

REVISTA DE CREACIÓN Y CRÍTICA



A POST asía...

Nº 8

FEBRERO₁ 2020

IGUANAS VIVAS

CONTIENE:

- ENTREVISTA A 
- 'FUEGO CRUZADO', EL COLLAGE
- LA RESIGNIFICACIÓN DE LA INFANCIA EN
'LAS NIÑAS SIEMPRE DICEN LA VERDAD'
- RETRATO DE MARIA EUGENIA MOTILLA
- DE PASEO POR LA ESCENA DEL CRIMEN:
'CUERPOS PERDIDOS EN LAS MORGUES'
- SEMBLANZA DE 

APOSTASÍA Nº 8 (IGUANAS VIVAS)

**REVISTA DE CREACIÓN ARTÍSTICA
Y CRÍTICA CULTURAL**

ISSN: 2659-7756

APOSTASIASALAMANCA@GMAIL.COM

EDICIÓN

Alejandro V. Fernández

ESCRITORES

Jorge García F. Arroita

Markel Hernández Pérez

Marta Martín Díaz

Miranda Martínez Santiago 

Helena Pagán

Alejandro V. Fernández

EDITADO EN SALAMANCA

ÍNDICE

MARKEL HERNÁNDEZ PÉREZ

- ENTREVISTA A  7

MIRANDA MARTÍNEZ SANTIAGO

- NIÑA MENTIROSA: LA RESIGNIFICACIÓN DE LA INFANCIA. *Las niñas siempre dicen la verdad* de Rosa Berbel..... 11

ALEJANDRO V. FERNÁNDEZ

- SEMBLANZA DE 16

HELENA PAGÁN

- DE PASEO POR LA ESCENA DEL CRIMEN. APROXIMACIÓN A LA POÉTICA ESPÍRITU-CUERPO: *Cuerpos perdidos en las morgues* de Xaime Martínez..... 23

JORGE GARCÍA F. ARROITA

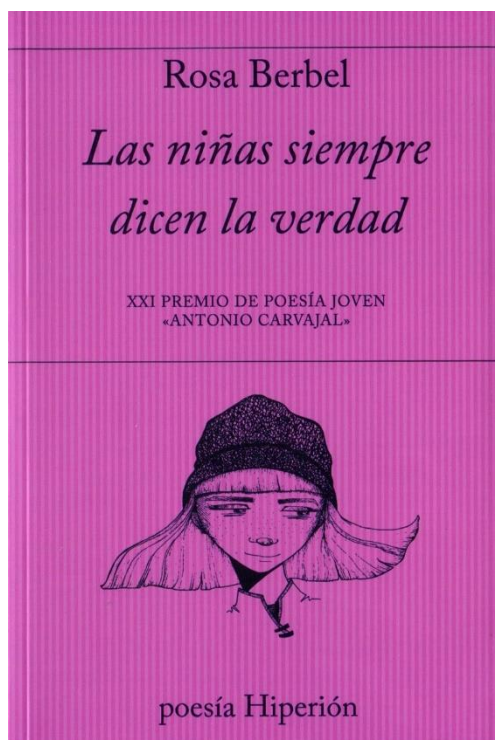
- RETRATO PREVIO DE MARÍA EUGENIA MOTILLA.... 27
- M. E. MOTILLA: *RETRATO PÓSTUMO*..... 28

MARTA MARTÍN DÍAZ

- *FUEGO CRUZADO*, EL COLLAGE 30

NIÑA MENTIROSA: LA RESIGNIFICACIÓN DE LA INFANCIA EN *LAS NIÑAS SIEMPRE DICEN LA VERDAD* DE ROSA BERBEL

Y dirán a las niñas:
*mujer, algún día este dolor
tampoco
te será útil.
Pero habréis aprendido a soportarlo.*



Con esta anti-moraleja, el fruto último de un aprendizaje terrible, cierra el poema que da nombre al libro de Rosa. Porque *Las niñas siempre dicen la verdad* no es un poemario de crecimiento, ni un ejercicio nostálgico que idealice el tiempo perdido: es, entre otras muchas cosas, una cruda resignificación de la infancia; de la infancia femenina, porque no es posible una *bildungsroman* protagonizada por una niña.

En el primer gran bloque del poemario (QUEMAR EL BOSQUE), el discurso lírico se articula de delante hacia atrás: desde la expectativa de futuro (momento vital de la autora) hacia la revisión de un pasado y una infancia mucho más cruda y consciente de lo

que *otros* nos hicieron creer. De este modo, en el poema que abre el libro (PRECUELA) se despliegan dos planos o ejes temporales: el *aquí-ahora* adulto frente al *allí-entonces* de la niñez. En el primer verso (“En aquel tiempo extraño”) la infancia se muestra distanciada del presente en que el yo lírico articula su discurso, pero hacia el final del poema, tras esa revisión nostálgica, el nexos concesivo “aunque” encabezando el verso irrumpe para marcar un cambio en la perspectiva: la voz del discurso vuelve a su presente (“Aunque quizá todo esto / **ahora** no nos baste”). La brecha entre los dos tiempos había sido insalvable hasta que, finalmente, presente y pasado confluyen en el último verso: “de este futuro que

era impermeable''. El pretérito imperfecto predica algo imposible del sujeto, pero da lugar a un ejercicio de memoria extraño: el de los adultos que piensan lo que pensaron que serían cuando fueron niños. Así, pasado, presente y futuro quedan confundidos por una voz hiperconsciente.

Es por esto que la voz infantil que emana de los poemas resulta incluso más lúcida y sabia que la de los adultos –casi siempre caricaturizados, alienados– a la hora de vislumbrar su devenir con este experimento de la memoria: “Pero en aquel momento, / tan niños y tan sabios, / esperábamos ya la plenitud / de agosto, y de las playas llenas / las discusiones tristes, / los besos de puntillas, / de este futuro que era impermeable”.

Como veremos en seguida, PRECUELA asienta la perspectiva que va a permitir revisar la infancia desde la madurez, lo cual posibilita a ese yo poético renombrar e identificar acontecimientos de su infancia a los que entonces no podía nombrar. La antropóloga Rita Segato expone, en relación a las razones que hacen que la violencia en el marco doméstico sea mucho más imperceptible y menos reconocible que la violencia entre desconocidos, que:

“la falta de nombres u otras formas de designación e identificación de la conducta, (...) resulta en la casi imposibilidad de señalarla y denunciarla e impide así a sus víctimas defenderse y buscar ayuda” (Segato; 2003)

Y esta incapacidad para nombrar la realidad del sujeto –terrible en muchos poemas– se explica por la ausencia de un lenguaje propio, pues el único lenguaje disponible es el hecho por y para los hombres adultos: “De tanto escribir sus nombres falsos / solo sus nombres falsos, / como si fueran nuestros, / acabaremos siendo igual que ellos”.

Este lenguaje falsificador es visto como ajeno y no puede dar cuenta de la realidad de la niña, y de ahí la necesidad de acceder a los recuerdos o de adoptar un punto de vista alterno desde un universo semántico propio, que otorgue significados nunca antes recogidos o contemplados por la visión masculina y adulta.

Por este motivo el acto de nombrar y el propio lenguaje se problematizan de forma recurrente a lo largo del poemario: para la poeta, el lenguaje dado no sirve, ha de aprenderse –tarea que no consiste sino en apropiarse de lo ajeno, o adaptarse a lo ajeno (“de lo que hemos de hacer / para aprender la lengua de los hombres, / para encontrar refugios en sus mapas, / para dictar sentencias como *nunca* / y *no* y *todavía* / *es pronto*”), o es impuesto (“pero toca aprender qué significa / saber que lo que eres / te nombra para siempre”). Nombrar desde el lenguaje impuesto puede ser algo terrible, pero lo es aún más que te nombren, porque el sustantivo

estigmatiza (de ahí el rechazo a nombrar: “en aquel tiempo extraño y fariseo, / tuvimos muchos hijos/ a los que no quisimos poner nombre”). Si bien estigmatiza, aún más determina; pues nombrar implica imponer una esencia a lo que aún no se ha desarrollado en la existencia.

Por esta capacidad de resemantizar las cosas ya nombradas huelga poner en paralelo la visión de la infancia con la visión de género, la visión antiantropocéntrica, poscolonial, racializada... las cuales se ven en la tarea de deconstruir el lenguaje en tanto que instrumento del poder utilizado para perpetuarse. Como se muestra en EXORCISMO o en FRENTE A DITHYRAMBE..., el lenguaje construye la Historia y son los hombres quienes la escriben: “Hombres con traje anotan sus ideas...”. Nótese como en este verso la elección del sintagma nominal escueto “hombres con traje” denota la indiferencia del hablante hacia este conjunto, pues se anula su especificidad y la posible diversidad entre los individuos, que son agrupados aquí bajo un nombre colectivo por su rasgo común.

Es esto a lo que nos referíamos antes cuando hablábamos de la alienación de los personajes adultos y masculinos, los sujetos por antonomasia, pues la tarea definitoria del sujeto es, ante todo, percibir, observar: “Y fuera: solo ojos, / que analizan asuntos fríamente, / con ciencia masculina”. La hipálage “ojos que analizan” también denota la actitud despersonalizadora del hablante ante estos sujetos-hombres. De este modo, el sujeto activo y demiúrgico masculino queda reducido a una condición impersonal, cuyo discurso hegemónico y falseador se opone al discurso lírico e individualizado del yo genuino –marcado por el género femenino–; de ahí que el hombre y el adulto queden diluidos en grupos con una voz/cerebro común: así ocurre con el Jurado Popular (distintas voces, una mente única) que inquisitorialmente somete a juicio la poesía de la Niña (la pluralidad frente a la singularidad): aquí se despliega todo un campo semántico de la verdad en oposición a la fantasía, la mentira o la imaginación. El Jurado atribuye a la Niña y su voz unos valores opuestos a los de la verdad y los hechos: “No fantasees tanto”, “Qué imaginación”, “Niña mentirosa”, “Aunque tu voz carece de franqueza, sería mejor que escribieras algo excitante/ pero verdadero”.

Sin embargo, hay que puntualizar que la pluralidad –en sí misma, no con carácter alienante– no solo es inherente al género masculino y a los adultos, pues también forma parte del sentimiento de comunidad y sororidad femeninos, como se percibe en SISTERHOOD: “Nuestra victoria es / un consuelo discreto en los ojos de otras, / sabernos comprendidas y tristes / y amadas, tímidamente amadas / por las otras”.

Esta comprensión tácita podría llevarnos a pensar en una sororidad colectiva fundamentada en el silencio, opuesta a la voz unificada y verbalizada (como lo

hace el Jurado Popular) de los grupos masculinos; así, el silencio, aunque en otros poemas es una manifestación de la violencia y una imposición de género, en SISTERHOOD es una alternativa a un lenguaje distorsionador creado por los hombres. Podríamos decir que las palabras no harían falta para comprender a las otras cuando hay conciencia de grupo y de género, y que el silencio sería una forma de apoyo recíproco cuando la verbalización de algo supone la imposición de unos valores y la asunción, mediante el nombramiento de una serie de expectativas, de unos planes de futuro.

Pero el silencio se muestra también con valores negativos y en distintos personajes o situaciones: en forma de violencia cuando el silencio es una forma demostrar poder sobre el otro, al no considerarlo otro-como-yo con el que se establece una comunicación simétrica, sino más bien un objeto que se toca, se observa y se utiliza, y al que se ignora; esto ocurre en *Las niñas siempre dicen la verdad*: “Solo un hombre desnudo / que no acepta preguntas / que no responderá / nada a esa niña. / Solo violencia y lágrimas / que se filtran veloces por cada recoveco”. Y más adelante, se dice: “Ella sigue en silencio después / durante años”. Así el silencio, el no tener voz, es lo que caracteriza lo femenino e infantil por su invalidación frente a la voz masculina; pero además, como venimos repitiendo, es síntoma de la incapacidad para identificar y nombrar abusos, maltratos e injusticias.

Este poema es especialmente terrible e incómodo porque cuestiona los valores positivos asociados tradicionalmente en occidente a conceptos como la infancia, la casa o la familia. La casa como espacio terrorífico despliega así dicotomías como “luto blanco”, da cobijo a hombres extraños, genera exposición a los monstruos en lugar de ofrecer refugio.

La familia es quizá una de las estructuras más poco cuestionadas de toda la cultura occidental, en parte porque es la unidad social mínima donde se dan relaciones de poder que replican las estructuras externas y superiores: es donde los niños –que serán hombres– aprenden que el trabajo doméstico relegado a las madres no es monetizable, esclavizadas con total impunidad y sin reconocimiento social alguno. Por eso realidades como el maltrato a la pareja, el incesto, el abuso infantil, siempre han estado ocultas entre cuatro paredes, como se oculta “una niña asustada debajo de la mesa”.

Rosa Berbel rompe con el tratamiento tradicional de la infancia a lo largo de la literatura, consistente en la idealización de ese espacio de temporalidad suspensa, de asociaciones de significados mágicas y prelógicas, adánicas (algo que reprochar a vanguardias históricas como el surrealismo y el dadaísmo), de amor inocente y asexual. Por eso es de agradecer que autoras como Rosa Berbel o Mónica Ojeda

contemplan la infancia y la femineidad en esta etapa de la vida tan incomprendida por los adultos. La infancia ominosa de niñas calladas, repletas de pulsiones sexuales reprimidas por la culpa o simplemente desatendidas por el protagonismo del placer masculino, víctimas de monstruos domésticos que acechan desde las esquinas de las mesas, las camas, la cocina. Niñas que, marcadas desde su primera regla, asumen la condena de convertirse en mujeres.

La sala de espera para madres impacientes a la que llega el sujeto poético del último poema vendría a representar como espacio físico un tiempo futuro impuesto a las niñas-mujeres, unos “planes de futuro”. La sala de espera se cifra como no-lugar de carácter ambivalente, paralelamente a otros espacios revalorizados negativamente en el poemario: la casa como refugio familiar genera extrañamiento y se hace necesario un pequeño recoveco bajo la mesa para protegerse; del mismo modo que la playa pasa de ser un paraíso escapista en medio de la rutina laboral y urbana a una mera extensión de esa rutina que no viene sino a confirmar la existencia de la misma.

Junto a estos lugares, la sala de espera es un espacio perfectamente conmutable por cualquier escenario de teatro del absurdo. En él, las mujeres esperan -como Vladimir y Estragón- alguien o algo que nunca llegará, hablan “sordas” entre ellas, proclaman sus roles (“nosotras, buenas hijas, buenas mujeres, / las mejores amantes”), hablan de hacer el amor como conducta automatizada, sisífrica (“llegar a tiempo aún, / para hacer el amor con el marido. / Todavía es posible”). En definitiva, la sala de espera es el lugar que evidencia ese absurdo vital, esa esencia que determina la existencia. Su ambivalencia es la misma que tiene toda anagnórisis o desengaño, porque constituye el punto de no retorno, pero al mismo tiempo revela y permite avanzar en otro sentido. En este caso, la revelación se produce a través del diálogo fruto de la desesperación y el aburrimiento de las mujeres. Y como ellas mismas concluyen en el momento de máxima lucidez, esa anagnórisis colectiva delimita un microcosmos semántico: “Nadie nos va a creer / decimos / fuera de aquí nadie nos va a creer”. El plural en primera persona pone de manifiesto esa verdad compartida dentro de los márgenes de ese espacio alegórico, pero incommunicable fuera, donde esas niñas serán llamadas mentirosas en el idioma de los hombres.

MIRANDA MARTÍNEZ SANTIAGO

DE PASEO POR LA ESCENA DEL CRIMEN. UNA APROXIMACIÓN A LA POÉTICA ESPÍRITU-CUERPO EN *CUERPOS PERDIDOS EN LAS MORGUES*.

Hear a man preaching in a language that's completely new, yeah

NICK CAVE

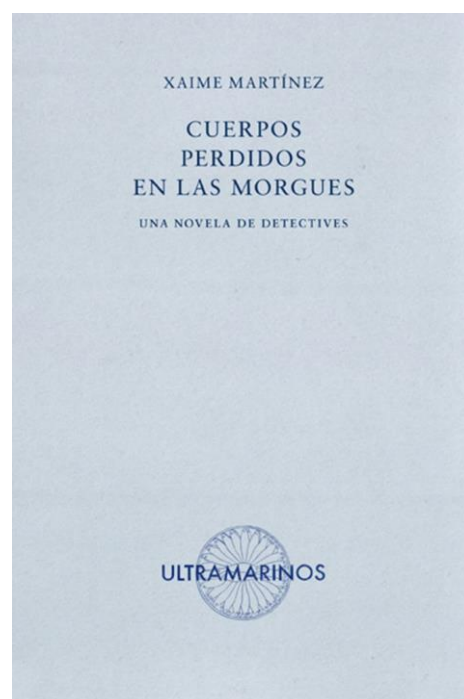
La belleza será convulsa o no será

ANDRÉ BRETON

Los restos del amor esperan ser clasificados por las manos de un patarreal. Pero la noche dublinesa pulveriza sus manos y la Harvey Stella con que compuso la música de unos cuerpos a punto de descomponerse –una música que “solo sabe arder o marchitarse”– no responde a las manos incendiarias del poeta.

¿Qué relación se establece entre el cuerpo y el espíritu?, ¿qué voluntad residual le quedará al cuerpo sin vida de un hombre cuando esa relación se desvele en la morgue? “Cada objeto brilla en un momento y en seguida aterra”, o eso nos descubre el *close-up* del poema que da título al libro. Con y a través de él asistimos a la pérdida de los cuerpos de dos amantes, cuyas voces seguirán directa o indirectamente participando del discurso poético. Discurso que girará en torno a la búsqueda incesante de respuestas sobre la posibilidad de restitución de la identidad aniquilada.

El género *noir* y la *ciencia ficción* permearán buena parte de los poemas, que, pese a poner el foco en cuestiones metafísicas, no dejarán de generar reflexiones de orden social. Así, JUNTA DE VALLADOLID, preludio a la presentación del detective Fatal Destínez, trasunto del poeta, apunta a la inconsistencia del poder del estatuto, de las leyes y el relato que heredamos de la historia: “La teología es una vasija rota o eso gritan / la guerra justa es justa al comienzo del verano o eso



gritan / treinta proposiciones muy jurídicas”. Como espermatozoides que buscan generar vida y en su intento chocan con la materia plástica del tiempo, los impulsos que intentan propiciar el cambio se descubren inocentes y estériles en el gesto compasivo y fraternal de un beso en la frente: “Y alguien preguntará si mereció la pena / este parar y este detenerse / si mereció la pena ver el mundo desde lejos [...] Y yo seré aquel hombre que te besó en la frente”.

Un motivo central en la poética de Xaime Martínez es la *fenomenología de la percepción*: “Los hombres son los gestos de los héroes / y todo lo demás ya es su derrota”. La carga semántica que porta la corporalidad se hace visible en la dialéctica generada entre la conciencia del detective y su cuerpo, de cuyas acciones se encuentra lo suficientemente alejado como para desconocer las leyes que las rigen. El quiebre entre ambas partes generará un interrogante ontológico que estará presente en toda la investigación y al que responderán buena parte de las imágenes construidas por el poeta; configuradas, a su vez, como diagnóstico del sujeto posmoderno: “Un padre de familia que vuelve de la muerte para seguir actualizando Windows”, o “A Fatal no le gustan los donuts porque no le gusta mancharse las manos cuando está fuera de casa. / Fatal siempre está fuera de casa. / No es que no tenga casa, es que la odia porque no puede parar / de masturbarse y de dormir cuando está dentro”, cuadro impresionista de la cotidianeidad del detective. Ambas imágenes nos presentan al individuo esquizoide y desolado, cuyos lazos invisibles con la materialidad de las cosas emergen, nuevamente, para anticipar su tedio y su fracaso.

En DEMUESTRA QUE NO ERES UN ROBOT, de estética *glitch* y *ciberpunk*, el amante busca generar estímulos en su amada muerta tras varios intentos de comunicarle la condición líquida de su identidad: “Alguien ha intercambiado mis recuerdos, / como pareces / negarte a admitir, pero ¿podré saber qué había antes? / Como la alegoría de algo que no existe tú permaneces quieta. / Estoy seguro a veces de que vas a responderme pero no, estamos/ unidos como esferas perfectas en medio de la nada”.

La investigación avanzará en la segunda parte del poemario, EL LUGAR DEL CRIMEN, concediendo el protagonismo al espacio: Varcelona¹, en cuyo corazón se hunde nuestro detective. Escenarios sórdidos y suburbiales, que en su morfología recuerdan a los de Roberto Arlt, y en su construcción simbólica se hermanan con los de Chus Pato, acogen al yo lírico, cuya voz emerge de los rincones más recónditos de la urbe para recordarnos que sigue vivo: “Me hundí en

¹ La elección del espacio no parece fortuita, sobre todo si conocemos la tradición del género negro en España, cuyo inicio y desarrollo tuvo lugar en el único territorio que parecía poseer la industria y urbanidad demandadas por el género, la urbe catalana.

el corazón de Varcelona como una faca oscura entra en el tórax de una mujer dormida / y contemplé la hipóstasis del pop [...] y las necrópolis de hippies sus túmulos ardiendo su educación sentimental”.

“Es posible estar enamorado de un obús / es posible estar enamorado de la vulva de una yegua/ y contemplar cómo despacio las vacas se envenenan [...] y disfrazar un tristísimo emigrante con el traje de un lord muerto”. (Chus Pato: *Poesía Reunida. Volumen I (1991-1995)*. Ed. 2017).

La reflexión literaria, el absurdo y la intertextualidad, presentes a lo largo de la obra, articulan la tercera parte, RADIOINTERFERENCIAS, antesala al *nodo* del libro: LOS PENSADORES ENFERMOS, donde se anticipan varias claves para resolver el caso y donde se simbolizan las fronteras que encuentran los amantes al comunicarse. Dos individualidades que se presentan, entonces, unidas en la incógnita y separadas por los límites del lenguaje. “Y ella te miró como si solo tú estuvieras jugando, como si conocieras las tres cartas (arma, lugar y personaje) / desde el principio, te preguntó / de qué crimen estás hablando / —un silencio entre los dos como una masa de agua que se intuye— [...] y los dos querréis saber cuál de las dos historias es la cierta [...] como dos espectadores que contemplan y que fingen diferentes lunas”.

La osadía del verso *beat* y el erotismo subversivo que tanto trabajó el infrarrealismo en los años 70 atraviesan, respectivamente, OUT ON HIGHWAY 61 y POEMA PATARREAL #6; este último, homenaje al *modus vivendi* de los discípulos de Rinoceronte García². Más adelante, en DONDE EL INVESTIGADOR FATAL DESTÍNEZ VIVE UNA EXPERIENCIA ONÍRICA TRANSGÉNERO, la otredad, las multiplicidades del yo, creadas a partir de capas discursivas que van desde el género *noir* a la irreverencia patafísica, logran la puntería del verso whitmaniano, capaz de romper con el yo inquisitivo para democratizarlo: “Soñé que me bajaba la regla, que me arroyaba sangre falsa por la pierna izquierda, / mi lado femenino (¿) como una arteria plateada, como una tubería, / ascendiendo hasta el castro de mis antepasados”.

Ya próximos al cierre del libro, en la quinta y última parte: HACIA UNA INTERPRETACIÓN SUTILMENTE DISTINTA DE LOS HECHOS. EL DÍA abre con una representación virtual del paraíso perdido: “el jardín artificial /de la cápsula el niño está riendo mientras toma / una fruta de manos de la niña para cerrarse con la imagen de un dios que ostenta el poder de reconfigurar el mundo, oculto tras una pantalla, a golpe de *click*. Hoy es el día / Alguien tras el cristal pulsa

² Para más información se puede consultar: García, Rinoceronte (2016) *Principios organizativos del Patarrealismo Salvaje* Madrid, España: Ya lo dijo Casimiro Parker.

una tecla”. Una imagen similar construye en *Patchwork* (2018) el poeta cartagenero Pablo Velasco: “una sola opción de interfaz/ enviaría este poema/ a la meseta blanca/ de la página”.

El silencio, como una cápsula, aísla a los cuerpos; capaces, entonces, de reconocer que llevan largos años encadenados a la soledad del mundo: “del aburrimiento como expresión del erotismo posthumano, / Quieren una segunda nebulosa, pero no sé si podremos soportarlo. / Los padres de mis padres nacieron en la nave, / así como los padres de los suyos”.

En *FATAL & DESTÍNEZ: LOS ÚLTIMOS DETECTIVES PRIVADOS*, el detective –el “Oficial de Policía, Fatal Destínez, con número de placa y domicilio en la calle de Les Moles”– descubre que solo podrá resolver el caso extrayendo de los cuerpos su móvil: el alma. “Como se abren los engranajes de la noche cuando se pronuncian las palabras correctas [...] como un aguacate bien maduro/ por su mismo centro”. Pero las palabras correctas no existen; y, en consecuencia, fallará en el intento. Solo entonces, tras mostrarse vulnerable en su falta de arrojo a la hora de matarse, logrará reconocerse ante el lector como un ser libre en su fracaso: “Después de la caída y de los muertos / este furor sagrado no me sirve. [...] ¡Tal vez si consiguiéramos vivir / como ese niño juega sobre un árbol caído!”.

Xaime Martínez ya nos tiene acostumbrados desde *Fuego Cruzado* al humor de trazo fino, con el que dota al poema de una particular conciencia irónica. En *Cuerpos perdidos en las morgues*, galardonado con el Premio Nacional de Poesía Joven Miguel Hernández, ha vuelto para demostrarnos su maestría en el manejo del lenguaje como arma de doble filo.

HELENA PAGÁN

RETRATO PREVIO DE MARIA EUGENIA MOTILLA

— **¿QUIÉN ES MARÍA EUGENIA MOTILLA, VISTA DESDE TI COMO SI FUERA OTRA? ¿POR QUÉ ESCRIBE POESÍA? ¿QUÉ CREES QUE BUSCA TRANSMITIR CON ELLA?**

— Una torpe exiliada del pragmatismo; un sujeto resuelto en cuanto se suspende la incredulidad respecto a la ficción y cruza el umbral del espejismo, lo ilusorio hasta las intuiciones puras, donde nado como una gran atleta olímpica. En lo cotidiano, la Otra diría que se maneja, aunque aún no sepa atarse los cordones de los zapatos, lo cual exige a la muerte estar ojo avizor, pues son múltiples los accidentes posibles. Elegir las manzanas, sean de la clase que sean y tener el poder de captar un endecasílabo a cincuenta metros de distancia, en este ámbito, son los únicos puntos fuertes que hacen de la aporía un pormenor.

Escribir poesía es una derivación lógica de la necesidad de subvertir (o no) o ampliar aquello que se resiste en el medio meramente comunicativo. Se trata de, con este código compartido, rozar la definición de desesperación cuando no se puede hacer nada más con las palabras; alterarlas tal vez, volver a describir la materia a la que aluden. Las palabras lidiando con su estado primigenio, el estado primigenio de su concepción, o bien de la propia subjetividad. Es de las pocas mentiras que me seducen.

Busco una compensación entre lo pensado y lo pensable; un vaso comunicante. Cualquier indicio de aceptación universal supondría la disolución de mi particular visión de las cosas como individuo, es decir, una farsa, una pérdida.

— **UN ANCESTRO MÍTICO, UN PADRE/MADRE Y UN HERMANO/A (LITERARIAMENTE HABLANDO). ¿QUÉ TIPO DE RELACIÓN, CON CADA UNO DE ELLOS?**

— Tennyson, Auden, Rimbaud, Laforgue, Valery, Blanchot. Estos son los nombres que se me ocurren de primos cercanos. De Auden y Valery me interesan sobre todo sus poéticas, además Valery desarrolla muy bien las teorías del símbolo, su ontología, que quedan complementadas por los estudios de Yeats, que no he mencionado pero como si lo hubiera hecho. Con Rimbaud una relación sobre todo de juventud, apasionada. De Laforgue me sigue sorprendiendo su extraordinaria habilidad para la angustia irónica, para la ironía trágica. En Tennyson están mis primeras lecturas, la revisión de los ciclos artúricos, las elegías a su amigo muerto, *In memoriam*.

POR JORGE GARCÍA F. ARROITA

RETRATO PÓSTUMO

Tal vez, si no existiera el reverso de los días
donde las sombras abisales articulan
el secreto diorama de los sueños,
no hubiera conocido tus maneras
de incólume viajero a quien no basta
con tocar la amplitud del meridiano.

Sabes que fondear en la rada es dar la espalda
al horizonte; inmarcesible el viento
que te aleja de aquella tapia conocida,
aún caliente del hogar y es Quirón
invocado un exótico fruto a la espera,
cuyo imperio en ti nace intermitente
así como la herencia de la sombra reina
sobre tu paso, ajeno a la luz y sus costumbres.

Tal vez, si fuera cada noche último espectro
del aire que te evoca con tanta ligereza
daría sepultura y bendición a este ingrato
oficio de altas cumbres -si tus valles osarios-
ceñido a la gabarda florecida, tan próxima
al engaño, si bien la palabra no responde
fielmente a la justicia de la historia
para mejor narrar lo acontecido
y no vivir por mitigar el duelo,
que tantas veces el indulto me ha negado.

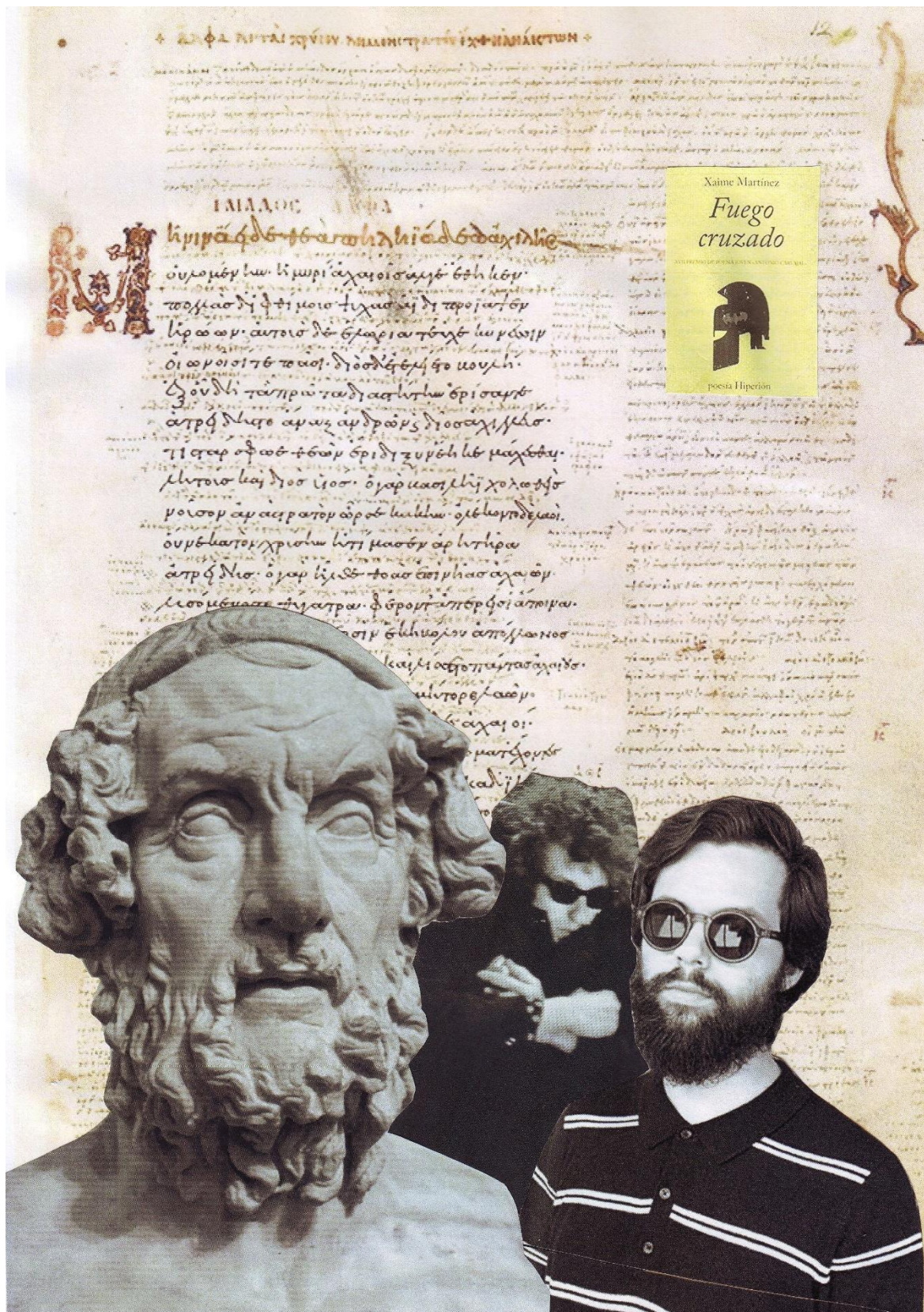
MARÍA EUGENIA MOTILLA

FUEGO CRUZADO, EL COLLAGE: GUÍA DE LECTURA

1. El manuscrito que da fondo y cobijo a este collage es el Venetus A, conservado en el Códice Marcianus Graecus Z. 454 [= 822]. Es uno de los manuscritos más famosos de la *Ilíada*, ya que conserva el texto completo en muy buen estado. También tiene numerosas anotaciones, glosas y comentarios al propio poema llevadas a cabo por los filólogos alejandrinos. Además, este manuscrito contiene un resumen del Ciclo épico, aquel que Calímaco, en su epigrama XXVII, declaró aborrecer.
2. *Fuego Cruzado* (2014), de Xaime Martínez, XVII Premio de Poesía Joven «Antonio Carvajal.» En este poemario, por ponerlo metafóricamente, Héctor cede a Bruce Wayne su brillante casco y Batman tiene pies ligeros a lo Aquiles, entre otras muchas cosas.
3. Homero, supuesto autor de la *Ilíada* y la *Odisea*, en su versión escultórica más conocida y reproducida, el 'Homero Ciego.' La copia aquí usada se encuentra en el British Museum. No obstante, el Departamento de Filología Clásica e Indoeuropeo de la Facultad de Filología de la USal tiene su propia copia (como puede leerse en *Notae Tironianae* – *Nuestro “Homero Ciego”* <https://tironiana.wordpress.com/2020/01/29/nuestro-homero-ciego/>), que fue raptado por los estudiantes en el año 1988, para negociar con los profesores sugerencias sobre los métodos de enseñanza de estos últimos.
4. Bob Dylan (años después de predecir, *en 1962, un día no tan lejano en el festival de folk de Newport*), fotografiado por Barry Feinstein en una prueba de sonido del Royal Albert Hall de Londres, 1966.
5. Xaime Martínez Menéndez, vate contemporáneo. Foto cortesía de Ultramarinos Editorial.

MARTA MARTÍN DÍAZ

FUEGO CRUZADO, EL COLLAGE



“Pertenezco a una generación a la que los planes de futuro le angustian especialmente. Hemos interiorizado hasta tal punto la crisis que forma parte de nuestro proyecto de vida”. **ROSA BERBEL.**

“El poema se saca para disparar, el que lo saca para enseñar es un parguela”. **EL TOMATE.**

“Mi generación está en proceso de definirse. Aunque algo estamos haciendo bien: resolver el conflicto entre la poesía de la experiencia y la poesía del silencio. Y otra: quizá estamos leyendo mucha poesía latinoamericana”.
XAIME MARTÍNEZ.

“¡Ay, mi ojo!”. **UNA PERSONA MORDIDA POR UNA DE LAS INFINITAS IGUANAS VIVAS.**

“Antes de ser un capítulo de la historia literaria, los movimientos poéticos fueron confusión y vértigo, bullicioso tiempo presente en el que alterna el interno deslumbramiento con el constante ensayo y el frecuente error”. **ÁLVARO VALVERDE, *Nacer en otro tiempo.***

“No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie. / No duerme nadie. / Las criaturas de la luna huelen y rondan sus cabañas. / Vendrán las iguanas vivas a morder a los hombres que no sueñan”. **FEDERICO G. LORCA.**

“La identidad es solo un juego de luces negras. Qué importa”. **MARÍA EUGENIA MOTILLA.**

$$E^2 = m^2c^4 + p^2c^2$$

Si $p=0$ (masa en reposo) entonces
 $E = mc^2$ ”.

AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO.

BLOG: APOSTASIASALAMANCA.BLOGSPOT.COM.ES

INSTAGRAM: @APOSTASIAREVISTA

TWITTER: @REVISTAPOSTASIA

