

## EL PLACER DEL TEXTO

Carlos BLASCO RAMÓN

Universidad de Zaragoza

No conseguir que a uno lo tomen en serio es, sin duda, una de las más atroces formas de sufrimiento», se afirma en “Amargo sino” (Ferrer Lerín, 2012: 127). Esa ambigüedad entre la seriedad y la risa es inherente a ciertos individuos y a ciertos discursos; así, avanzando unas líneas en ese relato, el autor sorprende con una confesión: «Quien esto les cuenta fue pasto de similar desconsideración en el Camino de Eléctricas, yendo a Cuatro Nalgas, ante una implacable carraleja... en mayo pasado». El narrador declara su simpatía con el personaje — también él es tomado a risa— refiriéndose a un capítulo de su vida en el que nada menos que un insecto rastrero, una carraleja, parece burlarse de él al contemplarlo en lo que se antoja un estado de tardía embriaguez. A pesar de que la intromisión de explicaciones biográficas de una obra desautorizan en parte la propia escritura, nos sirve aquí apuntar a la cantidad de testimonios sobre la imagen festiva de Francisco Ferrer Lerín e incluso a su ambigüedad en relación con la escritura, tal como leemos en el prólogo de *La hora oval* a Pere Gimferrer: «En la época en que nos conocimos, hacía gala de un humor punzante y paradójico, no parecía dispuesto a tomarse nada completamente en serio y todo inducía a creer que había adoptado la literatura como un *hobby*». (Ferrer Lerín, 2006: 49). Según esta valoración, queda desplazada la escritura a un plano de la ociosidad, a un tiempo sobrante, a un ejercicio no profesional sino a una escritura por placer, lo que nos invita a una lectura con esa premisa, a una lectura festiva de la obra ferrerleriniana, recogiendo algunas repeticiones que conforman ese ambiguo humor propio, inteligente y provocador, y que, como trataremos de mostrar, apunta al problema de la autoridad, que es la expresión actual de la inestabilidad de todas las identidades.

Tienen un difícil camino los discursos que rompen con el aburrimiento canónico por la vía de la risa en este panorama marcado por la seriedad y los intereses del mercado: «[...] ciertos compiladores, raza de seres absortos [...]» (Ferrer Lerín, 2009: 63) parecen dejar a un lado esta escritura desenfadada, serificándola, marginándola o relegándola a lo anecdótico, evitando otras consideraciones estéticas. La risa ferrerleriniana apuesta por la escritura como aventura del lenguaje; más allá de la expresión inmediata de su vitalismo, a través de la risa se ilumina el problema de las identidades —tema central de nuestro tiempo—, se tensa el discurso literario produciendo «ciertas rupturas (ciertos choques): códigos antipáticos (lo noble y lo trivial, [...])» (Barthes, 1996: 15), y es, al fin y al cabo, la celebración de la literatura y del hombre. Existe una nómina nada desdeñable que ha practicado ese «código antipático» de la risa y la seriedad, autores como Kafka, Cervantes, Rabelais, o el mismo Camilo José Cela, a la que es justo adscribir a Ferrer Lerín.

La risa se adelanta a la inteligencia, el sujeto suelta esa carga del yo para dar con un conocimiento no aprehensible por la vía racional, lo *desidealiza*. Es acontecimiento, vivencia irrepetible. Pero además por la risa se expande el lenguaje. El surrealismo tomó la creación por esta vía. Para que el camino de la risa se abra paso, debe caer la autoridad, y lo que esta conlleva de seriedad y los valores de linaje. En la obra ferrerleriniana todos los participantes del pacto literario quedan en entredicho, se produce un levantamiento frente a toda autoridad textual: se sacrifica al autor, se fuerza y descomponen los géneros, se apropia de textos ajenos y su autoría, se desafía al papel de lector, se ironiza sobre los grandes temas de la literatura, se desplazan los significados en favor del juego de significantes, etc...., aspectos al fin y al cabo ya consignados por nuestra tardía modernidad.

La formación lectora forjada en la seriedad no sabe cómo afrontar un poema que le recibe: «No controlo el esfínter que yugula el poema / [...] / permito que emane con toda su fuerza / y cierre el poema<sup>1</sup>» (Ferrer Lerín, 2013: 45). Esa provocación conmociona al lector, su integridad se desplaza, su pasado se hunde y aparece un escenario compartido por el miedo al cambio y la risa.

Las palabras de Vila-Matas al referirse a Kafka, para quien éste «demuestra que la dignidad del individuo ya no es posible», sirven para nuestro autor —quien, haciendo alarde de erudición, reconoce saber del praguense por pura capilaridad, no por su lectura o estudio—: al igual que sucede en Kafka, los personajes quedan desnudos, si bien Kafka, más sibilino desde la sombra de la

---

<sup>1</sup> Esta emergencia de lo escatológico nos lleva a otro autor, a Quevedo, quien además del gusto por la risa y el placer estético, comparte la mala suerte —a nuestro juicio— de ser reconocido la más de las veces por lo anecdótico de su vida antes que por el conjunto de su obra.

narración, los va despojando de su seriedad, Ferrer Lerín, fiel a esa dinámica de la fiesta bruta y rural, y siempre poco compasiva, participa alegremente del espectáculo que es la ridiculización de las identidades con pretensiones de eternidad. Los personajes caen ante esa impostura: unas veces, se les reduce por medio del mote: «el cráneo del criminal de Sierra Morena llamado el “Fantasía”» (Ferrer Lerín, 2008: 59); otras se les animaliza, como ocurre con el caso de “La niña asna” (Ferrer Lerín, 2012: 111) y la mujer que parió “semimonas” (ibíd. 105); otras son las situaciones con un desenlace humillante: «es verdad que dicho animal sea goloso del vulvar, que se tira el cuando la mujer está acucillada, desprevenida por el acto de mayores o menores, aunque no esté en despoblado, y que es preferente de las jóvenes morenas velludas almizcleñas y aún más si están reglando» (Ferrer Lerín, 2007: 45); parodiando el oficio, como por ejemplo el de artista, «esta clase de huevos/flota/contra corriente/y que el artista lo ama/como si fuera un cráneo» (Ferrer Lerín, 2013:19-20); y así todo el constructo de la seriedad se desquebraja en sonora carcajada (no pocas veces subrayada con el uso del estrambote al final de un poema o párrafo, lo mismo que otro gran usuario del mote y el humor bruto hiciera, Cela). Otro mecanismo de gran eficacia será la exageración:

Digo esto al hilo del fallecimiento, en esa misma localidad, del poeta Casimiro Martínez de quien el practicante Mambrú iba contando que disponía de tal utillaje que, y esto lo pude constatar en una ocasión, a la hora de miccionar debía mantenerse apartado de la taza ya que si no, chocaba frontalmente con la pared (parece que un día en que alguien trajo de Francia una revista *Paris Hollywood* no se le bajaba al vate la erección y al querer aliviarse hubo de hacerlo desde el pasillo de acceso a los retretes). (ibíd. 30)

En marzo de 2006 conocí a una mujer de rodillas adelantadas; quiero decir que al caminar, y en especial si llevaba tacones, las choquezuelas iban dos palmos por delante de lo más prominente del busto. Nada que objetar –incluso pudo gustarme– pero cierto día en que recorríamos la escollera de Alicante comprobé horrorizado que una barahúnda de chiquillos y, también, algunas gaviotas y fumareles imitaban con descaro los andares de mi amada. Rompimos. (ibíd. 69)

El individuo que pretenda acometer una misión (su oficio, sus ideales, su linaje...) fracasará: la seriedad ya no tiene futuro; lo cotidiano es absurdo y su naturaleza es irracional se sobrepone a esas burdas tentativas de progreso y cumplimiento que empujan incansablemente a los individuos.

Cenaba Marian de Anguita en amigable compañía en el restaurante Grimaldos de la Plaza Mayor de la ciudad de Jaca cuando el camarero jamaicano que retiraba presuroso los servicios dejó caer, involuntariamente, una valva de mejillón miniatura por el escote de quien hasta ese momento él había considerado una niña –“¿la niña tomará postre?”– y que al constatar el volumen y firmeza de sus senos pasó a denominar madam –“disculpe madam mi torpeza”–. (ibíd. 34)

El sexo es otra vía de desestabilización por donde lo natural escapa «con toda su fuerza» y choca con los simulacros de la seriedad. Un escote espléndido inaugura una nueva identidad, es un bautismo, pero también es una confesión en cuanto desplazamiento de lo privado y lo íntimo a lo público. Precisamente en este punto, en el uso de la confesión, debemos referir de nuevo el texto “Amargo sino” donde, como se dijo, el autor confiesa su simpatía con el actor y un posible estado de embriaguez (estado de exaltación vital, de lo natural y salvaje, por otro lado), y donde también aparece otra variante moderna de la confesión, la entrevista referida, en la que el actor relata su frustración:

No conseguir que a uno lo tomen en serio es, sin duda, una de las más atroces formas de sufrimiento. El 5 de febrero de este 2010 falleció en Grosmont (norte de Inglaterra) Ian Carmichael, a los 89 años, uno de los cómicos británicos más populares de los sesenta. Siempre quiso ser un protagonista romántico, pero lo preferían divertido; el “entrañable bufón” alcanzó la fama interpretando a una serie de dandis estúpidos pero afables que se enfrentaban a situaciones que nunca superaban. Incluso, en los cincuenta, intervino en algunas superproducciones dramáticas pero era evidente que su lugar estaba en la comedia doméstica. En una de las últimas entrevistas concedidas reconocía que le hubiera gustado disfrutar del tipo de papeles que normalmente ofrecían a Cary Grant, pero “el público lo que quería era que provocara carcajadas todo el rato”. Quien esto les cuenta fue pasto de similar desconsideración en el Camino de Eléctricas, yendo a Cuatro Nalgas, ante una implacable carraleja... en mayo pasado [“Engañosos encuentros”]. (ibíd. 127)

El lector se encuentra en la obra ferrerleriana en una «cámara de ecos» (expresión de Severo Sarduy), una atmósfera de resonancias de modelos casi inapreciables, de latencias textuales, un ambiente oxigenado por el humor. El paralelismo entre confesión y entrevista, en texto que antecede, producen una primera *retombée*, pero después otros paralelismos podríamos ir anotando, como el producido entre el paralelismo producido por el desplazamiento entre lo digital y lo analógico, el texto como «entrada» de un blog y su plasmación corporal en el libro, *Gingival*; y otros paralelismos como lo privado y lo público, la tensión creada entre interpretar y ser interpretado, que lo padecerá el autor, el actor, el texto... ¿Cómo saldrá el lector airoso de esa sobreabundancia en la que la escritura excede lo humano?

La escritura ferrerleriniana figura una colectividad abocada al salvajismo (donde referencias a una organización social y sobretodo al mundo productivo escasean), un tiempo con correspondencias con el tiempo de lo festivo, sin moderación, sin obligaciones, y donde el único ejercicio de medida parece la esmerada representación mediante la escritura en aras de su verosimilitud. A partir de esta lectura, y en relación con esa idea de productividad, se presenta otro rasgo propio de lo festivo (recordemos algunos ya enumerados a lo largo de nuestro texto: desplazamiento de lo privado a lo público, burla de la integridad del individuo, liberación de las

formas rígidas de los géneros...), y esa es la apropiación de lo ajeno para el propio consumo. Son tantos los textos ajenos apropiados por el discurso de Lerín que obligarían a reflexionar sobre una posible práctica de comunismo creativo, una fantasmal idea de la autoría y de la cita.

Sumergidos en un tiempo en el que tratar los derechos de autor y la propiedad intelectual está a pie de calle, y donde los intereses económicos juegan un papel protagonista en el mercado editorial, es todo un desafío el desparpajo y transparencia con la que Ferrer Lerín acomete la escritura de sus poemas (sobre todo en *Fámulo* y *Huela sangre*<sup>2</sup>), copiando literalmente textos y refiriéndose a éstos abiertamente al final de sus composiciones, tal como ocurre en el poema “Aniversario” de *Huela Sangre*, donde concluye listando sus fuentes (Edward Hopper, Stefano Faravelli, Francisco Arago, Jean Paulhan, Claude Roy). Ahora bien, el uso del término ‘comunismo’ no deberá llevar a engaño: la escritura de Ferrer Lerín, y en especial la poesía, es minoritaria, aguarda otra productividad que es el placer de la escritura: poco importa que el mensaje llegue al lector ni la magnitud del auditorio, ni siquiera el mensaje parece demasiado importante. Comunismo, por lo tanto, sólo en cuanto el autor sumerge su identidad en la de una colectividad, sumándose a la tarea de la escritura de todos los tiempos, dando su trabajo investigador y creador, construyendo nuevos textos sobre fragmentos rescatados. Si el producto del trabajo es el placer, entonces la misión de los lectores no debiera ser otra que gozar. En un tiempo en el que la gente se desgasta por el reconocimiento y la necesidad de reconocerse singulares.

A tenor de múltiples declaraciones, debemos incorporar a esa visión imaginada del escritor gozando mientras escribe, su imagen pública: sus intervenciones (ponencias, charlas, presentaciones...) son un género literario propio, una celebración de la literatura en la que Ferrer Lerín acaba interpretando no se sabe bien si el papel de autor o personaje, y en las que resulta imposible determinar si lo narrado es ficción o realidad, si todo es una broma o todo es serio. ¿Nos encontramos ante un fenómeno de jugaría? ¿Una invasión de la escritura?

Todo señala a la literatura oral, de la que mucho quedará por reivindicarse al tratarse los modelos de la seriedad —tal como ha lanzado el profesor Antonio Viñuales—, e irremediamente se apunta a un tiempo histórico, el medieval. Quizá la muestra más evidente por el gusto medieval sea su formidable *El Bestiario de Ferrer Lerín*, donde convive con naturalidad lo fabuloso y lo cotidiano, y donde podemos rastrear ciertos rasgos y procedimientos que estarán presentes en toda su obra y a veces serán usados humorísticamente:

---

<sup>2</sup> A este respecto véanse los textos recogidos en este mismo número dedicado por entero a Ferrer Lerín bajo el epígrafe “Filologías”, en los que desvelo junto a Antonio Viñuales la arqueología compositiva de algunos poemas de *Huela sangre*.

- La interpelación al lector: «Quisiera narrar una historia bella, pero la ebriedad aparente del que me lee, me obliga a subsanar su miopía otorgándoles un simiesco ripio. Gracias de antemano». (Ferrer Lerín, 2006: 247)
- Las andanzas de un antihéroe: podríamos enumerar escenas y personajes de la novela *Níquel* o *Familias como la mía*, como héroe en formación, etc... donde nuevamente se complica distinguir entre realidad histórica y ficción, y que, a pesar de reflejar una época de posible interés para el lector —los años de formación de la escuela poética novísima—, se centran más en capítulos hilarantes antes que en la seriedad.
- Las glosas: múltiples textos se presentarán sólo como el comentario de determinados fragmentos, tratados, discursos...
- El gusto por los arcaísmos: «Dijo ‘mueso’ en vez de ‘mordisco’ y ese arcaísmo pronunciado en ese momento y por esa mujer me excitó enormemente.» (Ferrer Lerín, 2012: 37).
- El uso de lo grotesco y lo escatológico: «Tuvo un acceso de tos, muy fuerte, noté cómo se contraía su ano, su recto, y en plena eyaculación, enorme, agónica, apreté de tal modo su torso tísico que oí crujir las vértebras, aflojé asustado el brazo y ante la carencia de unos pechos que apretar cogí su cabeza y le mordí con fuerza en la nuca mientras los aromas de su cabello me hacían enloquecer aún más todavía. Creí morir. (Y ella también, aunque por distinto motivo).» (Ferrer Lerín, 2005: 112).
- Lo monstruoso: en el mordisco en la cabeza tras el acoplamiento citado *supra* está la sombra de una criatura monstruosa frecuente en el bestiario medieval —aunque ausente en *El Bestiario de Ferrer Lerín*—, la mantis religiosa, monstruo cuya cópula concluye en canibalismo cefálico, bien que Ferrer Lerín dará un giro a ese final feliz pero trágico siendo él esta vez quien muerda<sup>3</sup>.

Lo monstruoso merecería capítulo aparte en la obra de Ferrer Lerín y más parece señalar a la literatura gótica que a la que ligeramente hemos llamado medieval: enlaza bien incluso con un renovado género del cine de terror, en especial el terror para adolescentes, donde el miedo y la risa se solapan. Tipos monstruosos salpican toda su obra, individuos que salen de su lado oscuro, la

---

<sup>3</sup> El protagonista del guión “Babaou” de Salvador Dalí, correrá suerte bien distinta y tras alcanzar Lisboa movido por la llamada de auxilio de su amada, ésta le recibirá con un mordisco en la cabeza acabando de inmediato con su vida.

potencialidad violenta de lo desconocido, siniestros individuos como el que emerge en el poema “Identidad” de *Hielo Sangre*, uno de esos “asesinos que nadie hubiera imaginado”, pues no sólo “cuidaba de la manadas de pavos”, sino que su familia creó expresiones como “cruda intensidad del verismo”, pero que además se refería al sexo como “vientre”.

#### Identidad

Era una persona que cuidaba de las manadas de pavos,  
 piadoso,  
 ejercía la piedad,  
 una persona, individuo o habitante  
 [...]
 Ricardo Ropy,  
 ¿un largo historial de crímenes violentos?  
 Esa familia –ni un pirata  
 menor de edad-, fundada  
 en la doctrina de las causas finales, en la caución,  
 en la contingencia.  
 Una familia,  
 la de Ricardo, que creó  
 expresiones  
 como «cruda intensidad del verismo» y que la unión en plenitud,  
 ese tipo de perlesía descaderada que inventara Mazuela  
 (Pfa),  
 era llamada,  
 en vez de «fuego»,  
 «vientre». (Ferrer Lerín, 2013: 27-28)

Una y otra vez se repite la precariedad de la identidad del individuo, y es quizá por ello que tomar el asunto con sentido del humor o con sexo siempre ayuda: el poema “Todos rieron” relata una recepción en el Consulado de Pau, y asistimos al fascinante —pero nuevamente siniestro— proceso de desdoblamiento, acople y final reducción feliz que padecen los *individuos* de Única Lanar y Copa Nirel:

Única Lanar y Copa Nirel como cuerpos geométricos.  
 El método topológico demuestra su igual naturaleza  
 [...]
 Lanar abandona al santo y saca a Copa a la pista.  
 [...]
 Única y Lanar se desdoblan.  
 Y también Copa y Nirel.  
 Cuatro en danza contemporánea.  
 Mas cuatro se vuelven dos.  
 Y al final estos se acoplan.  
 Y queda uno. (ibíd. 57)

A través de la cópula o acople por la que dos y luego cuatro cuerpos se convierten en uno solo (final feliz anunciado por el título), este lance entre seres de curiosos nombres (de nuevo autor-personaje Paco Lerín en *Copa Nirel*) concluye en un final feliz, una *petite mort*. Y a otra muerte feliz asistimos también en el texto “La vida”, donde el escritor se retira para su contemplación (movimiento esencial de la vida religiosa): «Al amanecer una nube de buitres cae del cielo sobre la carne vacuna. Vísceras. Huesos. Ferrer Lerín cree que sueña. Felicidad olvidada. En esta agonía.<sup>4</sup>» (Ferrer Lerín, 2012: 228).

La celebración de la vida a través de momentos enfrentados: el sexo y la voracidad, la muerte y la cópula, la seriedad, la risa: todo mezclado, todo a un tiempo. Códigos antipáticos. No distingue la vida tiempos para la seriedad y tiempo para la risa; antes sucede todo con bastante ambigüedad y todo parece corrompido, es imposible ese confortable dualismo:

Pocos son los momentos jocosos en la larga espera de los consultorios odontológicos pero recuerdo un día en que la secretaria de la consulta del doctor Ferrer Auger de la calle Aribau, entre Diagonal y Travesera, en la ciudad de Barcelona, llamó a dos pacientes a la vez, uno para ortodoncia y otro para radiografías, y lo hizo con estas palabras: “Que pasen la niña Niño y el niño Gigante”. Mas nadie le vio la gracia. (ibíd. 30)

Te amo hoy. Vienes hacia mí (...). Entonces me miras y das un original soplido. Recoges la falda hasta el límite que permiten las ordenanzas y me besas. Yo digo siempre lo mismo: “¿Dónde estará ahora mi padre?” (Ferrer Lerín, 2006: 197)

Y así nuevamente asistimos al desplazamiento de identidades —presencia del autor por medio de la figura del padre—, ruptura del idilio, desautomatización... y así se podrían ir señalando múltiples ejemplos en la obra de Ferrer Lerín donde la risa juega con el problema de las identidades. Mientras el mundo entero y sus productos se desgastan queriendo ser reconocidos como singulares, lo singular *per se* no levanta la voz: así, la escritura ferrerleriniana hace gala (en citas, entrevistas, etc.), como dijera el propio Borges, de lo inseparable de su mérito al lenguaje y a la tradición: «Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque *lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición.*» (Borges: 1974: 808). Palabras humildes respaldadas por personales reformulaciones de las escrituras heredadas y una lectura brillante de lo cotidiano y lo absurdo de nuestro tiempo. La escritura de Francisco Ferrer Lerín encarna los conflictos y debilidades actuales de la idea identidad: la precariedad y la inestabilidad de toda autoridad, con humor antes que desbordándonos

---

<sup>4</sup> No sería mal argumento para una buena recolección de textos en torno a ese esperar la muerte en la literatura española. Libro muy recomendable sobre el asunto es *Despedidas elegantes*, recolección de los últimos momentos de grandes figuras del pensamiento oriental. Y aquí nos viene a la memoria los extraordinarios versos de Antonio Gamoneda de “Canción errónea”: «Definitivamente / me he sentado a esperar la muerte / como quien espera noticias ya sabidas».

con elaborados mensajes ontológicos. Estamos, sin duda, ante un gran intérprete de nuestra época, al que quizá sin quererlo y aun tratando de hacernos reír y compartir el placer del texto, tratamos con la desconsideración de estas seriedades y estas interpretaciones.

### **Bibliografía**

BARTHES, R. (1996): *El placer del texto*, Nicolás Rosa y Óscar Terán(trads.). México, Siglo XXI Editores.

BORGES, J. L. (1974): *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires, Emecé editores.

FERRER LERÍN, F. (2005): *Níquel*. Zaragoza, Mira.

\_\_\_\_\_ (2006): *Ciudad propia. Poesía autorizada*. Santa Cruz de Tenerife, Artemisa.

\_\_\_\_\_ (2007): *El bestiario de Ferrer Lerín*. Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.

\_\_\_\_\_ (2008): *Papur*. Zaragoza, Eclipsados.

\_\_\_\_\_ (2009): *Fámulo*. Barcelona, Tusquets.

\_\_\_\_\_ (2012): *Gingival*. Palencia, Menoscuarto.

\_\_\_\_\_ (2013): *Huela sangre*. Barcelona, Tusquets.