Francisco Soguero García
De arpista a biógrafo de sombras:
César Muñoz Arconada y *Vida de Greta Garbo*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CII/3, 2026, 475-508
https://doi.org/10.55422/bbmp/1225

DE ARPISTA A BIÓGRAFO DE SOMBRAS: CÉSAR MUÑOZ ARCONADA Y *VIDA DE GRETA GARBO*

Francisco SOGUERO GARCÍA
Universidad de Deusto
ORCID: 0009-0007-1604-2175

Resumen:

El artículo analiza *Vida de Greta Garbo* (1929) de César Muñoz Arconada (1898-1964), figura fundamental, aunque olvidada, de la Generación del 27. El estudio sitúa la obra en el contexto del auge biográfico europeo de comienzos del siglo XX, caracterizándola como una «biografía vanguardista» que fusiona la realidad fáctica, propia del relato de vidas, con estrategias narrativas características de la prosa del 27. A través de un análisis exhaustivo, se desglosan las tres dimensiones fundamentales que configuran su naturaleza vanguardista: el carácter de novela lírica, su vertiente intelectual o ensayística y su dimensión autorreferencial o metanovelística. Asimismo, se destaca la incorporación de técnicas cinematográficas para dotar a la prosa de una visualidad moderna y fragmentaria. El trabajo explora, también, cómo esta obra marca un punto de inflexión en la trayectoria de Arconada, evidenciando un tránsito desde el esteticismo deshumanizado hacia una incipiente concienciación social, anticipo de su compromiso político de los años treinta. Se concluye que la obra constituye un modelo

excepcional de hibridismo genérico y modernidad técnica en la literatura española de la Generación del 27.

Palabras clave: César M. Arconada. Biografía novelada. Greta Garbo. Narrativa vanguardista. Cine y Literatura

Abstract:

The article analyzes *Vida de Greta Garbo* (1929) by César Muñoz Arconada (1898–1964), a fundamental, yet forgotten, figure of the Generation of '27. The study places the work within the context of the European biographical boom of the early 20th century, characterizing it as an "avant-garde biography" that fuses factual reality —typical of life writing— with narrative strategies characteristic of the prose of the Generation of '27. Through a comprehensive analysis, the three fundamental dimensions that shape its avant-garde nature are broken down: its character as a lyrical novel, its intellectual or essayistic aspect, and its self-referential or meta-novelistic dimension. Likewise, it highlights the incorporation of cinematographic techniques to provide the prose with a modern and fragmentary visuality. The paper also explores how this work marks a turning point in Arconada's career, evidencing a transition from dehumanized aestheticism toward an incipient social awareness, anticipating his political commitment in the 1930s. It concludes that the work constitutes an exceptional model of generic hybridity and technical modernity in the Spanish literature of the Generation of '27.

Key Words: César M. Arconada. Fictionalized biography. Greta Garbo. Avant-Garde Narrative. Cinema and Literature.

0. Introducción

César Muñoz Arconada (Astudillo, Palencia, 1898-Moscú, 1964)[1] es uno de los escritores menos reconocidos y recordados, aunque representativo, de la Generación del 27, entendida según los amplios márgenes de los que los ha dotado la crítica literaria en los

[1] Los estudios más completos sobre la vida y la obra de Arconada son los de Santonja (1982), Ayuso (1983), Cobb (1986), Kharitónova (2007) y Dennis y Soguero (2007)

últimos años. Para Domingo Ródenas, por ejemplo, un grupo generacional tan extenso, compuesto por poetas, dramaturgos, novelistas, pero también por pintores, cineastas, músicos, arquitectos, ilustradores, etc., representa un gran «polisistema cultural de múltiples dependencias», para el cual debe seguir usándose la omnipresente etiqueta como «sinécdoque convencional de toda una época» (2000, 12). Y decimos que Arconada es un autor característico de la generación porque, aunque tradicionalmente se le ha estudiado dentro de la promoción de los escritores sociales de los años treinta (Esteban y Santonja, 1988), no deben obviarse sus inicios vanguardistas, acordes con la estética orteguiana, de los cuales son buena muestra el poemario *Urbe* (1928)[2] y, especialmente y como punto culminante de esta etapa, sus biografías cinematográficas *Vida de Greta Garbo* (1929) y *Tres cómicos del cine* (1931), obras que forman parte del auge editorial del género biográfico en nuestro país, sobre todo entre 1929 y 1936 (Serrano Asenjo, 2002; Soguero García, 2000a, 2000b), y que, en el caso de las del escritor palentino, son magníficos ejemplos de lo que Gustavo Pérez Firmat (1993), y nosotros años después (2000b), hemos denominado biografía vanguardista, ya que aúna lo más característico de la narrativa vanguardista, como estudiamos en este trabajo. Este auge del género no fue privativo de las letras españolas, sino que forma parte del «*biografismo* que invadió Europa tras la I Guerra Mundial» (Pulido Mendoza, 2009), con nombres como los de Lytton Strachey, Emil Ludwig, Stefan Zweig o André Maurois, verdaderos artífices de la renovación de la biografía europea, a la que dotaron de notables trazas novelescas, fenómeno este que fue ampliamente reseñado y comentado por los escritores del 27, Arconada entre ellos (Dennis y Soguero, 2007, 17-20).

Cuando el palentino da a la imprenta *Vida de Greta Garbo* estaba, en realidad, dando a los lectores más que una biografía, ya que condensaba en ella no sólo su quehacer literario sino también su querencia cinematográfica. Arconada, del mismo modo que los

[2] Fruto tardío de los primeros *ismos* (ultraísmo, cubismo, futurismo) es, sin embargo, uno de los poemarios más característicos de las temáticas de la poesía española de vanguardia. Existe reedición actual a cargo de Gonzalo Santonja, Palencia. Cálamo, 2002.

jóvenes intelectuales de su generación, sentía pasión por el nuevo arte y a él dedicó numerosas y espléndidas páginas como crítico desde la tribuna de las revistas literarias y de los periódicos de la época (Soguero, 2005). Al mismo tiempo, fue un ferviente dinamizador de las empresas culturales cinematográficas que durante esos años comenzaban a dar sus pasos en nuestro país, como el Cineclub Español, de cuya junta directiva fue vocal, así como asiduo participante en sus sesiones (Soguero, 2005, 458; Gubern, 1999, 260-278).

Por otra parte, como es bien conocido y ha sido ampliamente estudiado (Morris, 1993; Gubern, 1999), el desarrollo y popularización del cine en nuestro país durante las primeras décadas de la pasada centuria supuso una corriente de cinefilia entre la gente de letras, sobre todo dentro de las filas de la joven literatura. Los nuevos astros cinematográficos, especialmente los cómicos (Dennis y Soguero, 2007, 23-30) y las actrices hollywoodienses, ejercieron una influencia mitogénica sin precedentes en las obras de estos jóvenes escritores, estableciendo así una nueva iconografía artística. Como señala Alberto Corrochano en el artículo «Genio y figura de Greta Garbo» hay, entre el público en general, una verdadera «epidemia fotográfica de las estrellas de la pantalla» (1931), entre las que sobresale la actriz nórdica. Las líneas que escribe a continuación podrían describir comportamientos actuales: «Muchachos histéricos —la histeria no es un privilegio de la mujer— sembraron de fotografías su cuarto […] En la pared. En la mesilla de noche. Bajo la almohada. Según el grado de intimidad […] Hoy día, además del sarampión, existe en la juventud la "enfermedad de Greta Garbo"» (1931). La mujer a la que César Muñoz Arconada había dedicado, apenas un año antes, una biografía, la primera que se publicaba en el mundo sobre la actriz escandinava, y la primera que sobre una figura del cine aparecía en nuestro país, era una de las presencias más constantes en la literatura de la época (Portela, 2003). El de Palencia no se traslada en la búsqueda de una figura biografiable al pasado reciente, al siglo XIX, como harían otros artífices de la nueva biografía (Jarnés, Antonio Espina o Rosa Chacel, por citar sólo algunos de los más conocidos), auspiciados por Ortega (Rodríguez-Fischer, 1991; Cáliz Montes, 2020), sino que

elige a un personaje de plena actualidad, sin apenas biografía, sin relevancia histórica, hasta entonces, pero, en cambio, con una gran influencia social y popular.

1. *Vida de Greta Garbo*: Biografía vanguardista

En 1929, en la recién creada Ediciones Ulises, de la que Arconada era colaborador desde «cuando aún su idea era un proyecto poco definido» (Santonja, 1989, 112), aparece *Vida de Greta Garbo*, como tercer título de su «Colección Universal». Constaba esta primera edición de 256 páginas, una hoja con la fotografía de Arconada, 12 láminas con fotografías de estudio de la actriz y fotogramas de algunas de sus películas. En las páginas de promoción, al final del volumen, aparecen los títulos de las obras publicadas hasta ese momento, acompañados, cada uno, de un breve texto. En el caso de la que nos ocupa, leemos que costaba 5 pesetas y su texto promocional dice así: «El secreto de esta maravillosa "estrella" sueca que es la figura más interesante del cine actual, revelado por un biógrafo apasionado y poeta. Su vida, sus amores, su triunfo. Esta obra va acompañada de numerosas e interesantes fotografías inéditas de la nueva "Estrella del mar" que trabaja en Hollywood"» (Muñoz Arconada, 1929).

Tras su salida a la calle, no faltaron las reseñas, elogiosas de manera unánime, como la de Juan Piqueras, el comentarista cinematográfico más importante de la época (principal crítico de *La Gaceta Literaria* y fundador de la revista *Nuestro Cinema*), quien constata la feliz conjunción entre la joven literatura y el cine: «Esta vez sí que se une de un modo definitivo la nueva literatura, la más joven, la más pura de todas, a su hermano gemelo el "cinema" […] Nadie como los jóvenes […] para dar a España una bibliografía cinematográfica que no tiene, que está pidiendo»; ensalza más adelante la obra, resaltando su hibridismo entre realidad y ficción, entre literatura e historia, entre novela y poesía, poniendo el énfasis, con ello, en su modernidad:

> Desde el punto de vista literario, el libro de Arconada es como una magnífica y moderna novela de la

> que se hubiese tomado como protagonista a una actriz de cinema. Posee los caracteres elementales a toda novela, pero sin caer en los graves defectos de muchos novelistas nuevos. Hay en él páginas que poseen un valor lírico —de poesía pura— formidable (1930).

El novelista Antonio Obregón, a la postre uno de los más destacados cultivadores de la prosa vanguardista, también ofrece su comentario de la biografía, de la que le llama la atención su extrema catadura literaria, «yo era de los que no sospechaban la altura de su sensibilidad, lo agudo de su estética cultivada», así como, una vez más, su carácter híbrido: «¿Un libro sobre Greta Garbo? ¡Será un folleto, un canto breve! No. Es un libro grande. Un poema que dura lo que una larga novela. Una biografía […] La biografía de un poeta» (1930, 5); y en lo referente a la falta de veracidad histórica con que Arconada afronta su relato, para el crítico, más que negar validez y calidad al libro, se las otorga:

> ¿Ha inventado Arconada? Todo el libro es un delicioso invento. Trazado sobre escasísimos soportes verdaderos. Pero no ha sido un invento que lleve a la falsificación, sino una especie de inercia imaginativa, la inercia que más dignifica a la verdad. Y si hubiera inventado audazmente la vida de la Garbo, sería aún más interesante y no hay que decir que, para el arte, de más trascendencia de lo que es en efecto. Greta Garbo no tiene biografía, sólo cuenta con el poder de seducción personal para poder ir a la literatura […] Arconada la salva para el futuro. Hemos asistido al salvamento de Greta Garbo por su biógrafo, César M. Arconada (1930, 5)

Las observaciones de los dos reseñistas inciden, por un lado, en la originalidad del biógrafo para trazar una vida sin apenas biografía (no olvidemos que la actriz, nacida en 1905, no tenía por entonces más que 24 años), al menos en lo concerniente a los conocimientos que Arconada tenía de Greta Garbo, y en su capacidad para asirla por medio de la palabra hecha poesía —la

posesión lírica, la única manera de posesión posible, como veremos—, a partir de materiales casi exclusivamente cinematográficos (sus películas). Por otro lado, destaca la reflexión que hace Obregón sobre la «inercia imaginativa» para re-crear al personaje, lo que, en otras palabras, remite a la creación de «psicologías imaginarias» reclamada por Ortega en *Ideas sobre la novela* (1925) y que es uno de los rasgos característicos de la nueva biografía: «se supone torpemente que la psicología en la novela es la misma de la realidad y que […] el autor no puede hacer más que copiar esta. A tan burdo pensamiento se suele llamar realismo […] Las almas de la novela no tienen por qué ser como las reales, basta con que sean posibles» (1947b, 418).

Así pues, como acabamos de ver, la literatura y la vida, la ficción y la realidad, moldean *Vida de Greta Garbo* y los dos géneros que informan su naturaleza narrativa son, por un lado, la biografía —su referente protagónico es real—, y, por otro, la novela —en su construcción, el autor ha recurrido a estrategias de índole narrativa y a recursos de carácter ficcional— dando lugar a un género híbrido, la biografía novelada. Teniendo esto en cuenta, afrontamos el análisis de la obra desde los presupuestos que caracterizan al genero narrativo. No podemos olvidar, como ya hemos apuntado, que el género estaba asistiendo por aquellos años a un rejuvenecimiento temático y, sobre todo, técnico, por parte de los jóvenes vanguardistas, entre los que se encontraba Arconada. El estudio de *Vida de Greta Garbo* debe afrontarse, por tanto, desde el seno del proyecto regeneracionista, prestando especial atención a las diversas innovaciones que presenta en el género novelístico.

Han sido varios los rótulos a los cuales la crítica ha intentado adscribir la producción novelística de vanguardia: novela lírica (Villanueva, 1983; Gullón, 1984), novela intelectual o ensayística y novela autorreferencial (Ródenas de Moya, 1998), principalmente, en un intento por sintetizar en un único adjetivo las características que, en mayor o menor medida, se presentan en gran parte de las novelas vanguardistas. Sin dejar de mencionar el, en otros tiempos muy exitoso, marbete de «novela deshumanizada» (De Nora, 1979; Gil Casado, 1990) —en clara referencia al diagnóstico orteguiano—, y hoy totalmente inhabilitado, que englobaría a todas las anteriores.

En las páginas siguientes veremos cómo cada uno de estos subgéneros aparecen en la biografía arconadiana de Greta Garbo, conformando una obra multigenérica.

1.1. Posesión lírica de Greta Garbo (Novela Lírica)

El 1 de julio de 1928 había aparecido en *La Gaceta Literaria* el texto «Posesión lírica de Greta Garbo», de Arconada. Se trata, en realidad, del adelanto de varios fragmentos de *Vida de Greta Garbo*, una práctica esta, la de anticipar partes de futuros libros, muy habitual por aquel entonces en las publicaciones periódicas. Este texto, al igual que «Madrigal a una artista cinematográfica»[3], aparecido un año antes, es un acercamiento poético a una artista de cine para demostrar su naturaleza inasible e ilusoria; sólo a través del acercamiento lírico será posible la posesión del objeto deseado.

El signo de la época, lo pregonaría años después Pedro Salinas, en su conocida conferencia de 1940, era esencialmente poético: «El lirismo contemporáneo medra no sólo en las altas temperaturas de la poesía lírica […] sino en las regiones mucho menos encendidas de la novela y […] hasta en las generalmente más frías del ensayo. Toda nuestra literatura está impregnada de lirismo» (2007, 82)[4]. Unos años antes, el también atento y perspicaz crítico que fue Jarnés señalaba en *Ejercicios* lo siguiente:

> [E]l novelista debe de ser siempre un poeta viajero. Como todo viajero, desfallecerá, se sentará a descansar […] pero colgado al cinto llevará siempre su pomo de generoso vino lírico […]. La novela se lanzó muchas veces al viaje sin proveerse de ese pomo de ideales esencias […] El viajero

[3] Ambos textos están recogidos en el apartado «Otros textos cinematográficos» de nuestra reedición de *Tres cómicos del cine* (2007).

[4] Francisco Abad Nebot comentando esta conferencia de Salinas señala que «[t]odo lector recordará con facilidad que los poemas en prosa presentes en varias novelas de Baroja; que los textos de Azorín, Ortega, Ramón Gómez de la Serna, Gabriel Miró o de Azaña; que los textos en prosa de Luis Cernuda o *incluso del escritor de novela revolucionaria César Muñoz Arconada*, etc., se remontan ciertamente a tal lirismo del espíritu que percibe y diagnostica Salinas, y el lector asentirá con él» (2013, 397. El resaltado es nuestro)

> novelista atendió más a agrupar hechos que a suministrarle un acento. No sé qué empeño de alejar, entre sí, los «géneros literarios» le llevó a separar lo inseparable. A la novela […] se le negaban la miel y el vino líricos, mientras era recargada de sal y mostaza plebeyos […] Por fortuna, la novela española va pasando del estado llano de la literatura a la aristocracia del poema (1927, 35)

En la misma línea, apenas dos años después, Melchor Fernández Almagro, al realizar una valoración de la joven literatura, apunta los rasgos estilísticos que distinguen a los jóvenes prosistas, entre los que sobresale la «[p]rimacía de lo emotivo personal y lírico […] que se comprueba incluso en la prosa de algunos: prosa de poetas o, por lo menos, impregnada de una poesía por cuya virtud las novelas […] se hacen poemáticas» (1929). En fin, como afirma Ródenas de Moya, «[i]mágenes y metáforas […] inundan la prosa de la época, tanto la prosa utilitaria […] como la prosa narrativa y se convierten en un certificado de pertenencia a la nueva literatura» (2000, 59). La irrupción de esta tendencia se había producido, en realidad, unos años antes, con Azorín, Ramón Pérez de Ayala o Gabriel Miró, como figuras más destacadas (Villanueva, 1983), aunque no era un hecho aislado, reducido al panorama literario español, sino que provenía de la nueva novela europea, a través de las páginas de Joyce, Virginia Woolf, Proust o André Gide, entre otros (Freedman, 1972). En el camino de ruptura con el realismo decimonónico, esta corriente lírica «constituye una de las agresiones del arte nuevo (el *Modernism*) contra el arte naturalista y su concepción rígida de los géneros literarios» (Ródenas de Moya, 2000, 66).

La característica aglutinante que informa el tipo novela lírica viene dada, fundamentalmente, por la actitud del autor, quien imprime a su estilo unos rasgos que se identifican, de manera general, con el género lírico: el imaginismo poético, la intensidad verbal, la subjetividad e introspección, el predominio de la sensación como modo de percepción, el fragmentarismo, la ruptura de la fluencia temporal hacia delante en beneficio del estatismo, la morosidad y la eternización de lo efímero, etc., entre los más

destacados. *Vida de Greta Garbo* constituye un amplio muestrario de la mayoría de esas características, como iremos viendo.

Cada una de las tres partes en que está dividida la obra aparece encabezada por sendos textos, de idéntico título, «Primer plano lírico», y de clara esencia paratextual, ya que guardan estrecha relación con la materia narrativa, pero sin llegar a ser parte estricta de la misma, pudiendo funcionar de manera autónoma. Se trata en realidad de tres poemas en prosa, de gran carga expresiva y estilística, que sirven de antesala a los capítulos que siguen y que presentan una doble función: por un lado, denotan y anticipan el carácter lírico de toda la obra, como iremos viendo, y, por otro, desmontan el horizonte de expectativas del lector habitual de biografía tradicional, quien se acerca a la obra esperando encontrar un relato de vida al uso, esperanza que, al dar comienzo la lectura del «Primer plano lírico» inicial, quedará de inmediato desmontada. Sirva como ejemplo el que abre la obra, dividido en ocho párrafos que funcionan como estrofas poéticas, cada una de ellas regida por una estructura rítmica concreta, conseguida por medio de anáforas, paralelismos sintácticos, abundancia de términos procedentes de campos léxicos similares y acumulación de frases/versos muy breves, sin nexos subordinantes. La repetición, además, de los comienzos de los párrafos/estrofas en sucesión alternante (los impares se abren con el vocativo «Greta, niña», los pares con «Sólo tú: pequeña/sola/ingenua/nadie niña», respectivamente) confiere al texto una suerte de rima no convencional:

> Greta niña. Los árboles trepan por las escalerillas de sus troncos. Las ocas salvajes saltan, en la altura, por las combas del viento. Las montañas se elevan sobre trapecios verdes. Los campanarios vigilan fantasmas de humos de fábrica. Los ruidos suben ascensores eléctricos de ondas. Altas las estrellas: abalorios del cielo. Altas las nieves: dormidas en cojines de cumbres. Altas las horas de la noche sin orillas de sueños. Altas las yedras: abrazando torsos de paredes. Altas las luces: clavadas en la sombra con puntas de fuego.

> Sólo tú: pequeña, niña. Pequeña: hasta el rameado de los regazos de las madres. Hasta las entradas a los cuartos oscuros del miedo. Hasta la caricia de los gatos. Hasta la madera de los frisos. Pequeña: hasta la altura de las rosas. Hasta la altura de los aramboles. Hasta la altura de los juguetes. Sólo tú: pequeña.
>
> Greta niña […]
>
> Sólo tú: sola, niña… […], etc. (Arconada, 1929, 7-9)[5]

En el resto de la obra, a pesar de ser numerosos los recursos para dotar de ritmo poético a la prosa, el rasgo lírico que más sobresale es la densidad tropológica, con lo que «el discurso gana en opacidad y el lector debe realizar un esfuerzo cognoscitivo mayor para desentrañar el sentido» (Ródenas de Moya, 2000, 64). La metáfora, recurso por excelencia de lo poético, se convirtió en pieza clave de la prosa vanguardista. Ortega y Gasset, en *La deshumanización del arte*, señala que «sólo la metáfora nos facilita la evasión […] escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades» (1947a, 373) para sentenciar, a continuación, que es la metáfora «el más radical instrumento de deshumanización» (374). La desrealización fue la máxima fundamental del proyecto vanguardista y el uso de la metáfora una de las técnicas para lograrlo, cuyo abuso desmedido, a la altura de 1935, era visto, con chanza, por Domenchina:

> Aquello de la imagen a ultranza fue epidemia catastrófica. Ortega y Gasset […] hizo culminar este pancienzudo deporte. La búsqueda de la metáfora degeneró bien pronto en obsesiva superstición estética. Supeditando lo cuantitativo a lo cualitativo se solía preguntar: «¿Cuántas metáforas?» Y el bisoño escritor que no incluía un mínimo de siete metáforas por párrafo solía motejársele de escritor

[5] Las citas de *Vida de Greta Garbo* se hacen de la primera edición de la obra. A partir de aquí, dada la abundancia de las mismas, y para no hacer tediosa la lectura, se indicará únicamente la página o páginas.

> insulso o de metafórico ruin […] ¿Un soneto? Catorce metáforas. ¿Una novela? Tres mil doscientas veintitrés metáforas. (1935, 107)

La profusión metafórica es notable en *Vida de Greta Garbo* y, como en la práctica totalidad de la prosa vanguardista, procede fundamentalmente de la greguería ramoniana y de la imagen de raíz ultraísta y creacionista (Rodenas de Moya, 2000, 60). Por lo que respecta a esta última, se trata de un recurso tropológico de comienzos de los años veinte, que tiene como objetivo primordial liberar, una vez más, a la imagen del mimetismo decimonónico, mediante la asociación de conceptos y objetos generalmente disociados de la realidad. Son, por consiguiente, imágenes no alusivas ni figurativas, sino antirrealistas, «[s]u insistente presencia en una narración contribuye a interrumpir la atención que el lector puede prestar al argumento y permite una mayor conciencia de la naturaleza genuinamente artística de la novela» (Del pino, 1995, 52), asimismo, añade este autor, la metáfora «»modifica el punto de vista de la contemplación y funciona como un elemento metanovelístico de primer orden» (52). Benjamín Jarnés, al referirse a su admirado Jean Giraudoux, autor francés muy cercano en su esteticismo y lirismo a los vanguardistas españoles, escribe que «es el maestro en la lenta labor constructiva de esas redes maravillosas en que cada idea se engarza con las más remotas afines, cada metáfora con sus amantes más lejanas» (1924, 9). Arconada, lector vigilante y animador y participante de empresas ultraístas —recuérdese *Urbe* (1928), una de las cumbres, aunque tardía, del movimiento—, despliega en *Vida de Greta Garbo* una gran exuberancia metafórica ultra, imágenes que, en ocasiones, llegan a ser auténticas greguerías tanto por la materia como por la forma (Rozas, 1979, 260). Veamos algunos ejemplos: «La casa tiene ceño adusto de maderas viejas […] Todas las mañanas […] viene el sol con su esponja de oro a secar los residuos acuosos de la niebla» (14); «El reloj trae a las doce viajeras de todos los días, sobre su cremallera de segundos» (18); «Las lámparas espuman oro de luces. El telón se baja en cada acto como un crepúsculo: haciendo noche en la escena» (78); «El sueño recorre la pista de la noche, y todos los días, en la meta, se da una

ducha de aurora» (187); «[La casa] era un harapo de ciudad colgado bajo pinzas de chimeneas» (225); «Todavía hay espejos que colocan trajes a las señoras» (251); «Se extiende un tapiz de rumores, y sobre él se alzan largos cuellos de curiosidades» (254).

A pesar de la originalidad de los ejemplos anteriores, es el mundo del cine, como no podía ser de otro modo, del que proceden muchas de las imágenes más sorprendentes y arriesgadas: «Su antigua bata blanca se habrá hecho pantalla en cualquier cine de barrio» (43); «Los ángeles van por el cielo con la pantalla de sus alas extendidas» (106); «Las películas […] discos redondos de metal brillante, lanzados por las Empresas atléticas» (125); «[En Hollywood] hasta los niños saben mirar en el pecho de las nodrizas el cinematógrafo de las venas» (135); «El telón [la pantalla] es un lago con hielo de plata, para las sombras patinadoras» (165); «Las imágenes bullen en los rollos, deseosas de salir al balcón de la pantalla, a soñar bajo los voltios de la luna blanca del cine» (165); «El proyector del sol envía su luz a la cueva. Se apartan las sombras, y sobre el fondo de las piedras se realiza un primer plano de amor» (207); «Desde la cabina sale un camino de polvo que va ensanchándose hasta evadirse por el balcón de la pantalla. Caravana de imágenes pasan invisiblemente por él, hacia desiertos de superficie de aluminio» (251). La anterior es sólo una muestra representativa de las decenas de ejemplos que nutren la prosa arconadiana en esta obra.

Más arriba mencionábamos algunas de las técnicas a las que recurre el palentino con el fin de dotar a su prosa de un ritmo cercano al poético. Isabel Paraíso Leal estableció una metodología para explicar las posibilidades rítmicas de la prosa. Uno de los ritmos fundamentales es el de pensamiento, «basado en la repetición de frases, palabras, esquemas sintácticos motivados por representaciones síquicas recurrentes» que pueden adoptar diversos procedimientos como la linealidad, el paralelismo, las repeticiones de palabras clave, de símbolos, de estructuras sintácticas semejantes, correlaciones, etc. (1976, 42-43). En *Vida de Greta Garbo* asistimos a un amplio muestrario de todos ellos. Lo más frecuente es la secuencia anafórica combinada con la repetición de estructuras sintácticas análogas:

> Greta Garbo también es de las muchachas que todas las mañanas salen a engrandecer a Suecia con su trabajo. Ciertamente: como no está en un despacho de ingeniero no puede escribir anteproyectos para la construcción de serrerías. Como no está en un Banco, no puede transmitir por teléfono el alza o baja de las acciones nacionales. Como no está en un bazar no puede vender los juguetes que se fabrican con los pinos de los bosques. Como no está en ninguna caja de ahorros no puede recibir el dinero de los pequeños burgueses. Greta está, con una blusa blanca, de auxiliar en una peluquería. (41)

> Las películas pasan: se olvidan. Los artistas pasan: se olvidan. Ellos van sobre aguas movibles, sobre superficies fugaces. Son ellos mismos, también, un poco movilidad, un poco fugacidad. Pasan: se olvidan. Vendrán otros, navegando sobre nuevos caudales de luz. Vendrán otros sobre el éxito, mostrando su belleza nueva y virgen. Pasan: se olvidan. Vendrán otros y otros, deslizándose sobre esta espuma de momentos, que es el cine. Pasan: se olvidan. (107)

En no pocas ocasiones, a este tipo de estructuras se une otro recurso, la enumeración caótica, mediante la que se logra una expresiva y rotunda conjunción entre forma y contenido, como en la siguiente descripción del bullicio de la ciudad:

> Los puentes sacrifican sus espaldas. Podrían vivir en los bosques, inmensos como los ciempiés, pero son generosos y se colocan entre islas, entre tierras, para que la ciudad quede comunicada. Y por Vasabro, por el Puente de las Esclusas, por Narrbro, por Skeppshrtmsbro, todas las mañanas pasa una multitud de trabajadores que van a luchar desde sus puestos, contra los ejércitos de los bosques, contra los gigantes de las montañas, contra los mares y los ríos, contra la Naturaleza potente, que se apodera de las casas, de

> las granjas, de los pueblos y de las ciudades, y se apoderaría de todo Suecia si los hombres y las muchachas no saliesen todos los días de sus habitaciones, hacia las oficinas, hacia los talleres, hacia los Bancos, hacia las fábricas, a hablar por teléfono, a hacer números, a vender, a negociar, a trabajar, a ordenar que se corten pinos y se construyan puentes, que se hagan presas y que se tiendan ferrocarriles… (40-41)

La utilización de los recursos anteriores resulta en una prosa de naturaleza fragmentada. La fragmentación de la materia novelística es otro de los rasgos de la narrativa vanguardista, sin duda el más comúnmente repetido por los estudiosos (Del Pino, 1995). Esta práctica formal actúa como energía poética en la narrativa, dotándola de un evidente lirismo, que acentúa la supresión de la trama orgánica, férreamente trazada, de las narraciones decimonónicas, trama cuyo lugar es ocupado por la secuencia de las imágenes, con lo que la articulación épica se ve reemplazada por la lírica, la denotación por la connotación (Del Pino, 1995, 25-31). Así, las secuencias textuales breves (párrafos, escenas) e incluso los capítulos adquieren apariencia de poema y poseen similar tensión interior, lo que produce en el lector la impresión de desmembramiento de la totalidad, pero el efecto contrario en las partes estructuralmente más pequeñas. Se potencia con ello, como hemos visto, la concentración de recursos poéticos como imágenes y metáforas, difíciles de aprehender en secuencias textuales más largas, se estimula la discontinuidad para que las acciones cedan a las sensaciones y, en definitiva, se produce una intensificación verbal que enfoca la atención en las palabras más que en los hechos.

Uno de los procedimientos de fragmentación más innovadores y recurrentes de la vanguardia es el uso de técnicas cinematográficas. Las innumerables posibilidades técnicas que la cámara proporciona: «acercamiento o alejamiento del objeto fotografiado, ritmo de filmación acelerado o ralentizado, colocación de la cámara sobre vehículos en movimiento» (Del Pino, 1995, 80), no pasa desapercibido a los jóvenes escritores más innovadores. Mientras que en la novela tradicional, realista, «la convención del narrador omnisciente y de la mímesis se basaban en la confianza en

la capacidad de representar artísticamente el mundo según un orden que se deseaba estable», en la vanguardista se recurre «a un espacio regulador artificial que […] proyecta una sucesión de imágenes supeditadas en gran parte al azar compositivo» con lo que «[l]a subjetividad creativa parece haber ocupado el lugar de las certezas de la representación realista» (Del Pino, 1995, 132). Los innumerables medios técnicos que la cámara provee no pasan inadvertidos a los jóvenes escritores (Gubern, 1999). Como es evidente, en *Vida de Greta Garbo* Arconada recurre con frecuencia a la presentación de la realidad vista a través de la cámara de cine. Es notable el uso que se hace en la obra del primer plano. Para Ródenas de Moya, «[e]n el plano descubre el espectador, a un tiempo, el valor significante de operar selectivamente sobre la realidad por medio de la delimitación de un espacio (un encuadre) y la imposición de una distancia y perspectiva entre el ojo (la cámara) y el objeto» (Ródenas de Moya, 1997, 96), como en el siguiente ejemplo:

> La estrella cogió el volante de su automóvil y salió por la avenida, sobre nubes de velocidad inverosímiles […] Greta asomó su rostro blanco de reflejos de madrugada, en el espejo de las retrovisiones, junto al parabrisas. Por un instante, el espejo, pequeño, se desbordó de belleza recogida. Quedaron fuera las líneas del borde: curvas de óvalo y sinuosidades de pelo rizado. Pero unas cejas amplias, finas, rayaron el cristal de un lado a otro. Y en medio del espejo navegaban las pupilas azules a la deriva hacia el mar (176)

Es una descripción, en primer plano, de la cara de la actriz, que se presenta no de forma directa sino a través del espejo retrovisor del automóvil, otro de los referentes de la modernidad, el cual ejerce la función de la pantalla cinematográfica, que deja fuera el encuadre del pelo y el contorno del rostro. Pocas líneas después, el rápido movimiento de la cámara, situada en el interior del auto, que se desplaza del rostro reflejado en el espejo a la carretera, produce un sorprendente efecto: «el rostro quedó libre del espejo y entonces el paisaje, que el coche dejaba a los lados, saltó sobre el

cristal oscilante de cambios continuos» (177). Otras veces, el *cameraman* ofrece planos más amplios de la actriz: «Greta se despojó de sus ropas y su cuerpo, apretado en el maillot, se recortaba sobre el fondo movible del mar. Alta y fina, su vertical belleza se alargaba al contraste con la planicie del océano» (179).

La alternancia de planos presenta, a menudo, juegos lumínicos difíciles de captar si no es a través del objetivo de la cámara:

> Las iglesias abren las puertas y encienden las luces […] Y poco a poco se van apagando todas las ventanas iluminadas […] Ya, por los ventanales, asoma el día, aún en perfil. La iglesia se va poco a poco inundando de agua clara de amanecer. Todavía el agua no llega a los rostros. Dentro de unos minutos todo se inunda de palidez: las caras, las paredes, las luces. Y las sombras se deshilarán, al fin, vencidas por la luz (21-22)

El tránsito de la oscuridad a la luz se produce, otras veces, mediante un hábil proceso de montaje cinematográfico: «El tren penetra en el túnel de Hill Street. Después fluyen panoramas de luz, recogidos por las abrazaderas, verdes, de los jardines» (137). Esta técnica da como resultado descripciones muy visuales, rigurosamente fílmicas, como el siguiente plano panorámico:

> A las ocho suben a lo alto de Katarina-Hissen […] Luces. Panorama nocturno. La ciudad envuelta en neblina de reflejos. Islas y mares. Agua. Naturaleza. Manchas negras de árboles. Fondos blancos de nieve. Siluetas de montañas.
>
> —Papá, qué bello es Stockholm desde aquí. Mira. Cuántas luces. Están caídas en el agua. (28)

El proceso de montaje de escenas es mencionado, de manera explícita, en el ejemplo siguiente, en el que, a su vez, se puede ver una buena muestra de perspectivismo cinematográfico, alejamiento y acercamiento del enfoque de la cámara mediante el *zoom* fotográfico:

> Gosta Berling empuña las riendas con una mano […] abraza, con la otra, el cuello de Ana Stiernhoek. El trineo se aleja, y las cámaras y las luces le siguen hasta desaparecer. Sombra. Nueva imagen. Nueva escena.
>
> El trineo sigue por el bosque lleno de soledades blancas de mármol. Inclinación de montañas. Abetos. Nieve […] Los amantes inclinan, uno hacia otro, su peso de felicidad. Besos. La noche es fría […] Besos. Besos. Las luces y las cámaras se aproximan. Por fin: sombra otra vez. Cambio. Nueva imagen. Nueva escena.
>
> El trineo sigue cruzando el camino del bosque. Aparecen los lobos. Ana refugia su cabeza bajo el pecho de Gosta […] Ventisca. Noche. Nieve. Lobos […] Al fondo, abajo, el hueco de la luz por donde pasan presentimientos de refugio. Sombra. Cambio. Nueva imagen. Nueva escena.
>
> Interior. Fuego de hogar… ¡Y los amantes amándose! (101-102)

Una última muestra de técnica cinemática servirá para concluir este primer apartado dedicado a demostrar la naturaleza poética de la biografía de Greta Garbo. Una biografía muy poco ortodoxa en la que, repetimos, se mezclan, en desigual proporción, realidad y ficción; ambas aparecen amalgamadas en el siguiente pasaje donde la actriz sueca asiste a la proyección de una película de la que ella misma es protagonista:

> Ahora comienza la proyección de *Guerra en la oscuridad*. Un recorte luminoso de Greta se traslada a la pantalla. Ella siente el dolor del desprendimiento. Pasado un rato, desaparece la primera inquietud, y se entrega, en silencio, a la sugestión de contemplarse, una vez más, en el espejo de la pantalla. Cada imagen promueve un recuerdo. Un engranaje interior mueve también una ligera bobina. Pero la proyección no es simultánea. El proyector de la cabina corre más, y los recuerdos, al querer seguirle, se atropellan (253)

La experiencia de presenciarse viviendo otra vida se torna dolorosa en un primer momento. Aunque después se apacigua el ánimo, la diferente velocidad a la que las dos vidas transcurren hace que no puedan acomodarse la una al ritmo de la otra, produciéndose una ruptura en el ritmo vital y provocando la sensación de estar viviendo una vida impostada, irreal, ficticia: «No me reconozco —dice— Me parece que quien hace las películas es mi sombra y no yo» (254). No sorprende, así, que Arconada, su recreador, su revividor, se autoproclame como «biógrafo de sombras» (230).

Coincidimos con García Jambrina cuando afirma que esta obra puede leerse como una de las novelas líricas más interesantes de la vanguardia española: «Escrito con una prosa realmente intensa y brillante, plagada de metáforas y procedimientos retóricos de todo tipo, *Vida de Greta Garbo* es, sin duda, un modelo de literatura de vanguardia» (1999, 17). Si bien el poso poético es el más sobresaliente en su configuración, en esta obra destacan, como anticipábamos, además, otros tipos de novela, otras posturas estéticas, que la conforman como novela vanguardista.

1.2. Novela intelectual o ensayística

La novela ensayística comparte varios rasgos con la novela lírica, entre ellos el subjetivismo y la morosidad. «La novela, género moroso» es uno de los epígrafes contenidos en *Ideas sobre la novela* y bajo el que proclama Ortega y Gasset lo siguiente:

> No es el argumento lo que nos complace, no es la curiosidad por saber lo que va a pasar a Fulano lo que nos deleita. La prueba de ello está en que el argumento de toda novela se cuenta en muy pocas palabras, y *entonces* no nos interesa. Una narración somera no nos sabe: necesitamos que el autor se detenga y nos haga dar vueltas en torno a los personajes. *Por esto es la novela un género esencialmente retardatario* […] Todo lo contrario, por tanto, que el cuento, el folletín y el melodrama (1947b, 393-394. Los resaltados son del autor)

La digresión es el elemento retardatario más frecuente para dotar de morosidad a la nueva novela. Si, como veíamos en el apartado anterior, la metáfora va enlenteciendo la elaboración de sentido con su constante salto a otra dimensión, la digresión, entendida como una forma de quiebra argumental, también rompe la posibilidad de una trama lineal. La disposición lógica del relato hacia la que tiende el lector se ve «entorpecida y su interés lanzado continuamente a los márgenes. Desde el punto de vista del autor, la utilización de elementos digresivos sirve [una vez más] para dificultar la posibilidad de crear una obra con sentido orgánico» (Del Pino, 1995, 75). Bajo este impulso, así lo denomina Del Pino, «entra el elemento del capricho y del azar en la construcción de la novela, pues el artista se permite alterar la linealidad de la trama mediante trozos más o menos independientes» (1995, 75). El relato puede quedar temporalmente suspendido para dar paso a varios párrafos digresivos de corte ensayístico, a veces de varias páginas. El uso de este tipo de incisos discursivos recorre una escala de matices que va del puro juego verbal intrascendente a la reflexión seria e intelectual sobre aspectos individuales o sociales. En no pocas ocasiones esta práctica puede convertirse en fárrago retórico que llega a pesar en exceso en el decurso de la narración. En cualquier caso, las digresiones constituyen un elemento fundamental en la estructura compositiva de la narrativa vanguardista. Comoquiera que a través del discurso comentativo se hace visible la voz del autor, por encima del histórico-narrativo, el relato se torna subjetivo.

Vida de Greta Garbo presenta abundantes excursos digresivos, de varias páginas a veces, en los que Arconada deja traslucir su opinión, siempre al hilo del discurso narrativo, acerca de diversos temas, entre los que sobresale el comentario cinematográfico. Ya hemos anotado, anteriormente, que dedicó numerosas (y espléndidas) páginas como crítico al séptimo arte (Soguero, 2005). El capítulo más interesante al respecto es el penúltimo de la segunda parte: «Aquí se dice, en forma de ensayo, que Greta Garbo es una gran artista». Como anticipábamos, gran parte de sus páginas proviene de la labor de trasvase del texto «Posesión lírica de Greta Garbo», publicado el año anterior en *La Gaceta Literaria*. El capítulo responde claramente a las expectativas

generadas en el lector desde el título, ya que se trata de un breve ensayo expositivo acerca de las dotes interpretativas de la actriz sueca y de las razones que explican su rápida popularidad, en el que Arconada despliega sus amplios conocimientos cinematográficos, realizando, por ejemplo, comparaciones con otras artistas:

> Quizá sea Gloria Swanson la última artista que representa esta escuela. Lilian Gish significa la transición. Y, desde luego, la moderna escuela dramática la representan Jannet Gaynor y Greta Garbo […] [S]on las artistas que representan la tradición literaria, o si se quiere humana, frente a Gloria Swanson, por ejemplo, que representa la tradición gesticulante y primitiva del cine. (214-215)

No duda tampoco en apoyar sus afirmaciones con los comentarios de otros críticos e incluso recurre a su propia obra, como evidencia la nota que, en un momento determinado, inserta a pie de página en la que indica: «Léase mi biografía de Clara Bow, próxima a publicarse en la colección "Figuras del cinema"» (215)[6]. Por su propia naturaleza ensayística, se trata del capítulo más árido de toda la obra. Aún a pesar del claro carácter autónomo que presenta la gran mayoría de los capítulos, este es el que ostenta una mayor independencia del resto.

Generalmente, al comienzo de los capítulos aparecen diversas digresiones ensayísticas, aunque también, de manera muy frecuente, encontramos interpolados, en el transcurso narrativo, diversos comentarios autoriales, como cuando alaba las bondades del cine sueco: «Suecia produce buenas películas […], tiene, para ello, tres factores importantes: leyendas, directores y escenarios» (86), contraponiéndolas a la precaria situación del cine español:

[6] La biografía citada apareció, en 1931, en la editorial Ulises, junto a las de Chaplin y Harold Lloyd, en la obra *Tres cómicos del cine*, que fue reeditada en 1974 (editorial Castellote). Como ya hemos señalado, en 2007 la editorial Renacimiento volvió a publicarla, junto a un completísimo apéndice de escritos sueltos del palentino, relacionados con el cine, en edición de Nigel Dennis y mía.

> Hay países, España, por ejemplo, donde la única preocupación de los directores es que salgan en la película muchos flecos de mantones de Manila. El director que se preocupa de esta frivolidad está perdido. En Suecia […] eluden la frivolidad, la facilidad. Por tanto, el nacionalismo de sus películas es profundo: se fundamenta en características nacionales; no en pliegues de faldas ni en flecos de mantones (87).

En otros momentos, sus comentarios ahondan en ciertos temas cinematográficos a los que ya había prestado atención desde las tribunas periodísticas (Soguero, 2005), como la relación entre el séptimo arte y la literatura. El rodaje de la película *Gosta Berling*, adaptación a la pantalla de la primera novela (1891) de la autora sueca Selma Lagerlöf, presenta la ocasión para que el palentino se posicione al respecto de los trasvases de la literatura al cine. Así, se muestra muy permisivo en lo referente a la libertad de los realizadores para eliminar o transformar aquellos personajes o escenas que consideren un obstáculo a su labor, «aunque se trate de Shakespeare» (96), aun a pesar de las protestas de los espectadores: «El peor público de cine es aquel que ha leído la novela […] Porque compara. Porque busca […] [L]os directores no hacen caso de estas protestas. Y cortan, modifican, alteran y cambian a Shakespeare, si es preciso, con toda tranquilidad. "¡Salvajes! ¡Salvajes!" gritan los públicos cultos» (96).

Fuera del ámbito cinematográfico, revisten particular interés las opiniones desplegadas en las páginas del capítulo «Real Academia Dramática». El ingreso de Greta Garbo allí es la excusa que sirve al escritor para exponer sus opiniones, casi de tratado sociológico, acerca de la vida y las costumbres suecas para contraponerlas a las de otros países, entre ellos España. Alaba la buena marcha del engranaje social del país nórdico, donde «las academias funcionan bien, los manicomios son escasos, y el premio Nobel se distribuye con equidad por el mundo […] se bañan juntos y desnudos las mujeres y los hombres […], no hay prejuicios sociales, ni oradores fatuos, ni literatura de vanguardia» (53-54). Este aserto final trasluce ya un tímido acercamiento a los postulados de la literatura social; en

Suecia no existe una literatura de vanguardia, se desprende de las palabras de Arconada, porque no hay desigualdades sociales. Recordemos en este punto las palabras de Ortega y Gasset cuando describe el nuevo arte de vanguardia como un arte para esa minoría especialmente dotada para entenderlo y disfrutarlo, estableciendo una clara divergencia, no sólo artística sino también social, entre «los hombres egregios y […] los hombres vulgares» (1947a, 356)

Como decíamos, de las opiniones anteriores, y de otras similares, del escritor palentino se desprenden ya sucintos escarceos con la problemática social, seña de identidad en sus novelas de los años treinta, que serán ya evidentes en su siguiente libro de biografías, *Tres cómicos del cine*, publicado apenas dos años después, tal y como estudiamos en nuestra edición de dicha obra (Dennis y Soguero, 2007). Así, por poner sólo un ejemplo más, señala la política proteccionista que practica el estado sueco respecto al artista «que tiene alguna vocación, le atraen, le enseñan, le amparan. Y al falso artista le rechaza, pero le prohíben el vagabundeo y nunca le falta un puesto, en cualquier fábrica» (54). Todo ello por la excelente organización de las academias artísticas suecas, añade más adelante, «[p]orque ellas hacen posible todo, incluso esto que nosotros no comprendemos: que salgan de sus clases buenos artistas» (56) y por la gran equidad social existente:

> De la Universidad de Upsal [sic] salen los ingenieros, los médicos, los abogados, los profesores. De la Academia Dramática salen las actrices, los actores. Es igual: todas son posiciones para ganar más o menos coronas, para vivir más o menos cómodamente. En principio, un mismo nivel: ni demasiado alto ni demasiado bajo, ni demasiado pobre ni demasiado rico. En Suecia todo está bien, pero sin exceso, sin genialidades. (59)

No es la única ocasión en la que sus palabras dejan vislumbrar ya, a la altura de 1929, una incipiente pero evidente concienciación social. Sin embargo, encontramos —si lo comparamos con el Arconada que en los años treinta no dudará en clamar, reclamar y luchar, desde las páginas de sus escritos, por las

desigualdades sociales— a un Arconada resignado: «Es así la vida. Justamente, es así la vida. Podríamos protestar, gritar, rebelarnos contra ello. Inútil: es así la vida. Podríamos escribir veinte libros de madrigales a la pobre muchacha "extra". Podríamos exaltarla, engrandecerla, dignificarla. En vano: es así la vida» (195).

Las digresiones de corte ensayístico, como hemos visto, son un componente esencial de la obra. Es el narrador el que visibiliza, expone y argumenta, pero es, en última instancia, Arconada quien transmite al lector sus juicios y opiniones y es difícil no entenderlo así, ya que la ilusión ficticia, el contrato narrativo, son transgredidos absolutamente. Señalábamos al comienzo de este apartado el estrecho vínculo que une, a través del elemento subjetivo aportado por la injerencia del autor, la novela ensayística con la novela lírica. Pues bien, este proceder tiene, asimismo, estrecha relación con las características de la novela autorreferencial, que analizamos a continuación.

1.3. Novela autorreferencial

Domingo Ródenas propone considerar como rasgo dominante de la ficción contemporánea, de cuyos códigos participa la narrativa vanguardista española, la autorreferencialidad (1998, 83 y ss.), entendiendo por novela autorreferencial la que presenta de manera visible su condición de obra de arte, su tramoya artística, y aceptando como sinónimos los de novela metaficcional, autoconsciente o autorreflexiva, entre otros (Waugh, 2002). La inclusión de elementos metanovelísticos en la trama de la novela era uno de los más frecuentes (y caracterizadores) de los jóvenes narradores «en el proceso de construcción de una poética fragmentaria» (Del Pino, 1995, 83); para ellos no era suficiente con alejar sus creaciones de la realidad inmediata, con pretensiones desrealizadoras, o, como afirma Ródenas de Moya, con «distanciar el objeto observado del espacio del observador; era preciso que la observación se realizara desde el corazón mismo del objeto» (1998, 90). El escritor pone todo su empeño en transmitir un mundo ficticio donde a cada paso es visible el engranaje literario, con el objetivo de que el lector no olvide que tiene frente a sí una obra de

arte y no una "porción" de vida; es la proclamación del arte por el arte y no como vehículo mimético de la realidad. De nuevo es Ortega y Gasset quien describe esta característica en la nueva novela, echando mano de la tantas veces reiterada alegoría de la ventana: si suponemos que el arte literario es como tener enfrente un jardín y mirarlo a través de un cristal, la literatura tradicional, decimonónica, se concentra en el jardín, obviando el vidrio, mientras que el arte nuevo detiene la mirada en el cristal, y del jardín «sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal» y continua:

> [L]a mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte: en vez de esto, pasa al través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana en que la obra está aludida. Si se le invita a soltar esta presa y a detener la atención sobre la obra misma de arte, dirá que no ve en ella nada, porque, en efecto, no ve en ella cosas humanas, sino sólo transparencias artísticas, puras virtualidades (1947a, 357-358)

Los narradores de vanguardia, así pues, muestran sus creaciones desde la estructura, se preocupan por las cuestiones técnicas de su oficio e irrumpen en el interior de las obras cargados con sus propias reflexiones (Ródenas de Moya, 1998, 90), haciendo evidente la autorreferencialidad (la realidad inherente a la propia obra de arte) sobre el referente (la realidad externa) y convirtiendo a la primera en tema preferente dentro de la ficción. Se infiere de ello que los tres objetivos esenciales de la novela autorreferencial son, como recoge Ródenas, «saciar la curiosidad del público ante el prestidigitador, exhibiendo las destrezas del oficio en toda su artificiosidad; exponer los presupuestos teóricos que subyacen a la obra; y hacer cuestión de la estanqueidad entre los reinos de la realidad aparente y la imaginación artística» (1998, 92). Aún lo anterior, no deben olvidarse, una vez más, las palabras del autor de *La deshumanización del arte* cuando señala que, incluso dentro de su pureza, el arte debe conservar un resquicio de la realidad primigenia

que le sirva de referente ya que, de lo contrario, no sería nada, sería algo ininteligible (Ortega y Gasset, 1947a, 363).

El rasgo más evidente de la autorreferencialidad es la intromisión del novelista en la diégesis, con el único objetivo de comentar, esclarecer y explicar al lector la técnica que sustenta el artificio narrativo. En *Vida de Greta Garbo* el yo autorial se hace notar en repetidas ocasiones para hablar de sí mismo, para interpelar al receptor o para comentar diversos aspectos del oficio del biógrafo; podemos considerarla, por consiguiente, una biografía autorreferencial. En el caso de la biografía, el hecho de hablar de autorreferencialidad es doblemente transgresor porque si la naturaleza fundamental del género es basar la narración en el relato de una vida real, y si tenemos en cuenta que una de las consecuencias que se desprende de la intromisión autorial, inherente al relato autoconsciente, es precisamente lograr el desasimiento de la realidad, no podemos sino considerarlo, en el caso que nos ocupa, una técnica arconadiana para subvertir las convenciones de la biografía de cuño tradicional y concienciar al lector de que se encuentra ante una biografía novelada.

Los ejemplos de injerencia del biógrafo en la obra son muy numerosos. La primera aparece de manera clara, haciéndose destacar, incluso tipográficamente, entre paréntesis, del resto del relato. Greta y su padre asisten a una representación teatral, cuando el autor toma la palabra: «(Yo, el biógrafo, no voy a seguir paso a paso […] los incidentes de la representación. No porque los ignore, porque el biógrafo, ante el público, debe figurar que lo sabe todo, aunque, en secreto, no sepa nada…)» (31-32). Líneas después intenta eximirse de no aparentar demasiada fiabilidad, atribuyendo las inexactitudes a la memoria, utilizando un recurso llamativo:

> Debo decir, también, para evitar la malevolencia de los lectores suspicaces, que nunca faltan, y aún más para atribuirme un record sobre mis competidores los biógrafos de todo el mundo —diez millones de biógrafos. Diez personas con verdadera biografía— que desde niño me hice amigo de la estrella cinematográfica con el fin de poder escribir esta biografía. Por esto soy el único escritor que

> puede ser verídico tratando un tema tan frágil. Y si los futuros eruditos de las biografías […] encuentran alguna posible inexactitud, no es culpa de mis medios, sino de mi memoria (32).

Los ejemplos de intrusismo del biógrafo son numerosísimos y llegan a su punto culminante al final de la biografía, en el capítulo (de orteguiano título) «Una ventana, a través de cuyos cristales se ve el mar», en el que el autor se introduce en la historia que narra, rompiendo completamente el pacto con el lector, y se convierte en un personaje más, en una «sombra» que dialoga con la protagonista acerca de la composición de su propia vida en papel. En los primeros párrafos del capítulo explica cómo llegó a convertirse en biógrafo, tras abandonar su antiguo oficio de «arpista»[7]. Traza Arconada una hermosa alegoría tras la que se esconde una evidente denuncia del artista ensimismado, alejado de la realidad, confinado en su torre de marfil:

> Antes de ser biógrafo yo era arpista. Perdonadme. Vivía encerrado en una habitación alta y oscura […] Yo era feliz con mi arpa y mis sombras. No me preocupaba de nada, de nadie. Yo creía que todo el mundo tenía su arpa y sus sombras, y que todos vivían igualmente felices. Hacía muchos años que […] no tenía una idea muy exacta del sol […] Pero una noche se me olvidó cerrar la ventana […] y escuchaba perfectamente las conversaciones que había en

[7] Además de crítico cinematográfico, Arconada fue también un fecundo y excelente comentarista musical. La importancia que el autor palentino consagró a la música en el discurso sobre el arte nuevo le convierte, junto al musicólogo madrileño Adolfo Salazar, en uno de los más relevantes artífices del acercamiento entre música e intelectualidad de esos años (Ferrer y Piquer Sanclemente, 2010). En 1926, Arconada publicó una de sus obras ensayísticas más destacadas (pendiente de una necesaria reedición), *En torno a Debussy*, donde trasciende la figura del compositor francés para reflexionar sobre el arte romántico, el arte contemporáneo y el panorama musical europeo. Son interesantes al respecto las palabras de José M. Del Pino: «A partir de Mallarmé y Debussy, de los expresionistas y cubistas, ve Ortega el inicio de una tendencia que comienza a considerar el arte como un objeto sin finalidad fuera de sí mismo» (1995, 32).

> los cuartos contiguos […] Entonces no puede más y me asomé a la ventana. Había muchas luces encendidas y conversaciones fogosas […], comprendí que no toda la gente gustaba de tocar el arpa ni era amiga de las sombras […] A la mañana siguiente rompí mi instrumento, ahuyenté a los ángeles, hice girones a las sombras, y salí, para siempre, a la calle (225-226).

La extensión de la cita se justifica por su relevancia, máxime si tenemos en cuenta que estamos ante un momento crucial de la trayectoria vital y profesional del palentino. Por las fechas de composición de *Vida de Greta Garbo*, Arconada está atravesando una etapa de concienciación social, de viraje ideológico y de replanteamiento de la misión del artista en la sociedad, reflexión que desembocaría, a partir del año siguiente (con la publicación de *La turbina*), en un claro posicionamiento en las filas de la literatura comprometida (Kharitónova, 14). La metáfora del «arpista» remite a alguien solitario, enfrentado a la única compañía de su instrumento, sin contacto con el exterior ni con el resto de los seres humanos, quien después del mencionado proceso de concienciación social y política decide salir a la calle (no podemos olvidar la expresión «poeta en la calle» que dará lugar, en 1938, a la obra de título homónimo de Rafael Alberti), buscar la cercanía de las personas y convertirse en biógrafo: «Entré en un cine […], me dirigí a la "estrella" más guapa de la película […] Y al fin decidí que yo debía dedicarme a ser biógrafo de sombras» (227-228). A la mañana siguiente toma un tren a Estocolmo en busca de su personaje: «Desde hace mucho tiempo sigo su sombra. Investigo. Escribo. Soy su biógrafo […] Otra vez he perdido los caminos del mundo, lo mismo que cuando era arpista. Pero soy feliz persiguiendo a una sombra» (228). Y a continuación, ya instalado en el presente, escribe: «Pero como llega la hora de abandonarla y volver a seguir, y a servir, a otra sombra distinta, hoy he venido aquí, Santa Mónica, a anunciarle la terminación de mis servicios» (228). Cuando se produce el encuentro, el biógrafo entrega a su biografiada una tarjeta de visita en la que se lee «César M. Arconada. Biógrafo de sombras» (230). En las páginas siguientes asistimos al diálogo entre ambos, a

través del cual el autor le explica que durante todos esos años él ha sido la sombra fiel que la ha acompañado en el transcurso de su vida, actuando como un demiurgo omnipresente que, finalmente, se torna corpóreo: «Ahora soy yo: carne, cuerpo, líneas, forma. Un hombre. Un biógrafo […] Sé toda la vida desde hace muchos años. Acaso mejor que usted misma» (233). Le informa que su cometido ha terminado y se interroga a sí mismo, anticipando la que será su próxima obra: «¿Seguiré ahora a la sombra de Clara Bow[8]? […] Esto lo pensaremos luego, cuando estemos en la calle, hecho ya hombre, en medio del mundo…» (235).

Antes de finalizar la entrevista, Greta Garbo le pregunta si ha escrito un libro sobre ella. Ante la respuesta afirmativa, la actriz exclama airada: «¿Sobre mi vida? ¡Falso! ¡No puede ser! ¡Si yo no tengo vida! […] ¡Ese libro debe ser [sic] todo él una fantasía propia de un hombre que ha sabido tocar el arpa! […] ¿Pero, cómo ha podido hacer un libro con una materia que no existe?» (236). No puede ser más evidente el uso de la autorreferencia en lo anterior. Arconada otorga carta de identidad a su obra, desde el interior de la misma, demoliendo con ello la ilusión de realidad, mantenida sólo por la presencia de Greta Garbo, entidad histórica, real, que, por si fuera poco, se niega a sí misma la existencia.

El capítulo llega a su fin con un artificio narrativo, tan hábil como sorprendente, de estructura especular, mediante el cual el propio libro se convierte en materia narrativa de sí mismo, como en un juego de espejos. Esta autocontemplación, el desvelamiento de la tramoya, incide de nuevo en la desrealización de la misma. La actriz pide escuchar lo que sobre ella ha escrito el biógrafo: «—Mientras amanece, usted puede leerme mi vida, su libro. ¿Acepta? […] Saco de mi cartera mis papeles […] [y] empiezo la lectura: "Stockhlom. 1918. Viento, frío, del oeste. Proyector de luna…» (236-237). Las palabras con las que se cierra el capítulo son las mismas que daban comienzo a la biografía, dotándola de circularidad.

[8] Cuando escribe estas líneas es muy probable que Arconada tuviera ya pergeñadas y esbozadas algunas de las páginas de las tres biografías de *Tres cómicos del cine* (1931), con toda seguridad las relativas a la actriz estadounidense aquí mencionada. Recordemos que los otros dos son Charles Chaplin y Harold Lloyd.

2. Conclusión

Para César Muñoz Arconada el cine formaba parte de la expresión artística de los tiempos modernos, es más, representaba «el arte por antonomasia», la conjunción de todas las artes, «la poesía, la literatura, la música, la arquitectura, la pintura. En esa síntesis está precisamente su eficacia y, a la vez, su grandeza. Es folletín, es novela, es lirismo…», afirmaba al responder a algunas de las preguntas de la encuesta sobre cine que le hacían para la revista *Popular Film*, en enero de 1929 (Muñoz Arconada, 2007, 311). No es extraño, por consiguiente, que a la hora de afrontar la biografía de una actriz lo hiciera desde la misma esencia del arte que representaba. Meses antes de las declaraciones previas, escribía en un artículo titulado «Música y cinema», para *La Gaceta Literaria*, que «[n]o hay que olvidar que el cine es […] recortes de vida sobre la luz» (Muñoz Arconada, 2007, 302). Ajustada definición que, extrapolando los términos, se podría aplicar a la biografía de Greta Garbo: recortes de vida sobre la página impresa. Porque de esa manera esta constituida esta obra: una selección de escenas vitales, de retazos de vida, edificados artísticamente con el concurso de la ficción, conformando un sorprendente híbrido entre realidad y fantasía donde las fronteras aparecen sumamente difuminadas.

Además, para que no quedase ninguna duda acerca del terreno escurridizo en el que se movía, el escritor palentino no vacila en ofrecer el universo representado por medio de una estilización consciente, visibilizando la artificiosidad de su obra, con la pretensión de alejarla de la realidad. Estamos, pues, ante un texto esencialmente literario que se sustenta, en el plano del contenido, en una débil e inconsistente realidad fáctica, apuntalada, desde el campo de la ficción, dando lugar a un producto híbrido, una biografía (realidad) novelada (ficción); y que se apoya, en el plano formal, en las técnicas y estrategias compositivas que informan, como hemos argumentado, la narrativa vanguardista de los años 20 y 30, a saber: la impronta lírica, la digresión ensayística y el ensimismamiento autorreferencial.

BIBLIOGRAFÍA

ABAD NEBOT, Francisco. (2013) «Notas sobre los estudios literarios de Pedro Salinas (1930-1940)». *EPOS*. XXIX. 379-402.

AYUSO, César Augusto. (1983) «César M. Arconada: vida y obra». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*. 48. 211-236.

CÁLIZ MONTES, Jessica. (2020) «La colección orteguiana de las Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo XIX: otra empresa político-cultural». *Revista de Estudios Orteguianos*. 41. 43-50.

COBB, Christopher H. (1986) «Introducción». César M. Arconada. *De Astudillo a Moscú: Obra periodística*. Valladolid. Ámbito. 5-41.

CORROCHANO, Alberto. (1931) «Genio y figura de Greta Garbo». *ABC* (29 de noviembre), 17-18.

DE NORA, Eugenio. (1979) «Tentativas de novela intelectualista, lírica y deshumanizada». *La novela española contemporánea (1927-1939)*. Madrid. Gredos. 193-255.

DE OBREGÓN, Antonio. (1930) «*Vida de Greta Garbo*». *La Gaceta Literaria*, 77 (1 de marzo). 5

DEL PINO, José M. (1995) *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Amsterdam/Atlanta. Rodopi.

DENNIS, Nigel y Francisco Soguero. (2007) «César M. Arconada, escritor del 27». César M. Arconada. *Tres cómicos del cine*. Sevilla. Renacimiento. 9-64

DOMENCHINA, Juan José. (1935) *Crónicas de Gerardo Rivera*. Madrid. Aguilar.

ESTEBAN, José y Gonzalo Santonja. (1988) *Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*. Barcelona. Anthropos.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. (1929) «Literatura nueva. Datos y juicios generales». *La Gaceta Literaria*. 70 (15 de noviembre). 3.

FERRER, María Nagore y Ruth Piquer Sanclemente. (2010) «La crítica musical de César M. Arconada, paradigma del intelectualismo vanguardista en los años veinte». *Revista de Musicología*. Vol. 33. 1-2. 139-158.

FREEDMAN, Ralph. (1972) *La novela lírica. Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf*. Barcelona. Barral.

GARCÍA JAMBRINA, Luis. (1999) «César M. Arconada y el cine». *Clarín*, 24, 13-17.

GIL CASADO, Pablo. (1990) *La novela deshumanizada española*. Barcelona. Anthropos.

GUBERN, Román. (1999) *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona. Anagrama.

GULLÓN, Ricardo. (1984) *La novela lírica*. Madrid. Cátedra.

JARNÉS, Benjamín. (1924) «Jean Giraudoux. Apuntes para un ensayo». *Alfar*. 45. 7-10.

JARNÉS, Benjamín. (1927) *Ejercicios*. Madrid. Cuadernos Literarios.

KHARITÓNOVA, Natalia. (2007) «César Arconada; Vida y obra». César M. Arconada. *Cuentos de Madrid*. Sevilla. Renacimiento. 9-36.

LÓPEZ TORRES, José Carlos. (2001) «Realidad y fantasía en *Vida de Greta Garbo* de César Muñoz Arconada». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 16.

MAINER, José Carlos. (2025) *La Edad de Plata. Ensayo de interpretación de un proceso cultural (1902-1939)*. Madrid. Taurus. (edición original de 1975)

MORRIS, C. Brian. (1993) *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*. Córdoba. Filmoteca de Andalucia.

MUÑOZ ARCONADA, César. (1928) «Posesión lírica de Greta Garbo». *La Gaceta Literaria*. 37 (1 de julio). 5.

MUÑOZ ARCONADA, César. (1929). *Vida de Greta Garbo*. Madrid. Ulises. (Reedición en 1974. Edición de Javier Maqua. Madrid. Castellote)

MUÑOZ ARCONADA, César. (1986) *De Astudillo a Moscú: obra periodística*. Christopher H. Cobb (ed.). Valladolid. Ámbito.

MUÑOZ ARCONADA, César. (2007) *Tres cómicos del cine*. Nigel Dennis y Francisco Soguero (eds.). Sevilla. Renacimiento.

ORTEGA Y GASSET, José. (1947a) «La deshumanización del arte». *Obras completas,* t. III. Madrid. Revista de Occidente. 353-386. (obra original publicada en 1925).

ORTEGA Y GASSET, José. (1947b) «Ideas sobre la novela». *Obras completas,* t. III. Madrid. Revista de Occidente. 387-419. (obra original publicada en 1925).

PARAÍSO LEAL, Isabel. (1976) *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona. Planeta.

PÉREZ FIRMAT, Gustavo. (1993) *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. Durham/London. Duke UP.

PIQUERAS, Juan. (1930) «*Vida de Greta Garbo*, por César M. Arconada». *Heraldo de Madrid* (13 de febrero).

PORTELA, Antonio. (2003) «Greta y los poetas (la Generación del 27 y un mito del cine)». *Clarín*, 47, 11-18.

PORTELA, Antonio. (2013). *El mito de Greta Garbo en la Literatura Española e Hispanoamericana*. Tesis de Doctorado. Universidad de Salamanca. https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/123029/DLEH_Portelalopa_Gretagarboliteraturaespa%C3%B1olahispanoamericana.pdf

PULIDO MENDOZA, Manuel. (2009) *Plutarco de moda: La biografía moderna en España (1900-1950)*. Mérida. Editora Regional de Extremadura/Universidad de Extremadura

RÓDENAS DE MOYA, Domingo. (1997) «Cita de ensueño: el cine y la literatura nueva de los años veinte». Carlos J. Gómez Blanco (coord..). *Literatura y cine. Perspectivas semióticas.* A Coruña. Servicio de Publicaciones de la Universidade da Coruña. 85-104.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (ed.). (1997) *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española, 1923-1936*. Barcelona. Alba.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo. (1998) *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona. Península.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (ed.). (2000) *Prosa del 27. Antología*. Madrid: Austral.

RODRÍGUEZ-FISCHER, Ana. (1991) «Un proyecto de Ortega y Gasset: la colección Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX». *Scriptura*, 6-7. 133-144.

ROZAS, Juan Manuel. (1979) «Greguería y poema en prosa en tres novelas sociales de la generación del 27». *Anuario de estudios filológicos*. Vol. 2. 251-269.

SALINAS, Pedro. (2007) *Obras completas II. Ensayos completos*. Madrid. Cátedra.

SANTONJA, Gonzalo. (1982) «César M. Arconada: Bio-Bibliografía». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*. 47. 5-57.

SANTONJA, Gonzalo. (1989) *La República de los libros. El nuevo libro popular de la II República*. Barcelona. Anthropos.

SERRANO ASENJO, Enrique. (2002) *Vidas oblicuas: aspectos teóricos de la nueva biografía en España (1928-1936)*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza.

SOGUERO GARCÍA, Francisco. (2000a) «Narradores vanguardistas, poetas de la historia». *Ínsula*, 646, 21-23.

SOGUERO GARCÍA, Francisco. (2000b) «Los narradores de vanguardia como renovadores del género biográfico: Aproximación a la biografía vanguardista». Francis Lough (ed.). *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*. Bern. Peter Lang. 199-217.

SOGUERO GARCÍA, Francisco. (2005) «Entre las sombras: César M. Arconada y la crítica cinematográfica». Mechthild Albert (ed.). *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*. Madrid/Frankfurt. Iberoamericana. 457-477.

VILLANUEVA, Darío (ed.). (1983) *La novela lírica* (vols. I y II). Madrid. Taurus

WAUGH, Patricia. (2002 [1984]) *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres. Routledge.