

La diosa del cine contra el lenguaje. Un texto de Manuel María Villar y Gil

Antonio Portela Lopa
Universidad de Burgos

Cuando en 1974 se publicó el libro *Noches con Greta Garbo*, su autor, Manuel María Villar y Gil no quiso dejar ninguna duda sobre la naturaleza de su obra: el paratexto de la solapa sostiene, de manera rotunda, que el lector se encontrará ante una «liturgia de la diosa Greta». Pero ¿quién es este escritor/sacerdote? Manuel María Villar y Gil (nacido en Jaén en 1953, muerto en 2010 en un lugar indeterminado), se define como alquimista, filólogo y médico español que, tras su conversión al Islam, adoptó el nombre musulmán de Abu Omar Yabir. Fue investigador y profesor en la Facultad de Medicina de la Universidad de Granada, donde se distinguió, se nos dice, por su profundo conocimiento del árabe clásico, el hebreo y el arameo. En 1974 publicó *Noches con Greta Garbo*. Este singular perfil ha hecho posible que el texto, con sólo cuatro décadas de existencia, se imponga absolutamente sobre el autor. Apenas hay interferencias autoriales, porque el autor real e incluso sus hipóstasis textuales están prácticamente borradas. A pesar de que la fecha de la muerte está cercana, y la del nacimiento no está muy alejada, lo cierto es que se cumple para él lo que Borges puso en boca de un poeta menor: “la meta es el olvido, yo he llegado antes”.

Entremos plenamente en ese texto pleno. Al adscribir su texto al género de la liturgia, el autor conducirá su creación hacia el ámbito religioso más profundo. Martín Velasco, en alusión a la religión, arroja luz sobre el proceso psicológico que el poeta emprende para llegar a la liturgia personal:

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

Nos encontramos, pues, ante un caso extremo de veneración en la literatura. Y quizá de la religión misma: la liturgia, habitualmente *praxis* religiosa, se convierte en *logos*. Ello lo propicia la materia de la propia diosa objeto de veneración. Edgar Morin testimonia que las estrellas son las figuras que comercian no sólo con el sueño de los

hombres, sino también, como las religiones, con las ilusiones: «Llevan todos los sueños imposibles, todas las mentiras que el hombre se dice a sí mismo, todas las ilusiones que se forja (espectáculos, artes). Los mitos y las religiones están allí para testimoniar su increíble irrealidad» (Morin 2001: 184).

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

Desarrolla esa liturgia en la primera parte, que da título al libro, y la abre con un prólogo poético enigmático y significativo: «GRETA GARBO CONSERVABA EN SU CAJITA / DE ÉBANO Y MARFIL / LOS PÉTALOS YA MUSTIOS / QUE SE LE FUERON CAYENDO / *creo, además, que rezaba todas las noches*» (Villar y Gil 1974: 8). La incertidumbre se abre como una rosa mística. Es de suponer que la diosa se reza a sí misma. Como totalidad luminosa, no se debe a ninguna otra divinidad. Esa idea de la auto-oración se establece como un juego recursivo. Este destaca la naturaleza autológica del mito, que, en cuanto cruza ese umbral, supera esa categoría para instalarse en la de diosa. El tiempo ha pasado para el mito —«pétalos ya mustios»—, y convertirse en divinidad era la única solución para sobrevivir. Así que su consumo, la nueva relación que debe establecerse ahora con esa nueva divinidad debe ceñirse al ámbito de lo íntimo. Si la mitología griega sometió los dioses a la literatura, Villar y Gil hace lo contrario. Su Greta Garbo libera a los dioses de la mitología. En cierto modo, los libera de la literatura, en una oración que se presenta como liturgia verdadera.

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

imborrable: «Entonces surgió el grito / o el llanto, o el quejido, / o tal vez fue posible quebrar el silencio para / golpe a golpe de navaja rasurado» (Villar y Gil 1974: 11).

A partir de ese momento, los poemas que le suceden se sumergen en una espiral de imágenes y de ritmos hipnóticos, como si el poeta se hubiera extasiado ante la contemplación de la diosa. Edgar Morin, de nuevo, parece constatar lo habitual del comportamiento del poeta con estas palabras, porque las figuras de las estrellas se prestan al culto ya que «su novedad parece hasta tal punto irreal que se ve en ella superchería, brujería o locura». (Morin 2001: 186). En efecto, el ritual adopta un tono *litúrgico*, pero también *lisérgico*. El poeta se adentra en el sueño del sueño, en el tiempo de la conciencia con la presencia omnímoda de la diosa ante él («¡Oh reina extraña!», le grita, como en una letanía), y en el deseo de comunión con ella:

Tal vez sería mejor asesinarlo
 sangre a sangre
 sexo a sexo,
besando así tu fantasma vivo
Greta Garbo.

(Villar y Gil 1974: 11)

El estado de semivigilia en el que cae el poeta anulará no sólo los límites sensoriales, sino los morales. Para mostrarlo, el poeta irá sometiendo su lenguaje a un proceso de destrucción. Por materializar esa desintegración, por un lado, someterá la disposición gráfica de sus versos a una ampliación en el espacio de la página, de modo que parezcan flotar en ella como imágenes inconexas. La sintaxis deslavazada asediara la lógica, que permanecerá desde este momento oculta hasta el final del libro. En el plano semántico, por otro lado, llevará su palabra al terreno oscuro de lo perverso, poblado de elementos lúgubres: «flores algo más baudelairianas, / y negras». El pecado, el odio, el sexo —y el sufrimiento que provoca la imposibilidad de consumarlo con la diosa lejana— marcarán el tono ascendente que va cobrando el poema. El lenguaje sucumbe ante lo divino. El tercer poema canta:

Greta,
 noche de amor,
Greta,
 noche terrible de odio
en la que
embadurnado en tus etéreas pestañas
supe odiarte,

escupirte en los ojos
quebrando al mismo tiempo
tus huesos de alabastro,
para lamer el tuétano que los llena

(Villar y Gil 1974: 13)

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

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

(Villar y Gil 1974: 15)

La liturgia no se extingue. Se extiende en el tiempo, como deja patente en el sexto poema de esta primera serie. En él el poeta muestra su lealtad, fruto del contacto tan íntimo con la diosa en tiempos pretéritos con metáforas entre inocentes y perversas: «seguiré siendo Manuel M^a Villar / —mi querido ángel frustrado / de cielos y de

orgías— / Soy todavía ¡Oh Greta Garbo! / tu sexy mazapán» (Villar y Gil 1974: 16), a pesar de que amores más fáciles de consumir aparezcan en su vida:

Sabe Greta que hoy te miro,
que hoy te grito con los ojos
ese poema de nardos y de rosas que me pides
tú y tu cuerpo
y sobre todo los ojos ojos-Greta

(Villar y Gil 1974: 17)

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

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

(Villar y Gil 1974: 18)

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

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

No tengo en mi dedo
una rosa de Francia que ofrecerte,
Babilonia-Greta,
pero supe aquella noche

abrazarte en mi camino
y calmar el sexo de tus jardines colgantes
en aquella noche,

(Villar y Gil 1974: 23)

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

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

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

por su belleza, puede retratar convenientemente la frialdad, el hieratismo y la gran belleza del rostro de Greta Garbo, simbolizados y sintetizados en la mirada tan particular de estas dos diosas. Si para otros autores, como Rafael Porlán Merlo, la antigüedad iconológica que caracteriza a Greta Garbo es motivo para despreciarla, en Manuel María Villar y Gil es un motivo de afirmación mítica: «Aquel día, / Tut-Ank-Amon, / ya se clavó en tu pecho» (Villar y Gil 1974: 25).

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

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

(Villar y Gil 1974: 26)

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

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

(Villar y Gil 1974: 26)

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

y pondré la pluma de mi ángel
en tus espaldas cargadas de reloj

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

(Villar y Gil 1974: 26)

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

DUERME

El orientalizante granadino, ese Villar y Gil casi borrado tras su propia ficción, ha sacado a Greta Garbo de la mitología occidental para inscribirla en el fascinante catálogo de las divinidades orientales. La ha sacado de la literatura, devolviéndola a la poesía. La condición de prostituta babilónica (en Nínive) o el perfil lineal de reina egipcia (Nefertiti) son rasgos de la divinidad plena, recobrada, fuera ya del mito cinematográfico occidental. El lado oriental de Greta Garbo consolida su condición de divinidad universal.