

interpretó su trágico personaje con su fascinación de siempre, pero el filme en sí arrastraba todos los defectos tradicionales del cine de Hollywood cada vez que enfrentaba una obra seria: el «ambiente» ruso era artificioso, los actores (como solía suceder siempre, con los que rodeaban a Greta Garbo) acartonados e inconvincentes. Otra vez, ella sola debía transformar el plomo en oro y lo conseguía.

Camille (*La dama de las camelias*, 1937) fue la obra siguiente y un personaje que Greta Garbo encarnó con intensidad apasionada. Como de costumbre, el guión mediocrizaba la novela de Dumas, los decorados tenían la falta de exactitud y el mal gusto característico y los actores que la rodeaban (Robert Taylor era un acaramelado Armand Duval) insustanciales salvo excepciones secundarias. Pero la Garbo llenaba otra vez la pantalla con una verdad conmovedora y soberanamente hechicera. Esta vez la dirección era de George Cukor, uno de los cineastas más sensibles y capaces de Hollywood, suficientemente inteligente como para dejar que Garbo se moviese de acuerdo a su intuición, que incluso elegía las mejores soluciones para la interpretación.

La última etapa

Conquest (*Maria Walewska*, 1937) de Clarence Brown, narraba los amores de una patriótica condesa polaca con Napoleón. La poca importancia dada a los hechos históricos nunca importaba demasiado en estos casos, pero esta vez, como casi siempre, el guión era tan poco imaginativo que no compensaba las inexactitudes frente a la realidad. Fue un filme mal hecho, pesado y torpe. Solo vale la pena verlo, se dijo, porque contenía muchos primeros planos de Greta Garbo.

Y llegamos así a uno de sus filmes más brillantes, que iba a ser, imprevisiblemente, el último memorable. *Ninotchka* era una sátira disparatada de la sociedad soviética más sombría pero su superficialidad está constantemente compensada por su gracia y humor. El guión era de Charles Brackett, Billy Wilder (el futuro director) y Walter Reish. De él puede decirse que Greta Garbo contó, por primera vez, con un texto brillante y lleno de invenciones cómicas. El director, Ernst Lubitsch, era un especialista en comedias ingeniosas y de sabor europeo.

El resultado fue también brillante y, por una vez, la publicidad forjada en su torno, destinada a subrayar que la gran trágica iba a hacer una comedia divertida (¡Garbo ríe!) era justificado. Ya se sabe que en Hollywood nunca se comprendió que aquella actriz era capaz de responder a todas las gamas de su arte en sus más diversos registros (a nadie se le ocurrió que podía hacer *Lady Macbeth* o la Porcia de *El mercader de Venecia* con igual aptitud), de modo que incorporarla a una distendida comedia les pareció un descubrimiento.

En *Ninotchka* la Garbo ríe, es cierto, pero también revela una alegría interna burbujeante y una belleza expandida que la hace aparecer más joven de lo que era en realidad. Su gama de interpretación, desde la rígida comisaria a la mujer que descubre el amor y el lujo de París, es tan divertida como tierna y llena de sutileza. Una sutileza que Lubitsch, en realidad, no poseía, pese a su irreverente humor centroeuropeo y sus famosos «toques» de ironía frívola. El filme, por otra parte, tiene un ritmo ligero y trepidante, sin pausa.

El éxito de *Ninotchka* (1939) sugirió a los genios de la MGM la repetición de Garbo en cuarta de comedia. Y no hallaron nada mejor que doblarla en el papel de dos hermanas mellizas, pero de distinto carácter. *Two Faced Woman* (*La mujer de las dos caras*, 1941), que dirigió George Cukor, fue como se sabe un fracaso terrible. Parecía, como se dijo más tarde, una conspiración para destruir a Greta Garbo. Ni el excelente Cukor, a quien se deben algunas de las mejores comedias hechas en Hollywood, ni los intérpretes, podían hacer nada para elevar una historia insignificante, tonta y mal escrita. Se estrenó el 31 de diciembre de 1941, y fue masacrada por la crítica.

Poco antes, el ataque a Pearl Harbour por los japoneses precipitaba la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. Para la soberana de las taquillas, la actriz más reverenciada y codiciada por los productores, este mundo en guerra era también el fin de una época y —desde el punto de vista de la explotación— significaba la pérdida de los públicos europeos, los que más apreciaban sus películas.

Pero el retiro y el silencio que la rodearían desde entonces, no fueron instantáneos. Durante más de una década, se le propusieron más de quince proyectos, que se desvanecieron por infinidad de causas. Ella, por contrato, tenía derecho a rechazar y a elegir.

Acostumbrada quizá a obedecer, pese a su independencia, sólo ejerció con firmeza el primero. Pero no supo o no quiso insistir en los que le interesaban, como *La duquesa de Langeais*, de Balzac, que iba a dirigir el gran Max Ophuls. Algunas pruebas en color se rodaron, pero al parecer nadie sabe dónde están.

Poco a poco, Greta Garbo se habituó a su vida en soledad, a la tranquilidad de pasar inadvertida. Es, en el fondo, modesta y probablemente había perdido las ambiciones de la fama, que había recibido con naturalidad y cierto espíritu de irónico sacrificio. Como actriz, lo había recibido todo; era un mito y una leyenda que no se olvida. Había hecho, salvo excepciones, películas que estaban muy por debajo de su capacidad y su talento, por las cuales había pasado como un milagro de belleza y sugestión que aún perdura. Así, silenciosa y paulatinamente, llegó a la vejez. Sin decir nada más. Sin exigir nada más. Pero su misterio perdura, cada vez que su rostro en primer plano invade las pantallas.

JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU
Cuesta de Sto. Domingo, 4, 4.º dcha.
28013 MADRID

Los claroscuros de Greene

Sobre Graham Greene se han hecho muchas afirmaciones con mejor o peor fortuna. Acaso Greene, eterno aspirante al pódium de honor en la Olimpiada Literaria, sea, sobre todo, un solitario, un independiente, un exiliado voluntario. Un exiliado físico (vive en Antibes, Francia, desde 1966) a la vez que un exiliado ideológico y creador.

Decía Oscar Wilde que prefería no definir porque definir era siempre limitar. Ciertamente las definiciones limitan, acortan y dejan muchas veces, fuera de su foco de luz, sombras sustanciales, más reveladoras incluso que la zona iluminada. Viene esto a cuento de la tradicional afirmación de que Greene es un escritor católico. En efecto, la conversión de Graham Greene al catolicismo en 1927 y la existencia en su obra de creación literaria de rasgos claros del pensamiento cristiano no debieran propiciar la definición apresurada, los juicios precipitados que le han encasillado sin más en la cuadrícula antedicha. Importa, pues, aclarar que Greene jamás hipotecó su obra a los principios marcados por la Jerarquía Eclesiástica y a las ideas concretas de la misma sobre lo que debe ser y perseguir la producción literaria de un escritor católico; por el contrario, su producción casi siempre estuvo en conflicto con ciertos aspectos de la Iglesia Católica.

El autor de *El poder y la Gloria* no puso ninguna bala en el tambor de su ruleta rusa literaria: «la Edificación... puede ser de mucha más importancia que la literatura, pero corresponde a un mundo diferente. La Literatura no tiene nada que ver con la Edificación». Lo tenía ya dicho en la *Partisan Review*, noviembre del 84, y oímos de nuevo los ecos de aquellas voces en los ámbitos manchegos de *Monseñor Quijote*, que bien podría haberse titulado *Conversaciones conmigo mismo* (en diciembre de 82):

- «Es un honor para mí ser huésped de la casa de D. Quijote».
- «Mi obispo no aprueba el libro».
- «La Santidad y el buen gusto literario no siempre van de la mano».

Greene ha escapado, ha saltado de los carriles que hubiesen empujado su obra, vertiginosamente quizá, a la mina oscura y sin fondo de una literatura petrificada, mil veces repetida. «... Pertenezco a un grupo, la iglesia católica, que me plantearía graves problemas en mi calidad de escritor, si no estuviese mi deslealtad para salvarme.» Su deslealtad, en efecto, le ha salvado para la literatura. Porque es desde el punto de vista de esa «deslealtad», desde el que Greene, libre del corsé dogmático, pone en pie el interrogante de la existencia humana, su fin último. Oímos entonces las resonancias de los que preguntan por los sutiles lazos que unen al ser humano, desgarrado, con su Hacedor, cuya presencia salvadora se intuye, pero nunca se confirma. Vemos al hombre debatirse por alcanzar su salvación al borde mismo de la condenación, en una agonía existencial extrema. Y es esa agonía existencial, en su sentido literal, de lucha, la que dibuja una línea tenue, pero de alta tensión entre los pilares básicos Salvación-Condernación, y la que traza una frontera que transforma a los personajes, siempre sin rostro, de nuestro novelista en auténticos héroes griegos con su afán por alzarse de sus miserias y tomar, en medio de su desesperación, la gran decisión de cruzar la línea, de pasar la frontera, viga maestra del entramado literario de Greene. El suyo es un catolicismo más evangélico que oficialista:

— «Yo estaba a punto de decir lo mismo, padre, me da la impresión de que tiene usted más fe en el catolicismo que en Roma.»

— «¿Fe? Ah, la fe. Quizá tenga razón.»

Negador clemente de los azufres del infierno: