

# O POEMA VILLALTA: TODO EN SOL

THE VILLALTA POEM: ALL IN SUNSHINE

Chus Pato  
Real Academia Galega

**Resumo:** Luísa Villalta desde o seu primeiro libro ata o derradeiro tratou de atopar un poema que recobrase a unidade perdida entre a música e a palabra. Foi consciente de que o *sol perdido* debía ser transmutado en *sol sonoro*. Faino en dous pasos. O primeiro consiste en lograr escribir un soneto que, lonxe de reproducir as normas clásicas da metáfora, asuma como propia a disonancia; deste xeito une a métrica clásica cos postulados das vangardas históricas e crea un poema posterior tanto ao clasicismo como ao das vangardas históricas. A este intento súmolle o que considero definitivo e trátase de unir unha sinfonía co poema escrito en prosa. Teño para min que o derradeiro movemento desta *Música reservada*, “Poema cíclico para soprano e cuarteto de corda”, estruturado coma unha sinfonía e escrito en prosa, é a peza decisiva do futuro ou do carácter Villalta. O resultado será en adiante a suma dos seus libros.

**Abstract:** From her first book to her last, Luísa Villalta sought to find a poem that would recover the lost unity between music and words. She was aware that the *lost sun* had to be transmuted into a *sonorous sun*. She did this in two steps. The first consists of writing a sonnet that makes dissonance its own, rather than reproduce the classical norms of metaphor. In this manner, she fuses classical metre with the characteristics of the historical avant-garde to create a poem that went beyond both forms.

I would like to add to this attempt what I consider to be definitive: her combining of a symphony with a prose poem. I believe that the last movement of *Música reservada* [*Reserved Music*], “Cyclical Poem for Soprano and String Quartet”, which is structured like a symphony and written in prose, is the decisive work of the future or character of Villalta. From that point onwards, the result was the sum of her books.

**Palabras chave:** Luísa Villalta, música, poesía, *O outro lado da música, a poesía*.

**Key words:** Luísa Villalta, music, poetry, *O outro lado da música, a poesía*.

## PRÓLOGO

Luísa Villalta non se deixa ler con facilidade, non coa que integramos un poema publicitario —sexa cal sexa a mensaxe que nos queira vender—; tampouco a súa escritura pretende coidar de nós ou ofrecernos unha programación ideolóxica ou didáctica. Luísa Villalta reclama para a súa escritura a nosa intelixencia, as nosas emocións, os nosos saberes e o corazón do tempo. Reclama —en definitiva— unha *lectora modelo*, pero disto ocupareime máis adiante.

Para esta viaxe elixín *Música reservada*, que viu a luz no 1991. A miña atención centrouse sobre todo no terceiro movemento “Grial do sol perdido (1985)”. Fixen noite no limiar “O terceiro sonido” que abre a sección homónima de *Ruído*, segundo libro da nosa autora.

Apoiarei algunhas consideracións da miña lectura nas excelentes páxinas do seu ensaio *O outro lado da música, a poesía*.

Quero indicar, antes de ofrecer os resultados, que pretendín plasmar o diálogo establecido cos poemas dunha maneira fiel á espontaneidade da conversa e do voo do pensamento, así como as relacións que a mente establece na lectura —sen obviar a oralidade que un texto que vai ser lido en público require—.

Resumirei a continuación algunhas nocións co fin de guiar esta lectura que por momentos pode semellar dispersa. Igualmente, adianto que tratando de serlle fiel á poeta reproducín con certa liberdade a estrutura do seu libro.

O título: baixo este epígrafe trato de explicar unha posible interpretación a este graal e a este sol perdido. Como podemos interpretar o título? Que contén o seu graal, como podemos entender o seu sol perdido?

- I. Pregúntome que significa a palabra “real” no contexto desta primeira parte e trato de responder o interrogante. Así mesmo achégome ao instante como temporalidade privilexiada e a determinadas características do poema contemporáneo.
- II. Consigno que o poema de Luísa Villalta elixe a razón, pero non unha razón instrumental: máis ben unha razón tráxica.
- III, IV e V. Leo estes movementos como as partes dunha navegación do poema a fin de atoparse consigo mesmo. Naufraxio, vida salvaxe e encontro cunha voz propia.

Posdata. Ocúpome aquí do desenvolvemento dos núcleos que fun avanzando nas partes xa comentadas e engado tres conclusións globais que ao meu entender poden ser aplicadas para ampliar unha comprensión da poesía escrita por Luísa Villalta.

## O TÍTULO

Comezo pois polo título, en si mesmo un enigma.

Un graal pode ser a copa onde se recolle e se conserva o sangue dun deus. Un deus que é o máis humano dos deuses, pero tamén un fillo que responde ante un pai e un espírito e, ao tempo, atravesa o corazón da súa nai con sete puñais.

Se falamos a lingua da cristiandade diríamos que o “Grial do sol perdido” é a copa de Xosé de Arimatea, a do Venres Santo, aquela que contén e conserva o oficio das tebras.

No idioma dos gregos —tan importante para a poeta— traduciríamos que o que garda o vaso é o sangue do deus ebrio, do deus escuro, do deus dos tirsos e das bacantes; o deus da traxedia. Nietzsche rendeulle toda a honra do mundo. O seu nome é Dionisio.

Os gregos, en contra da crenza máis común, dificilmente trazan un corte entre os contrarios e por iso o outro nome da ebriedade é a razón, e a luz da razón nunca está lonxe do escuro.

Apolo, o radiante deus solar, gobernou o oráculo de Delfos e mais a Pitia, aquela raza de mulleres que falaban en hexámetros perfectos (un pé que recolle o ritmo da cabalgada por oposición ao do hoplita que camiña, e que vén sendo a prosa; Villalta 2021, p. 19). Apolo, dicimos, é tamén un nome outro para Dionisio. Así que este graal grego conserva o sangue da ebriedade e tamén o sangue da razón. De aí o magnífico verso “Pensar é escuro”, pero non nos adiantemos.

Trazar unha resposta para o sol perdido non é tan doado. En principio, se perdemos o sol, perdemos a luz. E ao perdela entramos nas infinitas gradacións da escuridade, que non son outra cousa que luz á que se lle subtrae luz ata chegar a unha tebra, que case é a ausencia da calor, da cor, do timbre e de transparencia.

Agora ben, a que sol se refire a poeta? É este o intre de buscar axuda no ensaio *O outro lado da música, a poesía*.

Xa no primeiro capítulo Luísa Villalta amósase partidaria da teoría da dobre articulación que incide na primitiva relación da voz humana coa música. De aí deduce, seguindo a Martinet, que música e lingua viven unidas (Villalta 2021, p. 18).

As relacións entre a música e a palabra poética evolucionan ao longo da historia de Occidente ata chegar a aquel intre no que a lectura arredada da música

parece gañar a batalla dunha modalidade (2021, p. 94) de poema na que os elementos vocais e musicais desaparecen.

No capítulo titulado “O nacionalismo musical na poesía de Manuel Antonio” (2021, p. 96), nun contexto en que se analiza a verdade ou o erro desta pretensión de borrado da voz, lemos:

[...] esquécese a miúdo que a poesía de verso libre (ou a prosa poética) segue a ofrecer a parte lingüística dunha comunicación oral, fónica por tanto, escindida, onde se reflicte atavicamente a sombra dun elemento musical perdido pero latente, e que este elemento sofre tamén os cambios que se van producindo do outro lado da música, onde a vangarda incorporou os seus novos recursos anticonvencionais. Do mesmo xeito que a métrica se abriu a novas perspectivas, a música tamén avanzou polos camiños da atonalidade e da asímetría estrutural: se queremos empregar a palabra, tamén a música se *prosificou*. (2021, p. 96)

Non é esta pequena intervención no simposio que pecha o ano Villalta o lugar acaído para unha demostración intensiva do que vou propor; aínda así exporei a miña idea.

O que evoca este “sol perdido” non é outra cousa que a escisión entre o canto dunha voz sen palabras e a palabra, dito doutra maneira: a perda da unidade entre a música e a poesía. A este símbolo a poeta vaille opor a imaxe do “sol sonoro”, imaxe que podemos ler no derradeiro poema deste “Grial do sol perdido”:

Detrás do sol sonoro,  
nun eco escuro,  
confunde-se a lembranza  
co esquecemento  
soando en mil murmúrios  
esfumeados  
entre o pó e o vento.  
(Villalta 1991, p. 104)

Esta afirmación podemos traducila á dobre faciana do deus grego Dionisio-Apolo: do lado da voz e dos elementos musicais, a ebriedade dionisiaca (os instrumentos de vento, Marsias sen ir máis lonxe); do lado da voz-palabra, a razón apolínea (os instrumentos de corda, a lira, o propio Apolo gañando o combate xa que il sabe cantar ao tempo que toca). Tal e como amosou Nietzsche non existe un corte radical, máis ben estamos ante a cara e a cruz dunha mesma moeda. Coa

poeta imos chamarlle a este pregue *sol sonoro*. E dado que é unha consumada violista quen asina este movemento do libro que comentamos, non podemos obviar que *sol* é tamén quinta nota da escala musical occidental e clave que indica a posición que ocupan as restantes notas nun pentagrama. O que se perdeu logo sería unha nota na escala, un banzo na escada, e ademais a orientación para poder ler as restantes notas da partitura. Perda que deixa un oco na nosa banda vital e sonora.

Luísa Villalta escribe unha poesía completamente autodeterminada da música; quero indicar que non usa a música como rede ou salvación, pero ademais é obvio que —no seu caso— ser poeta non lle impediu seguir sendo a intérprete que era. E isto é determinante para a súas escollas poéticas.

Adianto que, ao meu xuízo, toda a obra poética de Villalta busca a maneira de escribir un poema no que a presenza do *sol sonoro* sexa decisiva. Veremos máis adiante cal é a fórmula que emprega para logralo.

Sigamos de momento a lectura deste “Grial do sol perdido” que a nosa autora dividiu nunha estrela de cinco puntas.

## I

O primeiro poema convida a unha nova pregunta:

Unha porta fechada  
desde fora  
invita  
    ao auténtico ser  
que non é  
desde dentro  
real.  
(1991, p. 61)

Leo que o auténtico ser non é, desde dentro, “real” e pregunto, que está dicindo o poema? Non temos máis que avanzar ata o terceiro texto (1991, p. 63) para saber que “dentro” é un cuarto; que ese cuarto ou estancia ten unha ventá. E se damos un salto ao segundo libro da nosa autora (*Ruído*, 1995) e imos ao movemento último, que leva por título “O terceiro sonido”, e lemos a apertura... talvez saberemos o que é, o que aquí significa a palabra “real”: “O terceiro sonido sobrevén nos breves pero intensos momentos de harmonía. Non é real, e *pur esiste*.” (2023, p. 255).

Recrea a última estrofa —a ela pertence a cita— o intre no que Tartini, refuxado no convento de San Francisco en Asís, descobre o chamado terceiro son (o que podemos percibir como terceira nota, sen que esta sexa pulsada, se mantemos durante un tempo dúas notas). Tartini tivo o privilexio de tocar o primeiro stradivarius; a súa peza máis célebre é coñecida coma *O trilo do demo* —a condición faustica da música, xa se sabe. Nunca está de máis volver pousar os ollos no *Doutor Fausto* de Thomas Mann—.

Cando a poeta escribe o poema que comentamos está indicándonos que o auténtico ser é o terceiro son, aquel que escoitamos no breve intre no que é posible a harmonía. O ser non é real, pero existe. “unha terceira corda fai-se ouvir sen ter sido pulsada” (2023, p. 255).

Recolleremos esta noción na posdata, agora e da súa mao, adentrámonos na enumeración de diversas características do poema contemporáneo. En primeiro lugar, nunha intensa reflexión sobre o tempo. Nela privilexiase non a sucesión de tempos verbais, máis ben a intensidade do instante.

A perfeición do instante  
é anterior e posterior a todo  
porque se prende en si de eterno  
gañando-se terreno no volátil.

(1991, p. 64)

O tempo é o río que só se pode entender no instante delicioso no que perdemos e esquecemos o significado da palabra e nos achegamos ao sentido (entendido como dirección, como rumbo da linguaxe ou —verémolo na posdata— como música). Un sentido, o desta temporalidade, que permite deshabitármolos, despozármolos e recostármolos no infinito.

A escolla do fragmento, do volátil, do inacabado, da fonte que mana sangue... en definitiva, do que non pode ser nin se deixa ser obxecto de captura polo significante, é consecuencia desta aposta polo efémero que vale tanto coma ter conciencia dun tempo humano con comezo e un final. Unha vida mortal e unha aposta pola intensidade —o fragmentario e o que poderíamos chamar a vida núa—, pola voz e pola música.

Ao fragmento, ao inacabado unimos agora o intermitente e o neutro que a poeta elixe sen pausa. O neutro, sabémolo, é o gris do que falou o pintor Paul Klee, o centro cromático, o centro da linguaxe articulada en palabras tal e como nos indicou Deleuze na súa *Lóxica do sentido*. Gris, neutro, a cinza sobre a que escribir cando remata o incendio. O outro lado da palabra, a música, o canto ebrío da luz.

“Escoita:” (1991, p. 68) é entón a voz. Voz efémera, intermitente, rítmica, que agora está e agora non está e ecoa no oco, no ventre, na pel tensa do tambor ou chega co bater dos pasos daquelas que camiñan as rúas, as da cidade alta (non erramos se arriscamos e anotamos que neste poema, o que pecha esta primeira parte, está xa a cidade, que a poeta desenvolverá plenamente na súa cuarta entrega, *En concreto*, e na quinta, *Papagaio*).

Escoita, non leas, camiña, escribirá Paul Celan.

Escoita e no verbo, no intre de dicilo, na súa exclamación e na súa súplica e no seu imperativo, abranguemos a Luísa Villalta, a Celan, a Blanchot e Jean-Luc Nancy. Un póker de talento resumido en tres sílabas.

Escoita!

E será o verbo pronunciado pola voz que o emite quen encamiñe a poeta cara ao silencio.

Na posdata coa que pecharemos esta entrega engadiremos algo máis a estas notas.

## II

“Pensar é escuro” é un dos poemas máis comentados da poeta. Eu mesma achequeime a il nalgún texto xa publicado no que salientei a raíz platónica e a alusión a Goya. Ídesme permitir que volva sobre isto para centrarme despois noutras cuestións talvez de maior interese.

“Pensar é escuro” é un soneto que desenvolve o que escribimos sobre a escuridade da razón e a luminosidade da ebriedade; vouno ler, polo tanto, en relación con esa primeira proposta.

O marco físico tamén resulta coñecido: volvemos ao cuarto e á ventá. O cuarto funciona nesta ocasión como a caverna no mito de Platón: dentro todo é sombra, fóra está o sol inalcanzable. Dentro a confusión, fóra a verdade.

O verbo *pensar* remite na segunda estrofa ao cadro de Goya e a súa lenda *O soño da razón produce monstros* que nos prepara para a conclusión do poema, “E é así porque a razón é tráxica”, palabras que nos disparan a Nietzsche e á súa obra *O nacemento da traxedia*.

Das respostas que se teñen dado á pregunta sobre que é a traxedia dos gregos, a min compráceme a que deu Lacoue-Labarthe. Resumindo o seu longo ensaio, anoto que a traxedia axexa aquel ou aquela —neste caso, a razón— que é inocente: é precisa a inocencia para ser culpable. A razón equipárase aquí ao máis célebre dos protagonistas tráxicos, Edipo; a razón, sendo tráxica, agroma sobre un inocente que se dirixe a Delfos para coñecer o seu destino e emprende unha viaxe

contraria ao que coñece para evitar o desenlace criminal que os hexámetros da Pitia lle anunciaron. Esa viaxe conduce á razón e, de xeito inapelable, ao crime.

Luísa Villalta é unha poeta do crepúsculo da razón, que foi sen dúbida o seu tempo, a segunda metade do xx. Un tempo que padeceu e comprendeu os crimes da razón ilustrada e utópica. Atopou no ensino de Nietzsche un lugar para o entendemento da contemporaneidade e das cloacas e disturbios da razón instrumental. Non en van —e fóra xa do poema que aquí lemos— rendeu cumprida honra á escuridade luminosa de Paul Celan.

Pensar é escuro porque a razón produce monstros, porque a razón é trágica. A traxedia da razón anuncia o destino dunha inocencia primordial que para fuxir do crime é levada directamente aos horrores do quinto mandamento en serie.

No poema son os horrores do século no que naceu e viviu a poeta, aos que nunca foi allea, os que destruíron a inocencia/a confianza na linguaxe articulada en palabras.

Tamén aquí, neste primeiro libro (que algunhas lecturas queren “culturalista e musical” etc. etc.), Luísa Villalta amosa o seu xeito de comprometerse. É un compromiso ao que lle acae ben o proverbio que Terencio consignou na súa comedia *O inimigo de si mesmo*, “nada humano me é alleo”. Lémbrovos a condición escrava do autor.

Se lemos coa atención que estes poemas reclaman para si, comprobaremos como ser contemporánea implica na autora coruñesa facerse cargo das zonas escuras da razón, das catástrofes do seu tempo histórico. Non podo deixar de advertir que a Historia nunca é actual, é antiga, medieval ou moderna e contemporánea. Ao igual que o poema nunca se roza coa actualidade.

Remato esta segunda parte do “Grial do sol perdido” reclamando a vosa atención para o poema que comeza así:

Para a única verdade sen memoria,  
a esperanza,  
a palabra é o depósito fiábel  
que lexítima a súa existencia.

(1991, p. 73)

Para o futuro inmemorial que nos constitúe e nos redime, para a esperanza que sendo alada decidiu non voar e agardar por nós —pola humanidade—, só a palabra lexítima a existencia. Así o poema, así a poeta e o pobo futuro, a comunidade que está por vir e nunca deixará de chegar.

Recollo a terceira proposta: o poema elixe a razón, pero non calquera. Elixo aquela que é trágica, aquela que afirma que só a inocencia pode ser culpable.

## III

## O NAUFRAXIO

Se apostas pola razón e aceptas a súa condición trágica, dificilmente podes elixir entrar no que por natureza vive na zona máis pechada, posiblemente pre-lingüística/pre-musical do ser; refírome a que Luísa Villalta resolveu encamiñar a súa escritura por un vieiro que se afinca na razón moral e nunha constancia e nunha disciplina que nela, seguramente, eran xa carácter e estilo, pois posiblemente lle viñan do seu adestramento como violinista. Escolleu para o seu poema a vía ascética, a vontade de desprenderse do eu para ser comunidade, un múltiple sempre matemático. Volveremos na posdata sobre isto.

Con todo, decidias a mística ou elixas a ascética, se queres ser poeta has coñecer a soidade, a noite, o mar e a vangarda —entendida, esta última, como fenda sen retorno entre a concepción dun poema anterior ao romanticismo e o posterior—. Desá navegación que inclúe o descenso aos inferos non te salva ninguén. Podemos lela na sección terceira da parte quinta de *Música reservada*, sección que dá comezo ao que chamaremos a navegación do poema e que se estende de xeito orgánico na IV e na V. Recóllense así as etapas canónicas da navegación da alma que titularei: naufraxio, vida salvaxe e encontro do poema cunha voz propia.

“E ficaremos sós/mar e silencio” (1991, p. 77). A cita non precisa comentarios, a evidencia de Manuel Antonio é patente. Presenza, a do poeta, decisiva non só neste texto senón na poesía toda de Villalta.

Ollos que contemplan a noite, ollos desvendados que non poden evitar fitar o fondo e ouvir ao silencio pronunciar a última palabra. Maos que saben xa dunha estética do resto, da cinza, do gris, do neutro. Do amencer de quen naufragou e foi devolto con saúde ao emotivo e incerto areal do corazón. Corazón de illa, que sempre é agreste e salvaxe.

Poema que sabe do medo, dunha pureza fuxitiva, e que se abeira no oco que xera, ese oco que é o da palabra e que será o título do segundo movemento do libro: “O oco da palabra (1986)”.

Poema que canta o inmemorial, o que non se lembra porque nos funda e aínda así voa cara a il,

procurando aquilo:  
o seu pasado sen lembranza  
por fertilmente esquecido.  
(1991, p. 80)

Poema enfermo, loito branco, hospitais (se cadra Rilke), afastamento e soledade; remito á lectora ao poema “Terra Baldía”, de Marga do Val, recollido no libro homenaxe do Consello da Cultura Galega (Vilavedra 2024, pp. 85-86). Letra viúva de realidade, escritura que agarda que logo do dioivo as aves retornen ás súas árbores nas sombras despoboadas (1991, p. 81).

Rúas nun poema que se funde con elas para seren un só labirinto. O labirinto angosto do nacer (1991, p. 83).

#### IV

### VIDA SALVAXE

Outra música é posible. Existe un branco que non é o do loito nin o dos hospitais. A verdade é branca, un branco dúctil e nel esoutra música se escoita. Poema da verdade. Poema dunha pureza na que o engano non xermola porque quen escribe coñece o ventre da balea e a profundidade do océano, “todo en sol, todo en sombra só un instante.” (1991, p. 88).

Quen sobrevive comprende que os opostos —o dobre fío da espada, o eu e o seu eu contrario— son ritmo e xogo e dialéctica fecunda, e é doce vivir nesa música dos días.

Igualmente é harmónica a vida durmida das pedras e serena a expresión do silencio na arte.

Malia o cansazo de existir, un sol xermina na palabra e transmuta a tristeza, o desacougo e o temor en saber.

Camiño que busca a deusa e o riso, a arte de gañar e a arte de perder, ese encontro coa primavera eterna do creado. Ese encontro coa deusa.

E dous poemas finais.

Un cáliz,  
grial do sol perdido,  
recolle un canto lento  
mediador de luces  
xogando a insinuar  
futuros.

(1991, p. 93)

Por fin sabemos que garda, que conserva, que promete o graal do sol perdido. A mediación entre os contrarios, entre os elementos musicais e a voz articulada en palabras.

Viver  
é ocupar-se. Dormir en cambio  
é deixar que o mundo faga  
e amá-lo con certeza,  
coa xusteza real do pensamento.  
(1991, p. 94)

Algo diremos na posdata sobre os soños e un poema de Cunqueiro.

## V

### ENCONTRO DO POEMA CUNHA VOZ PROPIA

Este quinto movemento é un final de traxecto no que a poeta dá conta da unión dos contrarios: da noite e da luz, do apolíneo e do dionisiaco, da música e da poesía.

A razón tráxica e o seu pensar escuro, a inocencia culpable, a verdade, a esperanza, o pobo futuro que aínda non se fixo presente, a promesa que non se cumpriu aínda... A vida, que en si mesma é esa dialéctica que opón e xunta unha tese, unha antítese e unha síntese que de inmediato se divide e se bifurca nun novo xogo de oposición.

Luísa Villalta acepta todo este risco para o seu poema e proclama logo intención, realidade, desexo e divisa:

asi viva eu de sombra e áuga  
co mesmo florecer de eternidade,  
dando, ao fin, o froito lento  
ao son denso da verdade.  
(1991, p. 97)

Gañar, perder, saber da incompleta vitoria, saber do ser aínda cedo e saber tamén que

Moitas veces a noite ven de día  
e, cando a sombra cai,  
cansa de arrastar-se sobre o mundo,  
resulta familiar  
ser hóspede da lua.  
(1991, p. 99)

Ou:

Eu son a escuridade  
e asoma a lua.  
(1991, p. 100)

Transcribo o poema de resonancias rosalianas que pon cabo a este movemento quinto do “Grial do sol perdido”.

Detrás da poesía  
a sombra  
que sustenta o día.

Entre a luz e o corpo  
dista o aroma  
dunha sombra pura  
que é o silencio.

Detrás do sol sonoro,  
nun eco escuro,  
confunde-se a lembranza  
co esquecemento  
soando en mil murmúrios  
esfumeados  
entre o pó e o vento.

Detrás da poesía  
a auséncia  
que sustenta a vida.  
(1991, p. 104)

Un bosque de ribeira entrelaza por riba do tempo as ponlas, pero cada ringleira de árbores medra e estende as súas raíces sen confundilas coas que se desenvolven en fronte. Así é a escritura de Luísa Villalta, un bosque de ribeira; ou as columnas que sosteñen a trabe do limiar que dá entrada a un templo.

Por esta razón dicimos que o poema da autora que honramos é dialéctico. A dialéctica avanza mediante a oposición de contrarios que se confunden nunha tese para inmediatamente bifurcarse. Así avanza a escritura que Luísa Villalta asina.

## POSDATA

Comezaba este relatorio prometendo que me ocuparía da *lectora modelo* da nosa poeta; este é o intre de facelo.

Escribe Villalta sobre a cuestión no citado ensaio *O outro lado da música, a poesía* (2021). Segue na súa exposición a Umberto Eco e a Ghassan Kanafani:

podemos observar que a expectativa de recepción resulta especialmente significativa no caso das *literaturas de resistencia* como a galega, xa que tal expectativa responde á necesidade de construír un modelo sociolóxico de lector e lectora capaz de facer fronte ás agresións da cultura dominante que o poder político impón. (2021, p. 22)

A cita enmárcase nunha reflexión sobre a importancia do elemento musical para a construción desa *lectora modelo* e sostén que a musicalidade do poema contribúe a reunir nun só modo de sentir, ao xeito en que o fai a música, o horizonte colectivo desexado.

Se traio aquí esta cuestión é porque estas palabras responden con claridade a dúas preguntas relevantes: cal é a razón pola que Luísa Villalta escribe poesía e para quen a escribe. Naturalmente esta consideración non esgota as interrogantes sobre o porqué e o para quen.

Outra das promesas é aquela que pecha a lectura do primeiro movemento, volverei co voso permiso sobre “O terceiro sonido” e o seu enigmático final. “Non é real, e *pur esiste*.”

E volvo tamén á lúcida exposición da autora sobre enunciados tan sobresañtes coma a comprensión de palabras fundamentais para a escritura poética: ruído, vibración, ritmo, música, palabra e por suposto a chave de todas as portas, unha meditación sobre a voz; voz humana pero tamén animal ou fenoménica. Alicerza esta meditación na *Lingüística sincrónica* de Martinet.

Seguramente o que entendemos por *lingua* e por *música* non define máis que dúas formas de evolución simétrica e contraria a partir dun mesmo exercicio da voz. Mentres a lingua se converteu nun sistema con unidades significativas referenciais (ao que chamamos realidade, cun nome para cada cousa), na música [...] evolucionouse cara a un sistema con unidades significativas non referenciais (emocións, sensacións, ideas, proporcións), pero non por iso menos plenas de sentido. (2021, pp. 18-19)

A lingua é real e existe porque nela a voz é referencial.

A música non é real “*e pur esiste*” porque nela a voz non precisa referente; de aí que se diga que a música é máis espiritual ca a lingua, na medida en que afecta e toca aquilo que sendo unha presenza non é capturable pola vista, é dicir, por un referente.

A poesía sería unha escritura que xunta nun só corpo o visible e o non visible, o que existe e o que non existe pero é real. A voz articulada e a voz musical, isto é, o canto non articulado en palabras. Isto, miñas donas, meus señores, é dunha magnitude enorme e a medida da grandeza de Luísa Villalta.

A poeta escribe poesía para articular o que chamarei aquí un corpo materno para a nación. Corpo que abrangue o que podemos ver cando nos referimos a un corpo, pero tamén todo aquilo que é relativo a ese corpo e que de ningunha maneira podemos alcanzar pola vista: as vísceras internas, a circulación sanguínea, a voz, os pneumas, os ruídos que elabora e todo aquilo que englobamos baixo a palabra que nomea o inmaterial, o invisible. E sería a poesía, polo seu carácter híbrido (voz e signo escrito), a arte elixida para ese corpo que hospeda o proxecto de resistencia e o proceso dunha liberación nacional.

Non lonxe, neste momento alguén escoita por exemplo o *Nabucco* de Verdi —e quen di o *Nabucco* di a parte coral da novena sinfonía de Beethoven— e se atendemos agora mesmo poderíamos ouvir... si, talvez un violín, e o poema que nos deita nos ouvidos que espartemos porque somos nación.

Agora ben, en que consiste a praxe desta escritura tan brillante no seu concepto coma destacada na súa determinación e ambición lexítima? No capítulo “As formas da nova música” (2021, p. 123) a escritora ofrécenos unha das claves coas que poderíamos abrir a comprensión dalgúns aspectos da súa poesía. Faino dunha maneira moi clara, diríamos transparente: escribe sobre música e opón a consonancia á disonancia.

Ata a chegada da escola dodecafónica a norma foi a consonancia, a partir de Schönberg será a disonancia quen ordene; deseguida o seu texto aplica e compara o ocorrido na música coa poesía.

Algo parecido, se nos poñemos a pensar, acontece coa linguaxe imaxinativa da poesía. O símil clásico dos “dentes como perolas” ou a metáfora do “ouro do seu cabelo” presentan analogías connotativas tan próximas que difícil sería non entendelas. [...] Mais calquera imaxe característica da poesía contemporánea (pensemos, por exemplo, na “luz náufraga da madrugada”) [...] causará en principio unha sensación de perplexidade ante o que a lóxica común cualificaría como absurdo. A distancia que fai chocar dúas realidades remotas, reunidas nunha imaxe, corresponde ao que definimos antes como disonancia. (2021, pp. 126-127)

A determinación da poeta é a escritura dun poema que, sen ser clásico, conserve todas as posibilidades métricas da poesía anterior ás vangardas románticas ou históricas. Ao mesmo tempo, ese poema non pode obviar a herdanza dunha vangarda que a autora, no ensaio de referencia, estudia brillantemente tomando como exemplo a obra de Manuel Antonio e moi en concreto a *antiburguesa incomodidade* da que o poeta fala.

Resumiremos na palabra *disonancia* os diversos procedementos técnicos e semánticos dos cales un bo exemplo sería o título do poema de Manuel Antonio “Lied ohne worte” (“Unha romanza sen palabras”); con tino Luísa Villalta fai notar que a única materia desta romanza sen palabras son precisamente as palabras. E chamo a vosa atención sobre o feito de que a poeta que honramos, antes de comezar coa análise desta *antiburguesa incomodidade*, anota como exemplo da fenda que introducen as vangardas históricas os *Cantos de Maldoror* escritos en prosa.

Preguntámonos entón, que respostas lle vai dar a nosa poeta a esta dificultade? Que vieiro vai seguir? Contestarei axiña esta interrogante.

Tería que falar aínda dos soños, da palabra soñada que a poeta antepón como valor a calquera outra. Remito, para quen queira visitalo, ao epílogo asinado por Eva Veiga e titulado “A música do pensamento” (2024, p. 194); tamén nel, con grande acerto, se explica a estrutura hegeliana do soneto.

Volvendo de novo á palabra soñada e aos soños engadirei que unha das fórmulas de curación da filosofía eleática consistía en inducirle ao paciente soños que dalgunha maneira revelaban unha praxe para a posible curación.

Quero sinalar que cando Luísa Villalta pecha o ensaio ao que tanto nos levamos referido analiza o poema de Cunqueiro “Soedade primeira” e advírtenos: “Cunqueiro xa non é surrealista, xa non xoga co libre albedrío onírico da tradición e da vida. Cunqueiro agora é puro soño, como si dixésemos un surrealista que sobrevive no soño a un abrupto espertar” (2021, p. 175). Non me resisto a transcribir o parágrafo final:

Neste final [refrese Villalta á última estrofa] o poeta encontrou a base do misterio. A palabra procuraba a súa música igual que a música quería unha palabra humana que a cantase. Era iso, nada máis que iso, polo que o poeta conclúe satisfeito: “Eso é”. (2021, p. 178)

Tal parece que Cunqueiro recibiu a solución dun soño inducido polos doutos curadores de Elea. Iso é, engadimos: a revelación do soño non é outra ca a imposibilidade de que a poesía poida ser escrita sen ter en conta a voz e mais os elementos musicais/métricos e non referenciais dun canto non articulado en palabras.

Falar tamén do eu como multiplicidade e do nós como horizonte múltiple; cito estes versos de resonancia platónica:

Se cantar é recordar a melodia  
sendo a vida a que se inventa en cada acorde,  
por que repetir-se e ser o único é o mesmo?  
(1991, p. 21)

Ou:

Desnudar-me, desatar-me cada paso  
en que cai cada eu que vai comigo  
para ser alguén en outro, e outro e outro,  
(1991, p. 31)

Aínda debería anotar algunhas palabras sobre o encontro da poeta —e o seu poema— coa deusa. Limitareime a citalo e a deitar aquí a pregunta: a que deusa se refire?

Querer, quereda saber rir  
como sei que soubo rir aquela deusa  
e saír a mirar aquela vida  
que criou ela mesma co seu riso.  
(1991, p. 92)

Poderíamos pensar no riso de Deméter cando Baubo, erguendo a saia, lle amosou o sexo? De ser así estaríamos fronte aos misterios de Eleusis.

Luísa Villalta, debo anotalo, é inesgotable.

Retomo pois as propostas que fun deitando ao longo destas páxinas co fin de intentar caracterizar, que non pechar, os fundamentos da poética da nosa poeta.

- I. A poesía de Luísa Villalta parte, entre outras nocións, daquela que nos fornece o verso do soneto “Pensar é escuro” no que podemos ler que a razón é trágica. De inmediato entramos en contacto coas teses que escribiu Nietzsche no libro *Die Geburt der Tragödie (A orixe da traxedia)*. É pois unha razón que contén o sangue luminoso da ebriedade e as tebras da razón.

O “sol perdido” do título do movemento que comentamos alude por unha banda á perda da unidade primordial do canto sen palabra e da palabra poética. A perda, ademais, da nota quinta da escala musical occidental;

unha perda que dificulta a quen le un pentagrama saber a posición das notas. Perda, tamén, da consonancia ou xeito que tiñamos de percibir a melodía anterior á música dodecafónica. Perda á que Luísa Villalta opón un “sol sonoro” que determina toda a súa obra poética.

Teño para min que o derradeiro movemento desta *Música reservada*, “Poema cíclico para soprano e cuarteto de corda”, estruturado como unha sinfonía e escrito en prosa, é a primeira peza do futuro Villalta.

Con esta afirmación o que trato de dicir é que os anteriores movementos do libro son o que son, un conxunto de poemas, pero ademais tamén podemos ler neles unha declaración de intencións, unha poética na que se nos explica como son as cousas e o que vai suceder ao remate deste ser das cousas. Pois ben: o que vai suceder é xusto este poema que musicalmente é unha sinfonía e que está escrito en prosa.

- II. Como vimos de indicar, a poesía de Luísa Villalta é consciente da escisión entre música e poema, pero non renuncia a un texto no que a voz —humana e dos elementos— estea presente. É máis: diría e creo que é imposible para ela e para calquera poeta renunciar á presenza da música sen palabras, que mesmo o poema contemporáneo que trata de arredarse por completo da música non pode concibirse sen ruído, vibración e ritmo. Cousa diferente é como se transcribe ou anota ou introduce todo isto nos textos posteriores a “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” e ás vangardas históricas.

Na miña opinión, a solución que deu a nosa poeta queda patente na *Música reservada*, o seu primeiro libro publicado, e de xeito moi explícito nos sonetos e de forma definitiva no “Poema cíclico para soprano e cuarteto de corda”. Luísa Villalta é unha pensadora dialéctica; en consecuencia o seu pensamento avanza seguindo a tríade hegeliana. Nesa formulación os asuntos funcionan —como é sabido— a partir dunha tese á que se contrapón unha antítese para chegar a unha nova síntese.

O que denominarei *determinación Villalta* conduce a un poema que a poeta resolve en dous golpes maxistrais:

- 1: Métrica clásica e metáfora vangardista. Referímonos, madría leva, aos sonetos. Engadimos: o avance non é escolástico, é hegeliano.
- 2: Estrutura sinfónica anterior á música dodecafónica (sinfonía) e poema escrito en prosa “Poema cíclico para soprano e cuarteto de corda”.

Permítanme enumerar a continuación algúns conceptos que agrupamos baixo o epígrafe vangardista. Antes de facelo, unha precisión: entendo o período das vangardas a partir do romanticismo do Circulo de Iena, 1797, período que eu dividiría en tres: vangardas románticas, vangardas simbolista, vangardas históricas.

Serían pois os seguintes: unha temporalidade que valora non tanto o transcórrecer, máis ben a intensidade do instante; a desconfianza da unidade do eu e a aposta pola súa fluída multiplicidade; o fragmento como unidade básica da que partir —un fragmento que vale en por si e non como parte dunha totalidade—; a dirección do poema cara a unha comunidade ou pobo por-vir e a fidelidade a esta proposta... e tantas outras nocións que enxertan a súa diferenza e a súa repetición na estrutura clásica do soneto.

Creo sinceramente que esta síntese, un dos grandes acertos da poeta, configura a súa rotunda orixinalidade e o alento único da súa obra.

III. A poesía de Luísa Villalta é unha escritura de intervención e de intención política, e isto desde o seu primeiro libro. Aspira, como xa dixemos, a crear unha lectora capaz de loitar por ese pobo futuro, que no seu caso logre ou alcance a liberación da nación de Breogán, quere dicir unha Galicia ceibe.

Velaí o horizonte da súa poética, compartido con toda a corrente musical nacionalista que sacudiu Europa no tempo que —abusando de metonimia— chamarei aquí a primavera dos pobos.

Si, Luísa Villalta tratou de escribir un corpo letrado e materno —inclúe a lingua, pero advirto, non só a lingua— que hospedase e constrúese o pobo que tería por obxecto liberar a nación.

Si, a nosa poeta foi, e sen contradición, nacionalista, romántica e ilustrada. E non é este o menor dos seus logros. Unha poeta para o presente e para o pobo futuro, unha poeta única que non por selo deixou de camiñar con aqueles e aquelas que elixiu para compartir ideal, escritura, música, intensidade e vida.

Remato cunha cita de Xurxo Souto, “Nós pasamos, mais o ritmo continúa” (2024, p. 77), e coas dúas estrofas finais do cuarto soneto do primeiro movemento desta *Música reservada* e tamén secreta.

Así, tinta do mar, e logo nube  
a pairar sobre os ciclos deste mundo.  
Estrépito é o eco cando sube  
da escura palabra en que me fundo.

E o mar, interminábel danza, borra  
o nome escrito sen que o ritmo morra.

(1991, p. 12)

Longa será a vida da súa intención e da súa obra.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Souto, Xurxo (2024). Por que nos gusta a música? En: Dolores Vilavedra, coord. *Luísa Villalta. Entender para vivir*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 79-82.
- Veiga, Eva (2024). A música do pensamento. En: Luísa Villalta, *Así vou eu, formando parte*. Santiago de Compostela: Chan da Pólvora, 185-223.
- Vilavedra, Dolores, coord. (2024). *Luísa Villalta. Entender para vivir*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. Dispoñible en [https://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG\\_2024\\_Luisa-Villalta-Entender-para-vivir.pdf](https://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_2024_Luisa-Villalta-Entender-para-vivir.pdf)
- Villalta, Luísa (1991). *Música reservada*. Sada: Edicións do Castro.
- Villalta, Luísa (1995). *Ruído*. A Coruña: Espiral Maior.
- Villalta, Luísa (2021). *O outro lado da música, a poesía*. Vigo: Galaxia.
- Villalta, Luísa (2023). *Pensar é escuro. Poesía reunida (1991-1004)*. Vigo: Galaxia. Edición de Armando Requeixo.
- Villalta, Luísa (2024). *Así vou eu, formando parte*. Santiago de Compostela: Chan da Pólvora. Edición de Eva Veiga e Pilar Pallarés.