

**LAS RAÍCES DE LA ETERNIDAD Y EL HUMANISMO
SOLIDARIO EN *LAS PEQUEÑAS ESPINAS SON
PEQUEÑAS* DE RAQUEL LANSEOS (CON-CLAVES
A LA AGUDEZA Y CROQUIS DEL ARTE DE INGENIO)**

**THE ROOTS OF ETERNITY AND SOLIDARY
HUMANISM IN LITTLE THORNS ARE LITTLE
BY RAQUEL LANSEOS (KEYS TO SHARPNESS
AND A SKETCH OF THE ART OF WIT)**

José CABRERA MARTOS
Universidad de Granada, España
josecabreramartos@gmail.com

Resumen: Análisis de la obra lírica *Las pequeñas espinas son pequeñas* de Raquel Lanseros a través, entre otros métodos, de una serie de nociones clave (patria, libertad, globalización, memoria, olvido, tempestad, raíces, crisis, naturaleza...) que ejemplifican una poética basada en el cuestionamiento, entre otras dicotomías, del individuo y la colectividad, de lo permanente y lo mudable, de lo neo(barroco) y lo posmoderno como redes asfaltadas construidas por la lógica del capitalismo para explicitar, tras el desolado escepticismo y mediante el conocimiento, el compromiso y el vitalismo esperanzado de una poesía en la línea de la corriente cultural “Humanismo Solidario”.

Palabras clave: Raquel Lanseros, poesía actual española, posmodernidad, Humanismo Solidario

Abstract : An analysis of the lyrical work by Raquel Lanseros *Las pequeñas espinas son pequeñas* (*Little thorns are little*) through, among other methods, a series of key concepts (such as homeland, freedom, globalization, memory, oblivion, tempest, roots, crisis, nature, ...) which exemplify a type of poetics based on the questioning of several dichotomies such as the individual and the collectivity, of the permanent and the shiftable, of the neo (Baroque) and the postmodern (among other dichotomies) as paved networks built by the logic of capitalism to make explicit, after the desolate skepticism and through the use of knowledge, the commitment and hopeful vitalism of a kind of poetry in the line of the cultural current of "Solidary Humanism".

Keywords: Raquel Lanseros, current Spanish poetry, postmodernity, Solidary Humanism

Résumé: Analyse de l'oeuvre lyrique *Las pequeñas espinas son pequeñas* de Raquel Lanseros à travers, parmi d'autres méthodes, d'un certain nombre de notions clés (patrie, liberté, globalisation, mémoire, oubli, tempête, racines, crise, nature...) qui illustrent une poétique basée sur le questionnement, parmi d'autres dichotomies, de l'individu et de la collectivité, du permanent et du changeant, du néo(baroque) et du postmoderne comme des réseaux goudronnés construits par la logique du capitalisme pour expliquer, à la suite du triste scepticisme et à travers la connaissance, l'engagement et le vitalisme plein d'espoir d'une poésie sur la ligne du courant culturel «Humanisme solidaire».

Mots-clés: Raquel Lanseros, poésie espagnole contemporaine, postmodernité, Humanisme Solidaire

INTRODUCCIÓN

Raquel Lanseros (Jerez de la Frontera, España, 1973)¹ se presenta dentro del marco histórico de la poesía del primer cuarto del siglo

¹ Autora asimismo de los siguientes libros de poemas: *Leyendas del promontorio* (2005), *Diario de un destello* (2006, Primer accésit del Premio Adonáis), *Los ojos*

XXI como una de las voces más destacadas,² adscrita a la corriente *Poesía ante la incertidumbre* (Calderón et al., 2011). Esta tendencia se caracteriza por la emoción y la inteligibilidad lírica a partir de la tradición, no de su ruptura, como respuesta rehumanizada y comprometida ante la incertidumbre globalizada actual; frente, según los propios autores, a otras tendencias deshumanizadas basadas en el esteticismo, la experimentación, la oscuridad y el silencio (Calderón et al., 2011: 7-8). Todo ello ha generado un debate entre la poética de la incertidumbre y la poética del fragmento.³

Frente a la polarización anterior, este estudio se propone ahondar en una obra concreta, *Las pequeñas espinas son pequeñas* (Lanseros, 2013),⁴ como modo de relativizar dichas dicotomías y de presentar a esta autora como una de las voces que forman parte de la corriente de pensamiento “Humanismo Solidario” y que aúna en su interior a poetas de las más diversas tendencias como han analizado Remedios Sánchez en la antología fundacional *Humanismo solidario. Poesía y compromiso en la sociedad contemporánea* (Sánchez, 2014) o Francisco Morales Lomas (2015: 69-73). Esta tendencia crítica, surgida estructuralmente en 2013, se caracteriza por la heterodoxia estética

de la niebla (2008, XXII Premio Unicaja de Poesía) y *Cronirria* (2009, XIII Premio Antonio Machado en Baeza). Existen varias antologías y traducciones de su obra: *La acacia roja* (2008), *Un sueño dentro de un sueño* (2012), *A las órdenes del viento* (2012) y *Esa momentánea eternidad. Poesía reunida (2005-2016)*. Ha traducido a Lewis Carroll, Louis Aragon, Edgard Allan Poe y Gordon E. McNeer.

² Sirva de sanción, entre las múltiples antologías que la recogen, su selección como la poeta de más influencia en la literatura hispánica de entre los nacidos después de 1970 en *El canon abierto. Última poesía en español* (Sánchez, 2015).

³ Para la poética del fragmento destacan (Abril, 2008 y 2011) y (Bagué y Santamaría, 2013).

⁴ Premio Unicaja de Poesía y Finalista del Premio Andalucía de la Crítica 2014.

interartística y el compromiso ético con la humanidad en aras de una transformación global real fundamentada en la libertad, una suerte de “neorromanticismo cívico en el nuevo milenio” (Morales en Sánchez, 2016: 382).

Los fundamentos de esta corriente se ratifican en la obra de Lanseros *Las pequeñas espinas son pequeñas* (2013), como modelo de conocimiento y/o comunicación, de claridad y hermetismo, eje de uno de los debates más intensos de la poesía moderna y posmoderna, al entrelazar como *poiesis* la levedad, el fragmento, los ciclos naturales y la totalidad. La obra se presenta como una cartografía sentimental y meditativa en tiempo de tormentas que cuestiona y actualiza lo heredado a través de historias cotidianas y nociones permanentes (amor, eternidad, patria, libertad...) que aspiran a una superación vitalista fundamentada en la esperanza consciente en el ser humano, por tanto, en la línea de la corriente crítica, intelectual y creadora denominada “Humanismo Solidario”. Aquí reside la voluntad de poder, el ser ante la nada, la búsqueda epistemológica para llegar desde el dolor a la alegría, para finalizar con la apertura y la asunción del misterio y el eterno retorno de lo primigenio: aquello verdadero que nos hizo humanos.

Se podrían emplear marbetes tranquilizantes: posmodernidad, poscolonialismo, poesía social y amorosa, neorromanticismo, anti-racionalismo, teorías de la sospecha, palimpsesto, ecologismo... y, sin embargo, el reflejo deformado reconocería su limitación para afrontar la difícil conjunción, ora de filantropía, en tiempos presentes de escepticismo, y eternidad como renovación y permanencia, ora de memoria hecha raíces y olvido convertidos en levedad y fármaco. La metodología crítica se presenta, por tanto, como asidero para comprender los múltiples sentidos velados de una palabra comprometida e inquisidora, desnuda y esférica, irónica y sentimental en el marco de la poesía del primer cuarto del siglo XXI y de la corriente Humanismo Solidario.

1. MEDITACIÓN DURANTE LA TORMENTA

La fortuna nos depara concomitancias o causalidades en su devenir vital o poético: *Las pequeñas espinas son pequeñas* se secciona en cuatro partes conformadas por diez poemas, computando un total de cuarenta composiciones, como cuarenta eran los años de la autora en el momento de publicarse: La *rota fortuna* comienza abatiendo sus cartas ante dos puertas giratorias y dos jugadores que la esperan: La Naturaleza y la Meditación.

- a) La Naturaleza inunda las dos secciones inaugurales. La primera sección, “Cuanto sé del rocío”, *Humilitas* como *captatio* y esencialización como gracianesco arte y agudeza de ingenio, se presenta como una suerte de *poiesis* y conocimiento de los ciclos naturales, con un marcado simbolismo acuático. Sea el caso del rocío como elemento vital y porción de río en madrugada, del *Cuanto sé de mí* (1957) de José Hierro al “Cuanto sé del rocío” de Lanseros (2013: 9-25), metonimia en traslación del fragmento humano a la totalidad concorde del universo, porque conocer y preservar la naturaleza es conocerse y preservarse a sí mismo. La segunda sección, “Cónclave de mariposas” (2013: 27-39), utiliza de nuevo un sustantivo del reino animal, la mariposa, símbolo del amor desde el barroco, caracterizada, al igual que el rocío, por lo frágil y breve... la levedad vaticinada por Calvino (1989: 13-43) junto al compromiso ¿Acaso la transmutación simbólica del efecto *mariposa* en poema que, en *cónclave*, puede cambiar el mundo?
- b) La Meditación, por su parte integra la segunda mitad. La tercera sección, “Croquis de la utopía” (2013: 41-56), significativa cartografía sentimental —nótese el uso del término “croquis” como dibujo a mano alzada, frente a la noción

precisa, geométrica y racional de “plano”— hacia la isla *Utopía* imaginada por Tomás Moro como espacio de humanidad y justicia en correlativos tiempos de crisis,⁵ de ahí su inclusión en la antología *Humanismo Solidario. Poesía y compromiso en la sociedad contemporánea* (Sánchez, 2014). Asistimos a una reflexión sobre las nociones de patria, globalización y libertad como axiomas o redes asfaltadas en una ilusa utopía libertaria construida por la lógica del capitalismo avanzado y denominada posmodernidad (Jameson, 1991). La cuarta y última sección, “El pasado es prólogo” (2013: 57-74), aspira, tras la desolación anterior, a la superación y al vitalismo desde el título (neo) barroco (Calabrese, 1989) que remite a *La tempestad* (Shakespeare, 2004), correlato de las tempestades provocadas por la Gran Recesión de 2008, aunque fundamentada, a pesar de todo, en la esperanza. Por consiguiente, la obra shakesperiana

⁵ Inglaterra tras la guerra de las Dos Rosas (1485) se hallaba en el gozne entre un feudalismo debilitado como sistema político-económico y una incipiente economía capitalista urbana, mercantil e industrial que solo favorecía a los ricos: expropiación de terrenos para potenciar la ganadería lanar extensiva, incremento del paro y la delincuencia, represión social mediante un sistema penal que castigaba a los débiles con la pena de muerte por el robo de alimentos y políticas expansivas de guerras de conquista. La *Utopía* de Moro o de Lanseros es la respuesta “idílica” a un drama histórico, circular y real. De ahí, las correlaciones temáticas del barroco y la actualidad españolas: La gran crisis económica del siglo XVII viene propiciada por las guerras exteriores, por una serie de malas cosechas causantes de hambrunas y epidemias, la peste como emblema, por la expulsión definitiva de los moriscos en detrimento del sector agrario y el aumento del latifundismo, el descenso de las partidas americanas de oro y plata, la despoblación castellana, el aumento de los impuestos y la corrupción de los validos que conllevó un aumento de la mendicidad y la delincuencia. Baste actualizar algunas de estas acciones y actantes para retratar la situación actual.

se interpreta como un símbolo de revolución, de violenta purificación tormentosa —un nuevo diluvio y un nuevo Noé para este tiempo— y desbordada conciencia individual y colectiva de la opresión alzándose por encima del miedo: la restitución, mediante el conocimiento y la bondad, de lo usurpado por el poder, los caníbales —recuérdese el personaje de “Calibán”, anagrama de caníbal en *La tempestad*—. Si Shakespeare retrata al ser humano del siglo XVII y, por extensión, de todos los siglos enajenado por la ambición de riqueza y poder, el proyecto lanseriano tras la tempestad consiste en restituir el “Humanismo Solidario” desde lo sumergido, desde la intrahistoria encrespada, desde Noé o el superhombre nietzscheano que se desprende voluntariamente del poder para posibilitar la otredad —la magia en el caso de Próspero, personaje principal de la pieza shakesperiana, correlativa en el poema “Plegaria del clarividente” (Lanseros, 2013: 25)—. A partir de los estudios poscoloniales, podría establecerse una lectura desde el colonialismo inglés de América durante el siglo XVII y, como camino de vuelta, del poscolonialismo americano desde la casi inédita óptica española: reléase el poema “En el ombligo de la luna” junto a la siguiente cita del antiimperialista José Martí: “El pasado es la raíz del presente. Ha de saberse lo que fue, porque lo que fue está en lo que es” (Martí, 1953-1975: 302) como correlato al título de la sección, “El pasado es prólogo”, para la superación y la armonía de razas y países.

La esperanza se convierte en baluarte más allá del escepticismo y el cinismo propios de la posmodernidad. La crisis ha generado un nuevo panorama y ha transformado el orden y la voluntad “levantando tempestades”, esto es, disturbios, desórdenes y movimientos naturales o contruidos de indignación global... Si *La Tempestad* shakesperiana

es provocada mágicamente por Próspero para restituir el ideal o el bien, la Gran recesión de 2008 fue provocada por las esferas del poder con una finalidad disímil, devastar los derechos sociales conquistados. Aquí reside la ética solidaria de Lanseros en *Las pequeñas espinas son pequeñas*, porque el ser humano puede restituirse sobre ellas, llegar desde el dolor a la alegría y a la libertad a partir de la conciencia. Por eso la cita de Shakespeare es prodigiosa, necesaria y certera al posibilitar la exégesis del proyecto lanseriano, en analogía contextual y argumentativa, más aún, si cabe, cuando tenemos en cuenta que *La tempestad* fue el testamento literario, prólogo a la muerte, del autor de Stratford-upon-Avon: solo se debe actualizar el actante-sujeto de Shakespeare, Claribel reina de Túnez –misoginia, como Dido en Cartago, y colonialismo implícitos–, por el sistema financiero actual. Reléase bajo la siguiente cita shakesperiana el poema cierre del libro “Himno a la claridad”: “ella, [Claribel] que, ¿quién si no?, ha sido causa de que nos hayamos sumergido todos, exceptuando algunos salvados, destinados a representar un acto en el cual el pasado es prólogo y lo que viene hemos de ejecutarlo nosotros” (Shakespeare, 2004: 538).

Las cartas han cambiado, pero los jugadores siguen siendo idénticos coadyuvantes del poder. La humanidad, según Lanseros, se encuentra sumergida y el desenlace depende por ahora de ella misma. Aquí reside la voluntad de poder sin vocaciones pesimistas frente al *Fausto* de Marlowe, el sabio perdón y el diálogo lanseriano en “Propósito de enmienda” (Lanseros, 2013: 15). La reconciliación como base de la paz pregonada en la última obra shakesperiana, *La tempestad*, en boca de Próspero: “Así como pueden ser perdonadas vuestras faltas / dejad que vuestra indulgencia me haga libre” (Shakespeare, 2004).

2. DELIBERADA CONCIENCIA

Regresemos a la primera sección, “Cuanto sé del rocío”, y al poema obertura, “Contigo”, que propone la destrucción tanto de la individualidad a través de la fusión en el nosotros como de la certeza a favor de una continua búsqueda epistemológica del ser y el amor mediante la poesía, actualización del quevedesco “amor más allá de la muerte” para llegar a la eternidad. Nótese el uso de la estructura paralelística en los dos últimos versos —refuerzo semántico de lo eterno, iniciado con un adverbio temporal, “cuando”, en contraste con el significado del sustantivo, “eternidad”— como perpetuación sin principio ni fin, en una suerte de paradoja u oxímoron temporal:

Quizá entonces aquel a quien dije contigo
y para quien contigo fue toda su costumbre,
se acostará a mi lado con ternura,
juntos en el vacío más sagrado,
cuando la eternidad toma nuestra medida,
cuando la eternidad se pronuncia contigo
(Lanseros, 2013: 12).

La desestabilización de lo heredado persiste en “Resistencia al cálculo”, mediante la evasión de los nombres y su légamo-legado cultural, la ruptura de la matematización —ecos de “La aurora de Nueva York” lorquiana y título de extracción becqueriana en su “Rima IV”—⁶ y la constatación del fracaso de la posmodernidad

⁶ “Mientras la ciencia a descubrir no alcance / las fuentes de la vida, / y en el mar o en el cielo haya un abismo / que al cálculo resista; [...] / ¡Habrà poesía!” (Bécquer, 2005: 224).

pedra angulada en el consumo. De ahí, la romántica huida geográfica, “Es una playa ilesa del Pacífico”, hacia la naturaleza salvaje, bíblico “Paraíso terrenal” perdido como escribieran Colón o Vespucio (Colón, 1982: 216; Vespucio, 1985: 14),⁷ o la huida espacial hacia el primitivismo recuperado e idílico de Rousseau o, como consecuencia posromántica, de Gauguin, “Manzanillos de agua, heliconias gigantes” (Lanseros, 2013: 13), desde la óptica europea del héroe o el descubridor. Para ello utiliza solo personajes masculinos herederos de una tradición explicitada que iguala lo real público con lo varonil: un marinero de la Santa María, Keats, Champman, Gagarin, Héctor, Edmund Dantès... Deliberada conciencia heredada a través de una extensa cadena evolutiva de transmisión informativa o metempsicosis dariana para finalizar en la apertura y el misterio de la vuelta a lo primigenio, al inicio de los descubrimientos que nos hicieron humanos, al principio de la historia donde lo esencial resiste la matematización: “Soy el roce de dos ramas secas / que encendieron un fuego primitivo” (Lanseros, 2013: 13). De ahí la huida, ya no romántica sí moderna, del mismo nombre —no solo de las cosas y más allá de J. R. Jiménez— y del mismo yo —de nuevo Lorca y el cuestionamiento del yo desde *Canciones* (1924)— hacia el misterio consciente, asumido más allá de “Lo fatal” dariano por “no saber a dónde vamos, ni de dónde venimos” (*Cantos de vida y esperanza*, 1905) influenciado por aquel cuadro del Gauguin de 1897, *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?*, más allá del fatalismo existencial, asumiendo un recorrido, una gota

⁷ Esta imaginaria americana fraguó un edenismo caribeño, similar al imaginario orientalista decimonónico (Said, 1990), que persiste en el inconsciente colectivo europeo hasta hoy (ver Valcárcel, 1997: 28, 52-53; Alemany y Aracil, 2009: 18-19 y 31-57).

que forma parte de un mar desconocido, indescifrable, resistente al cálculo, pero que consta y existe, al ser danza de vida, muerte y resurrección para un animal llamado ser humano: “Yo he venido / a ser ola a la vez que miro el mar” (Lanseros, 2013: 14).⁸

La meditación sobre el tiempo se presenta en otros poemas de la sección como “La eternidad se llama Buenos Aires”, donde las edades del ser humano se vinculan sin acritud al pensamiento aristotélico (Aristóteles, 1994: 374-386) a través de los pitagóricos y de la iconografía renacentista —*Las tres edades y la muerte* (Hans Baldung, 1510), *Alegoría de las tres edades del hombre* (Giorgione, 1510)...—, “derramando las tres las mismas lágrimas, / sonriendo con la misma desmesura, / en tiempos diferentes, en respuesta / a tres hombres distintos pero iguales” (Lanseros, 2013: 17). El amor se presenta como eternidad de creación y superación de la muerte a través de los ciclos naturales de renovación, evolución y permanencia genética, reivindicado como uno de los elementos intrínsecos a la naturaleza humana, de ahí su radiación en varias de las composiciones, caso de “Hacia la luz” o “Propósito de enmienda” (Lanseros, 2013: 15 y 20) donde se concibe como galardón, “que más preciada empresa no concibo / que deshojar mi vida mereciéndote”, en la línea del amor cortés trovadoresco o de la poesía de la experiencia.⁹ De ahí,

⁸ Aquí residen dos de las claves constructivas de la poética lanseriana: de un lado, el uso sintáctico de oraciones subordinadas anexadas con “que” usualmente en pareados, elemento característico de la poesía de la experiencia en tanto que actualización posmoderna de lo epigramático, como cierre en más de la mitad de las composiciones, dotándolas de rotundidad a partir del uso del sustantivo; y, de otro, el desarrollo representativo de semánticas opuestas a la cultura industrial capitalista.

⁹ “Si te place matarme, por voluntad obra lo que por justicia no tienes por qué. La muerte que tú me dieras, aunque por causa de temor la rehúse, por la razón de

la humanización o ironización del concepto de culpa y juicio judeo-cristiano, “De toda humana falta, yo me acuso”, asumido como connatural tradición a partir de los pecados capitales: “la pereza / la gula o el azote de la culpa” (Lanseros, 2013: 15).¹⁰ Esta línea amorosa liberada de la mujer persiste en el intertextual gongorino “Campos de plumas” (Lanseros, 2013: 24). De ahí la libertad sexual, explícita y desafiante en toda la trayectoria de Lanseros que puebla este poemario, ora con la opción y no la imposición de “merecer” el llanto o la alegría del otro amado, ora con el espacio contrario basado la feminización: “Hay un niño asombrado de rodillas gastadas / dentro de todo hombre que ama a una mujer” (Lanseros, 2013: 30). Junto a esto encontramos un sentido de pureza anterior, de Edad áurea perdida y hallada en fogonazos, “Hablamos en la lengua más antigua”, y de predestinación genética animal, de reiteración de acciones y ciclos naturales de los que formamos parte: “Laurel en flor es el placer jugoso / de todas estas hembras / en que me has convertido” (Lanseros, 2013: 24).

obedecer la consiento, aviendo por mejor morir en tu obediencia que vivir en tu desamor” (San Pedro, 1987: 157). “Si alguna vez la vida te maltrata, / acuérdate de mí, / que no puede cansarse de esperar / aquel que no se cansa de mirarte” (García Montero, 1994: 41).

¹⁰ Esta superación o ironización religiosa acontece a todo el conjunto, caso de “Plegaria del clarividente” (la teorización rimbaudiana del poeta-vidente continuada en la clarividencia juanramoniana) idéntico en su desconstrucción irónica inicial al poema de Aníbal Núñez, “Oh, náyade, nereida, ninfa, sirena, tía” (Núñez, 1995: 70) y con influencias evidentes del discurso cinematográfico y del teatro religioso. Carnavalización de la retórica vital y de la concepción mítica ironizada de deidad a partir del uso de la correlación sustantiva, la rima y los esdrújulos de tonalidades modernistas: “Ayúdame, Señor, quien quiera que tú seas, / espectro, voz en off, deidad doméstica, / incógnita, yo schopenhaueriano, / hálito cuántico del cosmos unitario” (Lanseros, 2013: 25). Nótese del mismo modo la influencia platónica en el concepto de idea.

Este retorno no solo afecta a lo pasional, también acontece a la conciencia en clave marxista. “Compatriota de los Robles” se establece como un retrato de raíces proletarias y emigrantes en la trastienda del tiempo y en la reivindicación de la memoria histórica con versos renovadores, “La vida / con sus prohibido-el-paso y sus pasen-y-vean” (Lanseros, 2013: 18) que confluye compromisariamente con “Retrato de familia” de Juan Carlos Mestre (1986) en idéntica inmigración, ya desde la lanseriana Carballada —lugar poblado de robles, Robledal—, ya desde el mestreano Bierzo, en la común semántica del trasterrado.

3. LEVEDAD Y RAÍCES

La mariposa símbolo de la libertad, la imaginación, la levedad o el ideal inalcanzable, da título a la segunda sección, “Cónclave de mariposas”. Se asiste a una reunión, cónclave, de toda la simbología anterior a la que se añade el detalle semántico de que el término griego *psiqué* (Ψυχή) engloba la noción de mariposa y de alma, según la *Historia Animalium* (Aristóteles, 1990: 281), porque, tras la muerte, esta escapa en forma de mariposa del cuerpo-oruga-crisálida.

Los insectos alados o la fragilidad del individuo en el tiempo inician su estela de levedad en el primer poema de la sección, “La mosca”, análogo en la representación del monótono hastío, “que apenas vivió ayer ni alcanzará el otoño” (Lanseros, 2013: 29), al brevísimo discurso musical, 1.44 minutos, de Rimsky Korsakov en *El vuelo del moscardón* (1900). El *tempus fugit* se localiza en la cotidianeidad sentimental que sobrevuela en forma de díptero, “la somnolencia del final de agosto [...] mientras mi mano / duda si molestarse en ahuyentarla, / olvidar su ajetreo o acallar su existencia” (Lanseros, 2013: 29), al igual que en la machadiana composición “Las moscas” que finaliza también con la simbólica mariposa

que inauguraba esta segunda sección en cónclave: “ni brilláis cual mariposas; / pequeñas, revoltosas, / vosotras, amigas viejas, / me evocáis todas las cosas” (Machado, 1995: 121). Unísono tratamiento de un tema solemne y serio, la muerte, que se parodiado —aquí reside la actualización y el primer elemento de modernidad— desde lo cotidiano y confesional en *spleen*, para finalizar —segundo elemento de la modernidad— con el giro imprevisto, casi narrativo, al modo borgesiano: “Esa mosca soy yo / y mi mano es el tiempo” (Lanseros, 2013: 29).

El desdoblamiento del yo que se convierte en axolotl en Cortázar o mariposa en Lanseros y Zhuang Zi.¹¹ Porque tanto Zhuang Zi como Lanseros piensan, se lo enseñó Calderón, que “Cada mente es un sueño de sí misma” (Lanseros, 2013: 30), título de la siguiente composición. En ella, vuelve a actualizar el barroco y las teorizaciones armónicas y circulares de la existencia, el eterno retorno nietzscheano, amén de lo platónico anti-cartesiano que entronca en su rechazo matemático con el poema “Descartes” de Jorge Luis Borges.¹² Y la omnipresente tormenta, símbolo de revolución y

¹¹ “Un día Zhuangzi soñó que era una mariposa [...] De pronto se despertó y, sorprendido, se vio con el aspecto de Zhou. Pero en ese momento ya no sabía si era Zhou que había soñado que era una mariposa, o si era una mariposa que estaba soñando que era Zhou” (Borges, 1940: 240).

¹² “Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual. La palabra es casi un oxímoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretejer gratamente esos dos procesos.” Sea el caso de la objeción a la primera meditación cartesiana: “Acaso sueño haber soñado. / Siento un poco de frío, un poco de miedo. [...] Seguiré soñando a Descartes y a la fe de sus padres” (Borges, 2005: 209 y 293).

renacer que se otea con insistencia siendo ahora consecuencia del efecto mariposa, expuesta como eje semántico que atraviesa la obra, “El mundo es un recuerdo longevo que renace / para ser el testigo de una nueva tormenta”. Sin olvidar, el tono meditativo cernudiano o contemplativo inglés “cuando sólo seamos / un soplo sigiloso en mitad del olvido” (Lanseros, 2013: 30). Así, si Descartes afirmaba: “sin duda alguna que el estar despierto no se distingue con indicio seguro del estar dormido” (Descartes, 1975: 49), Lanseros lo reitera: “así nos contenemos dentro de nuestro sueño / sin poder distinguir a ciencia cierta / si somos la vigilia o el letargo” (Lanseros, 2013: 30). En el poema “La subrogación perceptiva” persiste el ahondamiento cuestionador del *cogito ergo sum*. Si se sigue, en rigor, la duda metódica solo podemos llegar al cuestionamiento de la propia existencia por lo que es imposible tener certeza de que los otros existan. Si bien, y continuando esta lógica llevada al extremo, podemos ser a la vez sueño calderoniano como explicita Lanseros con huellas del proverbio machadiano de la otredad, “El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve” (Machado, 1995: 289), o como explicitación de las teorías de la sospecha en los umbrales de la ciber-realidad: “¿Quién está percibiendo a través de nosotros?” (Lanseros, 2013: 34).

La estructura poética de la segunda parte se basa en dos elementos contrapuestos: a) la levedad alternante de poemas reflexivos o filosóficos junto a poemas cotidianos o experienciales, caso de “Villancico remoto” y su rememoración de la infancia a través del musgo y la escarcha, de la naturaleza en suma correlativa a la armonía familiar de una infancia perdida —*Ocnos* de Cernuda como telón de fondo—, junto al progresivo avance del frío desde el exterior en la infancia hasta el interior en la madurez, que finaliza con el distintivo pareado compositivo como resumen o sentencia: “Bajo las noches largas del filo de diciembre / sigo buscando el musgo que me

devuelva a casa” (Lanseros, 2013: 37); b) las raíces, enfrentadas a la velocidad intrínseca del sujeto posmoderno, pueblan esta segunda parte como puntales frente a la levedad vital, amorosa o corpórea, “Memoria hecha raíces que sostiene la vida” (Lanseros, 2013: 38).

Este “Conclave de mariposas” también acoge ideales desmoronados, la mariposa de sombra o la precolombina mariposa de obsidiana —término utilizado “En el ombligo de la luna” (Lanseros, 2013: 59)—, símbolo del sacrificio y la muerte de Itzpapalototec en la cultura Náhuatl. Sea el caso palmario de la elegía “Maldición o venganza” donde Lanseros fotografía el efecto o la sombra de un mariposa llamada Ernesto Che Guevara, como revela no solo la cita extraída del poema “Consternados, rabiosos” de Mario Benedetti (2004: 63), sino también su temporalización —“a la una de la tarde”, “Treinta y nueve años antes, una mujer hermosa / sonreía bajo el peso de su primer hijo” —y ubicación— “cordillera andina”, “el crimen fue en la escuela”, “La Higuera”—. Actualización o reescritura de la tradición medieval de la muerte como igualadora, “la muerte nunca olvida / ni distingue estamentos, procedencias o credos”, y de la vida como engaño manierista en el gran teatro del mundo, “Cuando ya no podemos seguirnos engañando” (Lanseros, 2013: 31). Esta tematización persiste en los poemas “¿Y si siempre comenzase ahora?”, donde se renueva el *tempus fugit* gongorino, “los días, que royendo están los años”, anclado ahora en lo urbano, “Los años que ya aguardan en las calles / hunden sus uñas en mi último poema” (Lanseros, 2013: 36); y en la composición cierre de la sección, “Apunte para una despedida”: “Ya sabes, nadie tiene / más valor que las flores de su tumba” (Lanseros, 2013: 39).

La escritura de Lanseros proyecta una circunvalación emocional sobre el eterno retorno y el ansia de eternidad en un ser abocado a la levedad, “Ya no soy inmortal” (2013: 39): El eterno retorno vital a través de los ciclos naturales, la tormenta bajo el paraguas de

las crisis económicas y la misma eternidad perseguida a través del amor, la literatura o lo demoníaco... Este eterno retorno entroncaría con lo posmoderno en tanto que neobarroco (Calabrese, 1989), al establecer otra de las claves líricas constructivas de la jerezana, la creación narrativa de historias cotidianas y realistas a las que se dota de esencialidad acrisolando lo común a todo ser humano. El “Cónclave de mariposas”, ha reunido lo eterno como retorno común de lo colectivo a través de la individual levedad alada del insecto, símbolo del alma y lo invisible del “Misterio” ante la matematización: “Lo que traías era mucho más que teoremas, / más que interpretaciones, / una visión distinta acerca de mí misma” (Lanseros, 2013: 35).

4. UNA ¿ÉPICA? PARA LOS DESHEREDADOS

La tercera sección, “Croquis de la utopía”, desarrolla un recorrido, no con la precisión de un plano —el rechazo de las ciencias exactas que persiste en “Aritmética” (Lanseros, 2013: 71)—, sino con la intuición, “croquis”, como modelo de percepción de lo real, sin instrumentos geométricos que desconocen la medida del espíritu. Los primeros poemas se desarrollan en espacios geográficos concretos, para dejar paso a espacios humanos que cierran el poemario con el cuestionamiento de lo utópico de la libertad y la certeza de la manipulación: el amor se presenta como el único refugio. “Croquis de la utopía” es el propio recorrido evolutivo humano de la poeta desde sus ancestros, de nuevo las raíces como *leit motiv*, hasta hoy. Indagación reflexiva que se dilata sobre los conceptos de pueblo y patria hasta alcanzar la servil globalización. En consecuencia, esta tercera parte acopia el mayor número de citas y espacios como hitos del camino evolutivo: Velázquez, Krishnamurti, Asterión, Teseo, Dámaso Alonso, Lorca, Rilke, Pizarnik, Pavese, Whitman, Nietzsche, Hawking, Larra, Flandes, Murmansk, Salamanca, Madrid...

Una palabra comprometida e inquisidora con el nombre de hoy a través de procesos históricos similares, sea el caso del poema “La rendición de Breda” (Lanseros, 2013: 43) donde otra vez el barroco, ahora con Velázquez, posibilita la espiral histórica propuesta por Humanismo Solidario y su compromiso con los desfavorecidos... Aquí reside el croquis histórico de la utopía recorrido desde los albores de nuestra patria como imperio hasta llegar al momento actual, a través del análisis y la comparación de situaciones pasadas de desigualdad tácita con situaciones actuales de libertad manipulada, para narrar la intrahistoria de quienes han sustentado la historiografía oficial con el sufrimiento de sus lanzas, de ahí, la deliberada selección de *Las lanzas* de Velázquez, los “Lançeros” título primigenio del poema y origen etimológico del apellido de la autora, Lanseros. Esta écfrasis *ut pictura poiesis* no es insólita, está presente desde Calderón hasta Pérez Reverte, sí lo es la perspectiva encarnada en los olvidados y su inclusión genealógica entre los mismos gremios medievales (“herrereros”, ganaderos —“hija de mil cañadas”— o “albéitares”). La construcción de una épica para los desheredados, entre los que incluye a la mujer, paradigmático bastión esclavizado en su histórica invisibilidad, desestabilizando el horizonte lector tradicional a través de la constatación unánime del espacio masculino nominalizado en sus composiciones, donde apenas existen personajes femeninos de acción y los que constan expían su audacia como en el caso de “Canción de ultratumba” (Lanseros, 2013: 62), con la excepción del yo lírico lanseriano, *überfrau* libertaria.

La pintura de *La rendición de Breda* deja paso a la arquitectura del palacio renacentista de la familia Arriaga-Salamanca en Huérmeces (Burgos) con la elegía gótico-posmoderna “Vieja casona Arriaga-Salamanca” (Lanseros, 2013: 44). Esta huella simbólica de España se vuelve presencia visible en la composición “La incesante metamorfosis” (2013: 46), donde continúa la mutación humana

como metáfora exterior de lo real corrupto interno, antes fueron los monstruos hombre-toro, hombre-palacio, mitad muerto y mitad resucitado por la moderna electricidad como perversión del avance científico que condena la otredad de un Frankenstein, ahora es el ser humano en el espacio urbano constituido y apresado en un nuevo laberinto conformado por los actuales Minos multinacionales. A ello se añade la noción fílmica o narrativa de zombi o de muerto en pie becqueriano: “Lo que sí es innegable / es que el millón de muertos aludidos / —tan sarcásticamente— / son en la actualidad un millón de cadáveres auténticos” (Lanseros, 2013: 46) que recoge el intertexto desarraigado de Dámaso Alonso y el posromanticismo de Larra “¿dónde está el cementerio? ¿Fuera o dentro? [...] El cementerio está dentro de Madrid. Madrid es el cementerio” (Larra, 1982: 392-399).

Hay un deseo de libertad que emana ya desde poemarios anteriores, sea “In nomine libertatis” de *Croniria* (2009: 42), y se explicita como conquista individual y, sobre todo, colectiva en contra de los autoritarismos: Felipe IV en “La rendición de Breda”, Minos en “Vieja casona Arriaga-Salamanca”, Franco en “La incesante metamorfosis” y gobernantes arquetípicos en “Al calor de un ángel” (Lanseros, 2013: 43-48). El poeta como testigo, *J'accuse...!*, de la guerra o los derechos sociales perdidos por los desfavorecidos y olvidados y, a pesar de ello, con el propósito de “nunca cerrar los ojos. Recordarte” (2013: 47). Lanseros asume y explicita lo real primigenio y modificado como protagonista y/o testigo-personaje secundario, estableciéndose una relación comunicativa con la sociedad, característica del neorromanticismo cívico del Humanismo Solidario: Reportaje al modo de Hierro en la superficie aparentemente sencilla y cotidiana, testigo histórico de la intrahistoria unamónica y poesía social oteriana contra la persecución dictatorial “Testigo soy de ti, tierra en los ojos” (Otero, 1976: 17). La poeta testimo-

nia como partícipe y transmisora de una estela iniciada en el ángel como mensajero de los dioses —de ahí, el título de la composición “Al calor de un ángel”— y, tras la devaluación épico-religiosa, del albatros baudelaireano o el vidente¹³:

Sigo aquí. Mi papel
de testigo me sigue complaciendo.
Podría entonar antífonas solemnes.
Decir: cosecha,
 sangre,
 fuerza,
 cosmos,
 patria (Lanseros, 2013: 47).

Esta es la poética polifónica, la colectivización o diseminación derridiana del sujeto como crisis y explicitación del paradigma moderno. En definitiva, el fin de los grandes relatos emancipadores (Lyotard, 1989) y la constatación de los *Malos tiempos para la épica* (Bagué y Santamaría, 2013) lírica, no para la global superépica fílmica o del cómic (ver Eco, 2012) —nótese el (re)nacimiento de los superhéroes a partir de la Gran recesión económica: Captain America, Green Later, The Avengers, X-Men, Wonder woman...—.

¹³ Todos los poetas citados en el poema poseen ese rasgo común: la figuración de poeta testigo se inaugura con Whitmann en una especie de épica personal. El lorquiano *Poeta en Nueva York* “es la fuerza de su visión, unida al hecho de que, en todo momento, aparezca como testigo, lo que da a sus poemas tonalidad de revelación apocalíptica” (A. del Río, en García Lorca, 1955: 33-34). Rilke y su visión del holocausto moderno en “Me aterra la palabra de los hombres” (*Para festejarme*, 1899). Pizarnik y *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik* (Negroni, 2003). Pavese en lo contemplativo de “Suicidios” (2010).

En consecuencia, este pensamiento moderno fracturado produce un sujeto contradictorio que se disemina y, a la vez, se fusiona en un conjunto de contradicciones que, si por un lado indican la finitud, “Tengo los mismos años que vivió García Lorca / trece menos que Rilke / dos más que Pizarnik”, para promulgar el ansia de eternidad —a vueltas con Frankenstein y Drácula—, “Pero de estas cenizas nadie me había hablado. / No morir ¿Cómo se hace? / ¿Con honra? ¿Con ejemplo? / ¿Con la imaginación? / ¿Con la memoria?” (Lanseros, 2013: 47); por otro, articulan un intento de comprensión y continuidad del individuo mediante el eterno retorno de Zaratustra, aunque disímil en su reiteración vital perfecta del superhombre y en la eliminación teológico-nihilista de la linealidad histórica humana trazada como superación del pensamiento judeocristiano: “Quizá éste no haya sido tu último retorno.... / me susurra una sombra con voz de hombre. / Lo miro. Ya no está. Su nombre es Nietzsche” (Lanseros, 2013: 49). Y todo ello relativizado a través de uno de los pocos enhebradores del pensamiento posmoderno, la ironía (Bagué y Santamaría, 2013). Ahora comprendemos la raíz amarga e irónica del poema “El burlón mirar de las estrellas” (Lanseros, 2013: 49), no solo por el intertexto gardeliano de la canción “Volver” (1934), asimismo empleado en los dos primeros versos de “La eternidad se llama Buenos Aires” (Lanseros, 2013: 16), sino también por la conceptualización de la finitud y la levedad humanas ante el cosmos, concomitante de nuevo con la noción de eterno retorno ahora de Milan Kundera en *La insoportable levedad del ser* (1984) que la amalgama con la noción de pesadez, frente a la levedad como condición frívola de una determinada posmodernidad. Lanseros explicita esta desfragmentación ordenada y caótica —como un software malicioso y un psicologismo cartesiano— entre la tristeza y la alegría, el presente y el pasado “La alegría de volver / tiene mucho que ver con la tristeza

/ porque todo regreso pertenece al pasado” en una geografía urbana indiferente, metáfora baudelaireana de la soledad civilizada en la que el elemento más distante, “El burlón mirar de las estrellas”, es paradójicamente el más cercano: “Me he quedado de pronto a solas con mi vida” (Lanseros, 2013: 49).

El campo semántico de la visión se hace imprescindible en las siguientes cuatro composiciones: “Plegaria del *clarividente*”, “Al calor de un ángel” —“Mi papel / de *testigo*”—, “El burlón mirar de las estrellas” —“hoy me *contempla* con indiferencia”—, “El *vigía* que atestigua”¹⁴ y “Equinoccio de primavera en Murmansk” (Lanseros, 2013: 47-51). En esta última composición, el “Croquis de la utopía” se dirige hacia un espacio-tiempo no gratuito: Murmansk es la ciudad más septentrional del planeta y el equinoccio de primavera supone en esta latitud el cambio estacional que deja paso, tras la oscuridad total, a seis meses de luz natural durante las 24 horas del día, de ahí el campo semántico inevitable de la visión: “Y no existe deseo que no tenga *testigos*”. Así Lanseros describe la ausencia completa de luz y el cambio estacional: “El sol está vacío y ya no queda ni una gota de miel sobre los árboles. / Es la ausencia más limpia, la que no ofrece nada a pesar de que esconda ya en su seno la promesa encendida de la resurrección” (Lanseros, 2013: 51). El poema articula un proceso de renovación a través de los ciclos naturales, en un espacio de ideología romántica, lejano y salvaje, donde la persona se subyuga a las leyes naturales, apuesta insistente de la práctica lanseriana —recuérdese “Resistencia al cálculo”—. Para ello, formalmente utiliza el versículo, con sensación de poema en

¹⁴ Dibujo de la ilusión utópica y trágica materializada en Larra, intertextualizando el cernudiano “A Larra con unas violetas” (*La nube*, 1943) tanto en el título como en las dos últimas estrofas.

prosa, con el fin de eliminar las marcas convencionales y retóricas de lo lírico en un anhelo reflejo del aliento natural de la tierra, muy al modo juanramoniano de esencialización y panteísmo en *Platero y yo*. De ahí, la purificación, intuimos que también de la persona, y la utopía como cierre del poema: “En cada renacer se expía la muerte” (Lanseros, 2013: 51).

Esta utopía desgranada se ratifica como imposible, a partir del sujeto moderno como ser social saturado y utilitario. “No es saludable estar bien adaptado a una sociedad profundamente enferma” afirma la cita de Jiddu Krishnamurti que principia el poema “El precio del ventajismo”. El ser humano más allá de lo natural se convierte en “sombra” de una realidad, “domesticado” en la abundancia primer mundista “de este pan abultado e insípido” de “la cosecha de diamantes” lejana a la naturaleza: “Desde que no comprendo el idioma del aire, / todos están contentos”. El precio del éxito social conlleva la muerte interior, fusión de budismo y barroco: “Quizá después de todo / exista algún atisbo de justicia” (Lanseros, 2013: 52).

Las dos últimas composiciones trazan el punto de fuga y el espacio cerrado, la esperanza y la realidad, el sueño y la vigilia, el *openfield* y el *bocage*: 1. “Acción de gracias entre tus brazos” (Lanseros, 2013: 54) se presenta como reescritura laica del *Thanksgiving Day*, punto de fuga donde converge todo el ideal utópico y libertario, el centro neurálgico del “Croquis de la utopía” donde reside el amor y el infinito, única bienaventuranza esperanzada para un *openfield* imposible. 2. Tras el punto de fuga, la oclusión aciaga, el croquis que finaliza su esbozo en un espacio cerrado. El *bocage* posible de lo real en el poema “No choice”, no hay elección, a pesar de que “Se nos pregona el libre albedrío”, a través de un acertado uso del léxico mercantil y capitalista de compra-venta atrozante de lo vital: “si-no-quedan-ustedes-satisfechos / les-reembolsamos-el-importe-íntegro” (Lanseros, 2013: 56). El título en sí mismo

posiciona el cuestionamiento de lo real y lo ironiza: a) con el uso del anglicismo, lengua de la globalización, en mueca tornada desde la ironía hasta la triste certeza; b) con todo un discurso subversivo y oculto: Lanseros rebate los principios del libre mercado plasmados en la obra clásica del neoliberalismo *Free to choose* (1980) de Milton Friedman y Rose Friedman a partir de su inversión desde la misma selección del título compositivo “No choice”. El contradiscurso y la “casualidad” no acaban aquí, el ensayo de los Friedman fue la réplica mediática a la obra del heterodoxo John Kenneth Galbraith, *La época de la incertidumbre* (1977), ensayo económico que posee su correlato poético actual en la corriente casi homónima de la que forma parte Lanseros: *Poesía ante la incertidumbre*. Las piezas del rompecabezas simbólico ajustan sus múltiples y velados sentidos.

5. FROM HERE TO ETERNITY. UN CANTO A LA LUZ COMO SUCESIÓN TERRESTRE

En la última sección se asiste, más allá de la desolación anterior y a partir de la intertextualidad shakesperiana explicitada con anterioridad, a la re-creación lírica de la esperanza fundamentada históricamente en los procesos de revolución tras la crisis de 2008: la Primavera árabe de 2010-2013 y el 15M iniciado en 2011. La primera composición, “En el ombligo de la luna”, modela el deseo de la superación histórica (Todorov, 1989) desde las teorizaciones poscoloniales y su reescritura a partir de: a) la visión localizada no, como es habitual, en la antigua colonia, sino en el pretérito imperio; b) la reivindicación de la fraternidad entre los pueblos, comunión de otredades, en detrimento del pensamiento hegemónico: “Siempre es un día de fiesta cuando el entendimiento / borra tierras y siglos / pretensiones y estirpes. / Larga vida al jaguar que hechiza al lin-

ce” (Lanseros, 2013: 60).¹⁵ “El pasado es prólogo” hacia el futuro a partir del conocimiento del error, “En el ombligo de la luna”, y el acierto de los antepasados, “Compatriota de los robles” y “Faros abandonados” (2013: 18 y 62).

En esta última composición, el *tempus fugit* manriqueño se actualiza a través del uso retórico de la tautología como recurso intensificador expresivo de apariencia coloquial y diaria esencializada, “Qué mayores se están haciendo mis mayores” (2013: 61), procedimiento idéntico al título de la obra *Las pequeñas espinas son pequeñas*. Téngase en cuenta que la tautología es, según Kosuth, el elemento estético central de una época fundamentada no sólo en lo retórico o lingüístico, sino también en su efecto social general, espejo de la estructura industrial de la cultura globalizada en la conducta. Esto explica, en gran medida, el éxito de parte del arte actual como aplicación estética de los presupuestos anteriores, de ahí su éxito en un mundo dominado por las estrategias publicitarias o por el sometimiento a la lógica del capitalismo tardío en *La sociedad del espectáculo* (Debord, 1999). Pero Lanseros como *alien* contracultural, efecto mariposa o voluta derribada en el sentido que José Hierro aplicó a Lorca, resuelve la difícil conjunción a través de la fingida sencillez de un *bestseller* poético y la oculta complejidad esencial de un discurso antirracionalista, en resistencia sentimental, cognoscitiva y ecológica.

A esta línea posmoderna y pop del pasado como prólogo, se suma la composición “Canción de ultratumba” (Lanseros, 2013: 62), porque para Lucy Westenra el pasado mortal es el prólogo a

¹⁵ Recuérdese que la corriente *Poesía ante la incertidumbre* (Calderón et al, 2011) reúne a poetas hispanohablantes de Argentina, Colombia, El Salvador, España, Nicaragua y México.

la no-muerte, al comienzo de la eternidad. Más allá de lo gótico explícito, el poema indaga desde las teorías de género en la doble moral victoriana masculina: los conceptos de posesión y represión femeninas presentes en Drácula y el resto de personajes masculinos stokerianos genera una doble moral de inconsciente libertario-lascivo y de conciencia represora-virginal. Nótese desde la tematología, el ideal sexual femenino en Lucy de piel blanca y cabello rojizo en la línea maldita de Salomé: “como una llamarada sobre el mármol” sublima Lanseros. El monstruo, Drácula, como inconsciente colectivo masculino oculta el deseo y el miedo a la libertad, sobre todo sexual, femenina: Lucy y las vampiresas son el epítome de la mujer activa sexualmente, la amenaza al *establishment* de la sociedad patriarcal y a la función femenina de ángel del hogar, esposa y madre (recuérdese que tanto las vampiresas como Lucy se alimentan de niños recién nacidos invirtiendo el concepto moral y físico de maternidad). Si Mina representa el bien ideal perpetuador del mundo patriarcal burgués y su supervivencia, Lucy, en cambio, encarna el mal de la libertad femenina, el poliandriso, y la ruptura cuya consecuencia final es la doble muerte por privilegiar su deseo por encima de lo establecido:

Mi nombre es Lucy Westenra. Ya no soy de los vuestros.
O acaso lo estoy siendo ahora más que nunca.
Quizá por eso el pánico, el temblor, la repulsa,
vuestro afán de borrar mi huella ensangrentada.

Pero tened presente la verdad dolorosa:
No bastará mi muerte para acallar al monstruo.
Su latido es tan vuestro como mío.

Satán, ángeles, Prometeo, Asterión, Lucy, Drácula, Frankenstein... Todos ellos productos del ser humano, ya desde la moral más acérrima, ya desde la ciencia más prometeicamente romántica —correlato del zombi moderno—. Esta temática, conectaría a Lanseros con cierto malditismo situado en las afueras de lo social permitido en la línea rebelde-satánica de Byron a Egea,¹⁶ pasando por Lautréamont, The Rolling Stones o Guns and Roses —ambos en la canción *Sympathy for the Devil* banda sonora del film *Entrevista con un vampiro* (Jordan, 1994)—.

La reflexión sobre la inmortalidad prosigue en “Diálogo hindú”. Introspección del ser y la nada, del tiempo y su medición, de la reencarnación como pasado y prólogo al tiempo circular de las crisálidas, la reiteración simbólica de la mariposa: “la nada es posible / solo como una parte integrante del todo. [...] La casa que hoy construyes es el nido / donde te has guarecido desde siempre” (Lanseros, 2013: 64). Deseo de inmortalidad constatada a través de un panteísmo pitagórico en el que se integra el ser humano “cuya materia básica es el ser unitario”. Por eso las nubes, como las personas, “se congregan [...] en formas recurrentes, nunca idénticas”. Lo cíclico natural y el caminante machadiano, “Hacer caminos: combinatoria cíclica” (2013: 64), presentes en la simbología del ciclo del agua como símbolo de la vida, utilizado anteriormente y reiterado en la composición sobre la lluvia “Cae o cayó”. La articulación de este último poema acopia lo existencial humano desde la noche de los tiempos, “Está lloviendo fuera como desde hace siglos”, en dos

¹⁶ En la sección-composición “Príncipe de la noche” (Egea, 1990), porticada con una cita del stokeriano *Drácula*, se reitera este símbolo como metáfora de la decadencia nobiliaria, Drácula, y burguesa, Jonathan Harker es un agente inmobiliario y Mina Murray una maestra-perpetuadora educativa del buen ciudadano.

elementos básicos vitales y purificadores: el fuego, “Con recuerdos encenderé la hoguera”, y el agua, “A veces he intentado desenredar la lluvia / pero nunca la alcanzo. Debe ser / que me nacen las gotas desde dentro” (2013: 67), desenredar la lluvia supone una hermenéutica y una aceptación del mundo y la humanidad.

En “Premonición inversa” (2013: 67), la prolepsis se convierte en revelación amorosa invertida. Los personajes del presente, un tú y un yo líricos indeterminados, y el pasado, Guillaume y Odette, prevén el mismo amor y el mismo acabamiento o modificación de los actantes amorosos mediados por un tiempo circular convulso, la Gran Recesión de 2008 o el 15M de 2011 y la Revolución Francesa de 1789 —llámese crisis estamental o económica, paso del medievo a la modernidad o de la modernidad a la posmodernidad—. “Tiempo” e “historia” como variables circulares, ya presentes en “La eternidad se llama Buenos Aires” (2013: 16), para la constante “amor” que se repite en diferentes personajes: “Esférico, tu cuerpo sucede ahora en Madrid [...] un solo amor en medio de un soplo interminable” (67). Para arribar a la composición “*Ars oblivionalis*” (68), hito semántico inverso en el sendero de la eternidad y del pasado como prólogo fundamentado en el olvido amoroso, de ahí la cita de Eco extraída de “Sobre la dificultad de construir un *Ars Oblivionalis*” (Eco, 1989: 9-28).¹⁷ La batalla, con símil bélico, se establece entre Mnemosine y Leteo como “rueda cosmogónica” de la memoria escatológica —la

¹⁷ En ella recoge el testigo de Cicerón y Quintiliano a partir de una anécdota recogida por ambos sobre Simónides, creador de un arte de la memoria que fue ofrecida y rechazada por Temístocles, estratega vencedor de los persas en Salamina —curiosa coincidencia con *Soldados de Salamina* en relación a la memoria histórica como otro de los tejidos adiposos lanserianos—, a favor de un arte del olvido bélico.

muerte—, colectiva —la historia— o individual —el amor—. Así Lanseros, como la psicología moderna, tiene como meta no sólo conocer la estructura del duelo y el olvido, sino también curarlos de forma voluntaria¹⁸ mediante el único fármaco conocido, el “tiempo”, en contraposición a los actuales fármacos antidepresivos o los antiguos utilizados por Helena de Troya (*Odisea*, canto IV), “Eché en el vino que estaba bebiendo una droga contra el llanto y la cólera, que hacía olvidar todos los males” (ver Weinrich, 1999). Frente al deseo de memoria o eternidad sostenido en la poética lanseriana, ahora asistimos a la destrucción aparente, a la búsqueda del olvido al modo de Temístocles, desde una memoria individual extensible a una memoria colectiva humana. Ambas memorias se edifican y perviven mediante un lenguaje que actúa como arte mnemotécnica, de ahí su inclusión en el oxímoron, escribir, memoria, un poema sobre el olvido.

Asimismo, el poema puede sustentar otro estrato semántico al analizarse como un olvido social, el arte de olvidar a unos determinados grupos o estratos sociales desfavorecidos por parte de la esfera del poder. La psicología moderna se ha planteado, al igual que Lanseros, la necesidad del olvido en procesos traumáticos a través del silencio: imposible en la escritura, salvo en el vacío semántico y en las omisiones, y posible ideológico-socialmente desde la esferas del poder a través de la censura y la imposición, generadora del vacío o una determinada visión única de la historia a través de una determinada escritura —el *ars oblivionalis* stalinista en su versión fotográfica o el franquista en su versión ‘paseillo’—. Los

¹⁸ Más allá de la casualidad natural, lesiones cerebrales, amnesia y otras enfermedades mentales, el viaje, el alcohol y otras drogas, el sueño, el suicidio o, en suma y sin certeza, la muerte.

individuos y las sociedades, en suma, se articulan a través de estos dos procesos: memoria y olvido. Así la poesía se convierte, desde la paradoja o el oxímoron, en artefacto contra la memoria a favor del olvido. Esto resulta muy interesante al distanciarse de una gran parte de la tradición poética que se establece sobre la base de la memoria —Sócrates, Proust o Valente—. Porque el olvido es necesario, imprescindible y sanador:¹⁹ primero, para superar lo trágico de la levedad —recuérdese el deseo de eternidad en la poética lanseriana— al despejar el espacio de lo inútil, para olvidar con Freud los complejos traumáticos o jungüianamente los arquetipos: segundo, para denunciar el olvido ideologizado, caso de la memoria histórica española de la guerra civil o de los desaparecidos mexicanos, ya sea a través del silencio, la sobreinformación global o la memoria seriada que, al fin y al cabo, también son una forma de olvido al operar a través de la confusión y la multiplicación de falsos sinónimos: olvidar no por cancelación, sí por superposición, no por ausencia, sí por multiplicación de presencias (Eco, 1989) físicas o virtuales, contrapuestas al proyecto lanseriano moderno de la memoria como modelo para alcanzar el bien y la felicidad. Porque como constatan Guillaume y Odette o el yo y el tú líricos, lo personal se hace más distante conforme disminuyen las distancias geográficas: “El trayecto del metro es un instante / entre mil setecientos noventa y dos mil doce” (Lanseros, 2013: 65). La difícil conjunción de memoria y olvido como caras de una misma moneda vital y lírica que muestra

¹⁹ Como se analiza en *Los abusos de la memoria* (Todorov, 2002) o en *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*: “la sociedad está enferma de pasado [...] el olvido es la capacidad de poder sentir de manera no histórica, abstrayéndose de toda duración” que continúa la afirmación de Goethe: “Todos nosotros vivimos del pasado y perecemos por el pasado” y abogando por un arte del olvido que con tanto éxito practicó Mefisto en *Fausto* (Nietzsche, 1999), a vueltas con lo diabólico.

su envés positivo en “Ars oblivionalis” (2013: 68) y su cara negativa, elogio de la memoria y reprobación del olvido humanos ante el natural “orden de la cosas”, en la composición siguiente, “Los lobos de Valparaíso”: “Pero bajo la tierra, / la sangre espera el día de reclamar su deuda” (2013: 69).

Finaliza el poemario acorde a su tiempo sociohistórico con la composición “Himno a la claridad” articulado a modo de obertura del pasado como prólogo hacia un futuro distinto tras la crisis financiera de 2008. La escritura vitalista y transparente muy cercana al machadiano “Rosa de fuego” (Machado, 1995: 335) se convierte en camino que circunvala lo terrestre —retomando el *leit motiv* de lo circular o cíclico— para llegar desde el dolor consciente a la esperanza y la comunicación de un canto coral único y múltiple, reescritura sagrada más allá de lo teológico y heroico, desde una sinfonía natural y concorde con los ciclos vitales. Un himno humano, lírico y profano —al modo de Píndaro o Baquílides— basado en la búsqueda romántica —Schiller y su *Himno de la libertad*— o longiniana que asume su destino sublime, “rayo en proceso, presentido / en su persecución de lo inefable”, en la búsqueda de lo imposible —la estirpe becqueriana de “yo sé un himno gigante y extraño...” (Bécquer, 2005: 209)—, hermanados el yo y el nosotros que alternan sus voces en el poema, al igual que la frase motivo o la fórmula hímica de repetición, eco primitivo y eterno del latido verdadero, “A cambio de mi vida nada acepto” (Lanseros, 2013: 69). Lanseros conjuga y actualiza lo hímico romántico y lo lumínico ilustrado, con sus luces y sombras, más allá de la tradición rupturista en una síntesis proteica. Si Novalis escribe los *Himnos a la noche* (1800) a caballo entre lo ilustrado y lo romántico como viaje interior por el ser humano, Lanseros escribe “Himno a la claridad” entre lo moderno y lo posmoderno como victoria del espíritu, el poeta como rimbaudiano vidente, y canto a la humanidad en armonía con el

universo. Así, si el primer himno noválico tematiza una alabanza a la luz, la que anima y da vida al universo, situando a la humanidad fuera de este reino; Lanseros, por el contrario, lo incluye en el reino de este mundo como única posibilidad posible, como razón vital, incluyéndose así en el seno de la corriente Humanismo Solidario.

En conclusión, Raquel Lanseros presenta en *Las pequeñas espinas son pequeñas* una obra de compleja variedad genérica y superposición de estratos para construir un canto a la luz como sucesión terrestre reescrita eternamente. Por consiguiente, esta última composición regresa a los orígenes de la lírica, el eterno retorno, para explicitar la continuidad del eslabón como prólogo pasado para el futuro. Para ello selecciona la himnica, uno de los géneros poéticos más antiguos caracterizado por el canto coral o en comunidad y la temática en honor a una deidad de la que se alaban prodigios y hazañas, y la renueva al cantar a la vida humana como prodigio y hazaña, “No hay verdad más profunda que la vida”, la superación del individualismo moderno a través del canto en comunidad, “mientras verbos / de orígenes distintos desemboquen / en una voz unida” —Aleixandre de fondo— y a la prosapia cíclica humana —de nuevo el *leit motiv* de la infinitud que traspasa anhelante el poemario— donde el individuo aspira a ser un buen antepasado: “Doy por cierta / la sed de infinitud que me espolea”, “que nadie nos detenga. La llamada / del infinito debe obedecerse” (Lanseros, 2013: 72-74). Ahora se comprende, de modo total, la diseminación del rótulo de la última sección, “El pasado es prólogo”, y el acrisolamiento del título de la obra como verdad y superación de lo humano ante la constancia del dolor. *Las pequeñas espinas son pequeñas* se presenta, en definitiva, como la posibilidad real de compatibilizar lo barroco conceptual y la claridad formal, ética y estética, comunicación y conocimiento, “tradición y modernidad” (Gahete en Sánchez, 2016: 403-413) rasgos que hacen de este libro un hito dentro de la corriente Humanismo Solidario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIL, Juan Carlos (2008), *Deshabitados*, Granada: Diputación de Granada.
- (ed.) (2011), *Gramáticas del fragmento. Estudios de poesía española para el siglo XXI*, Granada: El genio maligno.
- ALEMANY BAY, Carmen y ARACIL VARÓN, M^a. Beatriz (Eds.) (2009), *América en el imaginario europeo: estudios sobre la idea de América a lo largo de cinco siglos*, Alicante: Universidad de Alicante.
- ARISTÓTELES (1990), *Historia de los animales*, Madrid: Akal.
- (1994), *Retórica*, Madrid: Gredos.
- BAGUÉ, Luis y SANTAMARÍA, Alberto (Eds.) (2013), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid: Visor.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2005), *Obras completas*, Madrid: RBA.
- BENEDETTI, Mario (2004), *Inventario I*, Madrid: Visor.
- BORGES, Jorge Luis *et alii* (1940), *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (2005). *Obras completas*. vol. II. Barcelona: RBA Editores.
- CALABRESE, Omar (1989), *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra.
- CALDERÓN, Alí *et al.* (2011): *Poesía ante la incertidumbre*, Madrid: Visor.
- CALVINO, Italo (1989), *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid: Siruela.
- COLÓN, Cristóbal (1982), *Textos y documentos completos*, Madrid: Alianza.
- DEBORD, Guy (1999), *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pretextos.
- GARCÍA LORCA, Federico (1955), *Poet in New York*, Grove: New York.

- DESCARTES, René (1975), *Meditaciones filosóficas*, Buenos Aires: Aguilar.
- ECO, Umberto (1989), “Sobre la dificultad de construir un *Ars Oblivionalis*”. *Revista de Occidente*, No. 100, pp. 9-28.
- (2012), *El superhombre de masas*, Barcelona: Mondadori.
- EGEA, Javier (1990), *Raro de luna*, Madrid: Hiperión.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1994), *Habitaciones separadas*, Madrid: Visor.
- JAMESON, Fredric (1991), *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós.
- LANSEROS, Raquel (2009), *Croniría*, Madrid: Hiperión.
- (2013), *Las pequeñas espinas son pequeñas*, Madrid: Hiperión.
- LARRA, Mariano José de (1982), *Artículos*, Madrid: Cátedra.
- LYOTARD, Jean-François (1989), *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid: Cátedra.
- MACHADO, Antonio (1995), *Poesías completas*, Madrid: Espasa-Calpe.
- MARTÍ, José (1953-1975), *Obras completas*, La Habana: Editorial Nacional de Cuba.
- MESTRE, Juan Carlos (1986), *Antífona del otoño en el valle del Bierzo*, Madrid: Rialp.
- MORALES LOMAS, Francisco (2015): “El humanismo solidario en algunos poetas jóvenes actuales”, *EntreRíos*, No. 23-24, Otoño/Invierno, 2015, pp. 69-73.
- NEGRONI, María (2003), *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Rosario (Argentina): Beatriz Viterbo Editora.
- NIETZSCHE, Friedrich (1999), *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida, II Intempestiva*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- NÚÑEZ, Aníbal (1995), *Obra poética I*, Madrid: Hiperión.
- OTERO, Blas de (1976), *Pido la paz y la palabra*, Barcelona: Lumen-El bardo.

- PAVESE, Cesare (2010), *Los cuentos*, Barcelona: Lumen.
- SAID, Edward (1990), *Orientalismo*, Madrid: Libertarias/Prodhufo.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (coord.) (2014), *Humanismo solidario. Poesía y compromiso en la sociedad contemporánea*, Madrid: Visor.
- (coord.) (2016), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*, Madrid: Akal.
- SAN PEDRO, Diego de (1987), *Cárcel de amor*, London: Tamesis Books.
- SHAKESPEARE, William (2004), *Obras completas*, Vol. II, Madrid: Aguilar.
- TODOROV, Tzvetan (1989), *La conquista de América. El problema del otro*, México: Siglo XXI.
- (2002), *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós.
- VALCÁRCEL MARTÍNEZ, Simón (1997), *Las crónicas de Indias como expresión y configuración de la mentalidad renacentista*, Granada: Diputación Provincial de Granada.
- VESPUCIO, Américo (1985), *El nuevo mundo. Viajes y documentos*, Madrid: Akal.
- WEINRICH, Harald (1999), *Leteo, arte y crítica del olvido*, Madrid: Siruela.