

# TRES POEMAS DE LUÍSA VILLALTA. A IMAXE ANTROPOMÓRFICA

XOSÉ MARÍA ÁLVAREZ CÁCCAMO

Poeta

RESUMEN: Análizanse tres poemas entre os que compoñen o conxunto de vinte do libro *Papagaio*, composto por fotografías de Maribel Longueira interpretadas por Luísa Villalta. Trátase dos tres textos que dialogan en posición de maior proximidade coa ollada antropomórfica da fotógrafa. O primeiro describe e interpreta o cromatismo popular do ámbito prostibulario suxerido através da foto da entrada e as esqueiras de acceso a unha vivenda. A poeta, alén da perspectiva simbólica destinada á lectura da cor, constrúe a imaxe das pernas e o sexo da casa antropomorfixada. O segundo poema elabora un relato de base simbólica a partir da fotografía da pechadura dunha porta arruinada, complementado pola identificación formal e significativa do oco co ollo vixiante e fiscalizador que representa o control moral exercido polo poder e asumido pola sociedade tradicional. O terceiro tece un discurso reflexivo suscitado pola visión de dúas xanelas que propicia a reconstrución da vida das mulleres que habitaran aquelas alcobas. É un complexo poema alegórico arredor da mudanza das relacións de amizade e o deterioro corporal –identificábel co proceso da ruína arquitectónica-, que sitúa en primeiro plano as bocas e as cordas de tender a roupa, identificábeis cos vínculos afectivos.

PALABRAS CLAVE: poesía visual; fotografía; imaxe antropomórfica; símbolo.

## TRES POEMES DE LUÍSA VILLALTA

RESUM: S'analitzen tres poemes del llibre *Papagaio*, compost per vint fotografies de Maribel Longueira interpretades per Luísa Villalta. Es tracta dels tres textos que dialoguen amb una major proximitat amb la mirada antropomòrfica de la fotògrafa. El primer descriu i interpreta el cromatisme popular de l'àmbit prostibulari suggerit a través de la foto de l'entrada i l'escala d'accés a un habitatge. La poeta, a més de la perspectiva simbòlica destinada a la lectura del color, construeix la imatge de les cames i el sexe de la casa antropomorfixada. El segon poema elabora un relat de base simbòlica a partir de la fotografia del pany d'una porta vella, complementat per la identificació formal i significativa del forat amb un ull vigilant i fiscalitzador que representa el control moral que exerceix el poder que la societat tradicional assumeix. El tercer teixeix un discurs reflexiu suscit per dues

finestres que propicien la reconstrucció de la vida de les dones que havien habitat aquelles estances. És un poema al·legòric sobre el canvi de les relacions d'amistat i el deteriorament del cos —identificable amb el procés de ruïna arquitectònica—, que situa en primer pla les boques i els fils d'estendre la roba, identificables amb els vincles afectius.

PARAULES CLAU: poesia visual; fotografia; imatge antropomòrfica; símbol.

#### THREE POEMS BY LUÍSA VILLALTA

ABSTRACT: I chose to analyze three poems from the book *Papagaio*, composed of twenty photographs by Maribel Longueira interpreted by Luísa Villalta. These are the three texts that dialogue in a position of greater proximity with the anthropomorphic gaze of the photographer. The first one describes and interprets the popular chromatism of the prostibulous environment suggested through the photo of the entrance and the staircase leading to a house. The poet, in addition to the symbolic perspective applied to the reading of color, constructs the image of the legs and the sex of the anthropomorphized house. The second poem elaborates a story of symbolic foundations from the photograph of the lock of a ruined door, complemented by the formal and significant identification of the hole with a watchful and supervising eye that represents the moral control exercised by the power and assumed by the traditional society. The third one weaves a reflective discourse provoked by the vision of two windows that propitiates the reconstruction of the life of the women who had inhabited those alcoves. It is an allegorical poem about the change of the relationships of friendship and the corporal deterioration—identifiable with the process of architectural ruin—, that places in the foreground the mouths and the cords of hanging the clothes, identifiable with the affective bonds.

KEYWORDS: visual poetry; photography; anthropomorphic image; symbol.

Composto por un conxunto de 80 fotografías de Maribel Longueira e 20 poemas de Luísa Villalta, foi publicado en 2006 por Edicións Laidvento o libro *Papagaio*, unha sorte de reportaxe fotopoética centrada no barrio coruñés do mesmo nome, popular espazo urbano onde, entre outras vivendas maiormente humildes, abundaban as casas dedicadas á prostitución. Cinco anos antes, en 2001, leváranse a cabo os traballos de demolición daquel espazo habitado nunha operación motivada por obxectivos de especulación aos que o prologuista do libro, Francisco X. Fernández Naval, en diálogo de ficción coa poeta, falecida en 2004, fai referencia nas pri-

meiras liñas do seu limiar: «Trinta e dous metros, Luísa, trinta e dous metros de perforación e de avaricia nunha superficie de cinco mil douscentos metros sobre a lenda da casiterita. Trinta e dous metros, vertical constancia da especulación, burato da desmemoria e do inferno».

Ao longo do tempo en que se desenvolveron os labores de derrubamento, a fotógrafa Maribel Longueira realizou a súa reportaxe, unha dramática colección de imaxes de ruína e miseria que, alén de trasladarnos noticia da vida comunal en detalles obxectuais presentados desde unha ollada arqueolóxica, declara abertamente a denuncia da avaricia especuladora. Paredes descascadas en azarosas figuras que ofrecen suxestións estéticas propias da abstracción matérica, fragmentos feridos, muros en estado de ameazante desequilibrio, restos soterrados procedentes do triste enxoval doméstico, entre outros motivos, transmiten un intenso efecto de vertixe e violencia que se equilibra cos significados emocionais de inocencia, mal gusto ou sordidez como substrato mergullado baixo o entullo da demolición. Maribel Longueira amosa en varias fotos imaxes de carácter antropomórfico que atinxen valor simbólico en relación directa co tema da vida prostibularia, formas de aparencia vaxinal ou fálica, ademais doutras suxestións de figuras corporais. Luísa Villalta sitúase tamén nesta perspectiva da ollada en varios dos seus poemas, especialmente nos tres que constitúen o motivo da miña análise.

Os poemas de Luísa Villalta reconstrúen a vida do barrio a partir das imaxes da demolición. Mentres as fotos de Maribel Longueira, malia a súa capacidade indagatoria sobre o pasado, presentan o panorama da ruína provocada pola devastación especuladora, os textos da poeta actúan a xeito de sonda esculadora dos sinais de vida que latexan baixo o cascallo. A paisaxe do estrago evoca a desolación existencial dos tempos da actividade prostibularia desde unha posición ética de solidariedade e proximidade emocional alicerzada na perspectiva do feminismo. Desde tal punto de vista, os poemas de Luísa Villalta constrúen un firme discurso de denuncia dos fundamentos patriarcais da vida colectiva, da represión sexual, da moral reaccionaria e da violencia machista, obxectivos da razón crítica que evidencian un claro parentesco de analoxía coa agresividade dos turbios negocios que sustentaron o proceso de reconversión do ba-

rio. A inmoralidade do comercio sexual e a propia da especulación urbana comparten a mesma raíz ideolóxica.

Nos mellores poemas do libro consolídanse as liñas centrais da poética de Luísa Villalta, cuxo título decisivo fora *En concreto*, do ano 2003, verso denso, fondeado no concepto e na tensión emocional e protagonizado pola cidade das vítimas, dos seres marxinais, dos seres desherdados, entre eles tamén as prostitutas que ocuparán o primeiro plano da visión en *Papagaio*. Nun caso e noutro, a poeta elabora un singular discurso poético de rexo carácter expresionista e de base simbólica frecuentemente desenvolta en estruturas alegóricas.

No conxunto dos vinte poemas que compoñen o libro distínguese un grupo de once que non reflicten a imaxe fotografada por Maribel Longueira, aínda que recollen a tonalidade das súas suxestións. Eu prefiro a serie dos nove textos que, en cambio, foron xerados pola lectura interpretativa das fotos ás que acompañan, entre eles os tres que conforman o obxecto do meu comentario.<sup>1</sup>

1.



<sup>1</sup> Agradezo a Maribel Longueira a cesión das imaxes para acompañar este texto.

Subía o verán as escadas entre as pernas abertas da Cidade.  
O trolebús asmático agatuñaba a encosta de Panadeiras  
até trousar algún vello solteiro, putañeiro sen tasa,  
fronte á Farmacia, no Campo da Leña.  
O ceu, marco azul para o perdón, ascendía baixo palio,  
como un ditador santificado nos seus crimes,  
o empedrado da rúa do Hospital  
desde o mar de Orzán, orixe da escuma ou seme vital,  
cara ao carmín prohibido do sexo das señoritas,  
sempre a flor de labio —boca, lingua, gorxa, o máis adentro posíbel—.  
O Papagaio mudo, caído entre as flores das meias verdades,  
tinxía de cores charramangueiras  
os dous lados do simulacro.  
Os anos cincuenta de calquera século:  
unha porta verde na cronoloxía repintada,  
unha vez tras outra, da esperanza.

A fotografía da páxina 16 recolle a imaxe dunha porta aberta, pintada de cor verde, que dá acceso a unha vivenda. No segundo plano, o lintel da entrada posterior ao portal enmarca unhas esqueiras de tonalidade vermella. Enfrontado a esta páxina, o poema de Luísa Villalta describe o conxunto obxectual da foto e interpreta desde unha complexa e densa posición imaxinativa o pobre cromatismo popular da composición visual. A ollada da poeta retrocede para situarse no exterior e trasladar os elementos da foto ao ámbito das rúas: «Subía o verán as escadas entre as pernas abertas da Cidade». As esqueiras domésticas mudan a súa función para representar a ascendente vía de acceso, «a encosta de Panadeiras», ao barrio do Papagaio. O marco da segunda porta atinxe valor simbólico como representación das «pernas abertas da Cidade», metáfora antropomórfica de evidente sentido sexual que outorga ao conxunto urbano un novo significado. A cidade mesma é un ser prostituído, a prostituta que abre as súas pernas.

En contraste cos significados de carácter sexual dos primeiros versos, un novo conxunto léxico vai introducir o campo semántico dos valores morais e relixiosos nos versos 5 e 6: «ceu», «perdón», «baixo pa-

lio», «santificado». Suxírese aquí a vivencia culpábel do pecado por parte da clientela do negocio prostibulario, representada polo «vello solteiro, putañeiro sen tasa», á que o ceo concede o perdón do mesmo xeito que resulta absolto dos seus crimes —e mesmo santificado— o ditador Francisco Franco. Encadéanse nestes versos as imaxes en complexo xogo de atributos intercambiados. O ceo, «marco azul», adquire entidade humana de personaxe que ascende baixo palio —baixo o seu propio marco— tal e como camiñaba o ditador nas procesións, privilexio concedido ao xeneral golpista pola xerarquía do nacional-catolicismo, que resulta emparentada coa figura do ditador, igrexa católica e exército fascista como cómplices do levantamento militar de 1936 e do poder ditatorial. O ceo (a igrexa, a curia) ascende en dirección ao barrio das prostitutas. Latexa nesta suxestión metafórica a denuncia da hipocrísia e a dobre moral do colectivo sacerdotal católico.

O referente visual do «marco azul» é o lintel que no primeiro verso representaba as pernas abertas da cidade. Resulta moi significativa esta mudanza de atributos, que aproxima os significados de valor erótico aos de carácter relixioso. O intenso *azul celeste* da fotografía e os mesmos matices connotativos do sintagma lexicalizado co que se nomea esa concreta tonalidade traen á memoria a edulcorada luz das alcobas infantís da nosa nenez e a tonalidade *kitch* —indiscutíbel azul celeste— dalgunhas figuras relixiosas, a da vestimenta da virxe e os anxos nos baixorrelevos de xiz que presidían os nosos dormitorios.

O ceo ascende «desde o mar de Orzán, orixe da espuma ou seme vital» as esqueiras da cidade en dirección «ao carmín prohibido do sexo das señoritas, | sempre a flor de labio —boca, lingua, gorxa, o máis adentro posíbel—». Estes versos deseñan unha nova perspectiva visual, iniciada co símbolo erótico da espuma. É o sexo aberto, suxerido polo oco das esqueiras pintadas de vermello que mostra a fotografía de Maribel Longueira. Entre as pernas abertas da porta presentada en visión antropomórfica, o carmín prohibido, tinteira vermella —símbolo de perigo e prohibición—, absorbe os significados de zonas corporais interiores, boca, lingua, gorxa e vaxina — «o máis adentro posíbel»—. O efecto visual da cor vermella das esqueiras en marcada perspectiva de fuga

cara ao fondo da imaxe provocou na poeta unha atrevida e brillante creación simbólica na que dialogan os significados de perigo e prohibición e a referencia a concavidades corporais daquela mesma cor que, no contexto do poema e na formulación verbal destes versos, teñen unha clara función sexual.

A paleta das «cores charramagueiras» coas que resultan tinxidos «os dous lados do simulacro» —talvez a beira da relixión e a do sexo vivido como negocio, o comercio espiritual e o comercio sexual—, o azul celeste e o vermello profundo, complétase co verde da «cronoloxía repintada» que representa, de acordo co simbolismo tópico desta cor, a esperanza. O poema pecha en anticlímax irónico a dramática e sarcástica visión antropomórfica do acceso a unha humilde vivenda, probablemente habitada por prostitutas, cuxo impacto visual produciu unha densa construción alegórica, fundamentada en detalles anatómicos —pernas, boca, lingua, gorxa, vaxina— e na interpretación simbólica das tres cores pintadas e repintadas que organizan o significado central da foto de Maribel Longueira.

2.



Para todas as portas valía  
 unha única chave, pesada como a vida.  
 Por iso sempre estaban abertas as portas da aldea  
 porque había normas morais  
 que, unha vez pechadas, ninguén era quen de abrir máis.  
 Para todas as linguas  
 o silencio era tamén unha porta lenta  
 cacarañada de verme,  
 tan antiga como a maldición familiar  
 sobre a caste das mulleres  
 que nunca han de ser casadas.  
 Apesar do silencio,  
 abundaba mirar como miran as fechaduras vixiantes  
 aos ollos de todos nós  
 para saber que o muíño non moe para atrás  
 nen devolve o grao á mazaroca.  
 Por suxeitar a deshonra,  
 o pai e nai xa nunca non me faláron máis.  
 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.

O *ollo da pechadura*, metáfora antropomórfica lexicalizada, centra os significados da fotografía de Maribel Longueira que se reproduce na páxina 22 e dirixe en gran parte o sentido nuclear do poema de Luísa Villalta da páxina 23. O burato dun fecho que aínda resiste a agresión erosiva que afecta á madeira da porta, «unha porta lenta | cacarañada de verme», representa o control moral exercido pola autoridade familiar e polo colectivo social que defende, ampara e aplica a norma coercitiva nun contexto ideolóxico represivo como o que a poeta retrata neste e noutros poemas do libro, o dos tempos da ditadura e a súa prolongación en décadas posteriores. Trátase de testemuñar, máis unha vez, o poder punitivo e o rigor do castigo fundamentado nos parámetros éticos da sociedade tradicional, afortalado pola ordenanza do omnipotente mando



político relixioso do nacional catolicismo. A fechadura vixiante da foto e do poema é o ollo do Grande Irmán de Orwell, o telescopio fiscalizador do poema de Celso Emilio Ferreiro: «Un grande telescopio nos vixía | coma un ollo de cíclope | que sigue os nosos pasos | e fita sin acougo o noso rumbo...» É o símbolo do control autoritario dirixido polo poder e asumido en voluntaria posición activa ou de autocensura por amplos sectores da sociedade dominada.

O círculo espreitante coa pavorosa meniña escura da fotografía foi o motivo visual que xerou o discurso narrativo da poeta, quen, a partir dese significativo punto negro, reconstrúe o itinerario sucinto e en parte elíptico dunha vida violentada polo castigo de exclusión. A protagonista é unha muller, suxeito falante, voz do eu escénico do poema: «[...] pai e nai xa nunca non me falaron máis. | E nunca souben quen dos dous botou a chave | que pechou tras de min a porta do mundo.» O seu relato transmite a historia da súa expulsión da aldea e da casa familiar, castigada a moza por pecado de deshonra, infamia e descreto provocados por algunha relación sexual —talvez causante de embarazo— que a muller mantivera en estado civil de solteiría, o que lle impediría contraer matrimonio: «a maldición familiar | sobre a caste das mulleres | que nunca han de ser casadas». Rexeitamento colectivo, silencio acusador e acosador, desterro, condena irreversible («o muíño non moe para atrás | nen devolve o grau á mazaroca») constitúen as variedades sucesivas, acumulativas, dunha brutal represalia, cuxos executores principais son a nai e o pai e cuxo resultado máis dramático foi unha exclusión de dimensión total: «a chave | que pechou tras de min a porta do mundo | e me obrigou a saír | sen encontrar a saída». Dado o contexto referencial e temático do libro, a vida prostibularia no barrio do Papagaio, cómpre supoñer que «a única saída» posíbel da repudiada fora o exercicio da prostitución. Creo que a poeta foi quen de abrir a porta da vivenda fotografada por Maribel Longueira detrás da que permanecía agachada, incapacitada para saír ao exterior, a protagonista do drama. Ela, obrigada a abandonar a casa familiar e a aldea de seu, non topaba a saída, a solución para unha vida esnaquizada pola violencia da represión moral. O poema de Luísa Villalta libéraa en parte da súa prisión e,

sobre todo, ceiba do cárcere do silencio o relato dunha cruel acción de inxustiza que supoñemos discurso de ficción pero que reflicte o argumento de moitas posíbeis historias semellantes a esta.

Se o orificio da fechadura simboliza o control exercido polo ollo do Grande Irmán, polo «ollo de cíclope | que sigue os nosos pasos | e fita sin acougo o noso rumbo», a chave, ausente como significado expreso na foto, é o símbolo do cerramento moral, da posición e actividade represivas propias dunha sociedade «cerrada», unánime no mantemento e na aplicación da norma punitiva: «Para todas as portas valía | unha única chave, pesada como a vida». A chave é o instrumento executor do grave mandato gregario, uniformizante, do patrón ético único e inviolábel, do fanatismo reaccionario. A norma moral ditada e asumida colectivamente non admite matices nin regandixas: «había normas morais | que, unha vez pechadas, ninguén era quen de abrir máis». Xuízo sumárisimo, cadea perpetua, pena capital.

O peso esmagante do silencio coral, a negación da palabra e o dereito ao diálogo, o castigo de xordeira infrinxido á condenada a través dos aparellos do mutismo comunitario, engade graos de severidade ao tormento executado coa chave da cerrazón retrógrada e coa chave non simbólica que lle pechou a casa e a porta do mundo. A poeta interpretou a imaxe doutra porta, a da madeira «cacarañada de verme» que na foto de Maribel Longueira enmarca o círculo da fechadura, como representación do silencio punitivo: «Para todas as linguas | o silencio era tamén unha porta lenta». As sombras e brillos contrastados e a suxestión de excrecencias corrosivas presentes na fotografía promoven ese efecto de silandeira lentitude tan cabalmente expresada por Luísa Villalta.

O poema atinxe nivel de dramático clímax nos versos inmediatamente anteriores aos dous últimos: «Por suxeitar a deshonra, | o pai e a nai xa nunca non me faloron máis. | Eu nunca souben quen dos dous botou a chave | que pechou a porta do mundo...». Partícipes na acción executiva do linchamento, os propios pais da filla castigada sométena ao suplicio de silencio e desterro, impídenlle definitivamente o acceso á casa de seu, inhabilitana para o regreso e péchanlle a porta do mundo. Na dúbida arredor da identidade do ser executor —nai ou pai— do cas-

tigo latexa acaso unha faísca de esperanza, a da posibilidade de que algún dos dous non tivese responsabilidade na acción final, a de botar a chave, o que permitiría á filla, desde o territorio do seu exilio radical, manter vivo o mínimo consolo dun aceno de relativa piedade por parte dun dos seus seres proxenitores.

3.



A amizade ten flor que rebenta nas paredes,  
sobrevive na podremia mutua  
e só precisa das fiestras abertas  
onde nace e se deita o sol de dentro.  
Compartir as cordas de tender a roupa  
vibrantes de emoción e de necesidade  
por aquelas cousas que a auga da vida  
non dá lavado, pola dor que as esfrega,  
deteriora, volve inúteis  
e entón hai que poñelas a secar  
ao ar das bocas abertas, xanelas asustadas.  
Non é amor no sentido estrito da palabra  
senón amor de luz, esa grande indiferencia

que produce estar ao alcance  
porta con porta, vida con vida,  
coas cordas frouxas, destensadas  
máis e máis a medida que a auga do tempo  
amolece o tecido irreversíbel  
destes nosos corpos, o único que somos.

Se o primeiro poema era interpretación detallada das cores que compoñen a foto de Maribel Longueira e elaboración dun conxunto corporal coherente en estrutura alegórica e a segunda reconstruía unha historia que a imaxe visual non suxire e que a poeta crea a partir da incitación dun centro de simbólica escuridade, este terceiro, de orientación máis reflexiva que os anteriores, sitúase no presente da vida compartida e da emoción da amizade.

A foto da páxina 30 mostra o ángulo formado por dúas paredes ruiñosas centradas por senllas xanelas de contraventás gravemente desconxuntadas, espazo angular percorrido por varias liñas de cordas de tender a roupa, «cordas frouxas, destensadas», que no poema suxiren os vínculos do afecto, pouco e pouco amolecido até conformarse como un sereno sentimento de natural indiferencia, o brando costume da convivencia.

O antropomorfismo latente na imaxe fotográfica, a aparencia de rostro humano que certas fachadas de vivendas poden suxerir, resulta potenciado pola metáfora das «bocas abertas, xanelas asustadas», cuxo referente directo non se sitúa na entidade corporal das persoas que protagonizan o percurso vital retratado. As xanelas asustadas non son as bocas das mulleres —condición feminina non expresada, mais deducíbel do contexto— que habitaron a morada, senón a boca da propia casa humanizada. A deteriorada construción é o ámbito dunha relación sostida no tempo que se desenvolve en comunicación osmótica co mesmo espazo arquitectónico que a acolle: «A amizade ten flor que rebenta nas paredes, | sobrevive na podremia mutua». Asistimos a un proceso de desgaste existencial e de mudanza afectiva que se manifesta tamén no avance dos síntomas do estrago material dos cuartos

contiguos. Trátase en realidade de dúas casas, dous rostros, dúas bocas. Ou sexa: dúas vidas moi próximas, conectadas a través dos fíos da convivencia na amizade e na actividade prostibularia común, a través da conciencia da «podremia mutua» e de «aquelas cousas que a auga da vida non dá lavado».

A visión da ruína move o tempo do poema en rumbo de pasado cara aos días da casa habitada, cuxa actividade se reconstrúe en actualización de presente xeral —«sobrevive», «precisa», «deteriora», «produce», «amolece»—, modalidade gramatical ben axustada ao discurso da reflexividade que dirixe o texto. Logo da presentación no primeiro verso do núcleo temático, a supervivencia da amizade ao longo dun inevitábel proceso de acomodación afectiva, o poema organiza un conxunto alegórico cuxos elementos se conectan a través do motivo das «cordas de tender a roupa», representación simbólica do vínculo convivencial e amigábel. Previamente, as «fiestras abertas» que, en versos posteriores asumen o significado antropomórfico de «boca», anuncian a mesma función simbólica que se atribuirá ás cordas: comunicación e consolo no apoio mutuo e, nestes versos primeiros, a través tamén da calor e a luz do «sol de dentro», da quente e luminosa vibración interior da amizade. Conforme se van manifestando os síntomas de transformación da amizade nun «amor de luz» identificábel cun curioso estado de «indiferencia», as «fiestras abertas» convértense en «xanelas asustadas», metáfora humanizadora de moi conseguido efecto visual. O aceno das bocas abertas transparenta o estado de sobresalto permanente provocado polas afrentas e perigos cos que a vida mancou a ambas amigas. Con estes e outros matices de tonalidade emocional, Luísa Villalta evidencia o seu dominio na captación e verbalización de detallados ángulos do universo psíquico.

As cordas comunicantes, brazos tendidos, tenras prolongacións do corpo entre xanela e xanela, activos no exercicio doméstico de tender a roupa mentres se tecen tamén os fíos da conversa, vibran de «emoción e necesidade». No tendedeiro pendúranse «aquelas cousas que auga da vida | non dá lavado», metáfora explícita da «dor que as esfrega, | deteriora, volve inúteis». Exprésase aquí o tópico simbólico da auga tera-

péutica e purificadora, que, no contexto da existencia das protagonistas do poema, non consegue o seu resultado lustral. Acaso o ar das bocas abertas, a atmosfera vibrante da comunicación amigábel, poida colaborar ao secado de tanta auga sobrance, á cicatrización de tanta ferida. A dor que esfrega as roupas, a acción corrosiva da substancia do sufrimento —a actividade erosiva que vai arruinando a casa— conducen á conciencia do deterioro e á inutilidade da existencia. Pero esa mesma certeza, en sorprendente e sabia reviravolta conceptual, fai xurdir unha nova evidencia: o afecto mutuo das persoas que compartiron tantas horas de mágoa e amargura é «amor de luz», sentimento alumeado polo «sol de dentro», comunicación luminosa e intelixente que procura o equilibrio na solidariedade fronte ás agresións da vida. Así interpretadas as imaxes alegóricas desta zona central do poema, o termo «indiferencia» adquire un novo sentido que completa, sen suprimilo, o seu significado denotativo —«desgana, falta de interese»—, para asumir tamén o valor semántico do substantivo «indiferenciación». A existencia compartida porta con porta, «vida con vida», a aturar xuntas as bátegas da dor e as chagas da podrencia, produce esa grande indiferenza, a estreita proximidade que as fai semellantes e non diferentes.

Aquelas cordas vibrantes que ligaban na amizade e na convivencia diaria as protagonistas do poema foron perdendo vigor conforme o curso do tempo foi amolecendo o tecido. No último verso escoitamos unha voz que non se manifestara antes, a do suxeito plural nós, esa nova entidade persoal de dous seres fundidos na indiferenciación que, finalmente, se recoñecen tamén como vítimas do proceso de amolecemento que afecta os seus corpos, «o único que somos». A imaxe material do corpo como centro da identidade, cos seus tecidos desgastados, vén coincidir co aspecto visual da edificación que presenta a fotografía, de xanelas esvencelladas, paredes ruinosas e frouxas as cordas de tender a roupa, a casa corporeizada e os corpos humanos a reflectir o mesmo efecto de devastación e ruína que sufriu a vivenda que habitaban.

A visión antropomórfica seleccionada nas fotografías de Maribel Longueira resulta interpretada e potenciada a través dos aparellos da arte verbal de Luísa Villalta, sobre todo a intelixente e polisémica cons-

trucción simbólica e alegórica, fértil en matices, hábil nos súbitos e ás veces sorprendentes cambios de perspectiva espacial. A partir da incitación da imaxe en instantánea inevitábel, a poeta reconstrúe en síntese o rumbo de vidas posíbeis, a existencia magoada das protagonistas do poema en libre interpretación do conxunto visual e dos seus detalles. Expáñdese o tempo do instante fotografado en evocación do drama inaturábel, da humilde historia de dúas vidas finalmente indiferenciadas na conciencia da dor compartida, ou na denuncia sarcástica da dobre moral e da hipocrisía que preside o consumo do sexo prostituído.

Pernas, boca, lingua e gorxa, vaxina, brazos e ollos, o corpo, o único que somos, o corpo da muller, agredido, violentado, arruinado, vítima da demolición especuladora, como as casas do barrio coruñés do Papagaio.



Copyright © 2022. This document is under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license click here <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>.