

*La fiesta del asno* de Juan Francisco Ferré:  
(re)escribir a través de las cámaras de un *reality show*

Simone Cattaneo  
(Università degli Studi di Milano)

Juan Francisco Ferré (Málaga, 1962) es escritor y crítico literario, dos facetas que se imbrican constantemente en su producción ya que a los libros de relatos *Ajuste de cuentas* (1987), *Homenaje a Blancanieves* (2001), *Metamorfosis*® (2006), y a las novelas *La vuelta al mundo* (2002), *I love you Sade* (2003), *La fiesta del asno* (2005), *Providence* (2009) y *Karnaval* (2012), hay que añadir la antología, editada con Julio Ortega, *Mutantes. Narrativa española de última generación* (2007) y el volumen *Mimesis y simulacro* (2011). Sin embargo, la simbiosis entre reflexión teórica y aplicación práctica no se da sólo en su bibliografía sino que repercute en su narrativa, donde combina el tono ensayístico con el compás novelesco en un marco formal discontinuo y heterogéneo para sondear las contradicciones de la sociedad posmoderna. Precisamente del problema de cómo representar un mundo “desleído donde el simulacro se ha convertido en una categoría más de la realidad y ésta, a su vez, en una ficción ubicua y monstruosa compuesta [...] de simulaciones tecnológicas y entornos de realidad alternativa” (Ferré 2011: 11-12) derivan las inquietudes artísticas del autor: “¿qué otra opción le queda a la narrativa, en este contexto de máxima inestabilidad de los referentes, excepto la de hacerse tan mediática y tecnológica como la realidad?” (12).

Ferré parece no albergar dudas al respecto e, inspirándose en las teorías de Jameson (1991: 49), aboga por ceñirse a una aproximación mimética, pero teniendo en cuenta el contexto cultural en el que escribe: de ahí que, paradójicamente, el único realismo viable sea el que reproduce en la página los simulacros que representan y constituyen nuestra realidad (Ferré 2011: 311). La imitación de los mecanismos de la pequeña pantalla brindaría entonces una alternativa a anquilosados modelos narrativos y, puestos a elegir, el *reality show* es sin duda el formato que me-

por evidencia los andamiajes que vertebran nuestra sociedad del espectáculo porque ya en la aproximación oximórica de los términos que componen el membrete se desvela el juego de esa construcción artificiosa que Baudrillard (2009: 45) llama “hiperrealidad”, ya que se insiste en el carácter real de lo mostrado – la mimesis – sin por eso eludir su vertiente más escenográfica y ficcional – el simulacro –. Esta necesidad de sobrerrepresentar la realidad (Lipovetsky y Serroy 2009: 230-231) responde a una evolución socio-cultural que ha socavado todo sentido de colectividad en favor de una percepción individualista y narcisista del mundo que conlleva el ansia por parte del espectador de reencontrarse y reconocerse en lo filmado o mediatizado (153), lo cual da pábulo a una “miniheroización de lo banal que entronca, en ciertos aspectos, con el fenómeno de la telerrealidad” (153). De dicha atomización, reflejada por los *media*, deriva con toda probabilidad el hecho de que el protagonista de *La fiesta del asno* sea un terrorista aislado, Gorka K., porque en la actualidad ya no queda rastro de las grandes certezas ideológicas, suplantadas por “singularidades subjetivas, quizás poco originales, poco creativas y poco reflexivas, pero más numerosas y más elásticas” (Lipovetsky y Charles 2008: 33).

Un planteamiento de este tipo, sin embargo, entraña un par de problemas que parecen llevar a un callejón sin salida. Por un lado, como había señalado Foster Wallace (1998: 81), una fiel reproducción del discurso televisivo encierra en sí una contradicción porque la parodia de un medio autoparódico no lleva a ninguna postura crítica constructiva; mientras que, por otro, la fragmentación posmoderna del sujeto (Jameson 1991: 137) y su extremado individualismo hubieran podido desactivar cualquier intento de elaborar una novela que ambicionara retratar, aunque de manera desmitificadora, el terrorismo etarra, un drama que atañe tanto a la colectividad española como a la vasca.

Ferré salva estos obstáculos, reestableciendo el nexo entre individuo y colectividad y quebrando el círculo de la imitación burlesca insustancial, gracias al título elegido: *La fiesta del asno*. El rótulo remite a Nietzsche, el cual a su vez cita la fiesta medieval del asno en *Así habló Zarathustra* en cuanto “epítome de la *religio* entre el espíritu y el cuerpo” (Mora 2007: 147). Los

festejos populares mencionados y la interpretación del espíritu como “espíritu de la colectividad” y del cuerpo como “cuerpo social”, nos llevan al carnaval bajtiniano, cuyos rasgos se repiten invariados en la *festa stultorum* y la *fête de l’âne* (Bachtin 2012: 6)<sup>1</sup>. Planea así sobre las páginas de Ferré la carga universal y subversiva de la risa carnavalesca y, de repente, en la que parecía una mera mimesis de la hiperrealidad televisiva resuenan los ecos de una aproximación crítica consciente y comprometida.

Los pasajes del libro que sugieren dicha conexión son los capítulos “La fiesta del asno” (Ferré 2005: 63-73) y “El hermano pequeño (one-man show)” (111-119). El primero es una reescritura distorsionada tanto de la entrada de Jesús en Jerusalén a lomos de un pollino como de la *fête de l’âne*, puesto que el protagonista, Gorka K., es presentado a la comunidad de una aldea –con el objetivo de recaudar votos en vistas de las elecciones municipales– como una suerte de mesías de la Organización terrorista de la que forma parte. No obstante, lo que debía ser un símbolo bíblico, con el repetirse circular del recorrido de Gorka montado en un viejo borrico, se convierte en un espectáculo cómico-popular (65). El cariz carnavalesco del acontecimiento, más allá de la presencia de la población en las calles y las plazas, queda patente gracias al ritual de deshacerse de los objetos viejos almacenados en casa (Bachtin 2012: 240) – los espectadores rinden tributo de esta forma a ese ídolo de pacotilla que da vueltas por su casco urbano (Ferré 2005: 66-67) –, a la simpatía que despierta el burro – verdadero protagonista de la fiesta (71)<sup>2</sup> – y, sobre todo, al hecho de que, en una vuelta de tuerca paródica que se opone a cualquier proclama política u oficial<sup>3</sup>, la gente

---

<sup>1</sup> El epígrafe elegido por Ferré es precisamente una cita de Voltaire sobre dichas fiestas: “Nous avons des livres sur la fête de l’âne et sur celle des fous: ils peuvent servir à l’histoire universelle de l’esprit humain”.

<sup>2</sup> “Un’altra espressione era la ‘festa dell’asino’, in ricordo della fuga in Egitto [...]. Ma al centro della festa non c’era né Maria né Gesù [...], ma invece l’asino e il suo grido ‘hi-ho!’” (Bachtin 2012: 88-89).

<sup>3</sup> “Il riso medievale è puntato sullo stesso oggetto su cui è puntata la serietà. [...] È come se costruisse il suo mondo contro il mondo ufficiale, la sua chiesa contro la chiesa ufficiale, il suo stato contro lo stato ufficiale” (Bachtin 2012: 99).

vote unánimemente al pollino para que ocupe el cargo de concejal (73). La otra sección del volumen señalada, en cambio, ya a partir de su rótulo, evoca un programa televisivo muy conocido, el *reality show* “El Gran Hermano”, pero aquí, en el centro de las miradas tejidas por las cámaras tenemos nuevamente nuestro terrorista Gorka, cuya vida es televisada en tiempo real las veinticuatro horas, sin escatimar los detalles morbosos de sus relaciones (homo)sexuales y de los atentados cometidos. Lo que se describe en estos pasajes no es sólo un *show* que arma revuelo y estimula encendidos debates entre los televidentes, sino que se condensan en ellos la estructura y el contenido de la novela, indicando al lector desde qué perspectiva abordar el texto.

Ateniéndonos a lo escrito hasta hora es posible afirmar que en el apartado *La fiesta del asno* Ferré muestra el esqueleto teórico-conceptual de su obra, mientras que en el capítulo “El pequeño hermano (one man-show)” desvela los recursos formales de su proyecto narrativo, pero estos enfoques no suponen una dicotomía irreconciliable, sino que se imbrican porque el carnaval folclórico y el *reality show* guardan elementos comunes que, como veremos, podrían llevar a considerar éste último una versión posmoderna y desleída del primero. El paso fundamental a dar para entender esta involución es tomar en consideración tres elementos sobre los que se fundamentan tanto el antiguo acontecimiento popular como el mediático, ya que constituyen las bases mismas del acervo humano: la plaza – en cuanto recinto en el que interactúan el individuo y la masa –, el tiempo y el cuerpo<sup>4</sup>; todos ellos conceptos que vertebran *La fiesta del asno* y que le sirven a Ferré como reactivos capaces de producir la reacción en cadena que transforma su novela en una reescritura – pasada por el tamiz de la telerrealidad – de las fiestas carnavalescas y del terrorismo.

En época medieval la plaza era el lugar en el que se agolpaban las personas con motivo de las celebraciones oficiales o de aquellas ligadas al espíritu del carnaval y, en ocasión de estas

---

<sup>4</sup> Bajtín había individuado la serie básica que subyace a las actividades primarias del hombre en la tríada de la comida, el sexo y la muerte (Beltrán 2002: 245), y no es nada difícil comprender que ésta se refleja perfectamente en la plaza – lugar de encuentros y comercios –, en el cuerpo y en el tiempo.

últimas el cuerpo social se burlaba de un poder que no tenía más remedio que aceptar esa risueña insumisión (Bachtin 2012: 105-106). Sin embargo, con el paso del tiempo el poder ha encanalandado estas pulsiones para que no se subvirtiera el *statu quo* y, aprovechando la separación entre serio y cómico que se había venido fraguando desde la antigüedad (Beltrán 2002: 58-59), ha ido trocando la risa con el entretenimiento – diversión pasible de ser sometida a todo tipo de reglamentación –, sustituyendo la plaza primero con representaciones callejeras de carácter moral o didáctico y luego con espectáculos en la corte, en los teatros, en los cines, etc., espacios reducidos, cuyo acceso está regulado por unas normas sociales o crematísticas que limitan el número de espectadores y, en contra de la libertad carnavalesca (Bachtin 2012: 13), reestablecen una rígida división jerárquica según la clase de pertenencia o el poder adquisitivo de cada uno, celebrando la individualidad del sujeto desligado de la masa<sup>5</sup>. Empero, el mejor y más sutil resultado obtenido en este sentido es el invento del televisor porque evita toda aglomeración física y crea la idea de una plaza etérea a la que cualquiera puede asomarse, aunque en realidad no haya ningún vínculo concreto entre singularidades o pequeños núcleos desperdigados en espacios geográficos diferentes. Un producto todavía más sofisticado en la representación de este hipotético espacio común es el *reality show* porque más que otras transmisiones apunta, como el antiguo carnaval popular (Bachtin 2012: 10), a anular – aunque fuera por medio del simulacro televisivo– cualquier distancia entre actores y espectadores, ora a través de la intervención directa de los televidentes a la hora de decidir quién seguirá participando en el concurso, ora por medio de una identificación con unos personajes que nos han sido presentados como gente corriente, “real”.

Ferré, en su novela, aprovecha esta ilusión porque no quiere dejar títere con cabeza y tanto la Organización terrorista, como el Estado, los medios de comunicación y el lector parecen for-

---

<sup>5</sup> Hay que señalar además que, como ha notado Beltrán (2002: 101), el entretenimiento cortesano – y luego la mayoría de espectáculos que con el paso de los siglos derivarán de él – se fundaba en el ocio del individuo, tanto del autor como del espectador, y no en una diversión colectiva.

mar parte del grotesco desfile orquestado por él (Goytisolo 2005: 9). He aquí entonces que el autor, en el ya citado apartado “El hermano pequeño (one man show)” tipifica las reacciones de unos supuestos espectadores de la vida de Gorka desgranando un amplio abanico de posturas en las que siempre tiene cabida el germen de una hipocresía que subyace a un impulso voyeurístico fragmentado o libidinal, incapaz de reírse colectivamente de los despropósitos sexuales y criminales del protagonista porque no hay otra alternativa en un mundo abocado al individualismo, en el que es imposible reestablecer una risa regeneradora y compartida que desvele los engaños de todo discurso dogmático u oficial (Ferré 2005: 111-112).

La impresión de estar atrapados en una sala repleta de pantallas que transmiten en directo las caras desencajadas de los verdugos, de las víctimas y de los espectadores se ve acrecentada además por el modo en que tanto el carnaval como la televisión se relacionan con el tiempo. En el caso de la fiesta folclórica estudiada por Bajtín, como en el *reality show*, no existía un desfase entre lo visto y lo vivido, ambos coincidían tanto en el plano espacial como en el temporal (Bachtin 2012: 10), pero tal solapamiento adquiriría un pliegue simbólico en el que pasado y presente se fundían para celebrar el futuro inmediato, representado por la resurrección que marcaba el compás de una temporalidad cíclica (12). Semejante visión universal es impensable hoy día, puesto que la hiperrealidad de la pequeña pantalla es vivida a través de un simulacro que encubre – pero no borra – su carácter ficticio, produciendo un efecto de atemporalidad en el que el presente se reduce a simple flujo que engloba todos los tiempos posibles. Esto acontece porque ha entrado en crisis el concepto de signo (Baudrillard 2008: 63) y con él el de símbolo, fundamento de todo rito y, por supuesto, del carnaval (Bachtin 2012: 12): “La desacralización del espectáculo, la exclusión del rito como portador de un determinado trabajo se manifiestan así como condiciones para que el nuevo espectáculo multiforme, permanente y desacralizado, invada la cotidianidad hasta fundirse con ella” (González Requena 1999: 82). Nos encontramos

entonces con un presente vaciado de todo significado<sup>6</sup> y que se expresa a través de una secuencia de imágenes, cuya máxima expresión sería el *reality show* donde, en un proceso de identificación llevado al extremo, el tiempo del espectador corresponde al de las personas grabadas por las cámaras, en una celebración de lo anodino que veda toda lectura simbólica y obliga a crear de la nada el acontecimiento, el cual sólo puede aferrarse a su visualización (Imbert 2003: 94-95).

Consecuencia directa de la desacralización en el ámbito del espectáculo televisivo, para González Requena (1999: 114), es la crisis de la narratividad. Ferré explota este aspecto y construye su relato recurriendo a capítulos breves que se organizan como retazos captados por un telespectador que selecciona esporádicamente en su televisor el canal que emite el *reality show* protagonizado por Gorka<sup>7</sup>, un programa donde se mezclan episodios nimios – Gorka viendo la televisión; Gorka masturbándose; etc. – y trágicos – Gorka contemplando un coche volado por una carga de explosivo; Gorka pegándole un tiro en la nuca a su víctima; etc. – que, como un diorama, parecen desprovistos de cualquier símbolo o moralina<sup>8</sup>: son imágenes de una farsa que, paradójicamente, al presentarse bajo la forma de fragmentos de una telerrealidad falta de toda connotación épica desmitifican los grandes discursos y logran retratar “la situación *auténtica* del País Vasco, ya que también su cotidianidad política y social [...] es un sinfín de sinsentidos, de absurdos, de transformaciones y traiciones, de desviaciones publicitarias y mediáticas del discurso, de quiebras de razón, de perversiones del dolor” (Mora 2007: 150). De este modo la novela, a pesar de su discontinuidad, adquiere una coherencia global.

---

<sup>6</sup> “La excesiva proximidad del acontecimiento y de su difusión en tiempo real crea en aquel una indecidibilidad, una virtualidad que le quita su dimensión histórica y lo sustrae de la memoria” (Baudrillard 2008: 69).

<sup>7</sup> Esta técnica, con toda probabilidad, se debe a *La saga de los Marx* (1993) de Juan Goytisolo: cf. Ferré 2011: 294.

<sup>8</sup> En el capítulo “El hermano pequeño (one-man show)”, el narrador subraya la imposibilidad por parte de los aficionados de ese *reality show* de ir más allá de lo visto, incluso cuando hay de por medio un asesinato (Ferré 2005: 116).

Este caos reducido a un orden aparente no es otra cosa sino una sinécdoque de la televisión, la cual está compuesta de discursos heterogéneos sometidos a una programación general (González Requena 1999: 31) que engendra en el televidente una impresión de tiempo sin principio ni fin, lo que Imbert (2003: 25) llama “presente transitivo”. Si antes hemos mencionado el “Real time” (Baudrillard 2008: 25) usado por Ferré para desvelar la vacuidad del acontecimiento mediático, ahora es fundamental reflexionar sobre este otro tipo de presente, una temporalidad difusa que si bien no permite rescatar al símbolo sí facilita la inserción de tiempos diferentes que a primera vista no guardan ninguna relación entre ellos, excepto la presencia de un protagonista cuyo nombre es Gorka. Se trata de un recurso necesario porque la crítica que el escritor propone sobre el terrorismo vasco parte de las mismas bases teóricas de la novela *La saga de los Marx* de Juan Goytisolo, un ejercicio literario cuyo reto es representar la figura y el pensamiento de Karl Marx en la era del capitalismo tardío, una época que había invalidado algunos cimientos de la doctrina marxista debido a los cambios internos al Sistema (Ferré 2011: 186-188): ahora bien, el objetivo de Ferré es especular porque intenta seleccionar el encuadre adecuado para situar el terrorismo vasco – surgido durante el franquismo, cuando las condiciones de lucha eran muy diferentes con respecto a las actuales – en la sociedad española posmoderna, democrática y mediática. Goytisolo había resuelto el problema desarticulando “la cronología convencional, afirma[ndo] la instantaneidad discontinua y el anacronismo crónico en pro de una espacialización ‘no euclidiana’ del tiempo” (194). Lo mismo hace Ferré, ya que en la distopía esperpéntica de *La fiesta del asno* se suceden en el tiempo descoyuntado y ácrono de la pequeña pantalla los fragmentos relatados que, no obstante, parecen depender de un momento fundacional descrito en el primer capítulo y con visos de no ser tan inocente con respecto a la Historia, dado que en él son numerosos los guiños que remiten al 20 de diciembre de 1973, cuando el coche en el que viajaba el almirante Carrero Blanco fue volado por ETA (Ferré 2005: 19, 136). Es como si el escritor hubiese querido subrayar que ese atentado en el contexto político de entonces sí tuvo un sentido

por unas circunstancias que de alguna manera lo justificaban; pero luego, todo lo que vino después no encajaba – como las ortodoxas teorías marxistas aplicadas al heterodoxo capitalismo tardío – en una realidad que había puesto sobre el tapete otros desafíos y complicaciones.

Finalmente, para completar el cuadro de este hibridismo entre tradición popular cómica y entretenimiento *pop* posmoderno, es necesario añadir el elemento del cuerpo, complementario a los de la plaza y del tiempo, ya que “in qualunque cultura, il modo di organizzazione della relazione con il corpo riflette il modo di organizzazione della relazione con le cose e quello delle relazioni sociali” (Baudrillard 2010: 149). También en el caso de este último nos encontramos frente a una desacralización que le ha restado cualquier poder simbólico y lo ha sumido en una materialidad extremada por el afán de abarcar los pliegues más ocultos de la piel, con una transparencia rayana con lo pornográfico que, a través de la pantalla, realiza el sueño escópico del hombre de “verlo todo” en alta definición (González Requena 1999: 72).

Es bien sabido que en el carnaval bajtiniano lo corporal constituía el eje de la celebración y tenía unos rasgos hiperbólicos porque “[i]l corpo e la vita corporea vengono ad avere [...] un carattere cosmico e nello stesso tempo universale” (Bachtin 2012: 24). Por lo tanto, el cuerpo se proponía como sinécdoque del mundo y de la colectividad, símbolo de una dimensión humana universal de la cual era imposible prescindir (Bachtin 2012: 374). En la novela de Ferré, teóricamente, el cuerpo de Gorka tendría que amoldarse a estos patrones, representando no sólo el conjunto social e histórico del pueblo vasco (Ferré 2005: 119), sino incluso la tierra que le dio nacimiento (169). A esto contribuiría también su nombre – de clara fonética vascongada – (77), pero su apellido – K. – desplaza la atención del lector hacia el ámbito literario, recordándole a los protagonistas kafkianos de *El proceso* y *El castillo*, paradigmas del individuo desvinculado de la tradición – rasgo propio del hombre moderno (Lipovetsky y Charles 2008: 23) – y aislado en un entorno hostil cuya lógica no logra dominar: de ahí que se vea obligado a ocupar una posición excéntrica y a percibir su cuerpo como algo ex-

traño<sup>9</sup>. De hecho, Bajtín ya había individuado el comienzo de una deriva hacia una percepción solipsista de la corporeidad en los cánones renacentistas (Bachtin 2012: 350).

Un planteamiento semejante, basado en un cuerpo individual que es mostrado en su aspecto exterior a los demás, favorece el surgir de un modelo de organismo privado de sus atributos có(s)micos-grotescos o en el que éstos se limitan a cumplir una función expresiva o caracterológica (Bachtin 2012: 351). En ambos casos, lo corporal se convierte en mero objeto estético dominado por las categorías, claramente distintas, de lo bello o lo monstruoso –contraposición que reproduce, según el imaginario patético (Beltrán 2002: 220), la establecida entre lo serio y lo cómico –: en un extremo tendremos “la superficie cieca, la *piattezza*” (Bachtin 2012: 350), mientras que en el otro sobrevivirán lo deforme y lo bajo como reflejos de la personalidad o la moralidad del sujeto.

El viraje hacia un individuo consciente de su propia exterioridad y de la mirada ajena, lleva a un narcisismo exacerbado que se acentúa en la época moderna, periodo en el que uno de los fenómenos más sintomáticos de las transformaciones sociales es la moda, ya que ésta “ha permitido la descalificación del pasado y la valoración de lo nuevo, la afirmación de lo individual sobre lo colectivo gracias a la subjetivación del gusto, al reinado de lo efímero sistemático” (Lipovetsky y Charles 2008: 19). Esta tendencia en pos de lo superficial se extiende y se radica durante la posmodernidad porque es en esa coyuntura cuando “la sociedad se reestructura según la lógica de la seducción, la renovación permanente y la diferenciación marginal” (20), factores que anuncian la aparición de Narciso, “sujeto *cool*, adaptable, amante del placer y de las libertades, todo a la vez” (26).

De lo escrito hasta ahora, hay que retener los términos “narcisismo” y “seducción” puesto que es a través de ellos que el hombre posmoderno se relaciona con su cuerpo y con el de los demás (Baudrillard 2010: 153-154) y esta actividad, contrariamente al carnaval, no encuentra su razón de ser en el contacto

---

<sup>9</sup> Un obvio ejemplo de esta influencia kafkiana es la novelita *La metamorfosis*, cuyo comienzo es citado implícitamente por Ferré (2005: 83) a la hora de describir la sorpresa de Gorka al despertarse convertido en mujer.

directo, sino en el sentido aséptico de la vista (Perniola 2012: 127). Es precisamente este juego escópico de ver y ser visto lo que engendra el espectáculo (González Requena 1999: 57): la televisión lleva al paroxismo dicho aspecto e invita a la contemplación de unas siluetas que nos seducen a golpes de una belleza estilizada y generalmente reacia a lo feo, a la que el televidente trata de uniformar su semblante, en una ilusión utópica de identificación (Foster Wallace 1998: 53). Sin embargo esto era así antes de la irrupción de la telerrealidad<sup>10</sup> porque “el *reality show* revela la atracción ejercida por lo monstruoso, lo aberrante, lo informe (y deforme) [...] haciendo de lo escandaloso la materia misma con lo que se alimenta el discurso televisivo” (Imbert 2003: 114). De hecho, el mecanismo aprovechado por estos programas es la ambivalencia de la seducción que “reúne en una misma relación de fascinación tanto la belleza como la monstruosidad” (González Requena 1999: 46). Aparentemente, de esta manera, se reconstruye la unidad corporal de lo cómico-grotesco<sup>11</sup>, pero no hay que dejarse engañar, porque no se recupera ninguna dimensión cósmica, sino que, al revés, se enfatiza una aproximación todavía más espectacular que reduce el cuerpo a puro objeto de las miradas ajenas, desligado de cualquier plano simbólico. A pesar de que a primera vista nos encontramos frente a un callejón sin salida, este enfoque abre un resquicio por el que podría colarse lo “grotesco *realista*” (Bachtin 2012: 54), una estética que remite “alle tradizioni del realismo grottesco e della cultura popolare e che riflette a volte

---

<sup>10</sup> Anteriormente a la difusión del *reality show*, lo feo o las desviaciones de los cánones se ofrecían siempre como algo pavoroso, derivado de algún modo de lo grotesco romántico, que se contraponía a lo bello y por ende reivindicaba la necesidad y la bondad de la belleza, mientras que la supuesta adherencia a la realidad de las transmisiones “en directo” reintroduce lo monstruoso o lo anormal como aspectos cotidianos que al mismo tiempo que se exhiben – siguiendo la antigua lógica del *freak show* – se reinsertan en la heterogeneidad de una existencia que no puede regirse por compartimentos estancos.

<sup>11</sup> Ya Bajtín (2012: 345-349) había puesto de relieve la presencia necesaria durante el carnaval de personajes dotados de rasgos que se situaran fuera de los límites impuestos por la normalidad y un ejemplo clarísimo lo encontramos en la costumbre de incluir en los desfiles carnavalescos a los gigantes (376-377).

l'influenza diretta delle forme carnevalesche". Justamente en esta corriente se inscribe la novela de Ferré, el cual, consciente del individualismo posmoderno y del desmoronamiento de cualquier jerarquización vertical de raigambre medieval (442), se conforma con la horizontalidad del *reality show*, una narrativa de la que rescata la ya citada fascinación por lo aberrante, utilizando el cuerpo de Gorka como catalizador de un "narcisismo grotesco" que es una provocadora lectura en negativo de las teorías bajtinianas sobre el carnaval, oponiendo a la visión cosmogónica de ése, la mirada objetiva de las cámaras.

Si el cuerpo carnavalesco era hiperbólico e infinito y uno de los elementos dominantes de la vida material en su época era "la fertilitàà, la nascita, la crescita in sovrabbondanza" (24), el organismo de Gorka es presentado como algo finito e improductivo, replegado en sí mismo. No por nada, el protagonista sólo traba relaciones homosexuales, finalizadas al puro goce, o derrama su semen en sesiones prolongadas de autoerotismo, y tanto es así que incluso cuando se despierta transformado en mujer – dotado por ende de un vientre fértil –, sucumbe a un narcisismo masturbatorio que, para más señas, se orienta hacia exponentes de su mismo sexo (Ferré 2005: 85-89). No obstante esta contraposición, en apariencia tan contundente con respecto a la tradición cómico-popular, es posible entrever una relectura de la correspondencia lúdica entre cabeza, órganos genitales y trasero, aunque en el texto de Ferré no hay que interpretarla según el eje cielo-tierra, sino quizás como una ceguera intelectual que resume en sí la excitación provocada por el discurso nacionalista y terrorista – algo que conduce a un yermo solipsismo mental alimentado por la contemplación autoerótica de un ideal (74) – y el frenesí voyeurístico del espectador. A tal propósito no hay que olvidar que Gorka aviva su deseo vistiendo uniformes de los enemigos contra los que combate (74-75) o ropajes que representan arquetipos culturales vascos (76) y que a menudo sus reacciones frente a lo que ve por televisión desembocan en el onanismo exaltado de quien observa en la pantalla una proyección de sí mismo (42, 96).

Las marcadas caracterizaciones sexuales, además, desempeñan un papel fundamental en las transformaciones del protago-

nista, puesto que éste pasa a través de todas las combinaciones posibles: hombre, mujer (83-90) e incluso transexual con atributos tanto masculinos (133-142) como femeninos (234-240). La indeterminación corporal de Gorka sugeriría otra correspondencia con el cuerpo grotesco bajtiniano, un elemento en perenne mutación (Bachtin 2012: 347), pero si analizamos su proyección en las páginas del escritor malagueño nos damos cuenta en seguida de que si por un lado ésta obedece a una de las tendencias principales de lo cómico popular, o sea la de “mostrare *due corpi in uno solo*” (32); por otro, desplaza su foco de los polos vida/muerte (32) a los de masculino/femenino.

De tal giro deriva también la constante enfatización de los genitales, los senos y las bocas, todos detalles que priman sobre el vientre – órgano generador por antonomasia – y que se representan desde una perspectiva hiperbólica e hiperreal, cuya crudeza elude la insinuación erótica para centrarse en la pornografía (Ferré 2005: 27, 80, 86), una aproximación en sintonía con nuestra sociedad (Baudrillard 2010: 168). En este sentido, el *reality show* se presenta como el máximo paradigma del afán por extremar el deseo de disfrutar a través de la vista de una sexualidad en tiempo real<sup>12</sup>. Gorka K., objeto de las atenciones de unos supuestos televidentes, y espectador a su vez de cuerpos ajenos, representa el prototipo del individuo posmoderno atrapado en un voyeurismo sin límites que prescinde de cualquier sentido, cualquier afectividad, para dejarse envolver en la aridez de la era de lo Transexual, donde prevalece la “metástasis de innumerables pequeños dispositivos de transfusión y de perfusión libidinal, micro-argumentos de la insexualidad y la transexualidad bajo todas sus formas. Resolución del sexo en sus miembros sueltos, en sus objetos parciales, en sus elementos parciales” (163).

El mismo protagonista, en el apartado “La autopsia del sujeto” (Ferré 2005: 210-220), llegará a ocupar el centro de una sala de disecciones ofreciendo su cuerpo abierto en canal a las miradas de un nutrido grupo de estudiantes que, aleccionados por el fo-

---

<sup>12</sup> La esencia del erotismo se funda en la insinuación o la postergación de un contacto carnal, mientras que lo pornográfico se agota en su propia inmediatez.

rense, se arrojan sobre su cadáver para vaciarlo (215). Semejante estropicio, combinado con el título de la novela de Ferré, remite a la tradición anatómica medieval, a las reliquias de los Santos y, sobre todo, al testamento del asno (Bachtin 2012: 384-386), una evocación paródica de “una delle più antiche e più diffuse concezioni mitiche, che facevano derivare i diversi gruppi sociali dalle differenti parti del corpo divino, smembrato [...] in un rito sacrificale” (386). El cuerpo de Gorka entonces se superpondría a la imagen paródica del burro y, gracias a ésta, se convertiría en la sombra caricaturesca de un hipotético héroe mítico o de una fantomática divinidad que habría dado origen a los vascos, pero esa creencia de una conexión entre lo universal y lo corporal que en la antigüedad era positiva, trasladada al discurso del terrorismo de nuestros días se vuelve perniciosa, como expresa con convicción el médico que acaba de eviscerar al muerto: “el peligro nace de la coincidencia o la convergencia de factores nocivos sobre un individuo concreto, [...] de la intersección de una programación cultural determinada y una programación biológica determinada. Ahí residiría el más alto riesgo para la comunidad, y no lo que la salvaría” (Ferré 2005: 216).

Estos pliegues narrativos están claramente vinculados a la superestructura conceptual de *La fiesta del asno* que, como hemos visto, se sustenta en una visión carnavalesca del mundo, pero si tomamos en consideración el modo en que dicha teoría se convierte en narración, nos damos cuenta de que el realismo grotesco de Ferré se amolda otra vez a la estética del *reality show*. La sala de disección remite al teatro anatómico renacentista, donde los estudiantes universitarios se reunían para ver “en directo” lo que se escondía bajo la piel del ser humano, obedeciendo a una evidente pulsión escópica que todavía embriaga a los alumnos del forense que está diseccionando a Gorka, y precisamente el anhelo por ir cada vez más a fondo con el bisturí de la mirada es el *leit motiv* del capítulo. A tal propósito no hay que olvidar que el protagonista del texto lo es también de un supuesto *reality show* y, por ende, las cámaras que graban su vida están siempre encendidas: o sea que al otro lado de la pantalla hay unos televidentes que están realizando su deseo de verlo todo, incluso traspasando la epidermis del concursante para

ahondar en su anatomía interior con un deleite morboso, porque es propio de esta clase de espectáculos apelar “a una mala conciencia colectiva ligada a lo no dicho” (Imbert 2003: 115). Sin embargo, cuando la bacanal parece haber llegado a su clímax, el forense termina su disertación extirpando los ojos de Gorka y pronunciando las siguientes palabras:

¿Qué significa ver? ¿Qué han visto de espantoso estos ojos que ninguno de nosotros, los que los vemos ahora en este estado de desintegración, toleraría haber visto? No se preocupen [...] De todos modos, cuando lo expongan en las salas del museo [...] los taxidermistas le habrán colocado unos bonitos ojos de cristal para tapar el ignominioso horror encerrado en esas cuencas vacías (Ferré 2005: 220).

En estas consideraciones sobre la vacuidad del sentido de la vista queda resumido el carácter simulacral de nuestra época, algo que Ferré ha desplegado delante de nuestras pupilas de lectores recurriendo al *reality show*, sin duda guiado por la conciencia de que ese tipo de programa “podría representar un compendio, una exacerbación de la comunicación en la posmodernidad de acuerdo con un modelo según el cual la realidad está más en las formas de la representación [...] que en los contenidos [...], con una hipertrofia de los signos que puede llegar a lo monstruoso” (Imbert 2003: 120). Nos encontramos, pues, frente a un espectáculo popular que al hipertrofiar los elementos más bajos y atávicos del hombre – el narcisismo, el tiempo presente y el cuerpo –, los despoja de cualquier valencia y los reduce a fotogramas, a un carnaval donde la exageración y la excesiva ornamentación de las máscaras atraen la mirada haciéndole olvidar lo que éstas esconden o simbolizan. Gorka K., al final de la novela, a pesar de las precedentes resurrecciones, es un simple pelele, puro individuo, puro presente y pura materialidad y, al ser descuartizado por sus torturadores, no puede aspirar a nada, es el cuerpo de un asno despedazado que ni siquiera deja un testamento paródico, un concursante expulsado del plató, y, como hemos tratado de demostrar, sólo la socarrona inteligencia del autor nos permite salir del círculo vicioso de la mimesis del simulacro televisivo, un ejercicio insustancial que, parafraseando

a Foster Wallace (1998: 33), nos hubiese llevado, como los perros, a mirar el dedo que indica y no el objeto al que éste apunta.

### **Bibliografía**

- Bachtin, M. (2012), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi.
- Baudrillard, J. (2008), *El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Baudrillard, J. (2009), *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama.
- Baudrillard, J. (2010), *La società dei consumi*, Bologna, il Mulino.
- Beltrán, L. (2002), *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona, Montesinos.
- González Requena, J. (1999), *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra.
- Goytisolo, J. (2005), "Presentación", en Ferré, J.F., *La fiesta del asno*, Barcelona, DVD: 7-10.
- Ferré, J.F. (2005), *La fiesta del asno*, Barcelona, DVD.
- Ferré, J.F. (2011), *Mimesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad. Del marqués de Sade a David Foster Wallace*, Málaga, E.d.a.
- Imbert, G. (2003), *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*, Barcelona, Gedisa.
- Jameson, F. (1991), *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Durham, Duke University Press.
- Lipovetsky, G., Charles, S. (2008), *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama.
- Lipovetsky, G., Serroy, J. (2009), *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama.
- Mora, V.L. (2007), *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*, Córdoba, Berenice.
- Perniola, M. (2012), *Il Sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi.

Wallace, D.F. (1998), "E Unibus Pluram. Television and U.S. Fiction", en *A supposedly fun thing I'll never do again*, New York, Back Bay: 21-82.

