

A ESCRITA E AS SÚAS METAMORFOSES

WRITING AND ITS METAMORPHOSES

Eva Veiga

Resumo: A obra de Luísa Villalta —que non se pode entender sen o seu entrelazado coa música— é un desexo permanente de experiencia e aprendizaxe, un espazo de transformación non só de si propia, senón tamén da sociedade e do mundo. Un decurso ético e estético que vai do eu ao nós para ser suxeito en plenitude, a facer parte activa dunha totalidade mellorable, a contribuír —como fai a fotosíntese— a una vida de certo creativa. Pois, non en balde, a creación villaltiana, que comeza coa reflexión musical que nunca abandona, vai respirar nos distintos xéneros: poesía, teatro, ensaio, novela, tradución, relato e artigo xornalístico, se ben á maneira de vasos comunicantes. Formas diversas, e ecoantes, para abordar e expresar a ilimitada complexidade do ser humano e do mundo que habita, sempre dende unha irrenunciable racionalidade que o ritmo do corazón modula. Así, coidamos, é na lectura de toda a súa produción escrita onde podemos enxergar non só a coherencia e fecundidade do seu pensamento, senón o sentido pleno dunha evolución na que unhas obras nacen das outras e se relacionan nun diálogo incesante, tamén para nós lectoras/lectores.

Abstract: The work of Luísa Villalta, which cannot be understood without considering its interaction with music, reflects a permanent desire to experience and learn: a space in which to transform not only oneself, but also society and the world. An ethical and aesthetic path that leads the self to the we, to become a full subject, an active part of a malleable whole; to contribute, as photosynthesis does, to a truly creative life. It is no coincidence, therefore, that Villalta's work begins with a focus upon music that she never abandons, and proceeds to encompass different genres: poetry, theatre, essay, novel, translation, short story, and journalism, in the manner of communicating vessels. These are diverse and resonant ways through which to approach and express the limitless complexity of human beings and the world that they inhabit, always through an ineluctable rationality modulated by the beat of our heart.

I therefore believe that it is by reading all her written production that we can see not only the coherence and fruitfulness of her thought, but also the full meaning of an evolution, where certain works emerge from others and relate to each other in an incessant dialogue, in which we readers can also participate.

Palabras chave: Luísa Villalta, poesía, logos, música, transformación.

Key words: Luísa Villalta, poetry, logos, music, transformation.

A obra de Luísa Villalta (A Coruña, 1957-2004) é “tremor contínuo, / árbore-harpa / que o vento tanxe” (Villalta 1991, p. 23). Ou, o que é o mesmo, a vibración do tempo a través da súa existencia, desgraciadamente breve pero intensa tanto nos seus procesos estéticos como nos froitos, de significación atemporal, que en sazón nos deixa. Un legado onde a madeira do seu violino e o papel no que inscribe a súa marca intelixente e sensible de escritora comprometida son soporte matérico dunha resonancia que nos conmove e ilumina. Porque, en todo momento, a literatura de Luísa Villalta —que non se pode entender sen o seu entrelazado coa música— é un desexo permanente de comunicar, un espazo de transformación non só de si propia senón tamén da sociedade e do mundo. Unha viaxe que non se amedrenta ante a estulticia imperante nin ante os retos intelectuais e artísticos que se lle presentan ou que, con rigor e valentía, ela mesma problematiza. Un decurso ético e estético que vai do eu ao nós para ser suxeito en plenitude, a facer parte activa dunha totalidade mellorable, a contribuír —como fai a foto-síntese— a unha vida de certo creativa. Pois, non en balde, a creación villaltiana, que comeza pola reflexión musical que nunca abandona, vai respirar nos distintos xéneros: poesía, teatro, ensaio, novela, tradución, relato e artigo xornalístico, se ben á maneira de vasos comunicantes. Formas diversas, e ecoantes, para abordar e expresar a complexidade do ser humano e do mundo que habita, do visible e do invisible, do consciente e do impensado, sempre dende unha racionalidade irrenunciable que, en acorde ou debate, o ritmo do corazón modula. Coidamos, así, que é na lectura de toda a súa produción escrita onde podemos enxergar non só a coherencia e fecundidade do seu pensamento, senón o sentido pleno dunha evolución na que unhas obras nacen das outras e se relacionan nun diálogo incessante, tamén para nós lectoras/lectores.

Os comezos artísticos de Luísa Villalta foron musicais: como profesional do violino, instrumento do que era titulada superior. Non obstante, a paixón polo Logos vén dende nena fornecida pola lectura sistemática que callará na súa formación como filóloga licenciada en hispánicas e en galego-portugués, materia da que será docente entregada. Un amor pola palabra que pronto se manifesta

ben como razón argumental en artigos varios, ben como “reflexión rítmica sobre a música da existencia”, que é como define a poesía no prólogo do seu primeiro poemario publicado, *Música reservada* (1991, p. 5). Isto non quita que xa en 1985 viran a luz “Sete haikus” nas páxinas de *El Correo Gallego* e no 1987, en *Agália*, sete poemas baixo o título de “O oco da palabra. Seleccion”, que logo incluíría na sección homónima de *Música reservada*. En calquera caso, a entrada de Luísa Villalta no noso sistema literario é un acontecemento que evidencia unha personalidade literaria de certo singular, fóra das correntes e modas daqueles anos 80 e 90. Así o entende Pilar Pallarés cando escribe, “Éo pola súa dependencia da música, por ser «poesía de pensamento», polo seu carácter racional, pola abstracción” (2024, p. 15).

En efecto, no limiar deste seu primeiro libro, Villalta dinos que a súa poesía “nace dunha experiencia musical que busca o lume da palabra para entender a sombra do seu propio corpo” (1991, p. 5) e remata indicando que “a palabra melódica” é “un camiño ao coñecemento” (Villalta 1991, p. 5). Xa que logo, e sen desbotar unha certa reminiscencia do mito da caverna platónica, trátase de atinxir a enerxía ou a luz da palabra, transgredida a súa función referencial. Mais, neste caso, búscase un coñecer diferente ao da soa razón porque vai ligado ao intuído e á emoción que a música achega e que ha de ir máis aló, pola sensibilidade, do puro pensamento. Non en balde, a primeira parte —homónima— de *Música reservada* introdúcenos, ao modo de cámara iniciática, na experiencia estética e nos procesos de creación —autopoética e metapoética— a través dunha serie de poemas, mormente sonetos. Asemade, a elección desta fórmula estrófica remítenos non só ao asunto da forma, fundamental en toda arte, senón a unha tradición ou herdanza que todo escritor/escritora debe coñecer, mesmo para confrontala. É neste senso que, coidamos, funcionan as citas que abren as distintas seccións do libro, relativas a algúns dos primeiros e principais estudos de estética como ciencia —Friedrich Hegel, Friedrich Hölderlin e Friedrich Nietzsche— até as figuras máis relevantes do século XX nese eido —György Lukács, Theodor Adorno e Umberto Eco—, sen esquecer que todos eles foron así mesmo grandes teóricos da música. Destes referentes, Luísa déixanos epígrafes que nos alumean a lectura interpretativa dos seus textos. Así, a definición de Hegel que aparece como cita previa a “O oco da palabra”: “O belo é a esencia realizada” (Villalta 1991, p. 27) —eis a poesía como presentación sensible do espírito absoluto ou racionalidade autoconsciente—, atopa o seu correlato en versos de “Música reservada”: “sangue de luz vira-se a forma cando / é a beleza a vida da materia” (Villalta 1991, p. 16). Deste filósofo acolle tamén a súa dialéctica que a poeta desenvolve no soneto a modo de tese coa súa antítese nos cuartetos, para acadar a solución ou síntese nos tercetos. Un movemento que aparece asemade de diversas formas no seu teatro e na narrativa.

Así, se percibe en “Diálogo filosófico entre o cigarro e o fume. Ou da existencia”, relato incluído no libro *Silencio, ensaiamos* (1991), onde a Dama lles recrimina aos dous homes —o Fumador e o Visitante— un solipsismo que os reduce a unha controversia que non vai a ningures, dado que se afasta do que vive:

A Dama

[...] Ben se ve que o mundo empeza e acaba en vós mesmos, ou iso é o que credes. Sodes incapaces de imaxinar algo que viva, algo que mereza a pena vivir, fóra de vós, algo ou alguén que non caiba nas vosas definicións porque estexa vivo, e sexa capaz de oscilar, e moverse e pensar e contradicirse, e contradicervos. (Villalta 2024a, pp. 61-62)

Os temas que atopamos neste relato son os mesmos que latexan nos versos de *Música reservada*. Non obstante, a forma poética vai alén da linguaxe narrativa porque é en si mesma unha realización, *poiesis*. Ou, tamén poderíamos dicir, un proceso imaxinativo, conceptual e rítmico que produce vida, capaz de conectar a un nivel profundísimo con quen le ou escoita. Luísa Villalta é moi consciente desta operatividade da poesía e, sen desbotar en absoluto as perspectivas e achegas dos outros xéneros, coidamos que centra os seus esforzos no exercicio poético como o lugar máis propicio para a transformación persoal e creativa. Non é de estrañar, pois, que outra das referencias que aparecen no seu primeiro poemario sexa Hölderlin, para quen estética e pensamento filosófico camiñan de mans dadas na poesía. Hölderlin, o poeta que aprende a vivir no abismo e a aceptar a fisura que nos separa dos demais e da natureza, creu até o derradeiro momento da súa existencia no poder transformador da poesía (Cortés Gabaldón 2011, p. 25). Os versos de Hölderlin que a nosa autora sitúa á entrada de “O oco na palabra” —“O, deus do mar!... Deixa-me lembrar/ o silencio das tuas profundidades!”— pertencen ao coñecido poema “Arquipélagos”, no que o poeta acada a verdade na contemplación dese mar en calma do que xorde o devir e cuxas profundidades custodian a sacralidade orixinaria (Jaume 2021). Tamén en toda a obra de Luísa Villalta, o mar —como a luz, o vento ou a sombra— atinxe múltiples sentidos. Así, por exemplo, é ese fondo ao que volve a palabra poética e de onde ha de rexurdir:

Eleva-me o peso deste fume
que envolve as palabras do meu canto
antes
de cair novamente baixo as águas.

(Villalta 1991, p.108)

Mais, é tamén “O mar, sempre infinito” (Villalta 1991, p. 35). Porén, para Hölderlin, ao contrario de Hegel, o infinito non pode darse en dialéctica co finito nin na razón absoluta (Mayos Solsona 1993). Por iso a razón é trágica, do mesmo xeito que o é a finitude. Unha fatal limitación humana coa que, coidamos, resoan os versos dun poema xa emblemático da obra poética de Luísa Villalta:

Pensar é escuro
 como un muro de sombra imerecida:
 do outro lado o sol, sempre ao outro lado,
 lonxe, infinitamente lonxe

[...]

E é así, porque a razón é trágica,
 como trágico é calquer fin último,
 calquer destino ao que se aboca a vida.

(Villalta 1991, p. 71)

En efecto, a utopía da luz e a dificultade para saírmos da propia caverna son no ser humano unha loita dramática e permanente. Non obstante, a arela insubornable da poeta será sempre a dese coñecemento que, sen desbotar o misterio, nos poida conducir tanto á éxtase coma á autoconsciencia: “Quen chegase até a porta que procura / porque exista ou se invente a cada paso, / e se vise a si mesmo na espesura” (Villalta 1991, p. 18). Mais non vemos adoito esa luz porque “latexa desde os rios do pasado / baixo a pele esquecida de si mesma” (Villalta 1991, p. 43). Xa que logo, necesario se fai erguer ou ‘desocultar’ os sedimentos da inconsciencia, unha das preocupacións que, sen dúbida, mobilizan a escrita de Villalta. Porque é, precisamente, no que non sabemos, e no entanto actúa por nós, onde adoito comprometemos a nosa liberdade. De aí esa tensión recorrente liberdade/destino que tomará formas e circunstancias diversas en cada obra —poética, narrativa e teatral— e que neste seu primeiro libro afonda no que atinxe ao esencial do individuo: “Non teño outro corpo que un destino / por min libremente imaxinado” (Villalta 1991, p. 20).

Por outra parte, estamos ante un suxeito a sentir en desacougo a “monodia do viver” (Villalta 1991, p. 9). Fronte a esta percepción do cotián, a escrita poética preséntase como o lugar da vivencia plena que integra a complexidade dun anaco de mundo, parafraseando a György Lukács (1966, p. 328), outro dos filósofos citados en *Música reservada*. En todo caso, e porque ninguén pode vivir decote nese estado portentoso de a percepción total, quen volve á vida corrente xa non é a mesma persoa. Deste xeito, se ben semellan opostas, unha dimensión fornece

a outra e ambas as dúas se arrequecen. Nese sentido, poucas veces se terá expresado a resolución deste dilema de modo tan fermoso e revelador coma no poema “Delicioso é perder”:

Laborar no instante nítido da forma
 todo o eco mais profundo e mais humano,
 conxelado como a presa nas estátuas
 extasiadas co seu próprio esquecemento.

(Villalta 1991, p. 65)

Certamente, un laborar a forma que significa desentrañar e conmover a memoria que é alimento da poesía, como o é o subconsciente: “Quen me viaxa desde tan dentro / que xeme en procura das palabras?” (Villalta 1991, p. 101). Non é esta, acaso, a imaxe da ciruga que un día despertará en bolboreta? En auxilio diso que bule por dentro vén o soño —que non é durmir. Para Nietzsche —de quen se inclúe a cita, “Soño xulguei entón o mundo, e invención poética dun deus, fume corado ante os ollos dun ser divinamente insatisfeito” (Villalta 1991, p. 37)— o soño ten unha importancia esencial para coñecérmonos mellor como individuos e como cultura (Sánchez Meca 2018, p. 211). Así o entende o suxeito poético dos textos de *Música reservada*: “A palabra non é escrita, é soñada” (Villalta 1991, p. 49).

Do mesmo xeito semella actuar o soño ou a ficción en relatos como “O que lle aconteceu a Reimundo Quiroga” ou na súa primeira obra teatral, *Concerto para un home só* (1989). Ao primeiro, o soño ou alucinación descóbrelle unha personalidade alienada e unha vida fútil que realmente non o satisfai. No caso do músico que vai dar un concerto pero non pode, a ocasión sérvelle para dirixir ao público reflexións sobre a arte e o artista, sobre ser e non ser etc. Non obstante, ao final este home esperta e reconece a súa vida auténtica, tan diferente. Conviría aquí salienta como na narrativa e no teatro, Luísa busca adoito romper a cuarta parede.

Para ela, o soño é tamén medio para tallar e transformar o propio eu. Un eu que, segundo Nietzsche, en contra do Idealismo e dun concepto de identidade ríxida, é complexo e múltiple e ha de loitar coas forzas cegas que o constitúen. A súa idea do eterno retorno propicia ese coñecemento e, sobre todo, permite modificar ese pasado que retorna eternamente cando acorda na consciencia. A este respecto di Sánchez Meca: “La propuesta de Nietzsche presupone un criterio ético, el de querer un mundo en el que fuera posible desear el eterno retorno de lo mismo” (2018, p. 220).

Outra das grandes preocupacións manifestas neste primeiro poemario é de índole ontolóxica. Así vai dese primeiro sentirse a si propia, en resonancia consigo mesma —“Ser só ser, ser corpo, / unidade simple e infinita” (Villalta 1991, p. 30)— á dialéctica que a habita —“Como o dobre fio dunha espada / o eu ten un eu e un contra-eu / en xogo ritmado e fecundante.” (Villalta 1991, p. 89). Asemade está presente a pregunta polo non ser —“Que sería, inevitábel / teimosia, de non ser, / que outra cousa do que son?” (Villalta 1991, p. 42)—, asunto que enlaza coa cuestión fulcral do ensaio *O Don Hamlet de Cunqueiro: unha ecuación teatral* (1992). Así nolo fai saber a autora no limiar do libro:

Hamlet acaba por encarnar non só o heroi tráxico intemporal, senón a traxedia mesma no que ten de representación do ser humano fronte á súa propia conciencia. Hamlet, preguntando-se a si mesmo quen é, pregunta-nos igualmente a nós quen somos. (1992, pp. 9-10)

Neste ensaio, Villalta analiza a obra de Cunqueiro, cuxa pedra angular ve na polivalencia da palabra *question* (Villalta 1992, p. 17) e sinala as liñas mestras da composición teatral, a bagaxe cultural que a nutre, prestando atención ao fondo filosófico que fornece a obra. Porén, a columna vertebral da análise é, fronte ao dilema que paraliza o protagonista shakesperiano, a pregunta que formula o Don Hamlet de Cunqueiro: “¿Pode un home, ao mesmo tempo, ser e non ser?” (Villalta 1992, p. 37). Luísa Villalta desprega o que a devandita cuestión encerra —esencia e multiplicidade— con exhaustiva atención aos matices que sabe desentrañar con lucidez. Por outra parte, non falta neste estudo a reflexión sobre o propio xénero teatral, o xogo das simulacións, o teatro dentro do teatro como método para deixar ao descuberto a verdade esencial: ser e non ser, que segundo Luísa “interioriza-se en *Don Hamlet* ao asumir-se a si mesmo como un drama onde actúan os múltiples seres que somos, polos que chegamos a ser e a cumprirmos «na luz», as candilexas do noso presente” (Villalta 1992, p. 53).

Efectivamente, é no drama, na resistencia, onde a verdade pode agromar; non na “paciente quietude da mesma verdade, / perene tesón contra toda mudanza” (Villalta 1991, p. 90). Chegamos así á última parte de *Música reservada* onde cremos percibir un desasosiego ou desengano e mesmo o abandono da unidade harmoniosa noutrora buscada, malia que aínda reina o desexo de volver á inocencia perdida da nenez coa que conversa dende a idade adulta:

Porque talvez,
mañá sexa o recordo que me habita
de tantas despedidas que amañecen,

de tanto desguazar-se,
para ser, ao fin, un ser con todo.

(Villalta 1991, p. 110)

Mais non abonda para vivir ese “ser con todo”, un tanto abstracto. E o suxeito poético bótase a escoitar o mundo de fóra. Así, aparece a cidade, os encabalgamentos fanse máis abruptos, o verso esténdese á prosa poética. Neste momento, o eu encamiñase cara ao nós.

Sen dúbida, *Música reservada* resulta unha obra fundamental e coherente coa traxectoria villaltiana. Dende unha tradición conceptual e formal que coñece ben, este punto de partida avala, máis fortemente se cabe, a evolución da súa escrita, urdida desa gran bagaxe, de liberdade e autenticidade. E porque coñece o firme que pisa, Luísa Villalta pode facer de certo a muda. Concordamos con Pilar Pallarés cando sitúa entre *Música reservada* e as seguintes obras ese punto de inflexión:

A metamorfose afecta, en realidade, a practicamente todos os aspectos da súa poesía, aínda que até o final a razón se resista a ceder e combata coa emoción, cos lampos da iluminación poética, coas pulsións que queren abrollar en desgarrro expresionista. (2024, p. 18)

Neste senso, o primeiro que cambia no seu seguinte libro, *Ruído* (1995), é a música. A propia Luísa Villalta explica na autopoética “Sobre un certo estado de consciencia”, publicada no ano 2000:

Comprender é un estado de conciencia orixinado por un desarranxo na concepción previa do mundo e produce, como consecuencia, a irrupción dunha expresión.

En min este estado de conciencia fai ferver, por veces durante moito tempo, un magma informe que busca unha forma e, cando por fin a adopta, resulta unha forma que se podería ouvir: unha melodía, melodías contraponteadas, harmonías e disonancias (e non esquezamos que “ouvir” tamén está comprendido nos verbos “entender” e “sentir”).

En efecto, como no caso da eiruga, os procesos estéticos pasan por fases larvárias ata que se libera un novo corpo con forma e funcións distintas. Así, a música que agora escoitamos ou lemos é ruído, mais un ruído provocado. É dicir, poesía: “non ornamento sonoro, arabesco para as pontas dos dedos: inecesarios encaixes para a alma dormir ou sentir a levedeza da onda cando a penas chega a romper” (Villalta 1995a, p. 41) como se di no comezo da sección “Ritos de resistencia”.

Poesía onde a palabra non é só concepto senón tamén materia, unha natureza significativa que non se pode domear. A isto se refire a cita de Theodor Adorno que a autora inclúe no seu anterior libro: “O espírito non é nada, nas obras, fora das súas palabras; é o seu éter o que fala por meio delas ou, mais estritamente, o que as converte en escrita” (1991, p.47).

Esa materialidade da linguaxe é moi salientable en *Ruído*, libro no que prevalecen as quebras e as mudanzas. Talvez o primeiro cambio se manifeste xa no prólogo que remata co dilema entre “a distorsión cotidiana do ruído ou a depuración excepcional do sonido” (Villalta 1995a, p. 9) para preguntarse: “E nós, afinal, que somos?” (Villalta 1995a, p. 9). Dalgunha maneira, este segundo poemario é unha indagación nesa pregunta esencial pero xa dende unha circunstancia e unha praxe colectiva.

Logo dun dobre preludeo, a autora, na primeira epígrafe do libro —“Roturas”—, sempre en procura da orixe dos asuntos, abre o poema, suxestivo dabondo, a unha multiplicidade de interpretacións (Eco 1990). Fálase aquí do que supuxo a primeira ferida, quizais a que se xera entre a linguaxe e a propia natureza e da que agroma a conciencia, o pensamento. Mais ese progreso no coñecer non serviu para todos porque os que o posúen aproveitárono espuriamente, vendendo os ‘chanzos da escada’. E máis aínda, “ao que lles faltaba por percorrer deron nomes que xamais deberían ter pronunciados” (Villalta 1995a, p. 15). Seguramente, alude a autora ao invento das relixións, tan eficaces no exercicio do poder. En definitiva, dise, só fica “unha escada vacía” (Villalta 1995a, p. 17) pola que descende o “Humano Mono” que “traí a antiga coroa suxeitando a guedella / e unha capa con chocalla e cacharrada simbólica” (Villalta 1995a, p. 17). Efectivamente, desfeita a unidade primixenia do canto, mercantilizado o seu valor sagrado, “As palabras, baratas, escoitan-se andar entre si mesmas” (Villalta 1995a, p. 18) e, sobre todo, poden ser instrumentalizadas, como mentira, de modo que “Volve a descer, militarmente, cara á agua a multitude, / unha, pero rota, indivisibelmente estraña, inabarcábel” (Villalta 1995a, p. 18). Sociedades gregarias e, polo tanto, incomunicadas e manipulables.

Xa que logo, o suxeito poético de *Música reservada*, sae da intimidade da súa cámara, para internarse na historia. Vai da experiencia vertical do instante á horizontalidade da existencia a pé de rúa, onde mira “un mundo de imundicia” (Villalta 1995a, p. 20), a explotación dos uns sobre os outros nun sistema capitalista —“O día está por todas partes negociando a fame, a ira, o excremento. // Un muro que ninguén se atreverá a saltar” (Villalta 1995a, p. 21)— no que se comercia absolutamente con todo, unha lóxica que mesmo abrangue as relacións humanas. A razón, que quixo ser emancipadora, veu dar na decadencia e na rendición da cidadanía ao sistema hexemónico. Por iso, o suxeito poético laméntase

deste decurso instrumentalizador: “Non falemos da lángrida viaxe ao sol perdido / no horizonte iluminista de hai dous séculos” (Villalta 1995a, p. 22).

En calquera caso, este suxeito poético non se resigna e fai un chamamento no que resoa o poema “Fusquenlla”, contido no libro *Última fuxida a Harar* de Avilés de Taramancos, autor tan caro para Luísa. Así, lemos en *Ruído*: “Fuxamos, é hora de saír, se estamos vivos, con urxencia / e sen pluma, sen papel, sen nós sequer, / do ser social paternalmente criminal como unha venda” (Villalta 1995a, p. 22). Trátase de elixir, seguramente, entre a vida e unha morte en vida. Talvez esta sexa a decisión que toma a protagonista da novela *Teoría de xogos* (1997) cando decide marchar do traballo que a tiña enleada nunha complexa trama de relacións persoais e laborais cos outros catro compañeiros da súa sección. Nunha época —os anos oitenta— de desmantelamento dos diferentes sectores da economía galega e de transitoriedade laboral, cadaquén mira polo seu e desenvolve as estratexias que, coida, o poderían favorecer. Mais os xogadores forman parte doutras urdas a movérense segundo intereses dos que aqueles son simples pezas. Por iso, o drama consiste en cando romper a cadea, como e que custe terá.

Conectada en certa maneira con ese esgazo, outra disxuntiva atravesa *Ruído*: “Entender ou vivir? / Eis a cuestión” (Villalta 1995a, p. 25). Perante tal dilema, conclúese que “Só nos queda loitar contra o cansazo / porque dormir non é soñar...” (Villalta 1995a, p. 25). Poñer ouvido a ese algo “irredutíbel, / un troupeleo de masas que se axitan” (Villalta 1995a, p. 25) é agora a tarefa da poeta que non só escoita o seu propio sangue “multiplicando-se por algo que se escapa...” (Villalta 1995a, p. 25) senón o palimpsesto sonoro da cidade, unha infindade de voces e mesmo ese son do tempo “tan vulgar que me confundo con voces que se me parecen” (Villalta 1995a, p. 35). A cidade semella manifestar o absurdo e a angustia do vivir contemporáneo. Unha náusea existencial que se reflicte nestes poemas a través da forma que lle é propia, isto é, por medio de encabalgamentos precipitados, percusión, versos longos e versículos próximos á prosa que se suman ao uso fragmentario e expresionista da linguaxe, así como aos ritmos frenéticos ou abatidos, tensos, capaces de plasmar a “disgregación gramática de absurdo / detonante de acción que nunca chega / bala idea leve sopro incongruencia” (Villalta 1995a, p. 34). Eis o desarranxo, o incompreensible propio da urbe moderna que se conforma, como nos di Teresa Seara, “nun espacio corrupto, caótico, cheo de disonancias onde a palabra loita en desvantaxe fronte ás forzas que asolan o, xa perdido, paraíso” (1995, p. 26).

Con todo, nesta paisaxe desoladora, existe unha loita tan necesaria como factible e transformadora: o suxeito faise, marcadamente, muller que se identifica coa propia poesía como chave de liberación e de reconstrución. Así, “Fronte á

rutina, o rito da palabra tensa a pel do mundo: un tambor que desperta. [...] Isto é tamén unha muller que resiste” (Villalta 1995a, p. 41).

Muller militante no feminismo, Luísa Villalta ten publicado artigos e poemas deste teor en publicacións diversas, porén, nos poemas de *Ruído* (sobre todo nos que conforman a sección “Ritos de Resistencia”), acada un nivel de análise e eficacia expresiva de certo admirables. Primeiramente, manifesta a desconfianza nos excesos retóricos e convida á acción con ese ‘salta’ do poema “Muller mensura” (Villalta 1995a, pp. 43-44) en diálogo intertextual co poeta nixeriano Wole Soyinka, pois o feminismo non se desentende doutras loitas como o racismo ou a ecoloxía, tema central do poema “*Stabat mater dolorosa*” (Villalta 1995a, p. 47). Nel aparece unha muller decidida a ser ela a propia medida das cousas en irónico retruque á coñecida frase, atribuída a Protágoras, que afirma *Homo omnium rerum mensura est*. Unha muller que sabe que a súa emancipación comeza na páxina en branco, polo que decide xa non ler máis nos libros dunha tradición que a despreza e a fai desaparecer: “Non leo. Os libros perderon moito sal, / secaron as páxinas deixando as canles cheas / de desterros” (Villalta 1995a, p. 60). Faise preciso entón tomar as rendas da propia vida e emprender un camiño aínda sen andar: “Non. Agora fecho os ollos e leo / a pizarra negra dun firmamento / por estudar aínda” (Villalta 1995a, p. 61). Un propósito semellante ecoa no seu artigo “Mulleres si, pero”,¹ publicado na *Festa da Palabra Silenciada*.

Por outro lado, é tanto na narrativa coma no teatro de Luísa Villalta onde a muller acada un meirande protagonismo, quizais porque é nestes xéneros onde mellor se transloce a complexidade dun sistema hexemonicamente machista, dunha ideoloxía consolidada no tempo e que produce un pensamento tramposo que hai que ir diseccionando en capas coa contraposición de perspectivas. Así acontece nas pezas dramáticas *O paseo das Esfinxes* (1991) e *As certezas de Ofelia* (1999). En ambas as obras, aínda sendo propostas teatrais diferentes, as súas protagonistas atrévense a saber e ao decidiren libremente, fan saltar as estruturas que conforman o sistema patriarcal e corrupto. Neste punto, habería que insistir na achega novidosa que Villalta fai ao teatro, pois, tal e como escribe Ana Romaní na biografía que publica na web da Real Academia Galega, “[é] unha demostración da amplitude do seu proxecto literario para un país que neses anos comezaba a establecer as bases do que se denominaba ‘unha cultura normalizada’” (2024, comiñas no orixinal).

Da importancia da obra dramática de Luísa Villalta, que se desenvolve a instancias do seu grande amigo Pancho Pillado e tamén de Manuel Lourenzo, dá

1 “Pero o triunfo verdadeiro só se acada cando se mira ao ceo e se ve nel a inmensidade do espacio que temos para voar. Se a isto é ao que chaman post-feminismo, esperemos que nos chegue canto antes” (Villalta 1994, p. 49).

conta tamén Henrique Rabuñal, responsable da extraordinaria edición do *Teatro completo* (2024), volume no que suma unha obra máis —*Os pasos contados*— ás cinco pezas éditas en *Sinfonía de escenas* (2018), baixo o coidado de Lino Braxe e Alexandrina Fernández. Cómpre ademais lembrar aquí que Luísa, na súa faceta de tradutora, verqueu ao galego o *Manifesto por un novo teatro* de Pier Paolo Pasolini (Cadernos da Escola Dramática Galega, 1994).

Sen dúbida, o proxecto literario de Luísa Villalta está sustentado por unha enerxía creativa excepcional, que ademais busca a interacción con outras disciplinas artísticas e con outras culturas. Neste senso, un exemplo, entre moitos outros, da fluída relación amical e literaria de Luísa Villalta con Portugal (Seara 2024) é a publicación da *plaque* *Rota ao interior do ollo*, a primeira obra que deu ao prelo a editorial Tema. Nela recóllense cinco poemas titulados coas palabras latinas *Sator*, *Arepo*, *Tenet*, *Opera*, *Rotas*; pertencentes ao xogo palindrómico SATOR. Moitas son as interpretacións que se teñen dado sobre esta fórmula máxica e múltiples tamén as que poden derivarse destes poemas anacíclicos e encadeados un co outro. Unha desas conxecturas vincúlase coa metáfora do eterno retorno como un devir cíclico e incesante, o movemento rexenerador dun caos cego que se autofecunda e se destrúe para volver empezar, un magma que esperta como conciencia —a través do amor ou da ferida—, pois experimenta e ve as unións e as separacións, as intensidades e a diferenza, por iso pode dicir: “A soedade sabe como será despois de coñecer-te / unha espesura rota a procurar-te na cegueira” (Villalta, 2023, p. 278). E, o que resulta máis importante, esa conciencia posibilita a liberdade que abre unha brecha no inexorable determinismo do indeterminado.

Os poemas da *plaque* convértense en caligrama coa figura dun ollo cuxa pupila é un círculo co cadrado Sator dentro que a autora cede a outras publicacións como a revista *Clave Orion*, o proxecto *Flying carpet* ou que será adherido ao logo de Nunca Máis. O enigma do cadrado Sator inspirou a Anton Webern a súa *Sinfonía Opus 21*. Webern foi discípulo avantaxado de Arnold Schönberg, que levou o imperativo estético da evolución musical ata as últimas consecuencias —ruptura coa tonalidade, creación das series, tendencia ao dodecafonismo— supoñendo así o limiar das vangardas que xorden tras da segunda guerra mundial.

No ensaio *Do outro lado da música, a poesía* (1999), Luísa Villalta realiza unha achega impagable, por lúcida e orixinal, á nosa literatura, pois non só furga nas orixes e devires da relación música/poesía senón que nos ofrece “unha relectura da historia da poesía galega procurando nesta a presenza substantiva da música, dende a Idade Media ata as Irmandades da Fala e a época Nós” (2024b, contracapa).

Na parte titulada “As formas da nova música”, a autora establece un paralelismo entre a vangarda musical —con atención a Webern e Shönberg— e a poética que promove e realiza unha ruptura cos moldes establecidos, sobre todo,

co ‘ben soante’. Logo de explicar en que consiste a atonalidade musical —ruptura coas normas que establecen as relacións (xerárquicas) dos demais elementos dunha obra coa nota tónica predominante arredor da cal se organizan, garantindo así a harmonía—, Villalta expón que iso mesmo é a poesía no ámbito, por exemplo, das imaxes poéticas contemporáneas cando se forman entre termos tan dispares que poden causar perplexidade se se consideran dende unha lóxica común.

A distancia que fai chocar dúas realidades remotas, reunidas nunha imaxe, corresponde ao que definimos antes como disonancia e aspira a crear o desconcerto no código vello. E esta consideración da imaxe poética vangardista como disonancia ou *atonalidade* non é tan só produto da análise dos resultados poéticos, que poñen á vista un novo sistema de relacións imaxinativas, senón que pertence, case nos mesmos termos en que se definen para a música, ás propias formulacións contidas en diferentes manifestos da vangarda europea e americana. (Villalta 1999, p. 102)

Estes novos modos significan tamén unha tendencia á ‘prosificación da poesía’, pois o eu poético faise consciente de que a poesía ha de baixar ao chan e facerse concreta á fin de dar conta da “narrativa da vida”, non só coa mente senón con todo o corpo, como manifesta na súa “Poética da concreción”: “Así arrasto as miñas feridas transhumanas polas trincheiras inútiles da cotidianidade. [...] E tamén recorto a desmemoria desta idade media burguesa que me separa do coñecemento e intenta dirixirme á trapela do bon gusto” (Villalta 2003, p. 250).

En efecto, está xa a anunciar *En concreto* (2004), libro que obtivo o Premio de Poesía Espiral Maior en 2003 e que se publicará postumamente por mor do falecemento de Luísa o 6 de marzo de 2004. Un poemario dunha lucidez e novidade abraiantes que se podería entender como unha anagnórise pola que se deixa ao descuberto o reverso da luva. Un coñecemento que se pretende a través da experiencia física, con todos os sentidos en alerta. Deste xeito, deambular a cidade é deixarse penetrar por ela e a través dela transformarse, pois, en tanto a coñece, coñécese. Para iso, o eu poético vai desenterrar a memoria ocultada ao longo dos séculos, deconstruír os mitos, os lemas e as lendas; separar os diferentes estratos dunha historia cuxo presente, que vén de atrás, se afianza nunha organización social, económica e política que propicia a explotación dos recursos, a marxinação dos máis vulnerables, a mentira e as diferentes formas de violencia. É se o sentido da visión é fundamental nesta viaxe, igualmente o é a escoita. Non en balde conclúe a “Poética da concreción”: “Quixen, quero, transcreber o que vibra en min, o que escoito. O que é” (Villalta 2003, p. 250). Unha vontade de atender que xa está en *Ruído*; un sentir que repercute e que Chantal Maillard define así:

Resonamos como cuerdas vibrantes. Tan solo hace falta, por tanto, prestar oído. De allí la necesaria resonancia. Timpanizar el logos es introducir, digamos, la atonalidad en la lengua, una cierta desviación, un modo no al uso. (2024, p. 49)

A realidade do poema xa non está unicamente na mente do suxeito poético, senón, e sobre todo, fóra. Unha evolución que se manifesta con total rotundidade dende o primeiro poema co que nos abre a porta de *En concreto*: “Cidade”. Coa urbe, antropomorfizada, vai identificarse —“Asentamento dos pasos arredor da mente / instante de dispersión encistada / múltiplo eu” (Villalta 2004, p. 9)—, non entanto, descobre que non se pertencen porque a metrópole non fai comunidade: “eu en nós / sen nós / eu” (Villalta 2004, p. 9). Da mesma forma, o eu poético de *En concreto* nace non só biograficamente na cidade, senón tamén no espertar da conciencia dos seus respectivos corpos, feito que acontece, na feliz e rebelde idade da adolescencia, ao darse o despegamento e a fuxida da orde establecida. Eis unha xeración que medrou xunta para loitar por unha sociedade máis libre e xusta que non deu chegado. Pero non hai derrota se as conviccións persisten.

Unha xeración á que nais e pais lle entregaron “a coroa sen reino” (Villalta 2004, p. 14), esa que na outra novela de Luísa, *As chaves do tempo* (2001), se imaxina restituída por unha muller, poñéndose en valor a loita pola liberdade contra o dominio feudal. Fábula ou espello no que mirarse o presente da Nación.

Unha xeración que talvez sexa a mesma que a dos protagonistas do relato “Os doces anos da guerra”, drama de dúas conciencias, David e Silvia, nos instantes derradeiros das súas vidas mentres os seus corpos, atropelados por un coche, fican nunha rúa da cidade da Coruña. Destinos cruzándose, figuradamente son os restos dunha posible revolución que non acadou os seus propósitos e miran os seus soños de xuventude caídos sen lograrse, nas miasmas dun sistema burgués, abafante, ao que te adaptas ou vives con el en guerra permanente. En efecto, un camiño que non se acaba e que, de derrota en derrota, atopa o seu sentido na teimosía da loita pola dignidade humana e a verdade. Verdade que procura a eu que anda a urbe e vai lendo as interioridades e as aparencias que se lle amosan —“Desfeita vou en asfalto voluntario” (Villalta 2004, p. 17)— porque ten a certeza doutro porvir: “Así vou eu / formando parte / Non me abandono e formo parte” (Villalta 2004, p. 17).

Di Luis G. Soto que “[a]ssi, para a eu, o repto é fazer da rúa umha casa” (2005, p. 259). Esa é tal vez a esperanza. A de habitar esas tres dimensións —eu, Cidade, escrita— que avanza, retroceden ou deambulan xuntas conformando o espazo así trezado do poema que tamén é casa. Unha Cidade que agocha e esmaga as súas orixes populares. En troques, ofrece Luísa unha reivindicación da memoria, sobre todo desa memoria histórica que aínda atesoura o mellor de nós. Así é que

aquí a palabra e a súa música xusta derrotan sempre o vil esquecemento. Unha música feita de roucos e sibilancias, de aliteracións, de sintagmas lexicalizados e cacofonías, de espazos en branco e precipicios, de silencios e gritos mudos, de repeticións e paralelismos... Xa que logo, estamos ante unha escrita coas veas abertas que avanza cara á “Cidade Alta”, a dos barrios que habita a xente traballadora, os marxinaos e os foráneos. Eis un nós que precisa ser comunidade, conexión que se ve dificultada pola dispersa e atomizada textura da urbe, un labirinto de brillos e reflexos coma os que o vento Bóreas espalla no poema “Norte”, onde, de maneira maxistral, se trenzan o mito, a historia, o eu persoal e o colectivo, o eu e a Cidade, o pasado, o presente e o futuro. É aquí, perante os mil fulgores dispersos, onde o suxeito sente a soidade —“mil son eu tan só, tan soa / termando da mesma e única luz espaxada” (Villalta 2004, p. 21)— e tamén un amor total pola Cidade até o extremo de doerse con ela: “E son eu amando algo de min depositado / na Cidade tatuada” (Villalta 2004, p. 21).

En calquera caso, moitas son as cidades que a habitan e que os diferentes ventos ispen en poemas que van invertendo simbolicamente as divisas, os lugares e os fitos da Cidade. Así sucede, por exemplo, en “Espello (forza)”, onde se reflicte a íntima relación do suxeito poético coa Cidade a través dos sentimentos que o inspiran: dende o odio até o amor, pasando polo feito de soñala, á fin de facela colectivamente libre e inocente “para calmar a putrefacción dos nosos corazóns malgastados” (Villalta 2004, p. 33).

En resumidas contas, como nos di Gómez-Montero, falando de *En concreto*, “o libro é unha das contribucións máis serias á lectura da cidade na poesía galega contemporánea” (2004, p. 200). Mentres que, Xosé María Álvarez Cáccamo entende que o poemario “[a]porta unha inflexión de notábel densidade discursiva ao texto colectivo da poesía de intención civil, esa liña heteroxénea que se renova nas décadas entre dous séculos” (2004, p. 68).

En efecto, Luísa Villalta foi unha escritora comprometida, de maneira moi xenerosa, co feminismo, co ensino, coa cultura, co devir político da Nación galega e con todas as causas xustas nas que cría con firmeza. Nunca eludiu na súa reflexión e actividade ningún asunto por moi espiñento que fose e así se evidencia nos artigos publicados n’*A nosa Terra* e que se recollen no *Libro das columnas* (2005, reeditado en 2024). De certo, era unha muller que actuaba dedicándolles enerxías e saber a tantos empeños nos que se implicaba como a directiva da AELG, o movemento Nunca Máis ou exercendo de “capitá Scott” no Foro da Cultura Galega, como di Margarita Ledo nun magnífico discurso, lido na Real Academia Galega co gallo do Día das Letras Galegas dedicado a Luísa Villalta, onde argumenta esa escolla e se invita a “Celebrar e comprender hoxe Luísa Villalta, esa singularidade que soubo engarzar Corpo, Cultura, Compromiso”.

Concordamos. Porque esta é a verdade esencial que latexa na escrita de Luísa: a súa arela por comprender para actuar, tamén dende o compadecemento, con e para os outros, en especial aqueles marxinados e vítimas dun sistema patriarcal criminal, seres cos que acaba identificándose. Este é o caso do impresionante libro *Papagaio* (2006), formidable avinza creativa entre Luísa e a fotógrafa Mariabel Longueira á fin de daren así conta da demolición do barrio chinés coruñés. Oitenta fotografías e dezanove poemas compoñen un volume que, para Marga Romero, resulta dentro da obra da poeta “o máis valente, o mellor [...]. Dúas olladas compartidas sobre a prostitución sen falsidades e establecendo relacións entre esta actividade e outras, mais compra e venda de principios, valores e dignidade” (2007, p. 159).

Eis o Papagaio en sombra, dentro e á vez fóra da cidade, espazo labiríntico e visceral da Coruña que o escritor X. F. Fernández Naval invoca así no prólogo do libro, que conta cunha segunda edición feita en 2024: “A cidade, Luísa, esta cidade reducida a especulación, a cobiza inmobiliaria, varrida polo esquecemento. Que vento debería entrar pola Porta de Aires para devolverlle a dignidade?” (2006, p. 8). A resposta é, de novo, Luísa Villalta, a muller comprometida co feminismo e coa xustiza. Di, neste senso, María Xesús Nogueira:

Las composiciones desarrollan también, desde una perspectiva de género, motivos como el estigma de las prostitutas, la curiosidad que suscitan, la violencia con la que son tratadas, la solidaridad de unas cuerdas de tender la ropa compartidas y, sobre todo, la falsedad que entraña el negocio de la prostitución que las ventanas, contras y cortinas reiteradamente fotografiadas intentan ocultar. (2020, p. 343)

Precisamente, e malia que a ausencia das mulleres nestas fotografías é debido ao seu desterro forzoso, Luísa fixa a atención en quen non está nas fotos. A muller que é a eterna ausente da praza pública, o ser máis vulnerable. Así deconstrúe esa infame historia milenaria da súa explotación para evidenciar a súa maldade intrínseca e fai fincapé nun concepto que aparece xa na estrofa da cantiga de don Denis que inicia e ordena o libro: o simulacro. Un concepto que ten unha grande importancia na filosofía contemporánea e que Villalta nos ofrece neste *Papagaio* en toda a súa complexidade de formas e matices.

Unha vez consumado o derrubo do barrio e “aculturado” o seu lugar por complexos comerciais para o consumo, iniciábase o inexorable proceso do seu esquecemento. Porén, as imaxes tomadas polo ollo atento e afinado de Mariabel e mais esa baixada á historia e aos recónditos buracos da alma humana que son os poemas de Luísa conforman un memorando que reúne e lles dá sentido aos signos

dispersos entre ruínas. A través destas fotografías e da súa intrahistoria coñecemos a sórdida vida das rúas Papagaio e Tabares, pero xa inscritas e encaixadas na trama e no destino da cidade —“todo un tecido textual de perturbadora tensión lírica” (Fernán Vello 2005)— que Álvarez Cáccamo define, no seu imprescindible estudo “Tres poemas de Luísa Villalta. A imaxe antropomórfica”, como “un singular discurso poético de rexo carácter expresionista e de base simbólica frecuentemente desenvolta en estruturas alegóricas” (2022, p. 340).

De índole diferente é o seu poemario inacabado, *As palabras ingravidas*, que viu a luz postumamente no ano 2020 nunha edición facsimilar dirixida e editada polo profesor e crítico Armando Requeixo. Os poemas, escritos a modo dun diario nas marxes dun Almanaque poético da editora portuguesa Assírio & Alvim dese ano fatal, en diálogo cos versos doutros poetas universais, amosan, malia non sabermos se a autora os daba así por rematados, un cambio radical a respecto dos seus últimos volumes. Búscase aquí a palabra precisa e necesaria para expresar, en gran medida, o impensado, pois a miúdo revélanse os poemas como suspendidos nun silencio meditativo. Trátase de textos cunha estrutura e estilística máis sinxelas que os anteriores, dunha lenidade musical exquisita e, no entanto, dunha gran profundidade significativa.

Noutra orde de cousas, ben interesantes son os numerosos poemas soltos que Luísa Villalta publicou en moi diversas publicacións e os inéditos que, en edición de Pilar Pallarés e Miguel Mato Fondo, ven a luz este ano 2024 no volume *Entre a cor e a transparencia*, no que se inclúe o poemario de temática amorosa *Impromptus eroticos*.

En conclusión, semella evidente a capacidade de Luísa Villalta para erguer a palabra nun voo extraordinario, resultante dun talento probado e dun exercicio infatigable do que ela mesma dá conta no magnífico volume, editado polo profesor e crítico Luciano Rodríguez, *Formas breves de pensamento* (2024):

Nengun dia sen unha liña, no meio de tanto silencio e de tanto ruído: para que? Non sobra coa materia que se fala a si mesma cando nace, cando morre ou se transforma? Non. A matéria non nace, só se amplia. Tampouco morre, entón, pero é destruíbel. Transforma-se entón, eis o problema. Pois precisamente para iso, para a súa transformación, nengun dia sen a sua liña, sen o ruído, ese meu sonido peculiar con que perforo o mundo. (Villalta 2024c, p.83)

Xa que logo, non hai dúbida de que as ás aparecen cando, despois da ardua tarefa de darlle forma ao desexo, que se fai insubornable vontade, nos desatamos de nós mesmas/mesmos: “Un miragre que o violino non saíse voando. Ás veces

sentimos apego ás cadeas perfectamente inecesárias, a pesar de saber que o sonido, o grande sonido, só se produce no acto de liberación” (Villalta 2024c, p. 82).

Eis Luísa Villata. Eis a bolboreta alumeando o mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Cáccamo, Xosé María (2004). *En concreto*, de Luísa Villalta. *Festa da Palavra Silenciada*. 19, 68-69.
- Álvarez Cáccamo, Xosé María (2022). Tres poemas de Luísa Villalta. A imaxe antropomórfica. *Abriu*. 11, 337-351.
- Cortés Gabaldón, Helena (2011). *Der Archipelagus. Friedrich Hölderlin*. Madrid: La Oficina.
- Eco, Umberto (1990). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Fernán Vello, Miguel Anxo (2005). Fotografía e poesía: a pegada dos sentidos. *Galicia Hoxe*. 3/VI/2005.
- Fernández Naval, Francisco X. (2006). A flor da amizade. En: Maribel Longueira e Luísa Villalta. *Papagaio*. Bertamiráns: Laivento, 7-8.
- Gómez-Montero, Javier (2004). *En concreto*, Luísa Villalta. *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*. 199-200.
- Jaume, Andreu (2021). Una meditación sobre *El archipiélago* de Hölderlin. *CTXT. Contexto y acción*. 268. Disponible en <https://ctxt.es/es/20210101/Culturas/34610/Andreu-Jaume-meditacion-poema-El-archipelago-Holderlin.htm>
- Longueira, Maribel e Villalta, Luísa (2006). *Papagaio*. Bertamiráns: Laivento.
- Lukács, Georg (1966). *Estética I*. Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- Maillard, Chantal (2024). *Decir los márgenes*. Madrid: Galaxia Gutemberg.
- Mayos Solsona, Gonçal (1993). Hölderlin, Nihilismo de la razón astuta. En: *Romanticismo y fin de siglo*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 281-294.
- Nogueira Pereira, María Xesús (2020). *Papagaio*, de Maribel Longueira y Luísa Villalta. Crónica fotográfico-poética de la transformación de un barrio. En: Miguel Ángel Chaves Martín, coord. *Visiones urbanas. IX Jornadas Internacionales Arte y Ciudad*. Madrid: Universidad Complutense, 339-346.
- Pallarés, Pilar (2024). ‘No reverso da mansedume’. En: Luísa Villalta. *Así vou eu, formando parte*. Santiago de Compostela: Chan da Pólvora, 9-45.
- Romaní, Ana (2024). Luísa Villalta. “E formo parte”. En: *Letras galegas 2024* [web]. A Coruña: Real Academia Galega. Disponible en <https://academia.gal/letras-galegas/2024/luisa-villalta/biografia>
- Romero, Marga (2007). As ruínas da cidade oculta: *Papagaio*. *Cadernos de Mariñán*. 2, 157-160.

- Sánchez Meca, Diego (2018). *El itinerario intelectual de Nietzsche*. Madrid: Tecnos.
- Seara, Teresa (1995). Palabras como armas. *A Nosa Terra*. 688, 26.
- Seara, Teresa (2024). Sermos nós mesmos con vida propia. *Nós diario*. 10/V/2024.
- Soto, Luis G. (2005). Cidade Alta. *Agália*. 81-82, 256-262.
- Villalobos Antúnez, José Vicente (2017). Karl R. Popper, Heráclito y la invención del logos. Un contexto para la Filosofía de las Ciencias Sociales. *Opción*. 84 (33), 5-11. Disponible en <https://produccioncientificaluz.org/index.php/opcion/article/view/23414>
- Villalta, Luísa (1991). *Música reservada*. Sada: Edición do Castro.
- Villalta, Luísa (1992). *O don Hamlet de Cunqueiro: unha ecuación teatral*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Villalta, Luísa (1994). Mulleres si, pero. *Festa da Palabra Silenciada*. 10, 48-49.
- Villalta, Luísa (1995a). *Ruído*. A Coruña: Espiral Maior.
- Villalta, Luísa (1995b). *Rota ao interior do ollo*. Lisboa: Tema.
- Villalta, Luísa (1999). *Do outro lado da música, a poesía*. Vigo: A Nosa Terra.
- Villalta, Luísa (2000). Sobre un certo estado de conciencia. *Galicia Hoxe. Revista das Letras*. 27/VII/2000.
- Villalta, Luísa (2003). Poética da concreción. *Boletín Galego de Literatura*. 29, 249-257.
- Villalta, Luísa (2004). *En concreto*. A Coruña: Espiral Maior.
- Villalta, Luísa (2020). *As palabras ingravidas*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Villalta, Luísa (2023). *Pensar é escuro*. Vigo: Galaxia.
- Villalta, Luísa (2024a). *Narrativa reunida (1991-2001)*. Vigo: Galaxia.
- Villalta, Luísa (2024b). *Do outro lado da música, a poesía*. 2ª ed. Vigo: Galaxia.
- Villalta, Luísa (2024c). *Formas breves de pensamento*. Vigo: Galaxia.