

*Tres calas en la poesía « rara avis »
de Ferrer Lerín
(Ciudad propia. Poesía autorizada, 2006)*

*Canto abrazado a las barreras del sueño apoyado en la
mesa color absenta color absenta
(« Primera conmoción », De las condiciones humanas)¹*

*A menudo nos sentimos viciados por determinadas
sintaxis y terminologías.
(« Elena Blum », Cónsul)²*

*Me hallo pues fuera de cualquier territorio
¿y también fuera del tiempo ?
(« La ciudad alejada », Poemas no recogidos en libro e inéditos)³*

HUELGA DECIR LA IMPORTANCIA creciente que sólo ahora (y desde hace poco tiempo) va cobrando y se le reconoce al poeta muy atípico – por así decirlo – Francisco Ferrer Lerín. Que se tome en serio, pongamos por ejemplo, lo que escribió Carlos Jiménez Arribas al prologar la reedición de 2006 : « La

¹ Todas las citas de la poesía de Ferrer Lerín se sacarán de la reedición de su obra, *Ciudad propia. Poesía autorizada*, Edición y prólogo de Carlos Jiménez Arribas, Barcelona, Artemisa níké. 2006. Estos versos de nuestro primer epígrafa se extrajeron de la primera obra editada del joven Ferrer Lerín, *De las condiciones humanas*, Barcelona, Trimer, 1964. En la edición que nos sirve de referencia [*Ciudad propia. Poesía autorizada*] figuran en la página 57. Nos gustan por algún parentesco con la poesía de Lautréamont, su ritmo y musicalidad.

² *Cónsul* fue el tercer libro de poemas publicado en 1987. Nuestro segundo epígrafa : p. 222 (en *Ciudad propia*).

³ Tales poemas se presentan como una cuarta sección de *Ciudad propia. Poesía autorizada*, p. 262 para el exergo.

obra poética de Ferrer Lerín es una de las más originales del último tercio de siglo en España. Y lo es hasta el punto de poner en duda su catalogación dentro de ese género»⁴. En cuanto al « Frontispicio » que le puso Pere Gimferrer a *Cónsul*, se notará el reconocimiento (tardío) del lugar destacable de Ferrer Lerín en el panorama renovado de la poesía española del siglo XX con la apreciación siguiente : « ... el ala extrema de la escritura novísima, de la que Ferrer Lerín fue pionero y fundador »⁵. Y en efecto, en la famosa antología publicada por Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*⁶, no figura el que será un gran ornitólogo poeta, ni tampoco se tratará de él varios años más tarde en *Joven poesía española*, de Concepción G. Moral y Rosa María Pereda⁷, ni en otra antología, *Poetas de los 70*, de Mari Pepa Palomero⁸. Por último, y hace poco, en la edición de Juan Cano Ballesta – *Poesía española reciente* (1980-2000) – ni se menciona a Ferrer Lerín⁹.

O sea que si no nos interesa del todo indagar aquí mismo los motivos exactos (literarios, biográficos, ideológicos) de semejante «silenciamiento»¹⁰, la actitud de la crítica hacia una escritura tan singular, densa y estimuladora como es la de Ferrer Lerín, ante todo en el presente bosquejo insistiremos en esa justificada evidencia, que por fin nadie en esta segunda década del principiante siglo XXI pudiera negarle el anclaje debido y merecido en el caudaloso cauce de la poesía española contemporánea.

Ahora bien, bastaría con leer esos poemas, y saber leerlos en el pleno sentido de la palabra « leer », sin prejuicios ni rechazo ante cuanto pueda chocar una sensibilidad demasiado delicada y cierta tendencia cómoda a querer categorizar y comprenderlo todo, bastaría con sólo comprobar un mínimo de empatía ante una escritura tan singular, tan viva y tan extraña, para que uno se diera cuenta del gran valor de la poesía leriniana. Incluso de su interés como singular testimonio de tiempos en que apenas se hablaba de

⁴ Véase *Ciudad propia*, ob. cit., p. 15.

⁵ En la edición aquí utilizada, p. 183. Se recordará que *Cónsul* data de 1987.

⁶ Se publicó en Barcelona, Barral, 1970 [el primer libro de Ferrer Lerín – *De las condiciones humanas* – es de 1964]. No figura ahí entre los nueve Ferrer Lerín, pero se recordará lo que escribió una egregia conocedora de la poesía española, Marie-Claire Zimmermann : « Neuf auteurs figurent dans cette anthologie qui aurait pu tout aussi bien en comporter d'autres » (*Poésie espagnole moderne et contemporaine*, Paris, Dunod, 1995, p. 155).

⁷ Ediciones Cátedra, Madrid, 1980.

⁸ Publicada en Madrid, Hiperión, 1987.

⁹ Dicha antología se publicó en Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 2001 (primera edición).

¹⁰ Expresión de Carlos Jiménez Arribas en su prólogo ya citado (ver p. 16 donde indica unas cuantas razones).

« novísimos », cuando el joven Ferrer Lerín fue iniciador de una renovación estética trascendente en lo que vendría a ser la nueva poesía española, y la de los *novísimos* en particular. Por supuesto, no se puede tratar dentro del presente marco de hacer totalmente comprensible y abarcable la complejidad de la obra poética de Ferrer Lerín – aun limitándola a *Ciudad propia*¹¹, porque en 2009 salió a luz *Fámulo*¹²– sino que nos propondremos practicar tres « calas » en ella, privilegiando la diversidad y radicalidad en la escritura, las formas y los temas evocados, la gran originalidad de las metáforas y los atisbos de metapoesía y de lo que llamaríamos « microdramas » dentro de ciertos poemas.

I. Primera aproximación (temática, formas, escritura)

De veras, lo que puede sorprender un tanto al lector de Ferrer Lerín es, casi de entrada, el comprobar una gran diversidad temática y formal en sus poemas. Así, para limitarnos a su primer libro, *De las condiciones humanas* (1964), ya adivinamos esa tendencia a través de la mera lectura de sus diez títulos : « Eros », « Primera conmoción », « Pobres marionetas con sus vestidos nuevos », « Sesgo », « Que arrastra las hojas muertas », « Memoria de un recuerdo », « una raza de hombres principiante en sus tareas de albor », « Antiguo », « Los justos », « Los humildes ». Otro rasgo que nos parece característico, muy a menudo : la falta de correlación evidente entre el título y el tema tratado, o sea que al horizonte de espera se añade una impresión de algún desfase lógico, o por lo menos de cierta sorpresa. Si el primer poema evoca fugitivamente el cuerpo de una joven turista francesa, « Nicole »¹³, y si para el segundo poema sigue Ferrer Lerín con el tema erótico al decir « Yvette paraíso de la sombra », también están presentes « las barreras del sueño », y algo más y diferente de un tema, todo un ambiente nocturno, misterioso, marítimo con este principio :

¹¹ Precisemos en seguida que esa obra consta de 105 poemas así repartidos : *De las condiciones humanas*, 10 poemas ; *La hora oval*, 49 poemas ; *Cónsul*, 18 poemas ; *Poemas no recogidos en libro e inéditos*, 28 poemas.

¹² Se publicó en octubre de 2009 en Tusquets Editores, Barcelona. Aquel año obtuvo el Premio de la Crítica al mejor libro de poesía de 2009. En su solapa se puede leer : « *Fámulo* supone la certificación del poeta Francisco Ferrer Lerín, hasta ahora conocido por una minoría de iniciados que sabían de su trayectoria alejada de los círculos literarios y de su nutriente influencia en aquellos novísimos que irrumpieron en la poesía española de los setenta. »

¹³ De hecho, al tema erótico se mezcla el tema de la cultura gala, del recuerdo, del tiempo, de la noche, del cine (el filme de Hathaway, *Tres lanceros bengalíes*, con su secuencia de tortura casi insuportable para el joven espectador Ferrer Lerín)...

Los que pernoctan cerca de las olas y saben del grito neptuno
y la suave gaviota
aquellos decretados inabordables con la faz viento
sin poder cuidar su estirpe la baraja marcada
enmiendan pasados desafíos
y resuelven un tálamo de caoutchouc.¹⁴

Luego, con el tercer poema – « Pobres marionetas con sus vestidos nuevos » – no parece quizás tan predominante el motivo erótico, y uno se pregunta quiénes serán exactamente las « Pobres marionetas » del título, si bien pueden ser la misma chica aquí sólo llamada « ella » y « unas amigas deshilachadas »... Pero desde el principio se crea cierta atmósfera amenazadora propicia al crimen : « Ten la mirada atenta y los movimientos prestos porque / los asesinos delicados merodean »¹⁵, y se formulan unas reflexiones algo inquietantes y sádicas con la voz poética : « hay tanto candor en sus palabras que da miedo torcer sus dedos » y « pero yo mantengo la postura podría dañarla y sus labios retumbarían »... Y sabemos, por otra parte, que ese motivo del crimen se verá repetido de manera casi obsesiva, prestándose a cierto lirismo y escenificación más o menos elaborada en *La hora oval* (1971), como ocurre en « La mano »¹⁶, « 2-3-65 »¹⁷, « La historia preferida »¹⁸, « Se describe una vida extraña »¹⁹, « Otelo »²⁰, « Muerte de Joan Marsh »²¹, « Murió Ferrara »²², « La dama que vive »²³. Pero se continuará con el motivo del crimen y de la violencia en *Cónsul*, con « Viejo circus »²⁴, sobre todo el espeluznante « Obras públicas »²⁵, y el inolvidable « Rinola Cornejo y el Estrangulador de Bostón »²⁶, y se manifiesta todavía en la cuarta parte de sus obras completas, con « Análisis »²⁷ y la matanza

¹⁴ P. 57 en la edición ya citada.

¹⁵ *Ciudad propia. Poesía autorizada*, p. 59.

¹⁶ *Ob. cit.*, p. 125.

¹⁷ *Ob. cit.*, pp. 133-135.

¹⁸ *Ob. cit.*, pp. 136-137.

¹⁹ *Ob. cit.*, p. 138.

²⁰ *Ob. cit.*, pp. 141-142.

²¹ *Ob. cit.*, pp. 143-144.

²² *Ob. cit.*, pp. 148-149.

²³ *Ob. cit.*, pp. 167-169.

²⁴ *Ob. cit.*, pp. 193-195.

²⁵ *Ob. cit.*, pp. 206-210.

²⁶ *Ob. cit.*, pp. 217-219.

²⁷ *Ob. cit.*, pp. 245-246.

particularmente sangrienta de un poema fechado en el 23/02/05, « De barrizal »²⁸. Digamos que tal temática y atmósfera prosaica de crimen – con lo de las aves carroñeras – debió de contribuir no sólo a la leyenda « negra » de Ferrer Lerín sino también a hacer tardío y problemático su reconocimiento como gran poeta.

Varios otros temas y motivos se verán tratados por Ferrer Lerín, como el de la escritura (« ...lozana la grama... »²⁹, de la lingüística (tres poemas³⁰), de la lexicografía³¹, de la bibliofilia, de la ornitología (con algunos ornitónimos) incluyendo la muy singular accipitrología, el juego de naipes (« selectivo » o « chiribito »), y lo biográfico, pero muy esparcido por la obra y sufriendo varias y tantas metamorfosis que sus huellas se quedarán las más veces poco reconocibles. También puede surgir algún tema difícilmente clasificable, digamos fantástico como se da el caso, pongamos por ejemplo, con « El monstruo »³², y el muy extraño « Mansa chatarra »³³ que sólo revela a siete líneas de su final que la voz poemática no era la de un locutor humano sino la de un ser con un « ano de cartón », enorme, y que acaba estallando al contacto de « las puntas de los cascos de los soldados del Káiser », a no ser que de humano se hubiera metamorfoseado en un objeto volador enorme y capaz de desinflarse...

En cuanto a la forma, también se notará cierta asombrosa variedad si la mayor, sin duda, consiste en el recurso inopinado a la prosa, como ocurre con esas inquietantes y crueles narraciones de crímenes o violencias afines. Ya lo ha dicho muy justamente Túa Blesa a propósito de la publicación de *Ciudad propia. Poesía autorizada*: « Formalmente, hay dos tipos de textos: unos en verso y otros en prosa. Algunos de estos últimos se escribieron cuando esa forma era una extrañeza en la poesía española y eso les da un valor singular »³⁴. De hecho, si hubo en España antecedentes con el Romanticismo, Bécquer en *El caudillo de las manos rojas* (1858), hace falta esperar al gran poeta nicaragüense Rubén Darío (*Azul*, 1888) y sobre todo a Juan Ramón

²⁸ *Ob. cit.*, pp. 298-299.

²⁹ *Ob. cit.* p. 103 (en *La hora oval*).

³⁰ Véase en su cuarto libro incluido en *Ciudad propia, Poemas no recogidos en libro e inéditos*: « Lingüística A », p. 259, « Lingüística B », p. 260, « Lingüística C », p. 261.

³¹ Carlos Jiménez Arribas ve un « idiolecto » de Ferrer Lerín en esos nombres de pueblos del alto Aragón que esmaltan sus poemas, y los recoge: « Hert, Ludel, Werfel, Darzen, Ura, Herstad, Las, A'Do, Beón, Bartak, Lamsland » (prólogo de *Ciudad propia*, *ob. cit.*, p. 28).

³² En *La hora oval*, p. 104-106 de la edición aquí utilizada.

³³ *Ob. cit.*, pp. 159-161.

³⁴ Artículo publicado el 04/05/2006 en *El Mundo (El Cultural)*.

Jiménez (*Diario de un poeta recién casado*, 1917) para leer poemas en prosa en su concepto moderno³⁵.

Los poemas en verso de Ferrer Lerín presentan numerosas experiencias sobre el lenguaje y la realidad, en su gran mayoría combinaciones de versos libres (que pueden rimar ocasionalmente), de muy distinta extensión (desde el bisílabo y fonema « y » de « Consideraciones biográficas, 3 »³⁶, hasta quizás el verso más largo de toda su obra, « Y al revisar la interminable fila cojeaban por no caer al viento »³⁷, un verso de veintidós sílabas métricas), ritmos muy variados. No se reconocerán formas tradicionales, sino que desde el primer libro – *De las condiciones humanas* (1964) – lo más característico al respecto será la extrema libertad en la apariencia de tales textos donde alternan casi siempre versos largos con otros de arte menor, y a veces de los más cortos. Y existen poemas muy singulares, como el caligrama intitulado de modo insólito : « El último contacto que tuve con Dalia fueron / las gardenias que amorosa recibió en sus brazos. / Luego, al marcharme, intenté verla pero ya / se había ido ; ¡y no volvería ! »³⁸, y otro intitulado « Och he revives. See how he raises » con una disposición tipográfica sorprendente y no falta de humor³⁹.

Y siempre desde un punto de vista formal, digamos que en *Ciudad perdida. Poesía autorizada* no deja de asombrar al lector el volumen de esos poemas en prosa dentro del conjunto, porque si no nos equivocamos en el cómputo, de los 105 poemas aquí reunidos 40 van escritos en prosa, o sea que representan un 38% de la obra, cantidad que nos parece impresionante. Ocurre muy pocas veces en nuestra opinión que uno pueda dudar de la calificación « poema en prosa » para ciertos textos⁴⁰, pero sin duda alguna no

³⁵ Juan Ramón Jiménez desarrolló las amplias posibilidades del poema en prosa, desde la serie de poemas en prosa cortos, delicados y conmovedores que es el admirable *Platero y yo* (1917), la « caricatura lírica » (*Espanoles de tres mundos*, 1942), hasta el discurso complejo del largo poema *Espacio* (1943).

³⁶ *Ciudad propia. Poesía autorizada*, p. 274.

³⁷ *Ob. cit.*, p. 214 (« Mesnada en el llano », *Cónsul*). Dijimos « quizás », porque también se notará en el mismo poema otro de veintidós sílabas métricas pocos versos después : « Poder comer con la boca entreabierta los vegetales arrebatados ». Y sin duda no faltará otro de veintidós pies en otro poema, pero no se cree que fueran mucho más de tres en *Ciudad perdida*. Se recordará que de todos modos ese tipo de verso es bastante excepcional en poesía española.

³⁸ *Ob. cit.*, p. 89 (*La hora oval*). Este poema es de 1960, o sea que Ferrer Lerín tenía 18 años al componerlo. No se olvide que fue Guillaume Apollinaire el inventor de semejante término.

³⁹ *Ob. cit.*, p. 239 (poema también fechado en 1960).

⁴⁰ Por ejemplo, y aparte del hecho de publicarse en un libro de poemas, no parecen muy numerosos los indicios de poeticidad para el texto de «Bibliofilia» que así empieza : « Jorge Luis Leclerc, Conde de Buffon (1707-1788), fue nombrado intendente de los jardines del Rey al cumplir treinta y dos años » (p. 265).

todos los críticos admitieron la calificación genérica de « poema en prosa » para ciertos textos de Ferrer Lerín, si aquí viene a su debido tiempo la inteligente defensa (y ataque) del crítico prologuista Jiménez Arribas: « Como lo ha puesto la crítica más preocupada por el aspecto genérico de la poesía escrita en prosa, y como ilustra sobremanera la obra leriniana, la pregunta no es si el texto X es o no es un poema en prosa, sino qué significa, qué aporta y qué conciencias remueve leerlo *como poema* »⁴¹. Y de veras se puede admitir que tal consideración sea de más trascendencia para todos.

Entre dichos poemas en prosa – y si muchos por supuesto merecerían ser aquí señalados y estudiados debidamente – destaca a nuestro parecer « el impresionante » (Jiménez Arribas) « *Corvus Corax* » de *Cónsul*⁴². Importa ya detenernos un tanto sobre semejante título para hacer observar que el mismo autor en una nota a la palabra « grajo » presente en el primer poema de su primer libro – *De las condiciones humanas* – señaló que « grajo » era « Denominación localista y ataxonomía », y que « Hoy, hablaría de Cuervo, la misma especie –*Corvus corax*–.»⁴³ En efecto, « *corvus corax* » es la denominación científica, taxonómica, ornitológica del cuervo, y como es de 1970 el poema, tal título tan preciso se explica muy bien por la profesión que a finales de los sesenta ejercía Lerín en el Centro Pirenaico de Biología Experimental del CSIC, en Jaca. Además, si puede sorprender tal título, tales sonoridades, y sobre todo la narración que va a seguir (pero Baudelaire ya escribió hace más de un siglo antes un poema intitulado « *Une charogne* »⁴⁴ mucho más repulsivo...), se notará que la misma dicción de esas dos palabras ya resulta algo desagradable, inquietante, amenazadora, sobre todo « *corax* » que suena por así decirlo a graznido de cuervo y obliga a abrir mucho la boca... Otra observación nuestra, etimológica esta vez : si « *corvus* » viene del latín, también se puede considerar que es una adaptación (corrupción) de un nombre griego, precisamente, « *corax* » o « *korax* », y entonces decir « *corvus corax* » es una repetición, una redundancia, pero se dice « cuervo » una vez en latín, y otra en griego... Sin embargo, haremos notar que paradójicamente tal iteración etimológica es al mismo tiempo de una gran precisión para un ornitólogo que de esta manera

⁴¹ *Ciudad perdida*, ob. cit. , Prólogo, p. 22-23.

⁴² *Ob. cit.*, pp. 211-213 (es de 1960, compuesto a los 18 años pues...).

⁴³ *Ob. cit.*, p. 305 (para la nota del autor). En « Eros », interviene el grajo mientras se trata de amoríos con una joven turista francesa, « Nicole », entre « tu muslo inauténtico », « Es decisiva esta caricia » y « tus ojos brillan en lo congelado del desierto impúdico » : « el grajo se estremece a casi veinte metros » (p. 55).

⁴⁴ En *Les Fleurs du Mal*, XXIX, « *Une Charogne* », que empieza por : « *Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme, / Ce beau matin d'été si doux : / Au détour d'un sentier une charogne infâme / Sur un lit semé de cailloux* »... La primera edición de *Las Flores del Mal* es de 1857.

puede identificar inmediatamente la especie carroñera (y omnívora) en cuestión dentro de la familia zoológica de los dentirrostrós.

Luego, la primera frase : « La acción del cuervo sobre las lomas »⁴⁵. Es notable esa manera de escribir, porque el enfoque se manifiesta sin transición, repentinamente, casi *in medias res*, una « acción », o sea la evocación anunciada de movimientos, de la vida en acto de un cuervo cualquiera pero, en este caso, universalizado bajo la figura de la antonomasia. Sin hablar de la extrema sobriedad de la expresión, de la impresión intensa de objetividad (¿científica ?) que inmediatamente así se crea. Y « las lomas » ya indican el tipo de paisaje propicio a la vida del cuervo, luego a su observación, sugieren vuelos y árboles de copa alta. Pero ningún nombre de lugar preciso se formula, pueden ser lomas de cualquier país. Cada frase merecería un comentario, lo que evidentemente no se puede hacer *hic et nunc*. Contentémonos con señalar que la segunda frase introduce dos nuevas precisiones : « la pareja de cuervos », o sea que también se nos evocará a la hembra, y el momento del día : « la tarde ». Ferrer Lerín maneja con maestría – y una precisión científica en este caso debida a sus estudios de medicina – las palabras, y poco después hablará de « aventura trófica ». No estamos seguros de que cualquier lector – así sea culto – entienda inmediatamente el sentido exacto del adjetivo « trófica », luego el de la metáfora « aventura trófica ». Ahora bien, « aventura » suele referirse a acaecimientos varios durante la vida de un hombre, mientras que aquí se dice de los movimientos y vuelos de un cuervo. El resultado es que de golpe y porrazo se borran las fronteras entre los humanos y los cuervos... Y « trófica »⁴⁶ se emplea normalmente en biología para lo que concierne a la nutrición de los tejidos anatómicos... Ferrer Lerín recurrió a la figura de la hipálage, y « aventura trófica » es una exacta metáfora que concretamente evoca la acción de un cuervo que necesita alimentarse (de carroñas) para vivir. Y en este primer párrafo – si todavía queda mucho por decir – se mencionará a otra ave, « un ave menor que parece inquieta. Cernícalo. » Y todos sabemos que el cernícalo⁴⁷ también es un ave de rapiña, de cabeza abultada y cola larga, en forma de abanico.

⁴⁵ *Ciudad perdida*, ob. cit., p. 211.

⁴⁶ « Trófico » viene del griego « trophê », (que significa alimento, comida, sustento).

⁴⁷ Para el lector francés, el cernícalo quiere decir « buse », « crécerelle ».

II. Segunda aproximación (acerca de la metáfora y del imperio de los nombres)

Analizar correctamente las metáforas de un gran poeta como Ferrer Lerín requiere obviamente mucho tiempo y espacio. Sólo nos propondremos esbozar ahora algunas orientaciones y pistas reflexivas esperándolas de algún interés para los lectores del vate ornitólogo. Como se sabrá, la metáfora desempeña un papel eminente en la poesía moderna, desde Baudelaire por lo menos. No se trata de apreciar – no existen instrumentos de medida para ello – la mayor o menor creatividad u originalidad de un poeta respecto a otros, sino de comprobar la ingeniosidad, la diversidad y la intensidad de un lenguaje metafórico dado, en nuestro caso el de Ferrer Lerín en su obra completa en 2006 : *Ciudad propia. Poesía autorizada*.

Así que muchas metáforas tuyas podrían evocar más o menos las de los *novísimos*, los poetas que publicaron sus obras a finales de los sesenta y durante los setenta, es decir presentar cierta semejanza con las tuyas, pero que no se olvide el juicio de Pere Gimferrer antes señalado, según el cual fue Ferrer Lerín « pionero y fundador » de « la escuela novísima ». O sea que mejor sería proceder al revés, y resultaría más justo ver en qué medida las metáforas de los *novísimos* se parecen más o menos a las de Ferrer Lerín, y no lo contrario. De todos modos, ya se conocen bastante las características, los intereses y las imágenes favoritas de dicha generación poética de los *novísimos*⁴⁸ para que uno pueda darse cuenta de lo que les reúne y separa de Ferrer Lerín. Sólo nos contentaremos con exponer dos ejemplos entre muchos, de modo algo aleatorio en verdad. Primero, tomemos el poema de *La hora oval* que se intitula « Pavana del príncipe alado »⁴⁹ que nos gusta por varios motivos y conviene transcribir aquí íntegramente :

Pavana del príncipe alado

La rosa móvil del jardín afgano
despide arrobos de frambuesa y miel
enciende suave un perfil romano
e infunde azahares a la tersa piel.

⁴⁸ Véanse por ejemplo las páginas alumbradoras y definitorias que les consagró Marie-Claire Zimmermann (*Poesie espagnole...*, ob. cit., p. 155-166).

⁴⁹ *Ciudad perdida*, p. 124. Pertenece al grupo de poemas escritos en 1964.

Su rara fragancia de estival aroma
prende ruborosa en la tela azul
cálida perfuma un cuerpo que toma
el tono morboso de un juego de boule.

Esas son historias de crímenes lentos
de dulces pasiones a un ritmo de vals
que cuelgan gonfladas de sutiles vientos
sólo molestadas por lienzos de Hals.

Descienden las damas trinando maitines.
En el vidrio santo vuelan serafines.

Antes, con el poema intitulado « Barbarella » se le proponía al lector un ambiente refinado en un mundo aparentemente (¿y falsamente ?) pretérito⁵⁰ de « fieros caballeros » y « sus damas, / con labios de fibrina »⁵¹, princesas y validos, donde « Las flores sombreadas se adormecen ». Y es un poema con endecasílabos y rimas consonantes, lo que no es corriente en la poesía en verso de Ferrer Lerín. Y después de « Pavana para el príncipe alado » figura el poema en prosa que se intitula « La mano », muy inquietante, de atmósfera turbia, violenta, criminal. Volvamos a « Pavana para el príncipe alado » : por la proximidad con « Barbarella », y si se piensa en la historia del cómic, el « príncipe alado » bien pudiera ser Pygar, un ángel... A los *novísimos* bien se sabe que les gustaban los viajes, lo exótico, la cultura *camp*. Pues con este soneto – si lo es – de hechura muy particular⁵², también tenemos que hacer con un universo exótico y muy alejado de la realidad cotidiana española de aquel entonces, ya con el mismo título y desde su primer verso : « La rosa móvil del jardín afgano »... El título metafórico en sí mismo precisamente evocará con « Pavana » una danza aristocrática española de origen italiano y del siglo XVI, con ritmo muy pausado, o sea todo un tiempo y mundo pretérito, y con «del príncipe alado », si no se trata del ángel Pygar, pues será algún « príncipe » sólo conocido del poeta. Pero no será de excluir tampoco una

⁵⁰ Sin embargo, « Barbarella » no puede dejar de aludir a un famoso cómic de 1962 creado por Jean-Claude Forest en el cual se trata más bien del futuro (la aventura pasa en el año 40.000), de extraterrestres y de la liberación sexual de la mujer (la heroína tiene las facciones de Brigitte Bardot...). Que se piense en la película no menos famosa de Roger Vadim también llamada « Barbarella » (1968), con Jane Fonda (que se parece a Brigitte Bardot).

⁵¹ *Ob. cit.*, p. 123.

⁵² Si este poema brinda los catorce versos característicos de un soneto, rompe Lerín el esquema clásico de los dos cuartetos seguidos de dos tercetos, puesto que aquí son tres cuartetos y un pareado.

voluntad de asombrar al lector, de despistarlo, ni algún humor mistificador no raro entre los *novísimos*... Este soneto poco ortodoxo es muy bello, muy musical, se desprende de todo él una atmósfera extraña, delicada, muy sensual y casi mística, propia de un espacio exótico sólo definido por el adjetivo « afgano », con unos cuantos colores (« rosa », « tela azul », el color rojo de la « frambuesa » y el amarillo de « miel », lo blanco de los « azahares », « tono morboso ») y varias fragancias (« rosa », « arrobos de frambuesa y miel », « azahares »), sin olvidarnos del sentido del gusto otra vez con la « frambuesa » (agridulce) y la « miel » (lo muy dulce). Además uno puede pensar por su ritmo lento y el principio del título en la música y la obra famosa de Maurice Ravel, « Pavana para una infanta difunta », pero aquí con gran distanciamiento irónico, y una tonalidad que recuerda extrañamente a Verlaine.

Además, en « Pavana del príncipe alado », se esparcirán varias metáforas muy sutiles y estéticas, como la de « La rosa móvil del jardín afgano » que « enciende suave un perfil romano », la sinestesia que pone en relación el perfume de la rosa y « el tono morboso de un juego de boule » (*sic*, con todo el humor introducido por la palabra francesa muy prosaica « boule »), matiz cobrado por « un cuerpo » anónimo, sin hablar de las « historias de crímenes lentos » (irrupción de la violencia en un ambiente hasta entonces muy sensual, voluptuoso y casi onírico) ni de las « dulces pasiones » « sólo molestadas por lienzos de Hals », y la del verso final con los serafines que « En el vidrio santo vuelan ». Y eso significa – entre otras cosas – que Ferrer Lerín – así como muchos poetas contemporáneos suyos escribe una poesía con acentos culturalistas, refiriéndose a la pintura (el retratista Hals⁵³), incluso a la escultura o la numismática (« perfil romano ») y a la música (con « pavana » y « un ritmo de vals »), sin olvidarse del arte sagrado del vidrio con los ángeles de fuego que son los serafines. Y lo que no carece de acierto poético, esa metáfora final con serafines que « vuelan » por un « vidrio santo », o sea que se anima milagrosamente de esta manera un objeto en principio estático...

Otras muchas plasmaciones metafóricas valiosas evidentemente existen en tal obra poética, y se dará un último ejemplo con el angustioso poema « Mar » de *La hora oval*, fechado en 1970⁵⁴. La voz poemática expresa una fuerte congoja ante el inexorable y destructor fluir del tiempo, hasta una sensación de desgaste y ruinas que desembocará en tétrico aniquilamiento del ser y alcanzando una posible identificación de lo humano con « la barcaza » y el mar, con « la obvia corriente » que acaba el poema. Ferrer Lerín, en todo

⁵³ Frans Hals (1581 o 1585-1666) pintor holandés, famoso por sus retratos que fuesen de individuos (*Retrato de Jacobius Zaffius*, 1611) o de gremios.

⁵⁴ *Ciudad perdida*, ob. cit. pp. 171-172.

caso, muestra aquí una gran preocupación y ansia por el tiempo que fluye, la vida humana tan efímera, la nada, sentimiento compartido por los que serán llamados « los novísimos », sentimiento no muy nuevo en realidad pero expresado por ellos con imágenes renovadas o seleccionadas por la criba de otra sensibilidad y otros recursos expresivos del lenguaje. Ya desde el primer verso – y en « Mar » se observan cierta polimetría y sutil alternancia de ritmos – se va creando una tétrica atmósfera de fuerte melancolía invasora con « Estoy sumido en el tiempo », octosílabo libre que anticipa con el verbo « sumir » la evocación amenazante del mar. Además, el participio pasado « sumido » denota la pasividad, la inminencia de la muerte, luego la impotencia del « yo » locutor frente al tiempo que todo lo consume. Hasta « la hora de las lampreas » es una imagen agresiva e inquietante. Pero es de notar en seguida que uno no puede situar con precisión el paisaje marítimo : si el título indica « Mar », en el quinto verso se habla de « la sabia caricia del océano », o sea que no importa en este caso la geografía española – característica que comparte Lerín con los denominados « novísimos » – sino la dimensión universalista de la evocación. Y lo que nos impresionó más, quizás, fue la confusión que va estableciéndose lenta pero inexorablemente entre el « yo » humano y el agua, el agua elemental, ya con « en la hora de las lampreas / en que mis lágrimas bajan / juntándose a la sabia caricia del océano », confusión que es una inexorable difuminación de los límites entre una vida humana frágil y extingible y el agua casi eterna : « Mas mi halo débil se quiebra en las aguas / pierde la textura de fuerte aspecto / y trágico me expando en la obvia corriente »⁵⁵.

Otra modalidad de la expresión poética leriniana que nos atrajo casi inmediatamente la atención es lo que llamamos « el imperio de los nombres ». Es decir que al leer los poemas de Ferrer Lerín tanto en verso como en prosa nos impresionó el frecuente y atinado uso de los nombres, ya sean comunes o propios, categoría gramatical que parece imponerse en la sintaxis del singular vate barcelonés y ahora residente jaqués. Ahora bien, si se distingue tradicionalmente en la clase de los nombres sustantivos entre nombres propios y nombres comunes, a partir de la propiedad de la extensión⁵⁶, no siempre resultan estables las fronteras : « luna » y « sol » son nombres comunes si se trata con esas cosas de un único elemento, mientras que, por ejemplo, se dirá « los Borbones » – se

⁵⁵ *Ob. cit.*, p. 172.

⁵⁶ Los nombres comunes son los que pueden aplicarse a elementos que pertenecen a conjuntos de seres o de cosas, mientras que los nombres propios sólo se aplican a un ser o a una cosa particular (nombres de pila, nombres de familia, nombres geográficos, de ciudades, de ríos...).

añade al nombre propio un determinante – y por metonimia se hablará de un objeto pictórico « un Picasso »... Esas previas y sencillas consideraciones permitirán apreciar mejor, creemos, el uso y trato a veces muy particular que hace de los nombres propios Ferrer Lerín. Pero, lo que en seguida se impone puntualizar en su obra, es la neta tendencia suya a utilizar nombres propios, en grado mayor o menor según los años y luego las fechas de composición y publicación de sus poemas. Limitándonos a dichos nombres propios, y sin prestar más atención a un tratamiento específico que se les impone a veces – por medio de la escritura, del juego sobre mayúsculas y minúsculas – nos pareció comprobar la mayor frecuencia de utilización de los nombres propios en la sección *Poemas no recogidos en libro e inéditos*, con aproximadamente 164 referencias y 28 poemas en su conjunto (con fechas que van desde 1960 hasta 2005), *Cónsul* (1987), con 35 referencias y 18 poemas, seguido de *La hora oval* (1971), con 32 referencias y 49 poemas, y finalmente sólo 4 referencias para 10 poemas en su primer libro edito, *De las condiciones humanas* (1964). Por lo menos tales cómputos permiten subrayar sobre todo una neta tendencia en Ferrer Lerín a usar más nombres propios a medida que va publicando sus libros y escribiendo sus textos, lo que cobraría alguna significación, quizás. Si tomamos en consideración sólo *Cónsul* por presentar ya un respetable número de nombres propios, los más frecuentes son los femeninos, ya sean mujeres conocidas (Beatriz Guido⁵⁷), desconocidas o difícilmente identificables (Ana⁵⁸). Cierta variedad y dispersión se nota, con otros nombres propios, topónimos – pueblos del Alto Aragón como Beón, Bartak, Lamsland⁵⁹ – nombres masculinos (Ernst⁶⁰, Sinatra⁶¹). Otros nombres propios serán citados, pero lo que nos interesa subrayar ahora es el uso particular que el poeta puede hacer de ellos. Así en « Viejo circus »⁶² la voz poética habla de Beón, un viejo clown mentiroso a quien acabará por matar, y éste se dirige al locutor llamándole « Bartak », nombre que suena con fuerza por situarse al principio de la frase. Luego dicho Bartak parece ser un

57 En « Descenso al mar », p. 204. Beatriz Guido (Rosario, 1925 – Madrid, 1988) fue una escritora argentina, miembro de la generación de los « parricidas ».

58 En « Curry », p. 197. El poema es de 1966, Ferrer Lerín tiene 24 años, y se dirige a ella desde el principio, precisando : « Ana, tequiero. ¡Guau ! », mientras que en la frase siguiente matiza las cosas : « También estuve enredado con la rubia que vendía bicicletas. Ella era auténtica »...

59 En « Una relación importante », p. 196.

60 En el mismo poema. Por supuesto se trata del famoso pintor francés de origen alemán Max Ernst (1891-1976). Lerín lo evoca en movimiento, subiendo a su taller.

61 En « Descenso al mar », p. 204. Frank Sinatra (1915-1998), el famoso cantante y actor americano, apodado « The Voice ». También a los *novísimos* les gustan esas referencias a las canciones, al jazz.

62 *Ob. cit.*, p. 193. Este poema es de 1964.

perro diabólico o un lobo, tras la metamorfosis del locutor a quien tomamos desde el principio por un ser humano, mientras que sabemos que es el nombre de un pueblo del Alto Aragón... Y sin poder analizarlo todo, se debe señalar la extraña grafía de « pabloruizpicasso »⁶³, que es una alteración de los nombres del inmenso pintor malagueño, proceso que se parece al fenómeno lingüístico de la aglutinación, y crea un efecto de deshumanización, de enajenación que parece glosar a su modo el título sorprendente.

Tercera aproximación (metapoesía, microdramas)

Otro rasgo que Ferrer Lerín comparte con los reconocidos *novísimos* es la reflexión sobre el poema dentro del poema que está escribiendo, y más generalmente sobre la literatura y el lenguaje. Es verdad que de un poeta al otro se leen reflexiones y prácticas bastante distintas en materia de metapoesía, un Pere Gimferrer no piensa, siente, procede del mismo modo que un Jenaro Talens, un Eduardo Hervás. El concepto y la práctica metapoética de Ferrer Lerín también será distinta, y nos toca ahora estudiarla. Ya con *De las condiciones humanas*, se presentía tal interés por una reflexión sobre las palabras, la poesía, con esos dos versos : « al que de nombre tiene el grito de un pájaro y sus piernas aún caminan » y « al que da nombres a los arados, hachas, esteras y amigos »⁶⁴. En este caso, ya nos damos cuenta de la importancia del nombre para Ferrer Lerín, de la función demiúrgica que teórica y prácticamente le reconoce. En *Poemas no recogidos en libro e inéditos*, presenta Ferrer Lerín tres curiosos textos que a primera vista pudieran parecer muy poco poéticos : « Lingüística A », « Lingüística B » y « Lingüística C »⁶⁵. En « Lingüística A », el primer enunciado sintáctico propone : « La disputa surge al llegar a la palabra « perro ». Parece idéntico – físicamente – el primer enunciado del segundo texto, « Lingüística B », salvo que sólo difiere la última palabra « Perro », con su mayúscula... Ya es muy distinto el significado de las dos frases en cada texto si se considera aisladamente, porque la mayúscula le confiere a « perro » un sentido muy distinto que afecta el sentido global de la primera frase. En cuanto al último texto – « Lingüística C » – si a primera vista se trata de la misma primera frase que en el texto precedente, no es el caso porque falta la preposición « a » esta vez, y « La disputa surge al llegar la palabra « Perro » no tiene del todo el mismo sentido que « La disputa surge al llegar a la palabra

⁶³ En precisamente « pabloruizpicasso senil demente », p. 232. Este poema es de 1966.

⁶⁴ En « Los humildes », ob. cit. p. 77.

⁶⁵ *Ciudad perdida*, respectivamente p. 259, p. 260 y p. 261. Son de 2000-2001, y 2002 para el tercero, señal de su preocupación por la combinatoria de las palabras y las variaciones tanto de los significantes como de los significados.

« Perro » con la supresión o no de tan diminuta palabra « a »... En « Lingüística C », todo pasa como si el sustantivo « Perro », que es entonces un nombre propio y sujeto del verbo « surge », cobrara una importancia extraordinaria, epifánica, mientras que en el caso precedente, « Perro » es sólo un complemento circunstancial del verbo, y en el contexto algo elíptico (que se presta mejor, pues, a la imaginación del lector) sólo parece ser mucho más contingente. Y otra tamaño diferencia : en el tercer texto, hay una palabra que se destaca en el blanco de la página – como si fuera un epígrafa – o sea « Semihundido » cuyo misterioso sentido ejerce ya de entrada una acción sobre el sentido del conjunto del texto, como si tuviera un efecto retroactivo y a la vez fuera una prolepsis... Y, en todo caso, si es « Lingüística », no cabe duda, por la misma ocasión, por todas esas variaciones y relaciones entre significantes y significados, también es acto creador del lenguaje, poesía... y metapoesía al fin y al cabo. Por otra parte, no basta con dar el nombre de « Lingüística » a sus tres textos para que en su esencia sean objetivamente prosa de carácter científico como lo es el discurso de cualquier texto de análisis lingüístico. Si sólo consideramos el primero de los tres textos lerinianos, se puede comprobar :

- la designación insólita del texto por un título que lleve la ordenación « A » (prefigurando una continuación)
- el principio *in medias res* con una metáfora poco lírica – es verdad – con « La disputa surge » (ese repentino principio no está en conformidad con cualquier principio de un discurso científico de lingüística)
- uno se pregunta qué viene a hacer aquí la palabra « perro » : parece totalmente arbitraria tal voz, sólo presente por voluntad propia y fantasía del poeta Lerín
- fuera de lo insólito de una « disputa » - que parece escolástica – entre « A » y « B » (?), parece muy arbitrario lo de « la masa obrera » presentada como incompetente, o de todos modos no aclarada del todo por « A » y « B »
- el enunciado « En un escenario de amplias características... » suena a poco objetivo y anfigúrico
- ¿qué llama exactamente el locutor (« nos hallamos ») : « en un reducido foro » ? No se sabe, y tal imprecisión es más característica del lenguaje literario que del científico
- se afirma con mofa la incapacidad (¿de quién ?) de intervenir « en una discusión tan ardua »
- si algo se precisa es la comicidad : la irrupción del nombre « Carto Potoc » y su aplicación a un « funcionario », el hecho poco creíble que

podiera « lanzar una idea », y la expresión misma de tal idea, la explicación casi behaviourista de la dicción y comprensión de la voz « perro »

- el origen de tal voz relacionado con « el comienzo de la noche », tiempos remotos, y la postulación de palabras que se han vuelto hoy « indescifrables », con dos ejemplos, « luz » o « llum » (que significa lo mismo...), sonando aquel discurso más a una explicación de tipo mítico que de tipo científico...

Y de todos modos, bien se ve que Ferrer Lerín estará regocijándose al inventar ese género de divagacionesseudocientíficas intercaladas entre poemas, pero que tiene mucha relación con la imaginación creadora y la fruición poética de jugar con los vocablos y varios estratos de la realidad que le toca vivir al hombre.

En *La hora oval* y en « Tzara » en particular⁶⁶, poema que figura en la última serie que lleva la fecha de 1970 y que se parece mucho a un manifiesto poético inspirado, leeremos varios juicios e imperativos de gran interés porque revelan con nitidez la concepción meditada del acto creador – y de la poesía por consiguiente – que se ha elaborado Ferrer Lerín. Ya desde el primer verso « Luchar contra el anquilosamiento de las palabras », se nos explicitan muchas cosas, y entre otras la dimensión vanguardista que pudo caracterizar al misterioso poeta. Por ejemplo, el que ya en 1960, en el poema caligramático que ostenta un increíble y larguísimo título (« El último contacto que tuve con Dalia fueron las gardenias... »⁶⁷), se juegue con el espacio blanco de la hoja de papel, la tipografía, las palabras, incluyendo fonemas y grafemas, iba en ese sentido, y hasta lo muestra por el recurso al sentido visual. Tomemos un solo ejemplo : la palabra « celestes » no se escribe tal cual en seguida, sino que antes de aparecer en su forma « anquilosada » estalla en varias combinaciones insólitas : « celstese cesteles seceltes tcseee » viniendo a ser el último morfema una mera onomatopeya... Sin hablar del recurso aquí mismo (y en otros textos, de vez en cuando) a una escritura que se parece mucho a la escritura automática de los surrealistas :

CELESTES POR FIN
Y UN CONFESIONARIO LLENO DE RENACUAJOS DE HYL A ARBOREA Y
PEQUEÑAS COLES DE BRUSELAS

⁶⁶ *Ciudad propia*, ob. cit., p. 175.

⁶⁷ *Ob. cit.*, p. 89.

lo que no excluye el humor, el juego y la irrisión final. Todo el poema merecería ser comentado, nos contentaremos con subrayar otras recomendaciones importantísimas : « conocer el léxico tanto que huelga la estrecha gramática / las frases nacen limpias / criticamos los versos con los versos ». En efecto, a Ferrer Lerín le gustan mucho los diccionarios, léxicos y por supuesto los libros, hasta verse calificado por su prologuista (Carlos Jiménez Arribas) de « lexicófago »⁶⁸ y hasta hablar de « bibliofagia »⁶⁹ en su caso. Y no serán los textos de « Bibliofilia » los que nos desmientan⁷⁰. Ahora bien, en materia de trabajo sobre la lengua, las palabras, no estamos muy lejos de lo que escribió Marie-Claire Zimmermann a propósito de los *novísimos* : « Le mot est comme nouveau-né et le lecteur le redécouvre pour en réapprendre l'usage »⁷¹. Son, con toda evidencia, preocupaciones lerinianas por la metapoesía y el metalenguaje que nos recuerdan unos propósitos de Barthes : « ... con los primeros resquebrajamientos de la buena conciencia burguesa, la literatura se puso a sentirse doble : a la vez objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura objeto y metaliteratura »⁷².

Y por qué no sugerir la presencia en su obra poética de ciertos microdramas, por así llamarlos. Se trata de algunos textos – muy pocos en realidad – de *Cónsul*, como « Rinola Cornejo y El Estrangulador de Bostón », « Elena Blum », y de *Poemas no recogidos en libro e inéditos* tal como un texto de 1972, « Reposición de una obra »⁷³. Examinemos, pues, este caso. En el título ya está muy presente la referencia al teatro⁷⁴. Y desde las primeras palabras, el lector se da cuenta de que será lo que le incumbe leer un « Acto único ». Son tres los personajes : « personaje importante », « personaje secundario » y « yo ». Todo el « poema » se nos presenta como un guión de obra dramática y no faltan didascalias. Notemos que si la primera palabra – la del título, « Reposición » – alude al teatro, la última es : « personaje ». Así que Ferrer Lerín juega además con cierta circularidad de su texto. Se nos indica un nombre propio que suena a anglosajón, el de una mujer, Doroty Feshing. Los elementos

⁶⁸ En el prólogo de *Ciudad propia*, p. 28.

⁶⁹ *Ob. cit.*, p. 30.

⁷⁰ Léanse en particular « Bibliofilia 2 » (p. 265) y « Bibliofilia 3 » (p. 266).

⁷¹ *Poésie espagnole / moderne et contemporaine*, ob. cit., p. 161. Decimos las cosas muy deprisa, pero, claro está que también Lerín es un descendiente de Mallarmé en tal materia.

⁷² Citado por Mari Pepa Palomero en *Poetas de los 70*, ob. cit., p. 25. La cita de Roland Barthes procede de sus *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983, pp. 127-128.

⁷³ *Ciudad propia*, pp. 248-249.

⁷⁴ « Reposición » significa « reprise » en francés.

del decorado : « casa verde de Doroty Feshing », por ejemplo. La primera intervención del « personaje importante » no deja de ser muy inquietante, sádica, macabra, con « la forma aguda de los senos que yo he visto preparar celosamente ». También nos deja entender que « mí » remitiría al asesino elíptico. El « personaje secundario » confirma esta hipótesis, añadiendo una connotación antropofágica : « « Hubiera asegurado que tus ojos brillaban al ingerir la dorada carne de mujer ». Y para llegar rápidamente al « yo », personaje de tal drama y locutor, asombra el distanciamiento que así se crea al juzgar « impertinente » el tono de la obra que estamos descubriendo, nosotros lectores (¿espectadores ?...). Los elementos macabros no impiden mucho humor, ironía, por parte de « yo » : « Los personajes resultan incontrolables ; se evaden del escenario y desaparecen incluso de la sala – ayer concretamente, encontré a uno en mi cama. (*Silencio.*) » El último párrafo nos informa que el personaje teatral « yo » y a la vez locutor dentro de tal texto (Ferrer Lerín lo va mezclando todo) empezó su « carrera » criminal con la muerte de « un simple empleado de mi fábrica de muebles »⁷⁵. Luego, en su « cadena de crímenes » (es un *serial killer...*), acabará por el canibalismo, lo que se nos expone aquí muy sobriamente, friamente, de modo muy racional y burlón. Y las dos últimas frases son estupendas, notables, finísimas, por su efectismo teatral y las perspectivas metaliterarias que abren : « Así, en el día de hoy, os he llamado para devorar reunidos a mi póstuma presa. Porque yo morí en sus brazos, y sólo aparezco como personaje »⁷⁶.

La poesía de Ferrer Lerín no debe reservarse a pocos lectores, algunos iniciados, « to the happy few », sino recomendarse a la inmensa mayoría. Porque es una buena « escuela » para aprender muchas cosas, agudizar sus criterios, satisfacer su apetencia de placer estético y deseo de conocer las cosas más profundamente. También para acercarnos más a lo que se llama « poesía » de manera esencial, reencontrando el sentido etimológico del verbo griego *poeien* (« hacer », « crear », « fabricar »). Para relativizar y cuestionar el bien fundado de esas categorías críticas que se llaman « géneros », y comprobar que al lado de ellas – o mejor, más allá, superándolas – existe la obra, la creación literaria en su complejidad fenomenal. Por su « modernidad » misma. Se ha perdido la « inocencia » (¿inocuidad ?) de los esquemas que se creían preestablecidos una vez por todas, lo convencional de tantas cosas e ideas. Eso es « poesía moderna », literatura que va mirándose a sí misma (pero no sólo), subversión, radicalismo.

⁷⁵ O sea que « yo » era su patrono (¡nada santo !).

⁷⁶ *Ciudad propia*, p. 249. Supondremos a nuestros lectores capaces de analizar por sí solos dichas « perspectivas », y su significado profundo...

Dejaremos la última palabra – que es un modo estereotipado de hablar, lo sentimos – a un gran conocedor de la poesía de Ferrer Lerín, Antoni Marí Muñoz : « En los libros de Ferrer todo parece confundirse e identificarse : los humanos con los animales, los animales con sus nombres, los nombres con la memoria, la memoria con los hábitos domésticos, los hábitos domésticos con las personas y las personas con las cosas, puesto que para Ferrer Lerín hay algo de todo en cada cosa. Creo que el que haya de todo en cada cosa es el lema, tal vez, de su poesía»⁷⁷.

Christian ANDRÈS
Université de Picardie Jules Verne
(AMIENS)

⁷⁷ En su conferencia pronunciada el 14 de agosto de 2010 en el Salón de Ciento del Ayuntamiento de Jaca, con motivo de la publicación de *Fámulo* (texto publicado en junio de 2011 en el n° 774 de la revista *Ínsula*).

