

TÚA Blesa / FRANCISCO FERRER LERÍN, UNA FORJA DE ENSUEÑOS

Si el resultado del trabajo de un escritor ha de ser que varíe la idea que de la literatura se tenía antes de su irrupción en el campo, y parece esto un principio incontrovertible —el principio de la (re)fundación (Blesa 2010)—, está fuera de dudas que la obra de Francisco Ferrer Lerín viene cumpliendo con esa exigencia de transformar lo dado y en consecuencia ha de ser tenida por una de las relevantes de nuestro tiempo, como así viene siendo en los últimos años; uno de sus comentaristas, Carlos Jiménez Arribas, se refirió a ella como «una de las más originales del último tercio de siglo en España» (Ferrer Lerín, 2006: 15).

Sin embargo, no sucedió de la misma manera en los comienzos y durante bastante tiempo. Esta obra se inicia en 1964 con *De las condiciones humanas*, libro de poesía que no tuvo prácticamente ninguna repercusión, como tampoco la había tenido el año anterior *Mensaje del terrarca*, primera publicación de quien entonces era su camarada en la iniciación literaria, Pedro Gimferrer, libro editado, por cierto, en la misma editorial y que incluía en las citas previas una de Ferrer Lerín. Estos libros son síntomas, lo son al menos desde la perspectiva actual, de que se estaba gestando un cambio en los gustos poéticos, literarios en general —*Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos se había publicado en 1962—, con el socialrealismo en retirada, modo sobre el cual, por cierto, *De las condiciones humanas* en el poema «Los justos» se pronunciaba:

Qué farsa amigo tus uñas pintadas
escucha ahora el rugir de la caldera humana
sones de producir sonos de altos designios sonos de poetas sociales
(Ferrer Lerín, 2006: 74) (1),

donde es de destacar que la mención de los «poetas sociales» está precedida por el sustantivo «farsa» y que los «sonos» de tales poetas no serían sino «sonos de producir sonos», redundancia que expresa la sensación de repetición que para entonces producía buena parte de la aún poética dominante; versos que contrastan plenamente con esto otro que se dice al final del poema: «ensalzo a la clase de hombre forjantes de ensueños / en su seno mi alma mece su albor magnífico» (Ferrer Lerín, 2006: 75).

Cuando unos años más tarde Gimferrer prologó el segundo de los libros de Ferrer Lerín, *La hora oval* (1971), no dejará de consignar las complicidades entre los dos poetas:

Conocí a Francisco Ferrer Lerín en la Universidad [...] en el curso 1962-63. Pronto nos hicimos amigos; y, hasta 1965



aproximadamente, creo que fue la persona con quien sostuve más abundantes y extensas conversaciones sobre arte y literatura. Quiero decir que descubrimos juntos muchas cosas. Me parece que éramos los únicos estudiantes que en la Universidad teníamos en aquellos años algún interés por el surrealismo y el arte de vanguardia en general. Quizá esta afirmación sea inexacta, pero no he tenido hasta ahora ninguna ocasión de verificar tal inexactitud (Ferrer Lerín, 2006: 81).

Compañeros, pues, en la etapa de formación e intereses en unos años en que, como dice Gimferrer, eso era raro, en la vanguardia. De ello, y de otras peripecias vitales de aquel tiempo, hay un excelente relato de Ferrer Lerín, «Jornada laboral de un poeta barcelonés», en el que, al dar algunas noticias sobre varios de los poemas de *La hora oval*, hace un cierto catálogo de lecturas y aporta algunas otras informaciones de interés crítico: Kafka, Borges, modernismo, surrealismo, *thriller*, Tzara,

estructuración cinematográfica, literatura galante española, antirregionalismo, antichabacanería, Saint-John Perse, brujería, Joyce, dadaísmo, piratas, Freud, erotismo, Gabriel Miró, Henry Miller, *Une saison en enfer*, Whitman y también la fauna silvestre europea, el póquer, las ciudades corrompidas..., y en general todo lo que está suficientemente sedimentado. (Ferrer Lerín, 2004-2006: 557; y véase Viñuales, 2013b).

Como queda a la vista, ese conjunto de ingredientes diversos que dan en un cierto pupurri —¡Tristan Tzara y Gabriel Miró en un mismo listado!— excluye cualquier mención a lo que era la literatura dominante en España en aquellos años, un ambiente literario que muy poco después iba a sacudirse con cambios profundos, en los que, por lo que se refiere a la poesía, buena parte del protagonismo se manifestó, sobre todo, en *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) de José María Castellet y dos antologías más, *Nueva poesía española* (1971) de Enrique Martín Pardo y *Espejo del amor y de la muerte* de Antonio Prieto (1971). El modernismo y la vanguardia en términos generales, lo entonces desusado, pasaron a ser los referentes de los poetas que se incorporaban, referentes en los que predominaban, y cómo, las obras o nombres de escritores no españoles, de lo que es testimonio el pasaje citado, la huida de la endogamia estética. En todas ellas Ferrer Lerín estuvo ausente.

De aquel movimiento de renovación o, con término muy repetido, aunque impropio, ruptura, uno de los ejecutores fue Ferrer Lerín. Con su habitual acierto crítico, además de que había sido pro-

Francisco Ferrer Lerín, 2014.

(1) Cito de *Ciudad propia. Poesía autorizada* (Ferrer Lerín, 2006) los libros recogidos en ese volumen. Además del prólogo de Jiménez Arribas y otros trabajos que se citan en el texto, véase, para una visión de conjunto, Saldaña (2009).

tagonista y testigo directo de los hechos, Gimferrer acuñó la marca «ala extrema de la poesía novísima» y lo hizo en 1987 en «Fronstipicio», prólogo a *Cónsul* de Ferrer Lerín, y refiriéndose a los años en torno a 1970 escribió que producto de tales vuelos serían «la atomización deslumbrante y atónita de los poemas de Ignacio Prat, los terribles cuentos negros de hadas de Leopoldo María Panero, los palimpsestos poéticos de Félix de Azúa, estas parábolas irreductibles de Ferrer Lerín» (Ferrer Lerín 2006: 183). Se refería, claro está, a los textos que se incluían en *Cónsul*, pero el juicio se podría, se puede, extender al conjunto de la obra de Ferrer Lerín, tanto a la anterior como a la posterior. Sin embargo, como ha quedado apuntado, su recepción fue menos que tibia y en parte, ha de achacarse al silencio que siguió a la publicación de su segundo libro, *La hora oval*. Hubieron de pasar dieciséis años hasta su tercer libro, *Cónsul*, lo que alejó a este poeta del tiempo de asunción y consolidación de lo novísimo y, así, tampoco figuró en las antologías, ese índice de canonización tan poderoso —menciono únicamente algunas de las más difundidas—, *Joven poesía española* (1979) de Concepción G. del Moral y Rosa María Pereda, ni en *Poetas de los 70* (1987) de Pepa Palomero —aquí se le menciona en el apéndice—, y sí, sin embargo, en *Poesía española contemporánea (1939-1980)* (1981) de Fanny Rubio y José Luis Falcó, todo un acierto, más teniendo en cuenta lo extenso del período que se abarca. Y años más tarde, en 1998, otra antología, *El último tercio de siglo (1968-1998)*. *Antología consultada de la poesía española*, refrendaba la rareza de Ferrer Lerín: entre los veintiocho poetas que el resultado de una amplia consulta lo dejaba fuera de la selección. Sin embargo, en 1979, Leopoldo María Panero sí lo había tenido en cuenta en su muy estricta «Última poesía no-española», con ese *no* tan revelador.

Con esos tres libros publicados y su muy escasa repercusión en la crítica más la desaparición del campo literario, Ferrer Lerín era en aquellos años un poeta de minorías, al que esas minorías valoraban como a pocos y ese valor se debía, al menos, a la extrañeza de muchos de sus textos y al aura que desde Rimbaud acompaña a quien renuncia a la literatura. En otros términos, ese poeta casi desconocido para tantos, contaba con un importante capital simbólico, dicho en términos de Pierre Bourdieu, un capital que con el tiempo ha acabado siendo valorado al ser reactivada su vida literaria con nuevas publicaciones de poesía, a las que se añade en este tiempo reciente la novela.

Tras el prolongado silencio, Ferrer Lerín publica en 2005 la novela *Niquel* y al año siguiente el título *Ciudad propia*. *Poesía autorizada* servía para reunir los tres libros ya mencionados con alguna supresión más una sección de inéditos con poemas datados entre 1960 y 2005. De manera que, si se escataban textos del pasado, también ese libro traía la noticia de que Ferrer Lerín seguía

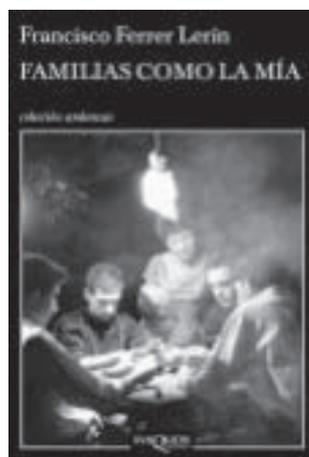
escribiendo!, y de qué manera! Y, en efecto, fruto de ese regreso son nada menos que seis libros entre 2007 y 2014: *El bestiario de Ferrer Lerín* (2007), vólu-



men de cuidadísima factura; *Papur* (2008), compuesto de textos en prosa —léanse como poemas en prosa, relatos, lecturas sin más— y tres guiones de cine; *Fámulo* (2009); la novela *Familias como la mía* (2011), que incluye como primera parte *Niquel*; en 2012 se publica *Gingival*, una selección de los textos del blog de Ferrer Lerín iniciado en 2008 en edición nada común; en 2013 un nuevo libro de poesía, *Huela sangre*; y en 2014 *Mansa chatarra*, otra bella edición, recoge una selección de todas las anteriores publicaciones, a excepción de las novelas, y otros materiales del mencionado blog. Y es relevante señalar que esos nuevos volúmenes han ido teniendo una fortuna muy diferente de la que acompañó a los primeros, se han encontrado con críticas en las que se resalta su originalidad y premios, como el de la Crítica a *Fámulo*, rendimientos del capital simbólico acumulado en la etapa anterior y durante el silencio.



En efecto, la originalidad, una forja de ensueños, es una marca de esta escritura. Bastaría acudir a *El bestiario de Ferrer Lerín* para corroborarlo, libro que solo encuentra algún punto de comparación con *Libro de los venenos* (1995) de Antonio Gamoneda. *El bestiario* es fruto de sólidos conocimientos filológicos por una parte y fáunicos por otra y su composición se basa en la transcripción de lo leído en diferentes diccionarios y libros de zoología, «algunos de dudosa garantía y todos de irregulares enseñanzas» (Ferrer Lerín, 2007: 129). Las informaciones contenidas en las fuentes, tenidas muchas de ellas en su tiempo por científicas, al ser descontextualizadas de su mundo cultural, regresan ahora transmutadas en descripciones inverosímiles e historias asombrosas, páginas de zoología borgiana, expresadas además en un lenguaje arcaico. Pura extrañeza, como lo que se lee en la entrada *araña* que «Estando diciendo misa un religioso de Mans, cayóle una araña en el cáliz después de la consagración, pero el monje sin titubear se tragó el insecto. Esperaban todos verle hinchar cuando se vio salir a la araña por el muslo» (Ferrer Lerín, 2007: 30).



Si me he detenido en ese ejemplo es porque resulta revelador de una de las estrategias decisivas de la escritura en general de Ferrer Lerín. Teniendo en cuenta que es un tanto bibliófilo y amante de los libros poco usuales de muy distintas materias, lo que le hace tener a mano materiales que guardan distancia con las lecturas más en boga, el trabajo de escribir pasa en muchas ocasiones por el de leer y de ahí al de copiar. Este modo de escritura, por cierto, viene a coincidir con el de algunos coetáneos, como en los textos que son simples copias de Ignacio Prat (véase Blesa, 1990 y 2008) o las reescrituras de notas de sucesos de la prensa de José-Miguel Ullán (véase Blesa, 2012), militante el primero en el «ala extrema de la poesía no-

T. BLESA / FRANCISCO FERRER LERÍN...

T. BLESA /
FRANCISCO
FERRER LERÍN...

vísima», según se ha dicho, y no lo fue menos el segundo. Un copiar cuyo soporte teórico estaría en el concepto situacionista de *détournement* (Debord y Wolman, 1956), concepto, por cierto, al que apelaba Leopoldo María Panero al explicar su idea de la literatura orgánica (Panero, 1977, Blesa, 2014).

Escribir, pues, como reescribir —a la originalidad por la copia—, ya totalmente ya de manera parcial. Ejemplo de lo primero es «Libro de cetrería del rey Dancos» de *Hielo sangre*, cuyo texto es sin más el

copiado del índice de la obra que da título al poema. En *Fámulo* es toda la serie «Paleografías» la que sigue este procedimiento compositivo y una nota final del libro da noticia de las fuentes. Así, de «Wodwo» y «Estío» se dice que son deudores de Carmen Ruiz Bravo-Villasante, sin dar mayores detalles. Sea el caso de «Wodwo», del que copio sus primeros versos:

Hay un tipo de cuerpo
más pequeño que la garza
y de forma más sincera
que huele como a almizcle
(Ferrer Lerín 2009: 47).

Si el lector, se entiende que el lector curioso, acude a *Libro de las utilidades de los animales*, cuya traducción se debe a la mencionada investigadora, encontrará que en el

apartado dedicado a las garzas se dice «Hay un tipo de cuerpo más pequeño que la garza y de forma más fina que se llama grulla. Si se cuece y se guisa, su carne huele como a almizcle» (anónimo, 1980: 72; la cursiva en el original), evidente muestra para la copia ferrerleriniana, y en esas mismas páginas dará con otras frases y palabras más trasladadas al poema, que pasa a ser un texto que se encadena a una traducción que está encadenada a un escrito árabe, cuyo autor utilizó a su vez varias fuentes.

Muy diferente de estas lecturas medievales es el texto del que surge «Aritmética», para el que se anota la ponencia en un congreso y lo mismo cabe decir de varios otros poemas (véanse Viñuales y Blasco 2013a, 2013b, 2013c, 2013d). Y muy distinta a todas estas lecturas es aquella de donde procede «El botocudos» de *Hielo sangre*, poema donde se leen frases absolutamente cómicas, entre otras, «Fue descrito como estando debajo de la altura media / pero amplio llevado a hombros», «Eran amplios y planos / los cheekbones altos / la nariz bridgeless pequeña», «su solamente instrumento musical era un pequeño bambú nariz flauta» (Ferrer Lerín, 2013: 87-88) y que, como ya señalé al reseñarlo (Blesa, 2013), tiene como fuente una traducción automática de internet, lo que explica los anglicismos y las ridículas expresiones que en el poema se leen. Hay que anotar que, con procedencias tan diversas, el conjunto de la poesía de Ferrer Lerín es un ejemplo sobresaliente del dialogismo bajtiniano, es de hecho un *voiced* y, por otra parte, como sucede en los textos de Prat y Ullán antes aludidos, que los préstamos exceden y con mucho lo habitual de lo que se espera de una intertextualidad, si se quiere, lo que en ellos resulta apropiado son intertextualidades hiperbólicas.

Ya en un poema antiguo incluido en *La hora oval*, «... lozana la grama ondeaba en torno a su puer ta», o mejor: «... lozana la grama ondeaba en torno a su copa», fechado en 1963, lo que se presentaba

era un personaje llevando a cabo un acto de lectura y se reproducía un fragmento de lo que estaba leyendo, cuya referencia bibliográfica se anotaba pormenorizadamente (véase Blesa, 2004). El personaje lee y comete un *lapsus lectionis*, vuelve atrás, interpreta, pero lo que me parece fundamental es que el texto lo que ponía de manifiesto es que escribir es leer y dar cuenta de ello, uno de los principios de la poética de Ferrer Lerín enunciado en un texto muy temprano cuando tal idea era poco común.

Aunque ha quedado apuntado más arriba, requiere algunas palabras la no tibia presencia de la violencia en la obra ferrerleriniana, uno de sus componentes característicos, más teniendo en cuenta lo extraño, por no decir extrañísimo, de su aparición en el discurso poético. Una violencia que proviene, al menos en parte, de la novela negra de serie B, que ejemplifica el Mike Hammer de las novelas de Mickey Spillane. Violencia que no se sabe de qué entrañas u otras causas surge y, cuando se explica no es fácil de entender, como en «Obras públicas», de *Cónsul*, donde el personaje narra cómo él y sus compinches asesinan a cinco personas, luego él hace lo propio con sus cuatro colaboradores y todo por un botín que, lo que se detalla al menos, ronda las 18.000 pesetas. Violencia que, en otros textos, es puramente por nada. ¿A qué responden los asesinatos, descuartizamientos de cuerpos, el darlos a los buitres o los lobos? Respuesta del poeta: «Una ética ambiental llevada al paroxismo está detrás de tanta muerte (aséptica, no hay correlato sádico)» (Viñuales, 2013b).

Esa violencia se prolonga en no pocos pasajes de *Familias como la mía*, con *Niquel* como primera parte, una historia con manifiestos materiales autobiográficos en el personaje central junto a hechos que hay que calificar, como mínimo, de extraordinarios o ensueños, dándose así un frotamiento de lo que tiene un fuerte efecto de real con lo inverosímil, de la memoria con lo fantástico (En cuanto a lo autobiográfico baste un ejemplo: «*Qué años cuando corría por la era* escribiría en el 62» se lee en la novela [Ferrer Lerín, 2011: 16], donde las palabras en cursiva son un verso de *De las condiciones humanas* [Ferrer Lerín, 2006: 66]). Sea como sea, es muestra de las habilidades narrativas de Ferrer Lerín, tantas veces exhibidas en sus libros de poesía, en otros de *Papur*, etc. Lances sexuales, aventuras en torno a la ornitología, los servicios secretos, acciones trepidantes, personajes extravagantes con nombres que no lo son menos, inclusión de poemas y varios documentos, entre otros ingredientes, hacen de *Familias como la mía* una novela espléndida, que prolonga, al tiempo que lo despliega, el mundo literario ferrerleriniano, el de una escritura de *reescrituras* —«Nota final» (Ferrer Lerín, 2011: 209) tiene como muestra el prólogo de Gimferrer en *La hora oval* (Ferrer Lerín, 2006: 81-82)— que es forja de ensueños, de ensueños de líneas de fuga para la escritura y quién sabe si no también líneas de fuga para la vida.

T. B.—UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Bibliografía

- Anónimo (1980): *Libro de las utilidades de los animales*, pról., trad. y nn. C. Ruiz Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española.
BLESA, T. (1990): *Scriptor ludens. Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat*, Zaragoza, Lola Editorial.
— (2004): «Aves rapaces», *Tránsitos. Escritos sobre poesía*, Valencia, Tirant lo Blanch, 37-54.



- (2008): «Escritura sin escritura: doble escritura», *Revista Jizo de Humanidades*, 6-7, primavera-verano, 39-47.
- (2010): *Gimferrierías*, Zaragoza, Eclipsados.
- (2012): «La palabra apr opiada: José-Miguel Ullán», *Mira por quién*, ed. M. Ferro, en *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, Madrid, La Casa Encendida, 174-191.
- (2013): [Reseña de *Huela sangre* de Francisco Ferrer Lerín], *El Cultural*, 15 de marzo, 16.
- (2014): «La escritura de Leopoldo María Panero: la literatura orgánica y el postestructuralismo», *L'Âge d'or. Image dans le monde ibérique et ibéroaméricain*, 7, http://lisaa.u-pem.fr/index.php?eID=tx_nawsecuredl&u=0&file=fileadmin/fichiers/LISAA/l_age_d_or/Age-d_or-7/BLESA.pdf&xt=1430985665&hash=0caa6050d68f9b8b97fa52d6eae5798c0f979652.
- BOURDIEU, P. (1995): *Las reglas del arte*, trad. T. Kauf, Barcelona, Anagrama.
- DEBORD, G.-E., y WOLMAN, G. J. (1956): «*Mode d'emploi du détournement*», *Les livres nus*, 8, mayo, http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html
- FERRER LERÍN, F. (2004-2006): «Jornada laboral de un poeta barcelonés», *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 15-17, 553-560.
- (2005): *Niquel*, Zaragoza, Mira Editores.
- (2006): *Ciudad propia. Poesía autorizada*, ed. y pról. C. Jiménez Arribas, La Laguna (Santa Cruz de Tenerife).
- (2007): *El bestiario de Ferrer Lerín*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- (2008): *Papur*, Zaragoza, Eclipsados.
- (2009): *Fámulo*, Barcelona, Tusquets.
- (2011): *Familias como la mía*, Barcelona, Tusquets.
- (2012) *Gingival*, epíl. F. Valls, Palencia, Menoscuarto.
- (2013): *Huela sangre*, Barcelona, Tusquets.
- (2014): *Mansa chatarra*, ed. J. L. Falcó, Zaragoza, Jekyll & Jill.
- PANERO, L. M.^a (1977): *Visión de la literatura de terror anglo-americana*, Madrid, Felmar.
- (1979): «Última poesía no-española», *Poesía. Revista de Ilustración Poética*, 4, junio, 110-115
- SALDAÑA, A. (2009), «Ludibrio es una palabra tupidia», *Pensamiento literario español del siglo XX*, 3, eds. T. Blesa et alii, Zaragoza, Trópica-Anexos de Tropelías, 193-205.
- VIÑUALES, A. (2013a): «Literatura bítica», *Caminos de Pakistán*, 7, <http://caminosdepakistan.es/wp-content/uploads/2015/03/CdP7-2013-ANTONIO-VI%C3%91UALES-LITERATURA-BITICA.pdf>
- (2013b): «Antonio Viñuales entrevista a Francisco Ferrer Lerín», *Caminos de Pakistán*, 7, <http://caminosdepakistan.es/2013/05/02/antonio-vinuales-entrevista-ferrer-lerin/>
- VIÑUALES, A. y BLASCO, C. (2013a): «Labios pronunciados», *Caminos de Pakistán*, 7, <http://caminosdepakistan.es/wp-content/uploads/2014/01/CdP7-2013-VI%C3%91UALES-BLASCO-LABIOS-PRONUNCIADOS.pdf>
- (2013b): «Un arte de la poesía», *Caminos de Pakistán*, 7, <http://caminosdepakistan.es/wp-content/uploads/2014/01/CdP7-2013-VI%C3%91UALES-BLASCO-UN-ARTE-DE-LA-POESIA.pdf>
- (2013c): «Fotocopias literarias», *Caminos de Pakistán*, 7, <http://caminosdepakistan.es/wp-content/uploads/2014/01/CdP7-2013-VI%C3%91UALES-BLASCO-FOTOCOPIAS-LITERARIAS.pdf>

ANTONIO VIÑUALES / LA RISA DE FERRER LERÍN

Ferrer Lerín (F. L. en adelante) pertenece a una selecta lista de artistas que ha comprendido los problemas de su tiempo y los ha afrontado con la única arma digna de hacerlo: la risa. Esta no es minoritaria en nuestro mundo. Las redes sociales son el testigo mudo de que pocas civilizaciones han compar tido tanta información en forma de risa como la nuestra. Pero esta risa está degradada por su carácter individualista, y cuando es aceptada por la alta cultura de la seriedad, se la explica como un hecho r etórico o utilitarista. Por el contrario, la risa que no es simplemente destr uctiva y que regenera es la única capaz de dar la réplica a la seriedad. La seriedad literaria naturaliza la desigualdad y ofr ece modelos basados en utopías para fabricar identidades. Estos han sido el héroe y su aventura, y el sabio y su conciencia hasta el realismo literario. A partir de él se da la posibilidad de crear una identidad a cualquiera. Pero a pesar de los esfuerzos invertidos, el proyecto de las identidades individuales ha fracasado junto a las utopías que lo sustentaban. Solo es factible para unos pocos. Además, solo hay identidades colectivas, y una identidad fundada en nuestra vida interior es una impostura (Žižek, 2011a: 19). Sin embargo, seguimos aferrados a la posibilidad de la identidad. No parece haber otra alternativa en un mundo sumido en

una amplia crisis de autoridad, que obliga a gozar de todo y a triunfar en todo. La utopía subyacente a nuestro mundo es el populismo, y su modelo, el publicista.

En cambio, la risa desvela la falsedad y la injusticia de esta barbarie disfrazada de civilizada. Por ello los dispositivos de autorización (docentes universitarios y editores) de la alta cultura reaccionan integrándola en la seriedad mediante los géneros reconocidos y la tradición. El resultado es una serificación distorsionante que neutraliza su poder regenerador. La obra de F. L. es un ejemplo de esta asimilación por la vía de la rareza. La acritica académica centra su lectura de F. L. en tres aspectos fundamentales que tienen como fin último la justificación de la falsa autonomía de la cultura r especto a las demás esferas de la sociedad. El primero es su insostenible adscripción a un grupo reconocido de la alta cultura: los no vísimos. El segundo es el acomodo de sus textos en los géneros autorizados. Y el tercero es la sustanciación de su literatura en las fuentes literarias de la seriedad.

Frecuentemente F. L. se queja de su incomprensión. Pero su soledad no es diferente a la de todo escritor ante la ausencia de «un gran Otro dispuesto a recibir su obra y reconocer su valor» (Žižek, 2005:

