

“MÚLTIPLO EU” (A CIDADE HETEROXÉNEA DE LUÍSA VILLALTA)

“THE MULTIPLE ‘I’”
(THE HETEROGENEOUS CITY OF LUÍSA VILLALTA)

Teresa Seara
IES Manuel Murguía de Arteixo
ORCID: 0000-0001-6020-5081

Resumo: A partir da súa segunda obra, Luísa Villalta comeza a construír o nós, un vínculo que só ten sentido no contorno urbano que explora, sobre todo en *En concreto*, desde múltiples e complementarios puntos de vista. Así aparecen na súa obra seis arquetipos que atenden á relación bilateral dos habitantes con este espazo (a cidade compacta e a cidade erma de si mesma), á súa orixe mítica (a cidade antiga), á denuncia dos asasinatos franquistas (a cidade do alén nós), ao compromiso solidario coas prostitutas do Papagaio (a cidade muller) e á identificación íntima entre a voz poética e a metrópole (a cidade eu), ese “múltiplo eu” que conforma o verdadeiro substrato do ser.

Abstract: With her second work, Luísa Villalta begins to construct the “we”, a connection that can only be understood in terms of the urban environment that she explores, above all in *En concreto* [*Concretely*], from multiple and complementary points of view. Therefore, six archetypes appear in her work which reflect the inhabitants’ bilateral relationship with this location (the compact city and the city left to waste), its mythical origins (the ancient city), the condemnation of Francoist killers (the city of the dead), the solidarity with prostitutes in the Papagaio quarter (the female city) and the intimate identification between the poetic voice and the metropolis (the “I” city): that “multiple I” comprising the substratum of the self.

Palabras chave: Luísa Villalta, cidade, tipoloxías, múltiplo eu.

Key words: Luísa Villalta, city, typologies, multiple “I”.

la ciudad no es solo historia, sino lugar de algo que la engendra

María Zambrano

Constitúe xa un lugar común a afirmación de que, na súa segunda obra, *Ruído* (1995), Luísa Villalta (A Coruña, 1957-2004) deixa atrás a individualidade que primaba en *Música reservada* (1991) e constrúe o nós, un encontro que, para alén dunha ética (Veiga 2024, p. 196), significa un “formar parte” (Villalta 2004, p. 17) solidario co grupo. Sabe que, sen ese vínculo, o ser fica incompleto e, aínda máis, que forxalo lle esixe demostrar —así o fará ela mesma tanto na súa obra coma na propia biografía— un compromiso total cos outros. Pero esta unión só ten sentido nun marco urbano, xa que é alí onde logra integrarse verdadeiramente na cidadanía pois, segundo explica, “[e]u repítome sen censo / na moitedume solitaria” (Villalta 2004, p. 63) que vaga sen descanso polos espazos citadinos, que os habita e establece con eles unha relación de diversa índole.

Porén, malia afirmar a voz poética o seu existir en función da pertenza ao nós —“eu en nós / sen nós / eu”, lese en *En concreto* (2004, p. 9)—, o grupo humano que habita a urbe non está constituído por unha suma de rostros individuais, de personalidades diferentes, senón que todos os cidadáns, incluída ela mesma, adoitan acabar uniformizados dentro do colectivo. De certo, na obra villaltiana recréase, segundo Luís G. Soto, “unha cidade de eus suxeitos, que mormente están suxeitos sen seren suxeitos” (2007, p. 141), por canto comparten un mesmo contorno pero non posúen nel carácter de pezas singulares pois carecen de unicidade, están alienados, négaselles a capacidade de acción e fican diluídos no anonimato propio da masa. Do mesmo xeito, a metrópole, para alén do seu carácter espacial, configúrase nos textos como un ente moi heteroxéneo, un “múltiplo eu” (2004, p. 9) que a autora observa de forma atenta a fin de desentrañar, co maior rigor e amplitude posibles, a súa poliédrica identidade sempre oculta baixo máscaras que a disfrazan ao tempo que protexen o seu corazón vulnerable.

“Mírame, mírate, mírame en ti / e escólleme para soñarte” (2004, p. 32), pídelle a poeta á urbe solicitando dela non só un necesario exercicio autointrospectivo senón que repare en quen a observa e, aínda máis, que lle permita acceder aos seus recantos ocultos para despois retratalos dunha forma moi crítica. Así sucede a primeira vez que menciona a cidade en *Ruído* cando nola presenta “tras un decorado de luces” (Villalta 1995, p. 31), a esa “hora antihumana” (1995, p. 31), nocturna e un tanto onírica, na que as parellas se despiden e as putas asoman “dos bares retortos / poñendo dereitas as meias” (1995, p. 31) nalgún punto do extrarradio. É dicir, Villalta, ademais de preguntarse neste texto “se o amor non é máis que unha frase” (1995, p. 31), xa que logo, puro espellismo —idea que retomará outravolta en *Papagaio* (2006)—, e de facer fincapé no “duplo simulacro do sexo

coas putas e do amor coas señoritas” (Pallarés 2024, p. 41), amósanos a parte da metrópole que máis lle interesa: os barrios afastados do centro.

Entre as sombras da alta madrugada, confronta tamén a banda sonora do espazo urbano —composta polos risos, berros e “palabras de ron desesperado” (1995, p. 31) que saen polas portas abertas dos bares— con aqueloutra melodía exquisita e elitista que priorizara na súa obra inicial, *Música reservada*. Tal antagonismo harmónico lévaa a deducir que o exercicio de “construción da cidadanía” (Rábade Villar 2004, p. 83) que agora arela emprender lle esixe o abandono da estrita pauta da música clásica —non en van afirma no *Compendium Musices 1994* que “a música non me deixa ouvir o ruído do mundo” (2024, p. 74)— para mergullarse no caos disonante propio dos barrios máis humildes onde interpreta o fragor humano, atende ao berro que estala na gorxa dos vencidos, percibe o eco das voces chegadas de tempos remotos e descobre o murmuro subterráneo do río Monelos. Só actuando deste xeito esa “conxunción única nos / destinos das vidas” (1995, p. 31) que é a cidade adquire verdadeiro sentido e significa.

Xa que logo, Villalta sae ao encontro do nós e, á vez, ábrese á experiencia cidadina ofrecéndonos en *En concreto*, para alén de “unha das contribucións máis serias á lectura da cidade na poesía galega contemporánea” (Gómez-Montero 2004, p. 200), un mapa global do seu contorno natal. De certo, a súa intención última é cartografar, dun xeito poético, aquilo que, en palabras de Gómez-Montero, se “converteu para cada habitante nun segundo corpo” (2004, p. 200), nunha nova pel —adoito incómoda— colada sobre a súa propia e coa que debe convivir dun xeito o máis harmónico posible. Con todo, a plasmación fidedigna do carácter heteroxéneo da urbe esíxelle á poeta “ser depositaria da memoria histórica da cidade, ser unha catalizadora do pulso presente da súa cidadanía e sentir a necesidade ética de proxectarse aconsellando un futuro máis harmónico” (Requeixo 2023, p. 56). A fin de atender estes tres polos de interese, desentraña, entre o simulacro que oculta a verdade cidadina, as múltiples resonancias que dotan a metrópole dun carácter poliédrico e complexo. Unha significación plural percibida, asemade, no propio termo con que adoito a designa nos poemas, Cidade Alta,¹ onde recolle a etimoloxía do patronímico Villalta —isto é, “vila alta”— ao tempo que alude á topografía costenta² que predomina no espazo urbano coruñés e lle atribúe un gran valor a esta metrópole por canto o adxectivo “alta” tamén

1 Na obra da poeta, a Cidade Alta é un claro trasunto da Coruña por canto nela se localizan certos identificadores herculinos como, entre outros, Riazor, o Campo da Rata, o Obelisco, o cemiterio de Santo Amaro, o barrio de Visma ou a Torre de Hércules.

2 Recordemos que a escritora naceu no Gurugú, un barrio que, coma moitos outros, conforma o corpo reborondo da cidade, circunstancia á que alude tamén boa parte da súa microtoponimia: Monte Alto, Ronda de Outeiro, o Montaña, Atocha Alta, Costa da Unión, Monte das Moas...

designa o que adquire moita importancia. O mesmo sucede coa memoria —familiar, social e histórica— vinculada a este lugar.

Así, no “Poema da Cidade Alta” que pecha *En concreto*, a eu afirma:

O meu nome é o da Cidade Alta
nacido onde a luz e o mar se están orixinando
mutuamente
nacín enfrente de min mesma
cando a Pescadería era un leito de sereas
e a serpe demorada na voz dos meus avós
vento dos ventos.

Veño de aquí
unha historia de palabras
nas casas da cabeza e nos chanzos do corazón.

(2004, p. 93)

Para construír a súa singular teoría urbana, a poeta parte da certeza de que na Cidade Alta “[o]s lugares cantan unha a xeito de verdade universal” (1995, p. 33) multisignificativa que ela vai ir desvelando nos versos se ben transformada nunha mensaxe non só transcendente senón máis intelixible. Para conseguir este empeño, de certo utópico, percorre sen tregua os espazos urbanos adoptando un aire *flâneur*, á vez apaixonado e atento para observar o que neles se contén, consciente de que tal exercicio peripatético lle facilita unha comprensión máis profunda do que a rodea ao tempo que estimula o pensamento reflexivo sobre a súa propia circunstancia persoal. Por iso exclama: “Ando / Arredor da mente o asfalto tece sombras delgadas / [...] En torno a min ando eu tamén” (2004, p. 16).

Durante eses paseos ábrese, perante a súa intelixente ollada, unha miríade de signos que ela deconstrúe poñendo especial coidado en preservar a natureza “aérea, envolvente e evanescente” (Soto 2007, p. 139) da urbe, ese leve pouso de misterio que debe manter sempre a súa latencia poética para que, deste xeito, os símbolos “continúen a irradiar significados múltiples” (Pallarés 2024, p. 34) sen ficaren empobrecidos pola univocidade que resultaría da súa total esexese. Vai, polo tanto, a autora do abstracto ao concreto pois, segundo Pilar Pallarés, “condensa o que andaba disgregado, fíxao coa dureza do formigón, e mesmo así ese formigón é aínda unha pel sensíbel” (2024, p. 35) que recobre o corpo arquitectónico da Cidade Alta “delimitado polo mar e definido polo vento” (Soto 2007, p. 139), voz do arcano. Recorrendo a estas materias, sitúa Luísa os lindes xeográficos da urbe, revela a súa zonificación e retrata todo aquilo que subxace encuberto baixo múltiples máscaras. E así sucede que:

Cando eu paso e vou de acó para acolá
e volvo tras ulir os lindeiros urinados da Cidade
os nomes que ninguén non escoitou aínda en toda a súa extensión
ábrense en flores dunha perdida primavera

[...]

Os nomes somos nós
e cando acendes os seus rótulos atáxicos
as aspas dos muíños derrubados
marmullan o farelo afirmativo do futuro

(2004, pp. 89-90),

ese eco profundo que verteбра adoito o corpus villaltiano.

Con todo, a captación do que a cidade oculta só pode darse outorgándolle preeminencia ao sentido da vista sobre o do oído que, noutrora, lle fixera posible percibir o latexo íntimo da música. Así, en *En concreto*, o ollo da eu escolca a fondo as rúas da Cidade Alta que se ven iluminadas, periodicamente, pola luz da torre vixía erixida por Hércules sobre os despojos do xigante Xerión. E despois, apelando á sinestesia, exclama:

Sinto un ollo sonoro eu que só sei escoitar cegamente
a voz dos ríos desecados en plena tempestade
o presente do revés
o oco inadmitido

(2004, p. 22),

isto é, todo o que subxace. Neste sentido, afirma Pilar Pallarés que “[o] ollo do faro, que é tamén o do suxeito, alumea un territorio textual complexo e múltiplo, ao que lle dá coherencia” (2024, p. 32) e significado a poeta cando afronta o arduo exercicio de desentrañar o seu enigma.

De certo, a luz que os ollos da eu deitan sobre o oculto permítelle facer explícito o que nel se agocha pero, para comprendelo na súa totalidade, debe atender a múltiples aspectos. Por iso a súa mirada resulta ás veces topográfica e outras deriva cara ao existencial, incide no ontolóxico aínda cando procura unha interpretación memorística e sempre resulta moi crítica con aquilo que observa. Mais, este atender a todas as facetas da poliédrica personalidade urbana permítelle á escritora configurar, con gran maestría, un mapa da Cidade Alta tan preciso que supera, para Gómez-Montero, “a dialéctica Suxeito-Obxecto que caracteriza a relación entre o ser humano e a cidade moderna [...] [cando] globaliza intuitivamente

os heteroxéneos discursos constituíntes do entramado social e individual da cidade” (2004, p. 200) ademais de dar conta dos múltiples arquetipos que nela percibe. Estes, categorizados en seis tipoloxías (cidade compacta, cidade antiga, cidade do alén nós, cidade erma de si mesma, cidade muller e cidade eu), entrelázanse nos textos para conformaren ese mesto tecido poético tan característico da escrita villaltiana.

Identificadas polos ventos que son, segundo a autora, os piares do brasón municipal, as catro primeiras imaxes cidadinas teñen a ver coa relación bilateral dos habitantes con este contorno (a cidade compacta e a cidade erma de si mesma), coa súa orixe mítica (a cidade antiga) e con certos sucesos históricos convertidos en tabú (a cidade do alén nós). Trátase, polo tanto, de arquetipos que abundan no aspecto máis colectivo fronte aos dous restantes, a cidade muller e a cidade eu, onde predomina a subxectividade, o que toca máis de cerca á voz poética, como o compromiso sororal coas prostitutas ou a identificación íntima entre o ser e a metrópole en tanto “múltiplo eu” (Villalta 2004, p. 9). O duplo sentido desta expresión —aludindo á personalidade heteroxénea da cidade e ao feito de ser esta un espello da voz poética, o verdadeiro substrato dun ente tamén el diverso— imbrícaos dunha forma inquebrantable desde o momento primeiro da vida pois, de certo, nacer é habitar. Así o expresa Luísa cando escribe “[n]acín / Abriuse o caborco globular do meu ollo” (2004, p. 13) por medio do cal esculca, atenta e criticamente, o seu contorno primixenio.

Como símbolo, o vento representa a potencia animada na que se consolida a materia, pero a poeta dótao ademais dun carácter bárdico por canto é el quen nos revela os saberes arcanos. Así, alicerza “Brasón” (a primeira parte de *En concreto*) cos catro ventos (Bóreas, Euro, Céfito e Austro) que osixenan a urbe e cuxo rumor disonante sempre a acompaña mentres percorre as súas rúas. Como escribira Villalta nun texto ensaístico, “o sonido é o punto de contacto co que está fóra do campo visual, servindo de advertencia e de transcendencia” (1987, p. 355), xa que logo, de oráculo. Por iso, a poeta intúe na voz do vento, ese profeta antigo que fala por diversas bocas, unha mensaxe esencial expresada nun código moi complexo que debe descifrar. Mais este exercicio de descodificación só terá éxito se, previamente, ela consegue despoxarse “do real que non comprende a súa verdade / vitalmente irreal” (1991, p. 65) pois é o “real” —ou o seu simulacro— o que adoito lle impide acceder a unha nova, e máis completa, maneira de dicir. De aí que os segredos arcanos que o vento lle confía posúan, por veces, o carácter fantasmagórico dun soño mentres que outras leven implícita a voz da esperanza futura para un pobo que sofre:

Eu no meu soñar acudo a ese lugar
e espero unha outra luz cara ao solpor
que me dilate o mar acrecentando a terra do retorno:
o extremo mortal de cada vida
na masa dun país que se cumpre ás miñas costas

Quero volver sen ter ido sequer.
(2004, p. 19)

O primeiro dos seis arquetipos que se poden rastrear na poesía de Luísa Villalta, a cidade compacta, convértea nun recinto impenetrable que confina os poboadores no abafadizo cerco da súa “planta acurrallada” (2004, p. 36) grazas ao labor de contención que desempeñan tanto a “muralla humana” (2004, p. 52), que nela se amontoa, como uns edificios a medraren cada día máis altos. En claro contraste, a eu expresa a súa vontade de situarse a ras de chan³ (2004, p. 52), isto é, en contacto directo co que a rodea para, deste xeito, plasmar de forma fidedigna a vida cotiá e a convivencia, máis ou menos conflictiva, dos cidadáns entre si e co contorno urbano.

A Cidade Alta esculca o que fica contido dentro do seu perímetro por medio de tres atalaias: a Torre de Hércules, cuxa luz é guía; o Obelisco, marco cronolóxico referencial do ritmo urbano; e a Torre das Ánimas, ese “brazo utilitario da cidade” (2004, p. 55) que despediu tantas persoas exiliadas da súa terra. A área que delimitan estes tres vértices é o único espazo permitido á cidadanía que alí queda sometida, entre outras accións agresivas, ao embate dos ventos que singularizan a urbe. Para alén disto, a férrea clausura metropolitana non só dificulta a integración de novos membros —ben no grupo humano, ben nun espazo urbano que lles resulta insociable por canto agocha a súa verdadeira face— senón que, ao mesmo tempo, impide a saída dos lindes citadinos dos seus poboadores. Por iso, na Cidade Alta estes séntense máis presos que veciños e, tal e como pon de manifesto Euro, o vento do Leste, desempeñan o rol de activos loitadores na guerra encuberta que manteñen contra ela:

O vento cheira a cadáver
a vítima diaria da harmonía universal
a apocalíptico vertedoiro
antes de sementar nas nosas almas vencidas
unha canción sen memoria

3 Neste mesmo punto desexa situar tamén os seus versos e así o expresa, en “Poética da concreción”, cando afirma “[q]uixen traer a poesía ao chan” (2003b, p. 249), isto é, espallala entre a xente.

Unha guerra soa sempre aínda
 desde moi lonxe un estertor terminante
 vén procurar os cristais da Cidade
 que se despede continuamente de si mesma
 (2004, pp. 24-25)

Pola súa parte, Bóreas, o vento do Norte, é quen induce na eu o recordo da cidade antiga, ese “antemural” do brasón herculino que aleitou todas as palabras formantes do alento primeiro e, xa que logo, sostén de todo canto vive nestas terras. Nos textos que inciden neste segundo arquetipo, partindo da lenda que explica, de forma mítica, a orixe da urbe, a poeta identifícase con Xerión, o xigante soterrado baixo o faro —tal e como figura no escudo coruñés—, antes que con Hércules, vencedor naquela cruenta batalla. Porque:

Non canto armas nen homes
 nen brados inocuos de guerra vencida
 non canto a defensa tremulante da entrega
 nen o temor aniñado nos muros derruídos
 do público burgués

Pido as gueivotas me lembren as causas
 de tan profunda humana xenreira
 contra os deuses dos lares caídos con Xerión
 e a dignidade labrada na raigaña da lingua
 (2004, p. 37)

Coa derrota de Xerión todo perdeu a súa nomenclatura orixinaria a prol dunha confusión babélica que, instalada polos gañadores entre nós, alteraría a verdade primixenia da urbe. Tras da loita, erixiuse sobre os seus despoños a torre-faro que, neste contexto, se converte, en xogo palindrómico, nun “reto” ao conviviren nela tres planos temporais: ilumina o presente actuando como voz do pasado ao tempo que anuncia o futuro. É dicir, revela o sucedido nun momento inicial tan afastado cronoloxicamente de nós que non nos é dado recordalo por máis que nos fose preciso ese saber para alicerzarmos, de forma sólida, un futuro mellor. Polo tanto, a luz que emite é, para alén de destello lumínico, unha sorte de coñecemento arcano, esa mensaxe crucial que a eu desexa situar no centro do seu discurso poético, filosófico, ético, social e comprometido para embeber así as súas palabras da mesma transcendencia que posúen os saberes transmitidos pola torre. Para conseguilo, atende, entre o balbordo colectivo, á voz da cidade antiga que, como un

eco xa distante, trae ata os seus oídos os berros de Xerión e o rumor profundo do río Monelos, pois ambos seguen a cantar a súa verdade desde o seo da terra onde foron confinados por quen os destruíu. Prestar especial atención á polifonía que, ao longo do tempo, lle foi dando sentido á urbe permítelle á voz poética exclamar “mil son eu tan só, tan soa / termando da mesma e única luz espaxada” (2004, p. 21) por ese faro bimilenario que existiu antes de que a propia Cidade Alta fose sequera soñada.

Na terceira imaxe cidadina, é Céfiro, o vento do Oeste, quen trae consigo o amargo recordo dos represaliados no Campo da Rata,⁴ unha dor que aínda manca en carne viva cando a galerna “perpasa a cima do Monte / e vén Vismar as partes feridas da nosa historia incongruente” (2004, p. 29). De sempre, na obra villaltiana ocupa un lugar central a fixación crítica da historia —sobre todo dos sucesos que teñen como infortunadas protagonistas vítimas inocentes— pois, tal e como revela a escritora nun artigo édito n’*A Nosa Terra*, “[c]hamamos memoria á parte que descatalogamos do noso presente pero que, por algunha razón, non dá desaparecido” (2003a, p. 34) senón que teima en actuar como directriz. De certo, a memoria ecoa, ao xeito dunha capa freática inesgotable, entre as veas da cidade por moito que esta viva de costas a ela, negándose a escoitar o seu rumor ou mesmo afogándose baixo unha pesada lousa de silencio.

Así, no poema “Oeste” (2004, pp. 29-30), tras poñer de manifesto a manse-dume dos cidadáns fronte á barbarie perpetrada polos fascistas nas zonas limítrofes co faro, a poeta, ao xeito dunha sibila,⁵ deita luz sobre as auténticas certezas da “Cidade máis profunda / a do alén de nós, do alén e alento da nosa historia prohibida” (2004, p. 29) para, xa ceiba do tabú, desvelar o simulacro da negación dos feitos. Actuando deste modo, ergue unha firme denuncia non só dos crimes senón, especialmente, da mudez da cidadanía —tan atroz como as propias mortes— pois esa actitude pasiva convértenos en cómplices do horror:

Aquelas ratas que nos afusilaron tan sen remedio
como Bois mansos que éramos todos até aquel mesmo día
e máis mansos despois agardando cada verán o xeneral
abafante que decretaba as festas en estado de sitio

4 Tras da sublevación militar de 1936, no Campo da Rata —próximo á Torre de Hércules—, asasináronse centos de persoas que eran sacadas nas noites da prisión provincial e ‘paseadas’ neses cantís. Desde 2001, unha obra escultórica de Isaac Díaz Pardo recorda a barbarie cometida neste lugar e rende homenaxe a tantas vítimas da represión franquista.

5 Mais, como afirma Luciano Rodríguez —editor do volume *Formas breves de pensamento* no que, entre outros textos, se recollen trinta e catro aforismos agrupados baixo o título “Poemas da Sibila”— “[n]on é que a autora queira arrogarse un papel de adiviña ou profetisa, como vén representando a Sibila desde o mundo clásico, pero si abrírnos a mente á reflexión e ao espírito crítico” (Villalta 2024, pp. 11-12).

Bois nós, adicados ás Amorasas tarefas
 de alindar os Bens de noso
 ou tremer no recordo insomne
 que a punta do campo das Durmideiras nos facía soñar
 e esquecer
 (2004, p. 29)

Como fará ao longo da súa vida con outras moitas causas necesarias, Luísa trae a memoria dos represaliados aos versos de *En concreto* para que así perdure e, xa libre dese gran lastre de dor, a sociedade poida seguir avanzando. Mais neste empeño non se conta coa axuda renovadora do vento, pois o do Oeste, aínda sendo galerna, carece de forza abonda para espaxear a pesadume dos días que se volven eternos nesa prisión urbana de onde non parece haber saída. En consecuencia, Céfiro non impulsa o movemento activo cara ao tempo novo que tanto se desexa, no que “Orzaremos por fin / orzamentos sen fin proa a nós” (2004, p. 30), senón que a tarefa de reunir as forzas necesarias para acadalo nos corresponde en exclusiva a nós mesmos.

Fronte á pasividade de Céfiro, Austro, o vento do Sur, acompaña a voz poética mentres debuxa, nun cuarto arquetipo, a complexa cartografía humana da Cidade Alta. Faino obviando os habitantes dos barrios privilexiados e centrándose nos espazos máis humildes do extrarradio, onde moran os desfavorecidos e mesmo certos colectivos marxinais. Porque esta “Cidade tatuada na pétrea pel do mar / [...] regresada en corpo múltiplo e inerte” (2004, p. 21) é máis das modistiñas —en cuxa figura se perciben claras reminiscencias a Penélope— e da peixeira María Maior —quen ergueu o facho para defendela dos invasores— que da aristocrática condesa de Marinada —acomodada na súa cadeira pétrea nos xardíns de Méndez Núñez— por canto foi o proletariado, ese grupo humano que se sitúa sempre nas estremas, quen a fixo prosperar.

Austro é o único vento que carece de son, en consecuencia non trae aos versos a voz dos que traballan, pero, aínda no seu mutismo, logra transformar profundamente a realidade colectiva da urbe xa que, como explica a poeta,

[...] un vento sen son é agora quen de abanarnos a orixe
 e enrabechar a semente dos camiños
 —vento trashumante do mar—
 que trai e que leva os mastros dos barcos
 sen poder arrincalos do corazón
 cara as illas sen rumbo entrevistas no alén
 e levar para sempre o mellor de nós mesmos na nosa miraxe

por sobre os mares e as lousas asulagadas
por sobre os predios perdidos
para o alén dos nosos días
para o alén do noso alén
(2004, p. 38)

Adoito en *En concreto*, a Cidade Alta preséntase “erma de si mesma” (2004, p. 31), isto é, non só alleada da súa propia memoria, á que lle dá as costas, senón abocando ao anonimato moitos dos seus cidadáns, sexan estes as figuras senlleiras que trazaron o seu devir histórico ou ben se trate daqueles que confina nas marxes por ficaren situados fóra do foco da centralidade burguesa e acomodada. Xa que logo, actuando así, vólvese cidade sombra para os pobres a quen oculta, devén cidade triste cando lles nega asilo aos vellos, actúa como unha cidade cega que invisibiliza os foráneos —eses negros, bérberes, coreanas, senegaleses, colombianas ou brasileiras capaces de dotala dun rico carácter babélico— e sábese cidade culpable de encerrar os tolos tras exhibilos para burlarse cruelmente da súa discapacidade. Cando sopra o vento do sur

É a hora na que se cruzan os tolos todos da Cidade
Algúns van de retirada
os máis de contraseña para danzar nas sombras
entre os mortais
todos os loucos que son
os que veñen e máis
os que xa foron indo pola Beiramar dos Pelamios até o cemiterio
deixando para sempre unha ben figurada razón
intocábel na memoria descuidada
da Cidade
tan triste Cidade e derrotada á hora de encerrar os seus tolos
despois da exhibición diaria
(2004, p. 34)

Os seres que Luísa engloba baixo o substantivo xenérico “tolos” son identificados por medio dos seus antropónimos (como sucede, por exemplo, co elocuente Narciso Correal) pero, sobre todo, recoñécense en función das súas peculiaridades. Eis o borrachón Coxo Novoa, a Meniña das Trenzas —que, ancorada nos quince anos, tanto nos lembra no seu alleamento á Socorrutos blancoamoriana d’A *esmorga*—, o Andareiro —cuxo tránsito continuo pola cidade evoca o das Dúas Marías compostelás— ou o Perchas, envolto na súa elegancia de sedas. Na

caterva dos tolos inclúese asemade a Confraría Poética do Amanecer,⁶ pois nos dementes e nos poetas percibe a autora esa inocencia sincera que lle gustaría atopar tamén na metrópole que os marxina, sen ningún remorso, ignorando que todos somos eles, unha Santa Compañía de vivos condenados a percorrer as súas rúas sen fuga nin redención posible:

Así somos nós
 como nós son os tolos
 os únicos que o vento respeta cando ven cambiante do sul
 o vento virando
 capaz de arrasar irreverentemente
 os demais tristes da triste Cidade tras cada exhibición suicida

Eu que habito as lúas da Cidade dispersas polo vento
 asisto sen cruz nen caldeiro á Compañía dos vivos entre os tolos da tarde
 aprestada a portar a esnaquizada razón das luces torcidas
 que avanzan tan gravemente cara ao noso instante de sempre
 (2004, p. 36)

Xa que logo, Villalta non só traza unha concisa recensión de todas as persoas silenciadas pola historia senón que outorga fulcralidade aos cidadáns a quen se impide o acceso aos barrios centrais, eleva a categoría protagónica a aqueles que desempeñan un papel moi secundario na vida dos seus conxéneres —que, con frecuencia, os miran con burla, desprezo, indiferenza ou medo— e mesmo lles dá voz ás que habitan as marxas rozando a invisibilidade, caso das prostitutas. Se actúa así é porque, como sinala Ana Romaní, a súa é

unha voz que se quere colectiva, unha voz conciencia, unha voz que non se quere xesto senón compromiso [...], unha voz de muller perplexa e sorprendida que se adentra nas entrañas dun tempo sen concesións coa crueza da palabra poética sen finximentos. (1996, p. 105)

6 A Peña Amanecer, activa entre 1953 e 1960, contaba con arredor de corenta membros (entre eles Manuel Álvarez Torneiro, Alfonso Gallego ou José María Guillén), un mecenas (o Mestre Rey, calista da rúa Real que compuxo o himno do grupo e lles pagaba aos organistas da cidade para que o interpretasen acotío) e o apoio de figuras das letras e das artes como Miguel González Garcés, Urbano Lugrís e Alfonso Abelenda. Entre as súas actividades destacan a celebración de *viafloris* —cortexo lírico que transitaba as rúas do Ensanche coruñés ata deitar na Dársena unha ofrenda floral simbólica polo Día da Poesía—, a publicación do boletín *Amanecer. Grupo poético*, as merendas estivais con partido de cróquet e lectura de poemas en Villa Laura (casa de recreo de González Garcés no Portádego), e tamén os *viabaris* polas tascas das rúas da Estrela, Olmos, Galera e A Franxa que, invariablemente, acababan, xa raiando a alba, na Casa Enrique, sita na rúa Compostela.

E aínda máis, pon unha especial énfase na imposibilidade de conformar no ámbito urbano un auténtico suxeito colectivo, pois é consciente de que habita unha “cidade de eus suxeitos” (Soto 2007, p. 141) desvinculados, cuxo posible anoamento resulta, en palabras de Luís G. Soto, “un anonadamento, un ‘eu ti eu ti eu ti / nós non nós non nós non” (2007, p. 141, comiñas no orixinal) que impide a súa ligazón. Sen este vínculo comunal, resulta imposible preservar a memoria da urbe como tamén a das persoas que a habitan. Por iso, a eu proponlle á Cidade Alta eternizala por medio do seu canto que, en calquera caso, sempre (re)soa como unha toada de amor:

Mírate, mírame, mírate en min
e escóllete
escolle como te amo

Cando cada letra do meu violino escriba o teu nome
e os sonidos siderais baixen por min a cantarte
comezarás a existir
novamente
coa inocencia cruel dos nenos azuis que carregan o ar
na destilación dos séculos
para calmar a putrefacción dos nosos corazóns malgastados
(2004, p. 33)

Porén o colectivo máis estigmatizado na Cidade Alta é o das prostitutas do Papagaio, epítome da marxinação, prisioneiras nun barrio que, aínda sen estar nos arrabaldes citadinos, funcionou sempre como un gueto cuxos invisibles lindes só se atrevían a traspasar os consumidores do sexo. Eles entraban no territorio conformado polas rúas Hospital e Tabares pero as putas nunca saían deste exíguo perímetro, vivindo así de costas á urbe e sen contacto cos seus veciños que, en contrapartida, culpaban ao seu modo de vida da conflitividade intrínseca a esta parte da metrópole.

Fronte ao que puidese parecer, o desafuzamento do barrio chinés, en 2001, lonxe de significar para elas unha mellora, exiliounas cara a unha vida aínda máis incerta coa escusa de substituír a luxuria antiga polo luxo futuro dun Soho e dunha Urbanización Marabillas⁷ que xamais foron tal. Despois, en nome da usura, practicáronse no soar das mancebías “trinta e dous metros de perforación e de avaricia nunha superficie de cinco mil douscentos metros sobre a lenda da casiterita.

7 O proxecto inicial de transformación do Papagaio incluía construír unha Urbanización Marabillas que non chegou a facerse. Todo este proceso está documentado en R.V. (2014).

Trinta e dous metros, vertical constancia da especulación, burato da desmemoria e do inferno” (Fernández Naval, 2006, p. 7) documentados fotograficamente por Maribel Longueira durante o proceso de derruba. Sobre as súas imaxes crea Luísa os textos que conforman *Papagaio*, un libro valente, sororal, capaz de situar no centro do discurso poético a unhas cidadás ata entón invisibilizadas.

Grazas á demolición, ademais de certos elementos da vida cotiá alí abandonados (cordas para tender a roupa, almanagues, cacharros, algún garfo...), saíron á luz os alicerces dos edificios e emerxeu un novo arquetipo metropolitano, a cidade muller, que converte a Cidade Alta en sórdido obxecto de desexo, isto é, en puta sometida a dous tipos de violencia: a patriarcal e a urbanística. Na cidade muller, “[m]entres as oficinas clausuran os horarios, abren as ruínas o comercio da carne” (2004, p. 67) que sufragan o abuso cunhas poucas moedas, por iso este lugar representa, en palabras de Pilar Pallarés, a “face marxinal e socialmente monstruosa” (2024, p. 42) da metrópole, o seu tabú máximo. É, polo tanto, comprensible que o corpo citadino desexe emendar esta eiva e restablecer a súa inocencia prístina, mais, neste proceso de purificación, comete o erro de omitir o testemuño das vítimas, condenándoas a unha invisibilidade aínda maior. Isto é, pretende que o brillo resplandecente do luxo oculte calquera recordo da explotación sexual que tiña lugar, noite tras noite, nos bordeis.

Fronte ao esquecemento, a poeta plasma nos seus versos a “inservíbel dignidade da ruína” (Longueira e Villalta 2006, p. 40) que subxace aínda baixo os cascallos e incide no vínculo sororal entre as putas, única defensa coa que contaban fronte á violencia patriarcal que as confinou nun microcosmos onde a única lei era a do beneficio económico obtido coa súa venda. Unha transacción que ten sempre lugar, como indica a poeta, “entre as pernas abertas da Cidade” (Longueira e Villalta 2006, p. 17) e que leva implícita a obriga de transixir con todo o que o pagador demande, mesmo coas —adoito lesivas— consecuencias do seu descontento:

Os cartos non poden cos réditos
da traición e da vinganza,
nen se fixeron billetes
cos ollos que andas buscando.
Se o servicio non che acomoda,
admito un pouco de raiba, ben sabes,
son cousas do oficio saber aguantar
os ímpetos do macho
(Longueira e Villalta 2006, p. 52)

Nos poemas de *Papagaio*, Villalta transgride o tabú que rodeaba a prostitución e, en consonancia, o espazo onde esta se desenvolvía, ao tempo que deita luz sobre as actividades nel realizadas co fin de que tanto a historia deste lugar coma as das súas habitantes non se esluían no esquecemento, pois sabe que “[d]esaparecidas as furcias / só as ratas resisten nalgún lugar irredento / da conciencia” (Longueira e Villalta 2006, p. 102), susceptible de perder eses recordos. Polo tanto, actúa con contundencia contra a fraxilidade da memoria humana non só ao fixar nos versos a lembranza do barrio chinés senón, sobre todo, centrando o seu discurso nas cidadás clausuradas: as “bonecas de estraperlo” (Longueira e Villalta 2006, p. 40) que se vendían ao mellor pagador no grande escaparate dos lupanares e as freiras do mosteiro das Capuchinas, limítrofe cos bordeis. Por iso, se ben dun modo tanxencial, no derradeiro poema do libro, establece un símil entre as putas e as monxas por canto o curso cotián de todas elas fica oculto baixo a mesma capa de silencio que enmascara asemade os máis sórdidos segredos: a violencia intrafamiliar, o desapego dos pais, un fillo non nacido...

Mais o verdadeiro empeño da poeta escribindo este poemario é desvelarnos a causa auténtica da derruba do Papagaio que, para alén da evidente especulación urbanística⁸ cun terreo localizado no epicentro metropolitano, radica no desexo de aniquilar por completo a memoria deste barrio. A clave para esta lectura ofrécenola no conto “Tramitación do olvido” (2002) onde a protagonista, molesta polas continuas e ruidosas obras na cidade, se pregunta se “tanto furado, tanto abrir e tapar, tanto barreno e tanto edificio novo será para esquecer que fomos algo aí no fondo” (Villalta 2002, p. 14). O mesmo sucedeu co barrio chinés herculino por canto os novos inmobles, ademais de restablecerlle o creto a esta zona metropolitana, debían erradicar calquera vestixio da prostitución exercida nel resignificando o termo Papagaio para que, en diante, xa non se asociase nunca máis á luxuria senón ao luxo. E así acontecería de non ser porque a fotógrafa e a poeta fixaron para sempre, por medio das súas respectivas artes, o recordo do Papagaio nunha obra que sinala a usura como causante última tanto da explotación sexual coma dos pelotazos inmobiliarios (Nogueira Pereira 2020, p. 346) e que, á vez, denuncia como as teses do patriarcado, a moral reaccionaria e os negocios turbios anulan a dignidade fundamental das mulleres abocándoas á violencia sexual e negándolles calquera saída, sequera futura, do gueto prostibulario:

Por suxeitar a deshonra,
pai e nai xa nunca non me falaron máis.

8 Sinala Álvarez Cáccamo que a raíz ideolóxica da especulación urbanística é a mesma que a da mercantilización dos corpos femininos (2022, p. 340).

Eu nunca souben quen dos dous botou a chave
que pechou tras de min a porta do mundo
e me obrigou a saír
sen encontrar a saída.

(Longueira e Villalta 2006, p. 23)

Por último, aflora na obra de Luísa Villalta o derradeiro arquetipo, a cidade eu, que, sendo o máis próximo á individua, resulta tamén o de maior complicación semiótica pois, en palabras de Luís G. Soto, a urbe é “o lugar en que aparece o eu: o *subjectum* onde ela se dá, o que ela ‘ten debaixo’. Mais, tamén é o que aparece fronte ao eu: o *objectum* que se dá a ela, o que a eu ‘ten diante’” (2007, p. 138, cursivas e comiñas no orixinal). Xa que logo, resulta alicerce e frontispicio dun ser que, mentres afonda na súa propia matriz urbana, tamén se abre á complexa referencialidade do e dos que a rodean practicando así unha perspectiva anova-dora que lle permite feminizala. Para Eva Veiga, o suxeito poético “nace non só biograficamente na Cidade senón tamén no espertar da conciencia dos seus res-pectivos corpos” (2024, p. 210), unha idea que expresa, ás claras, a propia Luísa cando, no poema pórtico que abre *En concreto*, afirma que eu son a cidade e ela tamén son eu:

Asentamento dos pasos arredor da mente
instante de dispersión encistada
múltiplo eu
vento do orgullo ateigado de olvido
torceduras do espazo
superficie aliñavada
límite exterior das obsesións
axirrido arreitado
fertilidade estiñada
ollos en sucesión
portas que se pechan
escadas enguedelladas
fuxida final
achegamento dos abismos
mar detido contra os cons do corazón
eu en nós
sen nós
eu
(2004, p. 9)

O “múltiplo eu” (2004, p. 9) aludido no terceiro verso deste magnífico texto dota a cidade dun espírito colectivo por canto a converte nun nós provocando así que a eu e a urbe fiquen eternamente unidas por medio dun vínculo irrompible. Mais, coa lucidez que a caracteriza, a escritora “[t]raspasa a etiqueta do localismo ao uso dos que pretenden posuír á Coruña en exclusiva” (Souto 2020, pp. 32-33) e comparte connosco o produto da súa intensa e constante observación. Deste modo, a Cidade Alta humanízase —“colle corpo e nome, o nome de Luísa Villalta”, di Álvarez Cáccamo (2004, p. 69)— e permítelle trazar a súa (auto) biografía. Porque,

[u]nha vez textualizada, daquela a cidade convértese tamén en existencia, en experiencia individual, pero non menos en ansiedade de ser e, sobre todo, en subconsciente que ausculta as ruínas da identidade e que indaga na vontade de autoafirmación do corpo. (Gómez-Montero 2004, p. 199)

Deste modo acaban superpoñéndose as voces da eu e da urbe quen, no derradeiro poema de *En concreto*, xa fala pola boca da muller. De aí que, ao acadar este vínculo íntimo, se modifique, en clave esperanzadora, a parte final do brasón herculino⁹ que pasa a ser antemural pero “dun reino renacido” (Villalta 2004, p. 95) onde a eu logra (re)configurarse e (re)coñecerse outra. Chegada a ese punto da súa vida, a poeta sente que, como lemos nese agasallo póstumo e inesperado que é *As palabras ingravidas* (2020),

Escoito a voz
que me silencia:

comezo a expresar
o necesario

(2020, 17-18 de xaneiro)

Por canto, como xa anunciara na “Poética da concreción”, “[c]onvertín a ideoloxía en sensación e xa pertenzo a esa clase de seres transparentes através dos cales se ve sempre outra cousa, inversa e irreversible” (2003b, p. 250), algo que, máis alá de calquera simulacro, resulta ser a verdade plena. Só desde esta convicción logra a eu “vestir a cidade” (2004, p. 77) superpoñéndoa sobre o seu propio

9 O brasón orixinal, gravado na Casa do Concello, reza: “Moi nobre e moi leal cidade da Coruña, cabeza, garda e chave, forza e antemural do reino de Galicia”.

corpo que, paradoxalmente, ao adoptar as roupaxes metropolitanas, fica máis nu, máis exposto que nunca. E despois exclama:

Esa son eu
 rubindo unha e outra vez as escadas
 dun mundo posíbel
 separado sempre pola idade, a teima
 e a vontade íntima de voar
 No alto a miña casa alta
 e por cima un país nas nubes
 lidando co sol difícil do Norte
 que sempre se rende ás gadoupas do mar
 e esquece ficar para quecerme
 (2004, p. 67)

En conclusión, Luísa Villalta, tras levar a cabo nos seus versos un minucioso traballo deconstrutivo da cidade, acaba percibindo entre a súa heteroxeneidade intrínseca, isto é, baixo as múltiples máscaras que a disfrazan, o latexo oculto do seu verdadeiro corazón. Un palpitir que é idéntico ao que a ela lle dá a vida. Porque ser e cidade son unha indivisible, diversa e fascinante individua.

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.
- 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.
- Longueira, Maribel e Luísa Villalta (2006). *Papagaio*. Bertamiráns: Laivento.
- 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.

- Rábade Villar, María do Cebreiro (2004). O longo poema dos pasos. *Grial*. 164, 82-83.
- Requeixo, Armando (2023). Introducción. En: Luísa Villalta. *Pensar é escuro*. Vigo: Galaxia, 7-69.
- Romaní, Ana (1996). O rito da palabra tensa a pel do mundo. *Festa da Palabra Silenciada*. 12, 104-105.
- R. V. (2014). El Papagayo, de barrio chino a Urbanización Marabillas. *La Voz de Galicia*. 12/IV/2014. Disponible en https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/coruna/2004/04/12/papagayo-barrio-chino-urbanizacion-marabillas/0003_2584309.htm
- Soto, Luís G. (2007). Coruña-Villalta. *Cadernos de Mariñán*. 2, 137-143.
- Souto, Xurxo (2020). Luísa Villalta, en concreto. En: *Luísa Villalta. Muller de música e poesía*. Sada: A. C. Irmáns Suárez Picallo, 31-34.
- Veiga, Eva (2024). A música do pensamento. En: Luísa Villalta. *Así vou eu, formando parte*. Santiago de Compostela: Chan da Pólvora, 185-226.
- Villalta, Luísa (1987). Música observada, conservada e reservada. *Grial*. 97, 355-358.
- Villalta, Luísa (1991). *Música reservada*. Sada: Edicións do Castro.
- Villalta, Luísa (1995). *Ruído*. A Coruña: Espiral Maior.
- Villalta, Luísa (2002). Tramitación do olvido. *La Voz de Galicia*. 25/VIII/2002, 14.
- Villalta, Luísa (2003a). Memoria. *A Nosa Terra*. 1105 (20 ao 26/XI/2003), 34.
- Villalta, Luísa (2003b). 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 (2024). *Formas breves de pensamento*. Vigo: Galaxia. Edición de Luciano Rodríguez.