

LUDIBRIO ES UNA PALABRA TUPIDA

Alfredo SALDAÑA

Universidad de Zaragoza

La crítica literaria española ha convertido con frecuencia en estas últimas décadas la inercia, la costumbre y la comodidad en criterios de valoración; en demasiadas ocasiones, el trabajo de (s)elección llevado a cabo por grandes empresas editoras, antologías colectivas, suplementos literarios de prensa escrita y panoramas de conjunto más o menos críticos ha sido el caldo de cultivo del que se ha nutrido después una crítica poco dispuesta a explorar lo que hay por debajo de la superficie, poco ávida de escuchar esas otras voces que se oyen al margen del ruido y el murmullo habituales. En este sentido –y porque es sabido que las trayectorias literarias de mayor calado suelen desarrollarse al margen de las reglas generales y las consignas institucionales– se encuentra la apuesta que desde hace cierto tiempo algunos venimos haciendo a favor de la singularidad, una apuesta que pasa por la recuperación de la lectura como instrumento de análisis y que nos recompensa con el descubrimiento de voces y registros personales en un escenario donde abundan los ecos y los epígonos.

Si nos fijamos en la poesía española de este período, comprobaremos enseguida que las palabras que hace ya algunos años escribiera Andrés Sánchez Robayna (1988: 225) mantienen todavía su vigencia: «esa poesía ha sido básicamente *no leída*, es decir, no ha sido objeto de reflexión, de discusión y de valoración crítica. Ha sido, en rigor, una poesía *sobreentendida* y –lo que aún es más grave– sometida o condenada a la acrítica circulación del tópico y de las formas más idiotizadas del prejuicio estético», unas palabras que no pueden sino recordar aquellas otras de Leopoldo María Panero tomadas del prólogo a *Narciso* con las que recordaba la historia ciertamente extraña y terrible de aquel escritor que «descubre al cabo de los años, poco antes de morir, que no ha escrito jamás, *porque no ha sido leído*» (Panero, 1979: 11). Así pues, frente a esas conductas orientadas por intereses preconcebidos, muchas veces extraliterarios, es preciso recuperar la proximidad del texto, volver a oír sus latidos, leer sus huellas.

En este sentido, si no el ludibrio, el escarnio, el desprecio o la mofa, sí el silencio y, en ocasiones, la incomprensión han sido las respuestas habituales que ha encontrado en la crítica literaria una de las escrituras más interesantes e innovadoras de la literatura española contemporánea y, así, no creo que sea una hipérbole calificar de “acontecimiento literario” la publicación en 2006 de *Ciudad propia*, volumen que recoge la poesía de Francisco Ferrer Lerín (Barcelona, 1942), esa *rara avis* de la literatura que no ha renunciado nunca a la práctica de una escritura ajena a las modas y los modos más trillados (y probablemente no esté de más recordar que de “rara” era calificada ya en 1971, en la contracubierta de su segundo libro publicado, la obra de este escritor), una escritura singular elaborada al margen de las sonatinas y los sonsonetes más habituales, una escritura fronteriza que pone en juego la pertinencia de las taxonomías genéricas tradicionales y se sitúa, como muy bien señala Jiménez Arribas (*apud* Ferrer Lerín, 2006: 25), en una especie de «equivocidad genérica». *Ciudad propia* toma su título de un sintagma de “Curry”, poema de *Cónsul* fechado en 1966: «Ésta es la historia de mi estancia en la ciudad. De mi estancia larga. Y de mi ciudad propia» (Ferrer Lerín, 2006: 197); el volumen –que aparece con el subtítulo de *Poesía autorizada*– responde, en efecto, a la “lectura autorizada” que el propio Ferrer Lerín ha hecho de su escritura, izada por su propio autor a la categoría de poesía, una obra que – con anterioridad a la publicación de este volumen– se había materializado en la publicación de tan solo tres libros: *De las condiciones humanas*, en 1964, *La hora oval*, de 1971 –antología con la que quedó finalista en el Primer Premio Maldoror de Poesía, la misma convocatoria en la que fue seleccionada *Uretra*, obra del malogrado poeta aragonés Ignacio Prat (1945-1983), con quien Ferrer Lerín tiene más de un punto en común–, y *Cónsul*, en 1987. La edición –que incluye los textos liminares de José Corredor Matheos (para el primero de los libros publicados) y Pere Gimferrer (para los otros dos)– se completa con veintiocho poemas no recogidos en libros o, en algunos casos, inéditos (el más reciente está fechado el 20 de diciembre de 2005), una “Nota a la edición” (en la que se nos avisa de que algunos poemas del primer libro han sido suprimidos –caso de “Democracia”, composición con una carga considerable de crítica social, y del texto inicial transcrito en cursiva– o acortados –caso de “Memoria de un recuerdo”– y en la que –quizás por descuido– no se señala que ha desaparecido un poema de *La hora oval*, el titulado “5-XII-68”), una “Noticia bibliográfica”, unas “Notas del autor” que revelan parte de la génesis y las circunstancias de escritura de algunos textos, una “Nota biográfica” firmada por Javier Ozón Górriz y un ajustado e iluminador “Prólogo” de Carlos Jiménez Arribas en el que se sitúa la obra de Francisco Ferrer Lerín en el lugar –destacado– que por derecho le corresponde en el panorama poético español de estas últimas décadas. En todo caso, *Ciudad propia* supone una segunda y extraordinaria oportunidad para encontrarnos con una escritura poética que

hubiera merecido otra suerte en el primer momento de su aparición, una excelente ocasión para enfrentarnos a una escritura que no es sino la representación de una forma singular de lectura.

De las condiciones humanas (publicado por la Editorial Trimer en su colección “De trigo y pan provisto”, dirigida por Joaquín Buxó Montesinos) probablemente toma su título –«humano, casi social», según se lee en la solapa de aquella primera edición– de la novela *La condición humana* (1933, Premio Goncourt) del escritor e intelectual antifascista francés André Malraux, un referente del que pudiera muy bien haber recogido esos elementos de crítica social que aparecen en algunos poemas, elementos que, si no en la forma, sí en el fondo vinculan esta escritura con los «sones de poetas sociales» (Ferrer Lerín, 2006: 74) a los que se refiere nuestro autor con algo de sorna en “Los justos”, un poema de este libro, poetas sociales que en *La hora oval* pasarán a ser «poetas comprometidos» (Ferrer Lerín, 2006: 116). Con todo, la pluralidad del título (*La condición humana* se convierte en *De las condiciones humanas*) sugiere –además de una intención paródica– un primer elemento de conflicto, una llamada de atención sobre la complejidad de un escenario que no se deja atrapar desde las miradas excluyentes de los registros realistas. A este respecto habría que señalar que la dimensión política de la escritura leriniana no se halla solo en esos poemas de registro cívico y comprometido que se encuentran diseminados por sus diferentes libros sino también en esos otros textos –aparentemente no realistas– en los que el lenguaje ha saltado por los aires, en un intento de subvertir las bases con las que el pensamiento occidental –fundamentalmente lógico, racional, metafísico– ha ordenado tradicionalmente el mundo, la vida y sus valores y, en ese sentido, podría afirmarse que Ferrer Lerín representa bien el caso de ese escritor que, según Bataille (1993), asume su compromiso con la libertad no tanto como una lucha por conquistarla sino como un uso de la misma, encarnándola en cada una de las palabras que dice o deja de decir; ese «estado mental» (Bataille, 1993: 82) que fue el surrealismo desempeñó así un papel destacado al dar espacio a la ausencia, conceder la palabra al mutismo y potenciar una escritura impersonal, desligada del sujeto empírico. Con todo, este primer libro de Ferrer Lerín –debido a la mezcla aparentemente desordenada de registros expresivos, motivos, temas y tipos de discurso empleados– provocó más desconcierto e incertidumbre que otra cosa entre los escasos críticos que se hicieron eco de él en el momento de su aparición, un año después y en la misma colección que *Mensaje del Tetarca*, de, entonces, Pedro Gimferrer. La dificultad que planteaba este primer título leriniano podría deberse en aquel momento –recordemos, 1964– a la reunión en un mismo escenario poético de fantasía y testimonio cívico, imaginación y crítica social, ironía y mensaje, sentido del humor y compromiso, lirismo y narratividad. Y ya en este primer libro se aprecia la huella de escritores como J. L. Borges o Saint-John Perse

(autores cuyo magisterio ha reconocido en más de una ocasión el propio Ferrer Lerín) y el lector tiene la sensación de encontrarse ante una escritura que se muestra –sin prejuicios ni compromisos previamente adquiridos– heredera de la mejor tradición de la vanguardia histórica, rasgo que supo ver Pere Gimferrer en el prólogo de su siguiente libro: «Dudo que alguien, entre los poetas de mi generación, haya emprendido la aventura vanguardista con la libertad imaginativa y el fervor iconoclasta de Ferrer Lerín» (*apud* Ferrer Lerín, 2006: 82).

En efecto, siete años después, en septiembre de 1971, ve la luz *La hora oval* (editado por Llibres de Sinera en la celeberrima colección “Ocnos”, dirigida por Joaquín Marco y en cuyo consejo de redacción figuraban Gil de Biedma, Gimferrer, J. A. Goytisolo, L. Izquierdo y M. Vázquez Montalbán, una colección en la que previamente habían publicado, entre otros, Leopoldo María Panero y el propio Gimferrer); *La hora oval* es una antología de textos fechados en la década prodigiosa y unidos precisamente por aquello que los aleja, el registro expresivo, sin un hilo argumental, temático, estilístico o estructural definido (algunos de esos textos –“Memoria de un recuerdo”, “Los justos” y “Los humildes”– ya habían aparecido en su entrega anterior); en todo caso, este volumen –publicado solo unos meses después de *Nueve novísimos poetas españoles*– vino a mostrar que la tan citada ruptura generacional, si se dio, se dio más intensamente en aquella antología unipersonal que en esta otra colectiva (no dejan de ser significativas en la antología de Castellet las ausencias de Ferrer Lerín, J. M. Ullán e Ignacio Prat, tres de los poetas que con mayor ahínco tensaron el lenguaje en aquel momento).

De nuevo, un grupo editorial barcelonés, Ediciones Península/Edicions 62, publica su tercer libro en 1987, *Cónsul* (en la colección “Poética”, dirigida por R. Argullol, F. de Azúa, N. Comadira, D. Oller y F. Parcerisas), un volumen que recoge textos escritos entre 1964 y 1973, «rescatados de una era de insurrección», como señala Gimferrer en el “Frontispicio” (*apud* Ferrer Lerín, 2006: 183) y que en ese momento (finales ya de los ochenta) podrían ser vistos por la otra sentimentalidad y otras corrientes afines como un nuevo intento de recuperación de la vieja vanguardia, cuando no como una broma de mal gusto. Los tres libros conservan un aire de familia, comparten mecanismos retóricos y, en general, responden a una misma comunidad estética asentada sobre unos parecidos planteamientos poéticos: la construcción de un imaginario artístico en el que la biografía –ese relato escrito de la vida de alguien– ha sido sometida por la tiranía de la literatura.

Al margen de grupos y grupúsculos literarios más o menos organizados, ajeno a modas y tendencias poéticas impulsadas desde el sistema académico o desde la crítica institucional, alejado de los círculos de poder que gobiernan los movimientos del mercado literario, Ferrer Lerín ha ido elaborando durante casi cincuenta años –escribe

sus primeros textos con diecisiete, en 1959, aunque los poemas de su primer libro datan de 1962— una obra poética de unas dimensiones nada espectaculares (*Ciudad propia*, con el aparato crítico incluido, apenas sobrepasa las trescientas páginas, lo cual da testimonio del rigor y la autoexigencia con que este poeta ha entendido siempre su escritura), una obra poética singular como muy pocas otras en el panorama literario español de estas últimas décadas, dotada con unas señas de identidad con denominación de origen, rasgo de estilo que todos pretenden pero muy pocos alcanzan; y ello lo ha hecho convencido de que la poesía es la expresión de la singularidad, la excepción de la norma. De alguna manera, un poema de *La hora oval* como “Dedicatoria”, fechado en 1968, revela ya con cierto orgullo una actitud poética conscientemente asumida y alejada de cualquier tópico o consigna general. Desdoblándose de un modo parecido al experimentado por Sócrates al final del *Fedro* platónico o por el Antonio Machado de “Retrato”, este poema es —más que lo que anuncia su título, una “dedicatoria”— una declaración de intenciones y de principios poéticos irrenunciables. Una voz singular como ésta resiste mal la compañía de otras voces —«única», «no adocenada» son algunos de los epítetos con que Jiménez Arribas caracteriza esa voz en su prólogo—, y quizás ahí encontremos una de las razones por las que la presencia de este poeta en antologías y volúmenes colectivos brille casi por su ausencia, comenzando con el «montaje castelletiano» (Prat, 1982: 116) de 1970, a pesar de las buenas relaciones que Ferrer Lerín mantenía ya desde comienzos de los sesenta con dos figuras destacadas del panorama literario barcelonés, Pere Gimferrer (de quien se dice que fue corresponsable de aquella antología) y Félix de Azúa (incluido también en la misma aunque perdido para la lírica poco después y recuperado, como un nuevo Guadiana, recientemente), y a pesar, sobre todo, de la afinidad estética entre la escritura de Ferrer Lerín y muchos de los rasgos presentados por Castellet en el prólogo de su antología como característicos de aquella promoción poética: libertad formal, técnicas elípticas y de *collages*, ruptura de la expresión silogística, exotismo, artificiosidad. Recordemos que Gimferrer, Azúa, Castellet, con Barral y Gil de Biedma —integrantes todos ellos de la *intelligentsia* literaria catalana de aquellos años—, constituyeron el jurado —presidido al parecer de manera no demasiado ortodoxa por Octavio Paz— que resolvió el primer Premio Maldoror de poesía, resolución que daría lugar posteriormente a la publicación de *La hora oval*.

Yo no sé si estamos ante uno de esos escritores cuya escritura es proyección y consecuencia de su vida —como al parecer sucede en poemas como “Consideraciones biográficas”, donde se lee: «Hablo / de familias como la mía que / todo lo deben al amor / por la aventura y / al temor / a molestar» (Ferrer Lerín, 2006: 270), “Rinola Cornejo y El Estrangulador de Boston”, texto de *Cónsul* del que se señala que responde a un «esquema pericial» y que «es una relación de hechos vividos por el autor en la ciudad

de Barcelona», o “Profesora y alumna”, poema del mismo libro en el que aparece el personaje de Ariola Espino, *alter ego* de aquella otra poeta que publicó sus primeros versos en *Generación del 65*, legendaria antología de vida tan efímera como incierta (la antología, coordinada por Juan María Marín y Fernando Villacampa, estuvo a punto de publicarse en 1967, auspiciada por el Departamento de Actividades Culturales de la Asociación de Alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza); con un prólogo de apoyo de Miguel Labordeta titulado “A manera de introducción, pero que no lo es”, incluía textos de M. Anós, A. Burriel, A. Egido, J. J. Eiroa, C. García Comeras, C. Lorenzo Elizalde, J. M. Marín, S. Molina, E. Pellejer Calamar, M. P. Pérez Calve, M. P. Rey del Corral, J. A. Rey del Corral, I. Prat, J. A. Maenza y F. Villacampa–; yo no sé si estamos ante uno de esos escritores –decía– cuya obra es reflejo de su vida o ante una de esas personas cuya vida es proyección y prolongación de su escritura; en todo caso, me temo que nos encontramos ante uno de esos individuos en los que vida y obra son manifestaciones inseparables –y a menudo indistinguibles– de un mismo binomio, registros intercambiables en los que la palabra es el nutriente que da lugar a otras palabras, discursos que proceden de un modo vampírico (Ferrer Lerín es un reconocido admirador de Bram Stoker), por fagocitosis léxica y apropiación de lo ajeno.

Afirman sus biógrafos –autorizados o apócrifos– que inició estudios de medicina y se licenció en Filología Hispánica en la Universidad de Barcelona –donde conoció a comienzos de los sesenta a quien luego iba a ser probablemente el poeta más laureado y reconocido de su generación, Pere Gimferrer, quien a su vez supo apreciar muy pronto la singularidad e intensidad literarias de Ferrer Lerín, «pionero y fundador», según declara el autor de *Arde el mar* en el “Frontispicio” de *Cónsul*, «del ala extrema de la escritura novísima» (*apud* Ferrer Lerín, 2006: 183)–, palabras que describen muy bien la tensión permanente de una actitud poética extraordinariamente radical, fundada sobre la exploración del lenguaje y la búsqueda del máximo grado de elasticidad del mismo; señalan esos mismos biógrafos –y de ello también yo puedo dar fe– su insaciable afición a la lectura de diccionarios, manuales y enciclopedias –y de este modo la lectura no es sino un incansable agente provocador de escritura o, dicho a la inversa y con palabras del prologuista de *Ciudad propia*, «toda escritura es, a fin de cuentas, una forma irremplazable de leer» (2006: 20)–, y ejemplos de lecturas generadoras de escrituras encontramos en “Port-Royal”, poema de *La hora oval* cuyos versos están formados por dos partes separadas por un punto (según nos indica el propio autor, la primera es original y la segunda está tomada de los libros de –o sobre– piratas y es posible tanto una lectura conjunta como lecturas por separado), “«...lozana la grama ondeaba en torno a su puerta», o mejor: «...lozana la grama ondeaba en torno a su copa»” (Ferrer Lerín, 2006: 103), poema en prosa de *La hora oval* extraordinariamente diseccionado por Túa Blesa (2004) que recrea con algo más que ironía y afilado sentido

del humor uno de los pilares de la crítica literaria de raigambre positivista, la creencia de que el texto es un fiel reflejo de los deseos de su autor, esto es, la falacia intencional que los *new critics* denunciaron a mediados del siglo pasado, y en “Bibliofilia/1” (Ferrer Lerín, 2006: 264), poema generado a partir del descubrimiento y posterior lectura de una nota guardada entre las páginas de un libro, nota y libro que son representaciones en este caso de distintos afectos y sentimientos, hilos de una misma biografía familiar, es decir, imágenes de la vida de un ser humano; por otra parte, esa misma afición a la lectura de diccionarios, manuales y enciclopedias ha provocado un nuevo género de escritura no específicamente lírico, el bestiario, un género «construido sobre la realidad de otros libros» (Ferrer Lerín, 2007: 13) que, sin embargo, encuentra en la imaginación y la fantasía unas sólidas bases de apoyo, un género donde finalmente adquiere más importancia la forma que el fondo, la expresión que el contenido, «cuya grandeza es más verbal que conceptual» (Ferrer Lerín, 2007: 13). Esos mismos cronistas apuntan también su inclinación hacia el póquer (sobre todo en la variedad denominada “selectivo” o “chiribito”) y su profesión de accipitrólogo especializado en grandes aves rapaces necrófagas. Hechos relacionados con todos estos ámbitos aparecen con frecuencia en su escritura aunque, insisto, yo no sé en este caso qué es antes, si el huevo o la gallina, la historia o la leyenda, la realidad o la ficción, la vida o la obra, la persona o el personaje que un día –como la Alicia de Lewis Carroll– decidió atravesar el espejo y quedarse a vivir «en los balcones en las azoteas en los tejados» (Ferrer Lerín, 2006: 213), a salvo de los perros y las ratas, como se lee en ese desolador texto que es “Corvus corax”, es decir, en el país de la literatura (propia o ajena), lejos de los hombres y cerca de las cumbres de las montañas blancas e inexploradas, aptas solo para iniciados, donde anidan los buitres y otras aves de altura.

En “Última poesía no española” un derridiano Leopoldo María Panero dejó escrito que «la literatura es la puesta en juego de un sentido» (Panero, 1979a: 110); se lamenta con razón L. M. Panero de la pobre tradición lectora española y, entre la brevísima muestra poética que presenta, incluye un poema –“Los editores”, de *La hora oval*– de Ferrer Lerín, a quien presenta como un «gran jugador de póquer» con quien ha perdido muchas partidas. Heredera de algunos registros expresivos del surrealismo –Jiménez Arribas destaca en esta poesía «la voluntad crítica de aprovechamiento del ejercicio surrealista» (*apud* Ferrer Lerín, 2006: 17)– y el dadaísmo (que incluyen en muchos textos la desmembración de palabras, la eliminación de mayúsculas iniciales y signos de puntuación, la presentación de distintas versiones, la utilización de la prosa como vehículo del poema o la combinación de varias lenguas), la escritura que lleva por nombre Ferrer Lerín –y aquí, junto a su obra poética, considero también su reciente novela *Níquel* (Ferrer Lerín, 2005)– supone un permanente desafío de lectura, un reto en el que el lenguaje es el principal protagonista, una apuesta en toda regla en la que no

deja de ponerse en juego a cada instante nada menos que el sentido –el sentido común muchas veces– y en la que la inteligencia y la sensibilidad del lector son permanentemente cuestionadas y puestas a prueba, una escritura, en suma, cuyo objetivo principal podría resumirse en el verso con que se abre su poema “Tzara”: «Luchar contra el anquilosamiento de las palabras» (Ferrer Lerín, 2006: 175). Es el lenguaje quien se expresa en estos textos, sin condiciones, reglas o metas previamente marcadas, liberado de toda servidumbre comunicativa, un lenguaje concebido como un decir sin más, un decir por decir, vaciado de todo valor social y de poder aunque, por eso mismo, dotado de un gran potencial crítico y revolucionario, y esto valdría para gran parte de la obra poética de este autor, incluso para aquellos poemas en prosa que se encuentran diseminados a lo largo y ancho de su trayectoria literaria y de los que podría decirse que responden a una concepción escénica (cinematográfica o teatral) muy acusada (es el caso, por ejemplo, de “Rinola Cornejo...”, que finaliza con la frase «Aquí acaba la obra») o que se presentan «muy escorados hacia la narratividad» (Jiménez Arribas *apud* Ferrer Lerín, 2006: 16), algunos ya desde sus mismos títulos, como “Memoria de un recuerdo”, “El monstruo”, “La heredad”, “La mano”, “El fracaso”, “José D. Hebern”, “2-3-65”, “La historia preferida”, “Se describe una vida extraña”, “Mis memorias”, “Mansa chatarra”, “Corvus corax”, “Mirón”, “...La historia de Ruth! Aquí se involucra la historia de los moabitas” o, entre otros, “Otelo”, que comienza con estas palabras: «La huida en el coche festivo y cálido junto a la mujer que amo. Así es el comienzo de la historia que yo debiera relatar» (Ferrer Lerín, 2006: 141). En muchos de estos textos se entremezclan y confunden poesía y poética, es decir, palabra en libertad y reflexión sobre la misma.

Literatura en estado puro, es decir, contaminada de todas las impurezas que pueda uno imaginar, esas materias que hacen de la literatura la escritura de la libertad, la escritura cuya única ley es transgredir todas las leyes, todas salvo una quizás, la inexorable ley del silencio, ante el que algunas escrituras saben rendirse y esa rendición es entonces no un fracaso sino un triunfo, una conquista, un gesto de grandeza. En el citado “Frontispicio” de *Cónsul*, señalaba Gimferrer: «es, sí, el silencio que pedía una experiencia de la escritura tan radical como la que aquí se nos muestra. La onda expansiva de una explosión verbal como la que presenciamos en estos textos pedía el silencio, el puro vaciado de expresión y sonido» (*apud* Ferrer Lerín, 2006: 183). Desafío de lectura que pasa por interpretar ese silencio, palabra escrita en el viento. Un desafío de lectura que probablemente implica también un poner en tela de juicio los procedimientos de análisis y los criterios de valoración con que ha venido trabajando la crítica literaria española de estas últimas décadas, una crítica para la que –salvo honrosas, muy pocas, excepciones– la escritura que lleva por nombre Ferrer Lerín es una marca que brilla por su ausencia, una marca registrada aunque escasamente

valorada por unos lectores acostumbrados a leer otros discursos más ortodoxos, planos y convencionales y no uno como éste, que ha hecho de la poligénesis –esa antigua idea de los estudios literarios convertida en un fenómeno central de la literatura comparada– casi un código de conducta de obligado cumplimiento (y como parte de esa crítica habría que mencionar al propio Corredor Matheos, prologuista del primer libro de Ferrer Lerín, quien saludó la aparición de aquel poemario con más buena voluntad que acierto crítico al no comprender el mestizaje entre ironía y sentido del humor junto a hondura de sentimientos y exploración de la realidad): «el joven poeta prefiere seguir soñando» (*apud* Ferrer Lerín, 2006: 45), así, de esta manera un tanto paternalista, resumía en ese prólogo Corredor Matheos la actitud vital y literaria de Ferrer Lerín, como si el registro dominante fuese el evasivo, onírico y escapista y como si no hubiese en esa obra –en poemas como “Antiguo”, “Los justos” y “Los humildes”, que conectan desde mi punto de vista con la poética expresionista, cruzada de imágenes surrealistas y visionarias, de los primeros libros de Miguel Labordeta, *Sumido 25* (1948), *Violento idílico* (1949) y *Transeúnte central* (1950)–, como si no hubiese en esa obra –decía– un compromiso con la denuncia y la crítica de una realidad social determinada, un compromiso, claro, no adquirido según los cánones de la poesía realista dominante en aquel momento sino filtrado por el tamiz de la vanguardia histórica, sobre todo a través del surrealismo, ese movimiento en el que Ferrer Lerín ha encontrado siempre aquel potencial revolucionario que Bataille (1993) viera en su momento, y eso fue lo que no se quiso entender o aceptar desde una perspectiva en la que poesía social, por un lado, y técnicas expresivas surrealistas, visionarias e irracionistas, por otro, eran elementos irreconciliables. No cabía mezclar –por decirlo con expresiones tomadas del mencionado prologuista– «palabras hondas» con «un mohín burlón». Ferrer Lerín llevó a cabo esa mezcla y su escritura fue el detonante que resultó, una escritura que encontró en algunos de esos rasgos que Hugo Friedrich (1974) describiera como característicos de la poesía moderna –fragmentarismo, dislocación, incoherencia, lirismo despoetizado– sus principales motivos de referencia.

Un desafío de lectura que –al mismo tiempo– supone una desautorización de la mayor parte de las antologías colectivas y de los ensayos que han tratado de recoger la historia y la crítica de la poesía española contemporánea como instrumentos de periodización, análisis e interpretación, volúmenes –unos y otros– en los que la escritura que lleva por nombre Ferrer Lerín resulta prácticamente ignorada. Así pues, tal como ya he defendido en otros trabajos (Saldaña, 1997; 2001), frente a los nombres de poetas, generaciones, escuelas, tendencias, corrientes, movimientos y grupos utilizados habitualmente por la crítica literaria como criterios de análisis y valoración de la poesía española posmoderna, creo necesaria una vía de interpretación basada en la lectura, una lectura que dote de sentido y proporcione existencia real a la escritura. Todo ello

significa aceptar una lección que jamás deberíamos volver a olvidar: la literatura vive al margen de prejuicios y mercados literarios, con independencia de antologías y revisiones históricas más o menos críticas; la literatura respira en la singularidad de cada propuesta personal y solo ahí, una singularidad que implica tanto la posibilidad de su desarrollo en forma de voz propia como el riesgo de su propia disolución en el océano de la anonimidad y la colectividad. Situar así esta escritura en el marco genérico que conocemos con el nombre de *poesía* supone preguntarnos por el sentido que tiene leer estos textos como *poemas* y cuestionar la delimitación del propio campo de la poesía.

La escritura que lleva por nombre Ferrer Lerín representa en este sentido un lugar no marcado en el panorama literario español de nuestro tiempo, un lugar inestable, móvil, un lugar en construcción y en permanente transformación –como sucede en “J’attends une chose inconnue ou peut-être, ignorant le mystère et vos cris”, el poema de título mallarmeano tomado de *Hérodiade* en donde el descubrimiento de una errata («al acpa» por «la capa») propicia la continuación de la escritura, como de un modo parecido ocurrirá en “«...lozana la grama...»”, poema incluido asimismo en *La hora oval* en el que un error de lectura, el personaje lee «puerta» donde se ha escrito «copa», desencadena la escritura–, un lugar que es casi un no-lugar, carente de localización –«Me hallo fuera de cualquier territorio» (2006: 262), declara la voz poética en “La ciudad alejada”, texto fechado en 2004 que vuelve sobre algunos motivos centrales de “Corvus corax”, escrito treinta y cuatro años antes: cómo sobrevivir en una ciudad sembrada de cadáveres, donde la muerte se ha adueñado de sus calles y plazas, en un escenario en el que hay que disputar el alimento con cuervos, perros, ratas y buitres (¿o cóndores?)–, un no-lugar en el que el valor estético –lejos de ser un aval seguro, una garantía ya adquirida de antemano– es algo que se pone en juego en cada texto con el riesgo, claro, de multiplicarlo o perderlo del todo.

Ferrer Lerín cifra así el sentido de lo poético en la creación de mundos conforme se escriben los textos. Se trata en estos casos, como querían los formalistas rusos y practicaron de forma intensa y radical algunos escritores de la vanguardia histórica, de provocar con el texto poético una anomalía (en el sentido de ser dicho texto resultado de una discrepancia de la regla y el uso convencionales), una situación de desconcierto, incertidumbre, extrañamiento, una situación en la que el lector quede sumido en una cierta perplejidad, y todo ello al convertir el poema en un escenario dialógico en el que se entrecruzan voces con registros y cadencias muy diferentes, voces, registros y cadencias que sitúan la historia y la anécdota en un segundo plano al hacer del gesto estilístico empleado la principal señal de identidad, y ello a pesar del perfil dramático de algunos textos, esto es, «válido para la representación teatral», como se señala de

“Rinola Cornejo y El Estrangulador de Boston”, composición que, por si fuera poco, finaliza con la frase: «Aquí acaba la obra» (Ferrer Lerín, 2006: 217 y 219), o como sucede asimismo en el expresamente titulado “Reposición de una obra”, y narrativo, testimonial, declarativo y pericial de otros. Y así esta escritura cifra muy bien la expresión de la monstruosidad en tanto en cuanto da paso a lo extraño e inquietante, en la medida en que la norma, el equilibrio y la contención se retiran para que surjan la transgresión, la disonancia y el exceso.

Habrán quienes afirmen que la escritura que lleva por nombre Ferrer Lerín es apoética, como habrán quienes defiendan que es «radicalmente poética» –sin ir más lejos, ésta es la opinión del prologuista de *Ciudad propia*–; unos y otros tendrán sus razones para señalar lo que señalan pero lo que resulta, creo yo, incontestable es que se trata de una escritura en la que la poesía es puesta en entredicho –en todos los sentidos– a cada instante, prácticamente en cada texto, una escritura elaborada sin concesiones a la galería, con un nivel de exigencia y autocrítica fuera de lo común, una escritura en la que el lenguaje es el auténtico protagonista, como sucede en “Tzara”, ese poema de *La hora oval* en el que –además de un homenaje al fundador del dadaísmo– encontramos una especie de poética en los versos iniciales, una poética ciertamente revolucionaria que va más allá de una simple apuesta por el lenguaje y donde se lee: «Luchar contra el anquilosamiento de las palabras / moverlas disponiendo nuevas mallas sacudir la estructura del poema / despertarlo / se trata de agarrar un objeto ver su nombre pesarlo medirlo olerlo observarlo / darle libertad para que se manifieste / para que se realice totalmente» (2006: 175). Una escritura concebida de este modo, edificada no sobre los cimientos fosilizados de una tradición desgastada por el uso y la repetición sino sobre el aire de la imaginación, sin condiciones previas, es una escritura que asume el riesgo de no ser leída aunque sabe, sin embargo, que sin ese riesgo no valdría la pena, no sería nada, una escritura que es resultado de la exploración constante y que encuentra en la revelación uno de sus principales registros. Ahí, sobre ese escenario, la palabra se hace al dictarse, se desplaza desde su lugar común hasta ese otro lugar donde encuentra “un fondo de sentido” todavía no explorado. Y dado que «la literatura no sirve más que para ser leída», como dejara escrito en uno de sus prólogos aquel poeta que un día se dejara olvidado en casa de Ferrer Lerín su ejemplar de *The Great Gatsby*, ahí precisamente, en la escritura recogida en *Ciudad propia*, está el guante que nos arroja este escritor, el desafío que nos plantea al tratarnos no como imbéciles sino como lectores con inteligencia y sensibilidad y demandar de nosotros un esfuerzo añadido, el envite que nos hace este extraordinario prestidigitador que sabe muy bien que las palabras son aire que vuelve al aire, «aire en el que flotan las palabras escritas» (Ferrer Lerín, 2006: 267), memoria de una vida en trance de extinguirse en el olvido o el fuego, como se lee en los versos con que se cierra *La hora oval*: «Olvidaron mi acento. / Borrada la andadura /

quemaron mi nombre» (2006: 180). Bien, si quemaron su nombre, parece que no fue en vano y que el viento trajo de aquellas cenizas las palabras de esta ciudad que hoy, abriéndonos sus puertas, nos *autoriza* el paso para ser, precisamente, lugar de paso, ciudad que deja de ser *propia* para convertirse en lugar de encuentro, escenario cruzado de sentidos, tierra de todos y de nadie, habitual puesto fronterizo en el que el decir linda con su misma disolución.

Referencias bibliográficas

- Bataille, Georges (1993): *La literatura como lujo*. Ed. de J. Llovet. Madrid, Cátedra.
- Blesa, Túa (2004): “Aves rapaces”. En *Tránsitos*. Valencia, Tirant lo Blanch, pp. 37-54.
- Ferrer Lerín, Francisco (2005): *Níquel*. Zaragoza, Mira Editores.
- (2006): *Ciudad propia. Poesía autorizada*. Ed. y pról. de C. Jiménez Arribas, nota biográfica de J. Ozón Górriz. Santa Cruz de Tenerife, Artemisa Ediciones.
- (2007): *El bestiario de Ferrer Lerín*. Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- Friedrich, Hugo (1974): *La estructura de la lírica moderna*. Trad. de J. Petit. Barcelona, Seix Barral.
- Panero, Leopoldo María (1979): *Narciso*. Madrid, Visor.
- (1979a): “Última poesía no española”, *Poesía*, 4, pp. 110-115.
- Prat, Ignacio (1982): “La página negra (Notas para el final de una década)”, *Poesía*, 15, pp. 115-122.
- Saldaña, Alfredo (1997): *El poder de la mirada. Acerca de la poesía española posmoderna*. Valencia, Episteme.
- (2001): “Poesía española posmoderna: la tradición traicionada”, *Verba Hispanica*, IX, pp. 145-154.
- Sánchez Robayna, Andrés (1988): “Situación de la poesía”, *Revista de Occidente*, 86-87, pp. 225-230.