escandinavia, la cuna de la vampiresa cinematográfica, y quería preservar su independencia y su modo de vida. En 1936 era la mujer mejor pagada de Estados Unidos y la más famosa y publicitada (aunque sin ningún Oscar, como Chaplin), pero seguía defendiendo de modo militante su privacidad y su autonomía sentimental.

En el origen del controvertido comportamiento sexual de Greta Garbo hay que situar su especialísima relación con su descubridor, con el realizador *dandy* y homosexual Mauritz Stiller, quien le dio su famoso seudónimo español. Como a Stiller las mujeres le interesaban únicamente desde el punto de vista estético, las cincelaba como sus Galateas y las divinizaba en sus representaciones públicas. Lo hizo con varias actrices suecas antes de arrancar a Greta Gustavsson de su mediocre anonimato en unos almacenes de Estocolmo y moldearla de acuerdo con sus sueños. Existió entre ambos una fuerte fascinación personal y años después de la muerte de Stiller, en 1928, a veces ella hacía todavía referencia a "Mauritz dice". Más tarde, en Hollywood, la poco convencional conducta de Greta Garbo con los hombres fue atribuida a veces a que había perdido el gusto por el sexo, porque Stiller la hacía participar como espectadora en sus relaciones homosexuales íntimas. Stiller impuso a una Metro reticente la contratación de la Garbo, y de la poderosa influencia del director sobre la estrella pudo derivar, en contra de la leyenda antes citada, la ejemplaridad para la Garbo del modelo de relación homosexual (también mostró devoción por otro director homosexual, F.W. Murnau, a quien veló en su agonía, de quien conservó una mascarilla fúnebre y se ocupó de sus asuntos tras su muerte) y cierta aversión o desconfianza hacia la ruda heterosexualidad masculina, tan glorificada por la industria de Hollywood y por sus representaciones en la pantalla.

Esta referencia al modelo de comportamiento homosexual se debe a su manifiesta ambigüedad, que tal vez sería más correcto calificar llanamente de bisexualidad, a la luz de sus relaciones sentimentales a lo largo de su vida (Salka Viertel, Mercedes



El demonio y la carne

Acosta, John Gilbert, Leopold Stokowski). Esta ambigüedad se produjo también en su actuación profesional, pues Greta Garbo aspiró a interpretar en la pantalla a Hamlet, a Dorian Gray y a Francisco de Asís (sobre quien solicitó un guión a Aldous Huxley). Y en *La reina Cristina de Suecia* (*Queen Christina*, 1933) vistió ropas masculinas, creando un equívoco en su relación con el embajador español, convertido en su amante. Atinadamente escribiría sobre ella Raymond Durnat: "*atrae a ambos sexos: a los hombres por su sensualidad y a las mujeres por su dignidad y riqueza emocional*".

Desde el inicio de su carrera en Hollywood, la Metro le dio a la actriz como pareja en la pantalla amantes latinos, como contrapunto apasionado a su condición de mujer fatal escandinava: en *El to-*

rrente (*The Torrent*, 1926) tuvo a Ricardo Cortez, en *La tierra de todos* (*The Temptress*, 1926) a Antonio Moreno, en *El demonio y la carne* (*The Flesh and the Devil*, 1927), *Ana Karenina* (*Love*, 1927), *La mujer ligera* (*A Woman of Affairs*, 1928) y *La reina Cristina de Suecia* a John Gilbert, en *Mata Hari* (*Mata Hari*, 1932) a Ramón Novarro. El encuentro de la actriz y John Gilbert en *El demonio y la carne* fue verdaderamente explosivo y es lícito afirmar que con esta película reinventó Clarence Brown la estrategia del beso en la pantalla. En su primer encuentro amoroso, ella pasaba compulsivamente un cigarrillo de boca a boca, en un contacto labial indirecto que preludió su primer beso apasionado. Y luego, ante el altar, ella daba la vuelta al cáliz, a la hora de colular, para poder colocar sus labios donde él acababa de poner-

los, en un gesto de audacia adúltera y profanatoria. La publicidad de la Metro para esta película, que resultó tórrida para su época, decía que ante sus abrazos el público se sentiría como contemplando un documental. En efecto, **El demonio y la carne** inauguró en Hollywood las escenas de amor "horizontales" y en ellas la Garbo se reveló como la primera actriz de aquella cinematografía que abría la boca al besar, una práctica que prohibiría luego el Código Hays. La leyenda asegura que, rodando una de estas escenas, la Garbo tuvo un escandaloso orgasmo en el plató. *Si non è vero...*

El demonio y la carne conmovió a los surrealistas, Buñuel incluido, por el carácter moral transgresor de la conducta de la protagonista, que para mayor sarcasmo ostentaba el nombre de Felicitas. Felicitas pisoteaba los valores de la fidelidad conyugal, el honor familiar, la lealtad al hom-

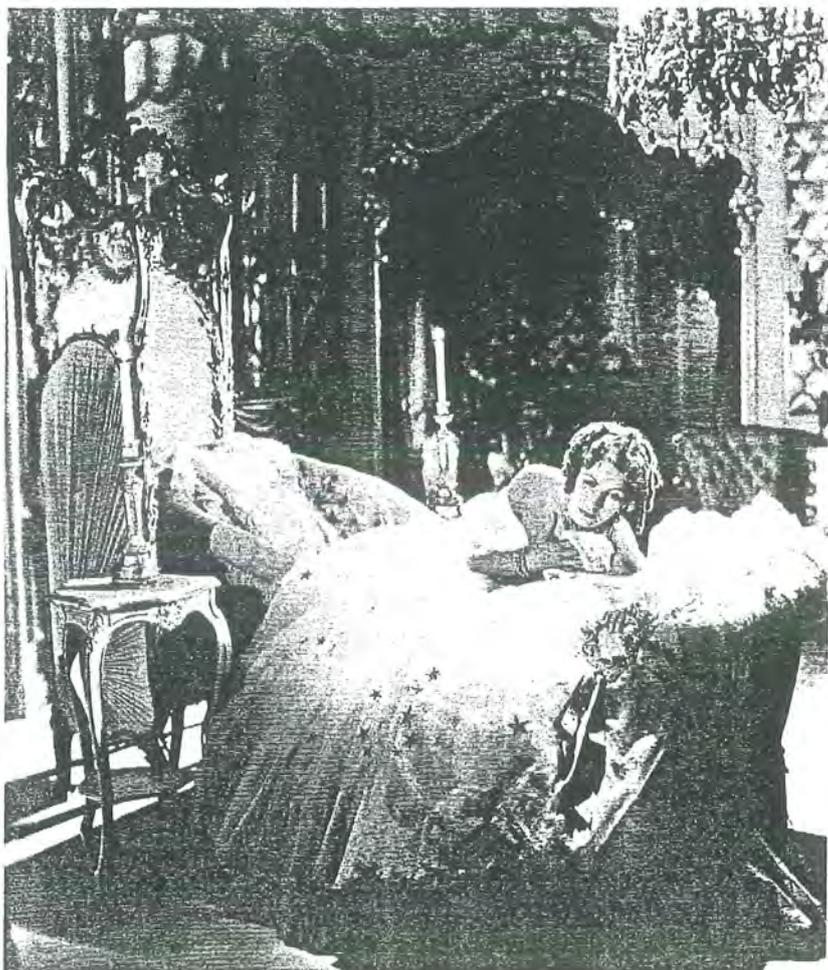
bre elegido y los imperativos religiosos, en razón de su devastadora y perversa pasión, inmensa y devoradora. Felicitas encarnaba, de modo supremo, el arquetipo de la mujer castradora, al que potenciaba con su deslumbrante belleza física, que enmascaraba su perversidad con una apariencia de inocencia, ya que tradicionalmente los filósofos y los artistas han asociado los conceptos de belleza y de bondad. No es raro que **El demonio y la carne** se convirtiese de inmediato en una película-fetiche del surrealismo.

Cuando se estrenó **El demonio y la carne** en Madrid, César M. Arconada escribió en *La Gaceta Literaria* (número 37, 1-VII-28): *"Las pasiones también tienen, sobre su tallo, su flor. Se purifican a medida que se elevan. A medida que crecen, que aumentan. Cuando llegan a su alto cielo de perversidad, entran en las regiones puras- del drama. Se hacen be-*

llas. Entonces es cuando pueden cortarse -estéticamente- con garantía de sazónamiento. Nada más bello que el pecado cuando rebasa el límite -orden- de las medidas. Se hace moral cuando deja de ser normal. Deja de ser impuro cuando comienza a ser perverso. El paraíso de la flor se logra por la elevación del tallo. (...). Al arte de Greta Garbo le hacen recriminaciones de crudeza. Es absurdo. Su mérito consiste en alcanzar el límite. Quedarse corto siempre es un defecto. La mediocridad es cortedad. Greta ha elegido un camino escabroso. Pero, puesto sobre él, tenía que llegar a la meta categórica, no solamente desafiando esa crudeza de la intemperie sensual, sino valiéndose de ella para exprimir todo su contenido artístico. Efectivamente, su arte es crudo, algo bárbaro, tajante, descarnado. Un poco como el mundo actual, al fin. Y está bien, porque si no fuese por este contrapeso realista, su arte se inclinaria demasiado hacia lo erótico sentimental, es decir, hacia lo romántico."

El demonio y la carne se erigió como una cima del cine pasional, con pasión y castigo, haciendo que al final la protagonista perezca entre la blancura de los hielos, símbolo de pureza utilizado antes por Sjöström -**Los proscritos** (*Berg-Ejvind och hans hustru*, 1918)-, por Griffith -**Las dos tormentas** (*Way Down East*, 1920)- y por Pudovkin -**La madre** (*Mat*, 1926)-. Pero ahora Clarence Brown reconducía la blancura del hielo hacia su tradición nórdica, de la que la Garbo procedía.

Resulta interesante contrastar la vida sentimental de Greta Garbo con la imagen que irradió su representación pública en la pantalla. En los años veinte los estudios habían descubierto que al público femenino, superados los esquematismos victorianos, le gustaban las heroínas problemáticas, audaces e incomprendidas, con las



Margarita Gautier

que las espectadoras de la nueva sociedad urbana podían identificarse. No es por tanto extraño que Greta Garbo fuese más admirada (según las encuestas de la Metro) por las mujeres que por los hombres. A su ambigüedad sexual ya comentada se añadía, por demás, un erotismo descarnalizado y respetable (opuesto al de Marlene Dietrich, su rival en la Paramount), un atractivo que André Breton denominó "*erotismo velado*". De este modo Greta Garbo se erigió en un caso singular de atractivo ucrónico y transhistórico, no ligado a modas pasajeras. En este sentido, su condición de "monstruo fotogénico" fue muy bien explotada por su operador habitual, William Daniels, mientras Clarence Brown -su director más asiduo- basó su trabajo en primeros planos de su expresividad facial, cuyo control muscular preanunció el estilo del Actor's Studio. De este modo la Garbo resultó en la pantalla un tipo que entroncaba con ciertos arquetipos de la cultura literaria y teatral romántica y posromántica (su personaje de *El demonio y la carne* procedía de una novela de Hermann Sudermann), pero expresado con técnicas de interpretación sofisticadas y modernas.

Además de transhistórica, la Garbo fue un mito transnacional. En su primera película importante, *La leyenda de Gösta Berling* (*Gösta Berlings Saga*, 1924), con la que la lanzó Mauritz Stiller desde Suecia, interpretó a una italiana, a una vienesa en la segunda -*Bajo la máscara del placer* (*Die Freudlose Gasse*, 1925), de Pabst-, a una española en la tercera -*El torrente*, de Monta Bell- y a una eslava en las dos siguientes -*La tierra de todos*, de Fred Niblo; *Ana Karenina*, de Edmund Gouling-. El exotismo escandinavo se revelaba así polifuncional en Hollywood, en una época en que en el cine americano lo exótico era casi sinónimo de latinidad, muy bien representada por Dolores del



La mujer de las dos caras

Río o Lupe Vélez. En Italia, la primera biografía publicada de la Garbo la hacía hija de un argentino y una española.

En oposición a su personaje frágil y vulnerable que había interpretado en la deprimida Viena de posguerra escenificada en *Bajo la máscara del placer*, desde su debut americano en *El torrente* (versión de *Entre naranjos*, de Blasco Ibáñez) la Metro la encasilló en personajes de mujer fatal. Y cuando encarnó heroínas históricas (Mata Hari, la reina Cristina de Suecia, María Walewska) resultaron ser heroínas trágicas, víctimas de un destino adverso. Y trágico fue también el desenlace de *Margarita Gautier* (*Camille*, 1936), de George Cukor. La máscara de la Garbo era, definitivamente, una máscara trágica y poco complaciente, a contracorriente del optimismo oficial de la cultura norteamericana dominante y en sintonía, en cambio, con una tradición literaria y teatral escandinava.

Pero al final de su carrera, en 1939, viró en redondo hacia la comedia con *Ninotchka* (*Ninotchka*, 1939) y *La mujer de las dos caras* (*Two-faced Woman*, 1941). La Metro se sintió en la necesidad

de proteger su nueva y chocante imagen, advirtiendo en la publicidad de la primera que en ella Garbo reía -ya lo había hecho en *El velo pintado* (*The Painted Veil*, 1934) y *La reina Cristina de Suecia*- y en la publicidad de la segunda que allí la actriz bailaba la rumba, esquiaba y nadaba. *La mujer de las dos caras* cosechó un sonoro fracaso comercial, pero esta película que cerró su carrera ofrece el interés de que la Garbo interpretara a una mujer en dos personajes opuestos (la sana montañista y la frívola urbana), lo que la convierte en una obra autorreflexiva acerca del enigma de su verdadera identidad, oculta a la curiosidad pública, pero aquí comentada crípticamente por su guonista y amante Salka Viertel.

Tras plantear crudamente esta dicotomía entre la apariencia y el ser, Greta Garbo hizo mutis por el foro. Se habló de presuntos retornos a la pantalla de la mano de David Lean, Luchino Visconti e Ingmar Bergman, quien así lo evoca en sus memorias. Y en 1951 Salvador Dalí anunció que estaba preparando con ella un film sobre Teresa de Ávila. Pero esta vez su silencio iba a ser definitivo, como el silencio de las estatuas.