

Francisco Ferrer Lerín

ARTE CASUAL

con las colaboraciones de

Ignasi Aballí • Frederic Amat • Félix de Azúa • Juan Buil • Basilio Baltasar •
Francesc Cornadó • Ignacio Echevarría • Jesús García Cívico • Jordi Ibáñez
• Enrique Juncosa • Tecla Lumbreras • Antoni Marí • Jesús Martínez Clarà •
Luis Martínez Montiel • Joël Mestre • Margot Molina • Jesús Palomino •
Elena Ruiz Sastre • Fernando del Val • Antonio Viñuales • Pedro G. Romero

ATHENAICA

EDICIONES

SERIE ARTE CONTEMPORÁNEO

ATHENAICA EDICIONES UNIVERSITARIAS

Primera edición: noviembre de 2019

© Francisco Ferrer Lerín, 2019

© de los textos: Ignasi Aballí, Frederic Amat, Félix de Azúa, Juan Buil, Basilio Baltasar, Francesc Cornadó, Ignacio Echevarría, Pedro G. Romero, Jesús García Cívico, Jordi Ibáñez, Enrique Juncosa, Tecla Lumbreras, Antoni Marí, Jesús Martínez Clarà, Luis Martínez Montiel, Joël Mestre, Margot Molina, Jesús Palomino, Elena Ruiz Sastre, Fernando del Val, Antonio Viñuales, 2019

© de las imágenes: Archivo de Francisco Ferrer Lerín, 2019

© Milhojas, Sociedad Cooperativa Andaluza, 2019

c/ González Cuadrado, 46, 1A. 41003 Sevilla (España)

www.athenaica.com

athenaica@athenaica.com

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada, salvo excepción prevista en la ley, con la autorización de sus titulares. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

ISBN: 978-84-16770-21-2

Índice

PREÁMBULO, MANIFIESTO Y COMENTARIOS	9
· FRANCISCO FERRER LERÍN	
ARTE CASUAL	29
· IGNASI ABALLÍ	
LA PLASMACIÓN CÓRVIDA.	33
· FREDERIC AMAT	
YA NADA ES CASUAL, TODO ES NECESARIO	37
· FÉLIX DE AZÚA	
LA CASUALIDAD EN EL ARTE CASUAL	41
· JUAN BUIL OLIVÁN	
EL ARTE CASUAL. UN DEBATE SOBRE LOS LÍMITES DEL ARTE .	51
· FRANCESC CORNADÓ	
ENTRE EL AZAR Y LA IMPACIENCIA.	63
· IGNACIO ECHEVARRÍA	
LINDES DEL ARTE CASUAL Y GRAMÁTICA DE LOS SOLARES .	73
· JESÚS GARCÍA CÍVICO	
EL JUEGO Y LA PIEDAD	89
· JORDI IBÁÑEZ FANÉS	
FERRER LERÍN, ARTISTA	97
· ENRIQUE JUNCOSA	
SOBREVOLANDO EL UNIVERSO DE FERRER LERÍN.	107
· TECLA LUMBRERAS KRAÜEL	
OJO AVIZOR.	115
· JESÚS MARTÍNEZ CLARÀ	

LO CASUAL COMO ORIGEN: DE LA PRIMERA BELLEZA AL ACONTECIMIENTO ESTÉTICO.	123
· LUIS F. MARTÍNEZ-MONTIEL	
DISCRECIÓN Y PERSEVERANCIA DE UN ARTE CASUAL	127
· JOËL MESTRE	
FERRER LERÍN, TRADUCTOR DE EMOCIONES	137
· MARGOT MOLINA	
DIÁLOGO SIN PALABRAS DEL NUEVO PRAGMATISMO: RETRATO DE SEÑOR CON BOTELLA	143
· JESÚS PALOMINO	
FERRER LERÍN. MEMORIA DE LA PRIMERA EXPOSICIÓN DE A.C. EN EL MACE. ALGUNAS CONSIDERACIONES	159
· ELENA RUIZ	
EL AZAHAR Y LA NECESIDAD	169
· FERNANDO DEL VAL	
LA ESTÉTICA DE FERRER LERÍN	179
· ANTONIO VIÑUALES SÁNCHEZ	
EPÍLOGO. TORCAL.	215
· PEDRO G. ROMERO	

La estética de Ferrer Lerín

Antonio Viñuales Sánchez

«Toda obra de arte ha de tener algo de los albores de la humanidad. Como si surgiese del legado primitivo.»

Wilhelm Lehmbruck

Existe en la actualidad una visión muy extendida sobre el arte que lo comprende como un dominio de la cultura fragmentado en siete compartimentos estancos. Esta tendencia a la fragmentación comenzó tras la prehistoria y tuvo lugar gracias a la división social de tareas que trajo consigo la civilización. El proceso que concluyó después con la clausura de los diferentes dominios del saber, incluidos los que pretenden el conocimiento de la expresión artística, es conocido como la «balcanización de las disciplinas». Se podría afirmar, además, que hoy obedece a una traslación perfecta de la organización departamental de las universidades a los dominios artísticos, siendo buena parte de los docentes universitarios —en consecuencia— la gran embajadora de tal visión. La penetración de esta concepción en todos los estratos sociales es absoluta desde mediados del siglo pasado, coincidiendo con la implantación y el desarrollo de los sistemas de educación pública obligatoria de las democracias avanzadas. La clave de su éxito está en la segmentación del conocimiento por asignaturas de las enseñanzas medias, las cuales traducen de forma directa la organización universitaria.

Con todo, esta división ha dotado al arte, al menos, de un notable periodo de estabilidad. Esa estabilidad se ha materializado en una lista de artes: seis, en su formato clásico. Pero este periodo del que hablamos ha conocido diferentes momentos de crisis, protagonizados casi siempre por la irrupción en la escena cultural de nuevas tecnologías que han llegado con una sugerente promesa

bajo el brazo: la ampliación del horizonte de los dominios artísticos. A pesar de que no han sido pocas las formas de expresión que han pretendido la condición artística, tan solo el cine ha sido capaz de abrirse un hueco de forma estable en la nómina canónica, y aunque parezca contradictorio, el agujero que provocó en el sistema terminó blindándolo y protegiéndolo contra la posibilidad de nuevos añadidos en el futuro. El inventario de artes nunca más se ha vuelto a reformar.

Conviene decir en su descargo que, aunque al día de hoy parezcan escasos y limitados los frutos de semejante partición del arte —y de hecho lo son por lo que explicaré—, han sido de una relevancia considerable. Los más importantes son los que podemos llamar «logros institucionales», y es que la estabilidad organizativa y laboral que ha traído consigo ha sido crucial para la cimentación educativa y cultural de las sociedades letradas, es decir, ha sido una pieza fundamental en la construcción de los estados de derecho modernos. Sus logros interpretativos, no obstante, no han estado a la altura de los anteriores. Su propuesta, que aquí llamaremos desde ahora «la teoría convencional del arte», se ha limitado a la naturalización de la visión segmentada de las artes y ha reducido su andadura en tres únicas direcciones: la primera ha dirigido sus fuerzas hacia la conservación de la nómina de marras, convirtiéndola finalmente en un monumento; la segunda se ha empeñado en justificar la autonomía de cada disciplina artística mediante la creación de un lenguaje y unos métodos propios, estrategia que ha favorecido su independencia, aunque también su aislamiento; y una tercera directriz ha tenido como objeto la filtración de tal acervo léxico y metodológico a la ciudadanía a través de su escolarización. En pocas palabras: la estabilidad institucional se ha pagado con el anquilosamiento crítico.

Contra el aparente simplismo de esta apresurada exposición se podría traer a colación el abundante número de páginas doctas dedicadas a los vínculos entre las diferentes manifestaciones artísticas que algunos artistas, movimientos o escuelas han propiciado. Ciñéndonos a la literatura, su ligazón con la pintura y el cine han sido las preferidas por la erudición. A este respecto debe decirse

que estos nexos circunstanciales están totalmente predichos en el modelo convencional de la estanqueidad disciplinar. Esto se debe a que concibe cada arte como un organismo vivo que fía su integridad, precisamente, a la posibilidad de establecer zonas de relación o contacto con aquellos otros con quienes guarda mayor grado de afinidad o familiaridad. Pero el modelo convencional nunca va más allá de permitir tales noviazgos. Además, sucede con frecuencia que ante la dificultad de enfrentarse a obras que ponen en entredicho los límites artísticos, responde con la concesión de la condición de rareza o broma a dichas obras o, en el peor de los casos, con el baldón del silencio.

Así las cosas, esta concepción del arte tiene los días contados y está atravesada hoy por una revolución que afecta con gran virulencia al mundo de las humanidades. No pocas son las muestras de su acabamiento, tanto en ámbitos escolares como creativos. En cuanto a la educación superior, la fusión de enseñanzas es la tónica de los nuevos planes de estudios, entendidos ya como interdepartamentales; en las enseñanzas medias, más reacias al cambio, el auge de las estrategias de aprendizaje basado en proyectos está llevando a países enteros a modificar sus políticas educativas en pos de una inevitable eliminación de las asignaturas, que conciben como una rémora.

En el espacio de la creación artística, buena parte de las propuestas con mayor índice de popularidad —pertenecientes casi todas ellas a la llamada «economía del entretenimiento»— son productos culturales fruto de una estrecha alianza entre diferentes formas artísticas de expresión. Esta alianza no es patrimonio exclusivo de época alguna, aunque a partir de la Modernidad se ha visto acentuada gracias al acceso masivo a la tecnología y a la internacionalización de las artes. La condición de amalgama de estos productos, por lo dicho, no les ha restado ni un ápice de aceptación entre las masas, sin embargo, no han corrido una suerte pareja entre la erudición elitista, cuyo silencio es una muestra elocuente de la ceguera con la que afronta la comprensión de tales fenómenos. Pongamos el ejemplo de la conocida actualmente como «música urbana». Con

este marchamo sincrético¹ se ha pretendido la unificación de algunos estilos musicales actuales como el *trap*, el rap, el *hip hop* y otros, que tienen en la artista Rosalía —de alcance internacional— a su mayor valedora. Huelga decir que el discurso convencional también utiliza el concepto de fusión para describir esta música urbana, pero con una gran diferencia sobre el uso que a esta palabra queremos darle en esta exposición: y es que limita el alcance de las posibles aleaciones a los estilos musicales, es decir, a los contornos de una sola forma de expresión artística. De esta manera, pone el acento —todo lo más— en su capacidad para hacer dialogar a los estilos musicales del presente con los del pasado, entendidos estos últimos como folclore.

Nuestro punto de vista es bien diferente. Considera esta música urbana como un producto de la fusión de formas artísticas, en este caso la música, la poesía —recuérdese que el disco *El mal querer* de la artista barcelonesa está inspirado en *Le roman de Flamenca*, obra anónima del siglo XIII que ya es, por cierto, un éxito total de ventas—, la danza y —por sorprendente que parezca— la arquitectura. A esta liga de formas de expresión artísticas debe añadirse el concurso de otros dominios de la vida que, sin ser directamente artísticos, trabajan, como no podría ser de otra manera, también con materiales estéticos, tales como la economía, la publicidad, la alta costura e incluso la política, entre otros. En nuestra opinión, ninguna de las disciplinas que se ocupa de cada uno de los dominios anteriores puede hacerse cargo por completo de esta manifestación artística. Del mismo modo, tal es la importancia de cada una de las dimensiones citadas que, de no hacer referencia a todas ellas y en conjunto, se procede a una distorsión inaceptable del objeto de análisis.

1. Ernesto Castro, que ha escrito recientemente una monografía sobre esta koiné de géneros llamada *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España*, ve en el término «música urbana» al menos dos problemas: «En primer lugar, que fue acuñada como un eufemismo para apropiarse culturalmente de ciertos géneros musicales de origen negro. Y, en segundo lugar, que ignora a esa parte de la escena española que no se hace desde lo urbano, desde la ciudad, sino desde lo rural». A falta de una expresión más adecuada, se inclina por utilizar «artista urbano» (Castro, 2019b).

Ante los nuevos seísmos culturales que amenazan con reconfigurar todo el panorama de los dominios del arte, y por lo que respecta concretamente al estudio de la literatura, el discurso ilustrado ha tratado de responder con la «literatura comparada» y los «estudios culturales». Lo cierto, sin embargo, es que ambas *pseudodisciplinas* no han pasado de ser meros métodos y se han revelado como incapaces de generar idea relevante alguna. Además, se han caracterizado más por el voluntarismo y el reduccionismo que por su efectividad analítica pues, o se han propuesto reformar lo irreformable, a saber, la teoría convencional del arte —es el caso de la literatura comparada—, o han terminado reduciendo la obra literaria a mera ideología —como hacen frecuentemente los estudios culturales. A este fracaso debemos sumarle el descrédito en el que ha caído la interpretación letrada, debido en parte al aislamiento autoinfligido ya señalado. No en vano, se ha dicho que nuestra época es la del «ocaso de los transductores», entendiendo por estos últimos a críticos y editores, que son quienes además de leer para sí mismos, leen también para los demás. Todo ello, en suma, ha dejado al conocimiento en manos del periodismo, de la política y la sociología, cuyo interés exclusivo por la actualidad, o lo que es lo mismo, la moda, es incapaz de crear un pensamiento trascendente.

Así las cosas, frente a esto cabe contraponer una visión superior sobre el arte. Nuestra convicción es que esta visión debe ser provista por una nueva disciplina que es la nueva estética, heredera de la nacida en el siglo XIX, pero a cuya reforma el profesor Luis Beltrán Almería está dedicando memorables e imprescindibles páginas desde el campo de la investigación literaria². Esta estética, considerada como una filosofía histórica de la imaginación artística, es la única disciplina de conocimiento que considera la posibilidad de una ins-

2. De entre la ingente producción del profesor caben destacar tres obras imprescindibles para introducirse en la estética literaria, que nos han servido de base conceptual para esta exposición: la fundacional *La imaginación literaria: la seriedad y la risa en la literatura occidental*, la más breve *Estética y literatura*, y la dedicada, en concreto, a las estéticas de la Modernidad, llamada *Simbolismo y Modernidad*.

tancia superior, la de la imaginación y sus leyes históricas, capaz de proveer de materiales estéticos a todos los diferentes ámbitos de la vida y a sus formas de expresión. El mayor logro interpretativo de esta estética, que adoptamos en nuestra investigación como forma de análisis, es que deja de interesarse por las diferencias entre las diferentes artes y desplaza el foco de interés hacia lo que las une: el uso de los mismos materiales estéticos (símbolos y géneros, ante todo), que han sido creados por la imaginación colectiva y han sido puestos a disposición del uso de los artistas desde la noche de los tiempos. Esos usos terminan formando una forma particular y simbólica de entender el mundo y a esta forma se la denomina Estética.

Esta nueva disciplina, en definitiva, es un profundo pensamiento sobre la imaginación humana, pero su punto más polémico —y quizás el más difícilmente asumible por quienes aún se dejan seducir por el pensamiento convencional— es aquel en el que funda su potencial interpretativo, a saber: la idea de que una realidad formada exclusivamente por dos clases de objetos, los materiales y las ideas, puede y debe ser inevitablemente superada. Dicha superación la fundamenta en la existencia de un tercer género de la realidad: el compuesto por los objetos estéticos. Estos son concebidos por ella como una suerte de fusión de materiales e ideas, y su evolución en el «gran tiempo», desde el periodo transcendental de la prehistoria —que llama «mundo de las tradiciones»— hasta nuestros días, es su principal objeto de estudio.

Como ya he señalado, el trabajo del profesor Beltrán Almería se desarrolla, principalmente, en el ámbito de la imaginación literaria. No obstante, y por todo lo ya dicho, puede y debe ser aplicado a la labor interpretativa de todo género de arte. Esa es la tarea que me propongo comenzar con esta exposición: tratar de comprender dos formas de expresión artística muy diferentes, como son la literatura y el Arte Casual³, como variantes de una misma estética, la de Ferrer

3. El manifiesto con el que Ferrer Lerín da pistoletazo de salida al Arte Casual se publica originalmente en el suplemento «Culturas» del diario *La Vanguardia* (Ferrer Lerín, 2011a: 13). Hoy puede consultarse más cómodamente a través de diferentes páginas web como la revista de literatura *Caminos de Pakistán*: <http://caminosdepakistan.es/2013/05/31/>

Lerín. A este estudio seguirán en el futuro otras investigaciones, ya en curso, sobre el mismo y otros particulares. Las conclusiones, por su carácter de obra en marcha, son forzosamente provisionales.

1. Las preguntas correctas

Comencemos por señalar lo fundamental: el presente estudio pretende demostrar dos únicas ideas, aparentemente básicas. La primera idea viene a decir que a partir de un marco explicativo falso —como es la teoría convencional del arte— solo pueden formularse preguntas igualmente falsas que deben ser inevitable e inmediatamente destruidas. La pregunta incorrecta que mejor ilustra esto, y que más me dirigen como especialista de la literatura, es la que se interroga sobre la existencia de manifestaciones de tipo literario del Arte Casual. Mi respuesta es que, en cualquier caso, aquí no reducimos ni el Arte Casual ni cualquier otra forma de la expresión artística o simbólica a un capital propio de técnicas, procedimientos, temas y términos exclusivos de ese dominio que, en consecuencia, puedan ser traducidos, trasladados o adaptados a otros dominios de la expresión artística. Es así como, en cambio, la teoría convencional entiende el arte, es decir, como una familia de dominios separados que pueden relacionarse a través de préstamos de capitales propios. Quizá una de las manifestaciones más claras y ridículas de este pensamiento es su tendencia a expresar dichas relaciones mediante sinestesias tales como: «la plasticidad de un poema», o «la musicalidad de un óleo», etc.

La segunda de las ideas que pretendemos demostrar aquí, y que tenemos por muy cierta, ya ha sido anunciada con anterioridad. Y es que tanto el Arte Casual como la literatura de Ferrer Lerín son dos expresiones distintas de una misma forma artística de entender simbólicamente el mundo, esto es, dos derivadas de la misma estética

arte-casual-ferrer-lerin/ o *Granta*: <http://www.granta.com.es/2016/07/arte-casual/>. En esencia, se lee allí que este arte es el que «se da en objetos o grupo de ellos, materiales sin vocación artística, que por su ubicación, colocación o combinación producen en el observador un placer visual sin haberlo pretendido el responsable de la situación».

que les es común. Los siguientes epígrafes de esta exposición están dedicados a desgranarla.

2. La Modernidad como fusión de oralidad y escritura

Muchas han sido las metáforas con las que la escritura ilustrada —compuesta ante todo por sociólogos, los grandes oráculos del momento— ha querido sintetizar lo propio de nuestra cultura, a saber, el espíritu de nuestro tiempo, el tiempo moderno. La que ha conocido un mayor arraigo en todos los ámbitos ha sido la liquidez de Bauman, que viene a ver en nuestro tiempo tan solo mutabilidad y cambio constante y frenético. Se podría decir que la liquidez de Bauman es un producto, en realidad, de segunda generación, pues es fácil deducir que se trata de una reformulación metafórica de la «brusca aceleración de la historia» descrita por Marx. Desde la óptica de la risa, un largometraje de Chaplin con nombre homónimo al espíritu de los tiempos que quiere ilustrar, encuentra un significado más profundo que el anterior, sobre el que volveremos más adelante: y es que la Modernidad, más que la rapidez, e incluso que la vigilancia, significa el infierno de las costumbres.

Otros han tratado de ofrecer una hipótesis superior sobre este particular y la han encontrado a través del análisis histórico de la imaginación. Esta se puede resumir de la siguiente forma: partiendo de que: «Lo que hoy llamamos artes son los más preciosos instrumentos de cohesión social que ha creado la Humanidad» (Beltrán 2018: 1128), la principal característica de las artes de la Modernidad, que podemos unificar en la categoría general de «la cultura moderna», es que son una fusión de la oralidad y la escritura⁴. Esta hipótesis se funda en la creencia, corroborada por McLuhan —quien por cierto calificó a nuestra época como «aldea global»—, de que podemos dividir la evolución humana en tres etapas, dependientes del canal de la comunicación protagonista en cada una de ellas. La etapa de las

4. La primera parte de *Simbolismo y Modernidad* la dedica íntegramente Beltrán Almería a la demostración de esta hipótesis.

tradiciones, coincidente con lo que conocemos vulgarmente como prehistoria, se caracterizó por la oralidad; la Premodernidad, que llegaría hasta las postrimerías del siglo XVIII fue la etapa de la escritura; la Modernidad, cuyo comienzo puede situarse en el inicio del siglo XIX y que llega hasta hoy, es una época de síntesis de oralidad y escritura. Nuestra época se caracteriza, pues, por un renacimiento de la oralidad, espoleado claro está, por las nuevas tecnologías.

Existe un relato simbólico de Ferrer Lerín que ilustra como pocos esta característica principal de la estética de los tiempos modernos, y que es asimismo propia de toda su creación artística. Este relato está incluido en el volumen de prosas *Papur*, y se titula «Bibliofilia 5» (Ferrer Lerín, 2008: 19). Se relata en él la consecución de un hallazgo sorprendente, consistente en la creación de una página mágica capaz de ser intercalada en cualquier posición de una novela creada *ad hoc* llamada *Ónice*, y sin desentonar nunca con ella. Además, el artífice de semejante prodigio del disfraz literario amenaza con su refinamiento en un futuro cercano, convirtiéndolo en una «página flotante intercalable universal, válida para todos los libros, al menos para los publicados en nuestra lengua española».

Este relato de Ferrer Lerín es en realidad un caso, y el caso es un género propio de las culturas orales cuya seña de identidad es que presenta un hecho inusitado que pone a prueba las convicciones, las creencias o las leyes de una comunidad. Por esta razón el caso suele terminar con un proceso judicial cuyo objetivo es la restitución de la ley, si bien este juicio puede quedar implícito o incluso desaparecer. Este género de la oralidad, como otros semejantes, vivió en la época histórica un proceso de adaptación a la escritura y se fusionó con otros para crear nuevos géneros artísticos. Un ejemplo es el cuento moderno. Hay quienes afirman que el origen de la novela moderna también está en el caso, tal es la importancia de un género al que se le ha dedicado una atención minúscula⁵. En una publica-

5. Sobre el caso resultan imprescindibles las investigaciones fundacionales de Jolles en *Las formas simples*, los avances de Beltrán Almería, entre otros, en «El caso: de la oralidad a la escritura», y la idea de I. Bessière de que la fusión del caso y el enigma

ción de próxima aparición editaré bajo el nombre de *Casos completos* una parte importante de los textos escritos por Ferrer Lerín que pertenecen a este género. Esta obra constará del *corpus* de casos ferrerlerinescos —unos doscientos y pico—, al que precederá un estudio introductorio del género junto a una breve categorización.

De resultas de todo esto, se debe señalar más pronto que tarde que el uso de géneros propios de la oralidad, aunque adaptados a la escritura, no solo no es infrecuente en la literatura de Ferrer Lerín, sino que precisamente es uno de sus grandes potenciales. Entre los géneros de origen oral preferidos por él, a gran distancia del resto destacan, además del caso, el sueño —género que contó con una antología de textos del autor llamada *Mansa chatarra*, pero que contempló estos sueños como una unidad temática en lugar de genérica—, la anécdota, el cuento y el chiste.

Sobre el origen de estas preferencias por los géneros breves debe señalarse como un episodio clave la apertura de un blog particular⁶, allá por 2008, usado por Ferrer Lerín como una suerte de repositorio público de materiales literarios, a la manera de un escritorio de autor a la vista de todos. Este no solo ha provocado de forma directa la condensación de la palabra y el arte ferrerlerinescos mediante la adopción de géneros breves, sino que además ha facilitado la labor de los editores de sus textos, quienes se limitan a recopilarlos de ese laboratorio de narraciones *self-service*, como si de un gabinete de curiosidades se tratara.

Volviendo a «Bibliofilia 5», y en un nivel genérico, este texto ejemplifica de modo perfecto la mezcla de oralidad y escritura. Pero es que a un nivel simbólico también sucede lo mismo. Símbolos de la escritura son la carta mediante la cual el profesor anuncia su des-

dio lugar al género artístico del relato fantástico moderno, a la que dedicó su *Le récit fantastique*.

6. Ferrer Lerín publica actualmente sus obras en dos blogs: este primero del que hablamos, de gestión propia, es <http://ferrerlerin.blogspot.com/>. y el segundo <http://www.elboomeran.com/blog/2454/francisco-ferrer-lerin/> está integrado en la plataforma *El Boomeran(g)*.

cubrimiento al narrador y el propio relato en forma de informe o prueba pericial compuesto por este último. Pero el símbolo que funciona como una transición entre escritura y oralidad es el nombre «Solapas» del erudito investigador, que fusiona el objeto libresco —la parte no rígida de la cubierta de un libro, destinada a informar sobre el autor o la editorial—, con el espíritu oral de la risa. Esta última es provocada por el apodo grotesco del personaje letrado, pues no es difícil imaginar que estas solapas puedan referirse a las abultadas orejas de este extraño profesor. Pero quizás el objeto que de forma más notable fusiona los dos mundos es el propio artefacto urdido por el científico. Si como piensa Lázaro Carreter (1981: 159-160), lo propio del mensaje escrito es la literalidad, es decir, la capacidad de conservarse en los mismos términos en los que su autor lo creó, y lo propio del mensaje oral es, por el contrario, la no literalidad, este artefacto, que en otro lugar bauticé como «archipágina» (Viñuales, 2013a) simboliza la inevitable fusión del mundo literal y el no literal, es decir, de la oralidad y la escritura. Esta archipágina funciona entonces como los objetos del grotesco, «la estética más antigua y más genuina» (Beltrán, 2018: 1133), cuya esencia es la pervivencia más allá de la prehistoria mediante «formas de alto valor añadido», así como una idea general de apertura que afecta a todos sus símbolos. Esta apertura, estudiadísima por Bajtin, es la que renace aquí fusionada con un contexto letrado. La archipágina grotesca de Solapas amenaza, pues, con la apertura de todos los textos y declara como falso, provisional y risible el cierre que caracteriza a su literalidad. En resumidas cuentas: otra cara de la mezcla de la escritura y la oralidad es la representada por la mezcla de la seriedad y la risa.

3. La oralidad en el Arte Casual

El Arte Casual de Ferrer Lerín forma parte de este mismo plan estético. Cuando hablamos de plan estético entendemos por este concepto la puesta en marcha de una imaginación que moviliza materiales ya trabajados por otros (géneros, símbolos, técnicas), a los

cuales el autor les da una visión particular, en aras de comprender mediante formas artísticas la andadura evolutiva del ser humano. El Arte Casual, por lo tanto, no es en modo alguno ajeno a la mezcla de oralidad y escritura. Conviene decir que, cuando hablamos de oralidad, nos estamos refiriendo al renacimiento de las formas estéticas, genéricas y simbólicas propias de la cultura oral primitiva. Eso sí, antes de pasar a informar sobre tales o cuales facetas orales del Arte Casual, cabe preguntarse por qué el hombre moderno, aparentemente autosuficiente, ampliamente evolucionado —y por eso a veces demasiado ufano de sí mismo— tiene la necesidad de retroceder y posar su mirada sobre la imaginación ancestral. La estética literaria ofrece una perspectiva sugerente⁷: en primer lugar llama «simbolismo» a esa estética del retorno moderno de la oralidad, concepto que aquí vamos a utilizar —en adelante— en el mismo sentido; en segundo lugar, cree que la razón de ser de este simbolismo está en que forma parte de un acopio de fuerzas que el hombre debe realizar ante el gran reto que la Modernidad pone ante él: la conducción de la humanidad hacia la ilustración sin ayuda divina y en un contexto de libertad sin precedente alguno. Esta libertad correría pareja con una inestabilidad notable, debida a la ausencia de una tradición sobre la que construir el mundo y el hombre nuevos, de ahí la necesidad de acumular todas las fuerzas posibles. Esa tradición es el gran capital de conocimiento, artístico, mágico y simbólico que acumuló durante miles de años el hombre prehistórico, y que de alguna manera ha ido retrocediendo desde la época histórica hasta su resurrección actual. La mejor forma de proceder en este acúmulo de fuerzas, «es ampliar las fronteras temporales, abarcar el gran tiempo [...] y desplegar las tres dimensiones temporales: pasado, presente y futuro» (Beltrán Almería, 2015: 120).

Toca ahora prestar atención al simbolismo, o lo que es lo mismo, a la oralidad presente en el Arte Casual de Ferrer Lerín. Como vimos en el punto anterior, la no literalidad es una de las características

7. Téngase en cuenta, sobre todo, el capítulo «La Modernidad tardía» que Beltrán Almería intercala en *Simbolismo y Modernidad*.

principales del discurso oral. Este se fundamenta en la apertura y en la falta de permanencia. Todas estas características le son propias, por cierto, al Arte Casual. Las obras de arte casuales no tienen vocación alguna de permanencia, por lo que han sido etiquetadas también como «arte efímero». De hecho, a estas les sobra el espacio del museo como también les sobraba a las primeras vanguardias históricas que reclamaron la condición de arte para los objetos cotidianos. La apertura al mundo es quizá uno de los conceptos, propio del grotesco, que mejor define esta forma de arte. Condición de posibilidad del Arte Casual es la de ser encontrado en los lugares más insospechados, tanto rurales como urbanos, en el espacio abierto del afuera de los museos; esta apertura también es propia del proceso de participación mediante el cual cualquier persona formada en arte moderno comparte las manifestaciones avistadas por ella de Arte Casual. Estos avistamientos, documentados con una foto, generan conversaciones con el propio Ferrer Lerín y con otros interesados en esta forma del arte, que se dan en las redes sociales, las actuales plazas públicas donde renace la oralidad. Así, se trata de un trabajo en marcha y sin fin que lo hace coincidir más con la idea abierta de un proyecto, que con la de un estilo que da lugar a obras cerradas (literales).

4. El arte como proyecto

Como acabamos de señalar, la existencia de las redes sociales, que según McLuhan significan el retorno —bajo una forma nueva— de la oralidad, ha sido determinante tanto en la literatura de Ferrer Lerín como en su Arte Casual. Ambas manifestaciones artísticas son imposibles sin ellas, o al menos, de no ser por ellas no habrían conocido su amplísimo desarrollo. Esta dependencia de un entorno tecnológico producto de la fusión de oralidad y escritura impregna de esta fusión a los mismos productos que es capaz de generar. Crea, en el dialecto macluhaniano, un «ambiente particular» de fusión en el que las obras conviven impregnadas de él. Por eso mismo, tanto la obra literaria de Ferrer Lerín tiene un carácter de obra en marcha, cuyo escritorio es público y abierto a través de su blog, como el Arte

Casual es una obra en marcha que se nutre de las colaboraciones de quienes de forma desinteresada participan en él. Por todo esto he dicho antes que más que obras, concepto de la cultura letrada que implica el cierre, la terminación y la literalidad, se asemejan a lo que podríamos llamar «proyectos», entendiendo este concepto como perteneciente al mundo de lo abierto. Dado que el concepto de obra, por todo lo ya explicado, no es apropiado para su Arte Casual, Ferrer Lerín ha puesto en circulación el término «manifestaciones». Nótese que esta palabra sí es capaz de recoger los matices orales de los que hablamos aquí, habida cuenta de su uso en los ámbitos numinosos, lo mismo que «aparición».

No es casual en este sentido que una buena parte de textos literarios de Ferrer Lerín ilustren muy bien esta tendencia al proyecto en su arte. En otro lugar me ocupé mucho más profundamente de ellos (Viñuales, 2013b). Por el momento baste decir, de forma resumida, que el autor es el creador de toda una amplísima serie textual caracterizada por que el texto final, la obra final, coincide exactamente con su proyecto, es decir, que el texto final termina siendo el informe que proyecta ese texto final que nunca termina por escribirse, y por lo tanto queda empezado y proyectado, pero a la vez irremisiblemente aplazado y no terminado. Se trata, en definitiva, de textos en obras, en toda regla. No debe confundirse con la publicación de un boceto de texto o de un texto sin terminar, lo que sería equiparable a los estudios de un pintor con vistas a elaborar finalmente un cuadro o los dibujos conducentes a él. Bien al contrario, se trata de una forma artística de fusión que combina el cierre de la forma y la apertura del proyecto. Es, pues, una forma artística que combina perfectamente la oralidad y la escritura. Quizá el ejemplo más singular entre ellos es el del guion literario *Die Rabe* que Ferrer Lerín confeccionó con el fin de servir de herramienta auxiliar en la filmación de un largometraje homónimo. Si bien la película no se llegó a rodar, el guion fue publicado más tarde en el volumen *Papur* (2008: 117-166), ya citado, como vestigio de esa inconclusión artística. Para terminar de mostrar mejor la idea encerrada en estos proyectos damos la palabra al autor, que relata uno de ellos así en su libro *Gingival*:

El mecánico

Se trata de contar las peripecias de un joven mecánico de automóviles. A la manera de Burt Lancaster en *El nadador*, que cruza a nado las piscinas de las casas de sus vecinos hasta llegar a la suya, el joven mecánico se apropia de berlinas, deportivos, rancheras, para desplazarse por un gran país; de hecho, atraviesa los EEUU de sur a norte. El relato podría atender aspectos morales, recrearse en la violencia, describir los escenarios, mas prefiere centrarse en la relación hombre-máquina. Así se eluden detalles como la lógica presencia policial, los pormenores de cada robo y el marco gigantesco de la aventura. Surgen dudas ante cuáles son las razones por las que abandona los vehículos pero, al final, se rechaza el agotamiento de combustible o la estrategia del despiste; se elige la razón más coherente con la idiosincrasia del héroe: desea probar más coches, sorprenderse, domeñar variadas arquitecturas. Volviendo al séptimo arte, George C. Scott, en *Fuga sin fin*, antepone el rugido del motor al rugido del dinero. (Ferrer Lerín, 2012: 33).

5. Simbolismo e identidad

Decía Menéndez Pidal que, en la Edad Media, tras cada persona había un autor. Todo el mundo era una suerte de juglar, de ahí que algunos hayan concluido que el romancero hispánico es la *Ilíada* sin Homero de la literatura española. Lo que conocemos como Edad Media es un momento histórico en el que la imaginación tradicional se mantiene casi intacta y sin caer en el ostracismo ni en la vulgaridad, cosa que ocurrirá más adelante a partir del llamado Renacimiento o «Edad de lo Nuevo» (Beltrán Almería, 2017: 155 y sigs.). En cualquier caso, lo propio de la imaginación oral es el simbolismo sin identidad. Todos son autores artísticos, pero carecen de identidad. Ferrer Lerín se muestra también abierto a incorporar esta característica al entorno letrado de su producción artística.

En lo tocante a su publicación literaria, se da una circunstancia que ya he señalado en otros lugares (Viñuales, 2017 y 2019a) y que resulta del todo inusitada y sorprendente. Se trata de que la obra literaria de

este autor se compone casi por completo de antologías. De este modo, no es al propio autor a quien debemos la responsabilidad completa de tales obras. Por esto mismo lo bauticé en una ocasión como «escritor casual». Y es que suele ser un editor o compilador —casi siempre un profesor universitario— quien confecciona cada uno de esos volúmenes tras la selección de textos obtenidos de su blog, de sus primeros libros —los menos conocidos y divulgados, algunos ya inaccesibles— o de sus materiales inéditos. Sí es achacable a Ferrer Lerín el nombre dado a cada una de las obras. Pero lo que de verdad importa para nuestro análisis, es que actúan estos editores como auténticos rescatadores de una palabra oral, o al menos amenazada por la inestabilidad de contextos mezcla de oralidad y escritura (internet, libros perdidos, etc.) con el fin de estabilizarla en la cultura letrada. El intento que mejor ha ilustrado este espíritu de rescate ha sido la antología *Besos humanos* llevada a cabo por el crítico literario Ignacio Echevarría, quien ha declarado abiertamente en su epílogo que su objetivo fundamental ha estribado en «postular para este autor un lector común», es decir, «vulgarizarlo» (Ferrer Lerín, 2018a: 164). Ferrer Lerín, por su parte, actúa pues como un juglar al que sus editores, tales clérigos, dan fijeza para que su obra no sea engullida definitivamente por la oralidad.

Por otro lado, las composiciones literarias del autor no tienen inconveniente alguno en ser copias directas de textos completos o parciales de otros «autores» que, sin haberlos concebido como literatura, terminan formando parte de libros literarios en toda regla. Ferrer Lerín, en este nuevo contexto, se intercambia los papeles anteriormente asignados, esto es: ahora es él quien actúa como representante de la escritura y son los autores —ignorantes de su condición de autores— quienes se asemejan a los desinformados juglares de la literatura popular oral que más tarde la filología ha convertido en artistas. Ejemplos de esto los hay por decenas en la literatura del barcelonés. Quizá los más arriesgados se encuentran en la sección «Experimenta» del libro de poemas *Hielo sangre* (2013: 81-98), tales como «Hospitalidad y alimentación», cuyo origen está en una hoja parroquial basada en el *Nuevo arte de cocina* de Juan de Altamiras del siglo XVIII, «Libro de cetrería del Rey Dancos» que es una copia di-

recta de un manual de cetrería homónimo del siglo XIV compilado por Fradejas Rueda en *Antiguos tratados de cetrería castellanos*, o «De los cementerios» que pone el punto final al poemario con el mismo *modus operandi*. Habrá que decir que estas «apropiaciones» llevadas a cabo por el autor tuvieron un episodio fundacional en su obra *El bestiario de Ferrer Lerín*, que por cierto no dudó un segundo en dar abiertamente el origen exacto de los textos copiados o trabajados. Esto tuvo una continuidad para la poesía en el libro *Fámulo*, cuyo poema titulado con el mismo nombre inauguró una forma artística caracterizada por la mezcla de mesteres —el de juglaría (oralidad) y el de clerecía (escritura)— que en el dialecto ferrerleriniano significó la creación de un nuevo género literario: «las paleografías».

No está lejos de las mismas maniobras el Arte Casual. Este existe a condición de que el productor primario de sus manifestaciones ignore que su trabajo formará parte de una obra de arte. Pongamos el ejemplo de un agricultor que dispone una serie de pacas a lo largo y ancho de una parcela agraria tras la cosecha. No es un artista, pues, que goce de identidad, ya que su nombre nunca irá asociado a la obra de arte que por su trabajo se genera. Pero es que, por lo mismo, la persona que da lugar de forma secundaria a la obra de Arte Casual por la observación de los objetos trabajados por la primera, y que le han provocado una emoción artística, tampoco gozará, como es propio de la oralidad, de esa identidad. Se trata, en cualquiera de los casos, de un simbolismo sin identidad.

Hay que señalar además que, dada la naturaleza efímera e involuntaria de estas obras, su existencia debe pasar por un proceso de documentación que vuelve a fusionar la escritura con la oralidad, es decir, el documentalismo con la conversación a través de medios preñados de la oralidad: consiste este proceso, como ya hemos señalado, en el envío del documento fotográfico —que actúa como prueba documental de que la obra se produjo— y en la conversación con el autor, ambas tareas a través de una página de Facebook⁸ que actúa

8 <https://www.facebook.com/Arte-Casual-Ferrer-Ler%C3%ADn-1376732909235292/>.

como repositorio casi pericial de la existencia de estas obras. Además, si es propia de la cultura letrada la cita con nombres propios y existe toda una liturgia en la cita de las obras escritas por otros, la cual debe observarse para proteger sus derechos de autor, no ocurre lo mismo en la cultura oral o en aquellas obras que la incorporan: el Arte Casual cita las obras de arte moderno a las que los objetos banales —o la disposición de ellos— se parecen como lo hace la oralidad, es decir, sin darle importancia al nombre de sus autores. El Arte Casual cita al arte moderno que le precede como se citaría a un juglar. Lo *juglariza*.

6. La risa y las *pseudotradiciones*

En la cultura tradicional, es decir, lo que aquí venimos entendiendo por oralidad, conviven de forma unificada los dos grandes impulsos vitales propios de la supervivencia: la crueldad y la alegría (Beltrán Almería, 2018: 1128-1129). La risa forma parte de las manifestaciones artísticas porque engrasa muy eficientemente su capacidad de cohesión social en un mundo hostil. Ambos impulsos están fusionados y la estética a la que dan lugar ha sido llamada «grotesco». En cambio, la irrupción de la historia da al traste con una simbiosis que fue crucial para el éxito de la especie. La cultura letrada procede a la expulsión de la risa a los ámbitos populares y esto la conduce a un inevitable debilitamiento. De una risa fuerte y generadora de vida —la tradicional— se pasa a un humorismo separado, debilitado y destructivo —el histórico.

Con todo, la Modernidad —como ya hemos comentado— ha conocido un resurgimiento de la risa tradicional gracias al movimiento de reunión de fuerzas que lleva a cabo para acometer los desafíos a los que se enfrenta. Los productos artísticos que operan esta recuperación dan lugar a la estética del llamado «neogrotesco». Crueldad y alegría vuelven a renacer en diferentes manifestaciones artísticas, aunque la recuperación de tal matrimonio es habitualmente incomprendida. Para el hombre moderno, por lo general, son dos fuerzas antagónicas, opuestas. Esto se debe, fundamentalmente, a que mientras sí somos capaces de reconocer una gran necesidad

moderna de humor en nuestras sociedades, no somos capaces de admitir y defender públicamente la misma necesidad de crueldad. Un ejemplo de esto último son los nuevos movimientos que abogan por la generalización del veganismo, por la prohibición de espectáculos taurinos o por la crianza de todo tipo de animales en entornos abiertos. El antagonismo, por lo demás falso, protagonizado por estas dos fuerzas en lucha acrecienta entonces su incompreensión: por un lado, a la risa solo se le reconoce su capacidad destructiva, de ahí que la identifiquemos con términos como ironía, sátira o sarcasmo; la crueldad, por su parte, puro símbolo actual de la antipatía, es descrita siempre en términos de gratuidad, de ahí que se haya fosilizado la expresión —de uso corriente— «violencia gratuita».

La unión de ambas fuerzas en la literatura de Ferrer Lerín es innegable, por lo que su obra puede y debe ser comprendida como perteneciente a esa estética del neogrotesco que recupera buena parte del espíritu del mundo tradicional, solo que dándole un aire y un impulso nuevos. Como tal unión es como debe entenderse, pues de lo contrario se convierte en un juego de suma cero, resultado de añadirle a un humorismo débil la violencia sin sentido ni valor artístico. El poco valor estético que al humorismo le reconoce el discurso académico hace que, de pretender su habilitación culta, tienda a su serificación, es decir, a su falsificación. Uno de los métodos más habituales de elevación culta es el de la invención de una *pseudotradición* seria en la que se procede a insertar a las obras de la risa. La creación de pseudotradiciones por parte del discurso erudito, dicho sea de paso, no es una novedad en la etapa histórica. En los momentos de inestabilidad provocados por el acceso a la libertad creativa hay una tendencia a la invención de esas pseudotradiciones cultas a través de las cuales obtener un suelo firme sobre el que edificar el arte nuevo. El Renacimiento operó así con la pseudotradición de la antigüedad griega (Beltrán Almería 2017: 155 y sigs.), y en la actualidad, ante el grave momento de crisis creativa, se ha procedido a la invención de la pseudotradición culta de la vanguardia. No hay solo artista actual del que no se diga que tiene una determinada deuda o filiación con la vanguardia. Es nuestra forma de justificarlo.

El discurso letrado cree que con la asignación de este aire de familia vanguardista dignifica las obras de la actualidad. Sin embargo, la distorsión que con esto crea es doble, pues se niega a un entendimiento superior del arte actual y le niega de consuno su faz humorística a la propuesta artística de la vanguardia.

En cuanto al Arte Casual se refiere, su pertenencia al mundo de la risa es tan innegable como la de su literatura. En el apartado de las reflexiones (Ferrer Lerín, 2011a: 13) con el que Ferrer Lerín cierra su manifiesto encontramos precisamente la pista decisiva para una interpretación no destructiva de su humorismo. Allí dice que el Arte Casual no es sarcástico ni se burla, ni es crítico ni iconoclasta, esto es, que su humor trasciende estos vulgares aspectos. Quizá la mejor justificación de su pertenencia al mundo de la risa está en el carácter simbólico del Arte Casual. Los símbolos que este explota pertenecen al mundo de la risa. Más adelante me extenderé en la justificación de este simbolismo propio del arte de Ferrer Lerín, incluso un poco a contrapelo de las explicaciones que el propio autor da de su obra, de la que dice que pertenece más al mundo del significativo que al del significado. Dos son los principales símbolos de la risa que el Arte Casual pone en marcha: el niño y el juego.

7. El niño y el juego

El niño y el juego son dos símbolos fundamentales para comprender el alcance del arte de las vanguardias y, por añadidura, el de Ferrer Lerín. Los símbolos entrañan una dificultad para el pensamiento convencional porque este tiende a ejercer una comprensión morfosemántica de la cultura. En su limitación, ve las obras culturales formadas por dos partes, la forma y el contenido, aunque en la actualidad ha terminado despreciando la forma como herramienta de comprensión y ha terminado significando poco menos que el simple ornamento, la superficialidad, el vacío. Así las cosas, interpretar hoy una obra artística significa poco menos que hablar sobre su contenido, es decir, responder a la pregunta argumental: «¿de qué va la obra?». A esto se lo ha llamado el «auge del tematicismo». Este,

sin embargo, ha caído en la misma superficialidad de la interpretación artística que pretendía sortear, por lo que es una mirada banal sobre el arte. Esta banalidad ha tratado también de ser superada por algunos autores y teóricos tratando de inclinar de nuevo la balanza sobre el lado de la forma artística. La operación ha consistido en una apología de la forma sin contenido —el arte por el arte— cuyo origen está en el pensamiento individualista del XIX, y cuyos logros artísticos más notables se creen en el Romanticismo, en el Simbolismo (entendido ahora como el movimiento de la poesía francesa del XIX que sucedió al Parnasianismo) y en la Vanguardia. En cualquier caso, se trata de la lucha entre la interpretación idealista y la interpretación realista del mundo, siendo hoy la segunda de ellas hegemónica. Esta puede sintetizarse de una forma simple: solo existe aquello que puede verse, a saber, el mundo de los vivos.

Solo una mirada realista se permite decir, por ejemplo, que el juego no ha sido importante en la obra literaria de Ferrer Lerín. Incluso al propio autor le hemos oído afirmar que este, siendo tan relevante tanto en su vida como en el espesamiento de su leyenda, ha tenido una productividad escasísima en su literatura, dando lugar a un solo poema llamado «Casino en provincias», recogido en *Cónsul* (1987: 31-32). Para convertirla en una verdad temática de cierta solidez, habría que añadirle algunos hitos literarios más, a saber: ciertos episodios de *Familias como la mía* y algunos otros textos como «Jornada laboral de un poeta barcelonés» (2018a: 149-161) o «Hápax oral» (2018b), en los que el juego es el tema del que se habla, o el casino de su ciudad actual (Jaca) es el contexto de cuanto en ellos sucede. No obstante, desde una concepción estética, capaz de concebir una realidad fruto de la fusión de objetos e ideas en forma de símbolos e incluso géneros, el juego sí ha tenido un papel harto relevante en la literatura ferrerleriniana.

Los juegos, recuérdese, son una faceta de la cara amable y alegre de la vida, que ha tenido sus propias formas artísticas: estos juegos los concretó la oralidad en géneros breves, casi siempre didácticos como el chiste, la adivinanza y el enigma. Todos estos géneros contenían enseñanzas que se entendían esenciales para la supervivencia

y su forma amable, risible, facilitaba el aprendizaje de los niños a quienes iban dirigidas. La entrada en la historia provocó su asimilación por parte de géneros artísticos más amplios, pero tuvo su lugar separado en juegos cultos de ingenio, bromas, aforismos y otros géneros menores entre los cuales destacan las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Se ha creído que la mejor forma de atender a estos géneros menores pasaba por atrofiar su vena humorística, ensalzándolos como productos de una inteligencia, es decir, de una retórica. Nunca, por esto, suele atenderse al aspecto fundamental de su vinculación con el juego porque a este se lo entiende como banal, infantil, segundón, en una palabra. Pero el juego es un componente esencial de nuestras sociedades. La importancia de la industria del juego es innegable. Además, no exclusivamente a los niños se dirigen los productos que ella genera. Cada vez son más mayores quienes quedan seducidos por el mundo de los juegos. Hay juegos y juguetes, los sexuales, que van dirigidos de forma exclusiva a los adultos. El deporte profesional incluso juega un gran papel como juego, y juegos son los que florecen alrededor de estos deportes de masas que tienden a ampliar el tiempo y el espacio del juego de los profesionales, incluso mediante las apuestas, también ellas de algún modo juego.

No son pocos los poemas concebidos como juegos en la obra ferrerleriniana. No nos vamos a detener ahora en esto, aunque sí en el aspecto de juego que tiene el Arte Casual. Precisamente concebido en su faceta lúdica es como podemos entender el hecho de que a través de él se pueda ver arte en creaciones convencionales de hombres sin intención artística. El Arte Casual ve más allá de lo que un realista podría ver. Donde el realista solo ve unas pacas dispuestas en un campo tras la cosecha, el artista casual ve a través del juego símbolos del arte moderno. No está lejos, en este sentido, el Arte Casual del juego consistente en ver las múltiples formas que pueden adoptar las nubes, que por defecto asociamos al tiempo improductivo y a la infancia. El espíritu del juego es, en cualquier caso, el adoptado por quienes se niegan a que el conformismo y el costumbrismo se adueñen de la vida y del arte.

En cuanto al niño, como acabamos de explicar, se trata de un símbolo que corre parejo al del juego, y es propio del mundo de la risa. Además, la imagen del niño engloba en todo caso la forma de ser del hombre tradicional en uno de sus aspectos más importantes que es la credulidad. Esta credulidad es imprescindible para que el juego, del que ya hemos hablado, tenga lugar en nuestra realidad. De no ser por ella su mecanismo sería totalmente inservible. A este le dio Coleridge el nombre de «suspensión de la incredulidad» hablando de la fe poética (2005). Así pues, la risa del niño, a nuestro parecer es lo que está detrás de una buena parte del arte de Ferrer Lerín tanto en su literatura como en el Arte Casual. En este último, el niño es el que se ríe de las convenciones, de las leyes artísticas de los adultos e impone las suyas propias estableciendo unas nuevas «reglas de juego».

Otra de las dianas objeto de la risa del niño es la compuesta por las necesidades de los adultos en el mundo moderno. Se dice que los grandes vendedores, es decir, los grandes publicistas, no son aquellos que venden lo que la gente necesita, sino los que diseñan las nuevas necesidades. Las necesidades, se dice, no deben preguntárseles a los consumidores, sino simplemente crearse para ellos. Estas falsas necesidades son, pues, una parte significativa de nuestro presente, y la necesidad de arte, entendido como mero entretenimiento, ocupa entre ellas un lugar muy destacado. Ante esta necesidad de arte, el mundo solo responde con toneladas de convencionalismo. Las redes sociales son el testigo de esta creación diaria de arte convencional que se limita, mediante memes, fotografías y otros montajes a la repetición, a la copia y al plagio de creaciones banales, repetitivas, intrascendentes, que se agotan en su actualidad. No debe perderse de vista que estas forman una parte considerable de lo que aquí llamamos el «pegamento oral de la sociedad», al que se unen toda una serie de géneros del cotilleo y del chismorreo, fundamentales para nuestro éxito como especie (Beltrán Almería: 2019), y que por lo tanto no deben subestimarse.

A colación de esto, hay dos breves textos grotescos de Ferrer Lerín a los que anima la risa infantil sobre las falsas necesidades de

los adultos. El primero está ambientado en la catedral de Amiens y dirige sus dardos a la necesidad actual de arte-entretenimiento. Se titula «Tradiciones» (Ferrer Lerín, 2007: 158) e informa de la sorprendente metamorfosis en pollo de una imagen de San Juan Bautista degollado, con el objeto de no turbar en el futuro a los turistas y los visitantes, tras un episodio en el que cae desmayada una criada que se había interesado por su contemplación. El segundo, perteneciente al volumen *30 niñas*, es el cuento «Anita voladora» (Ferrer Lerín 2014b: 9-10). Este relata el asesinato de unos cazadores codiciosos por parte de una niña volante, quien se ayuda de una cometa y unos polvos mágicos que hacen explotar las armas de los primeros. Esta Anita voladora actúa guiada por la defensa de los animales del bosque, y las fieras auxiliadas ponen el colofón a la narración con la rapiña de los cadáveres pertenecientes a los susodichos desgraciados. Se trata, sin duda, de dos ejemplos claros de neogrotesco. La crueldad, la risa del niño y la enseñanza van aquí de la mano.

8. Curar el arte

La crítica moderna del arte produce, mayoritariamente, dos clases de discurso que obedecen a las dos grandes líneas de pensamiento mayoritarias: el idealismo ha hecho posible la filosofía analítica de Arthur C. Danto, y el materialismo ha dado lugar a la *neosociología* del arte de Boris Groys. En realidad, ambos discursos son el mismo: el de la muerte del arte. No sin una gran parte de razón, hay quienes han visto el origen de esta muerte en la falsa pero extendidísima idea de que el realismo es la meta más alta a la que puede y debe aspirar el arte. Pero cabe mejorar esta idea añadiéndole el papel que las nuevas tecnologías han jugado en la escena artística moderna.

Gracias a estas nuevas tecnologías, quienes así lo desean pueden compartir sus creaciones artísticas —aunque como hemos señalado, casi siempre banales, repetitivas y convencionales— en las nuevas plazas públicas que son las redes sociales. No obstante —y es aquí donde está el punto importante de esta cuestión—, esto puede hacerse con una gran diferencia sobre las épocas anteriores a la apa-

rición de tales artefactos virtuales: y es que ahora ya no se precisa de la validación artística de los transductores (críticos y editores) como liturgia previa a su publicación. Se ha dicho también de nuestra época que es la de la «muerte de los transductores». Quizá sería más adecuado hablar de su inutilidad que de su muerte.

En verdad, no es que los transductores hayan desaparecido o que su labor ya no sea necesaria. De hecho, el materialismo filosófico ha sentenciado, con gran razón, que el transductor es un material sin el cual —además del autor, la obra y el lector— es imposible hablar de arte —literario, en su caso— (Maestro, 2014: 246-260). La labor y el papel, pues, de los transductores no ha desaparecido, sino que parece haber cambiado de manos mediante una astucia tecnológica. Esta ha consistido en el falso traspaso de la labor de la transducción a quienes acumulan en la misma persona los papeles de público y creador. Así, nuestra época se caracteriza por el inflamamiento laboral de los espectadores tecnológicos, quienes ostentan en una sola persona las tareas de la producción, el disfrute y la interpretación del arte, o por mejor decir: el autor es a la vez el espectador y el editor. A este proceso se lo ha calificado como la «democratización del arte». Las plataformas tecnológicas han sido las primeras interesadas en propagar esta falsa idea que crea, a su vez, también una falsa idea de libertad. Esta idea se puede resumir en que el arte siempre mejora si se logra el acceso libre y gratuito a su disfrute, a su producción y a la opinión. No son pocas, además, las plataformas que aseguran dar la libertad a quienes las utilizan, gracias a que los convierte en los editores de cuanto en ellas disfrutan. Un ejemplo es Instagram, aplicación en la que uno ve las fotografías de aquellos a quienes sigue, siendo editor con plenos derechos sobre su *timeline*.

Sin embargo, la acumulación de todas estas libertades en los mismos actores ha producido no solo su inflamamiento cuanto su ahuecamiento, es decir, su inanidad. No hay tiempo material para producirlo, disfrutarlo y comentarlo todo. Esa «libertad» es un imposible que ha desvelado dos grandes verdades de la creación en las plataformas digitales: la primera consiste en que los únicos espectadores realmente informados y con la capacidad real de procesamiento

para ver y a la vez clasificar, trocear y utilizar la información creativa digital son los algoritmos, es decir, las propias plataformas. Estos algoritmos son los verdaderos espectadores de las redes, y también los únicos capaces de llevar a cabo desde un solo dispositivo la visión, la edición y la transducción de los materiales de la creación. La segunda es que semejante acúmulo de tareas no solo impide la lectura y la transducción, sino también la producción de gran arte. Este proceso de ahuecamiento también afecta, entonces, a las obras de arte. De este modo, se da una aglomeración de vacío artístico gracias a la superproducción de obras convencionales y banales que cumplen, eso sí, una función de cohesión social que se ve afectada por graves paradojas en las que ahora no nos podemos detener.

Incluso los pensadores conscientes de este panorama como Groys han decretado, tras el fin del arte, que al autor actual solo le queda el papel de curador —comisario— del arte (2016: 9 y sigs.). Al artista, como espectador verdaderamente informado solo le resta, en consecuencia, comisariar (filtrar, elegir) las producciones que otros comparten a través de las redes sociales. El verdadero o necesario autor de la actualidad no es tanto un productor de obras de arte, según él, sino un comisario de obras de arte. Este pensamiento, no obstante, carece de verdad porque parte de dos ideas igualmente falsas. La primera es que los autores son los mejores conocedores de sus propias obras, de modo que ante la falta de un pensamiento fuerte sobre el arte no hay mejores opiniones informadas sobre el arte que las de sus autores. Se trata de la falacia intencional. La segunda de ellas es la idea de que el arte nuevo ya no produce obras sino documentaciones, siendo esta últimas los únicos materiales reales a su alcance. Esto le ha permitido decir a Groys —sin atisbo de ironía alguna— que los únicos objetos que pueden alcanzar la cualidad de artísticos son los hiperdiseñados *smartphones*. La razón de esta afirmación está en que su materialismo no es capaz de concebir una realidad más allá de los objetos y de las ideas. Por ello, ante la imposibilidad de crear un teléfono bello y digno de admiración, condena a los artistas a producir documentos a través de los cuales comisariar el arte.

Con su Arte Casual Ferrer Lerín pretende, sin embargo, dar una lección más bien opuesta: la de que todavía es posible un arte capaz de producir algo más que objetos y que a su vez nos permita acceder a una idea superior de libertad. Esta labor que presenta el Arte Casual es la de comisariar el arte de quienes no han tenido la intención de crearlo. En nuestra opinión, esto solo es posible porque el arte de Ferrer Lerín pertenece a una estética que entronca con la primera forma de entender el mundo, propia del mundo tradicional. La estética literaria la ha llamado «hermetismo» o «simbolismo». Aquí preferimos este segundo término. Así, el simbolismo moderno en el que milita nuestro autor se caracteriza por la desconfianza de las ciencias positivas o sus prolongaciones tecnológicas como los únicos caminos hacia la verdad. Este recelo, como contrapartida, invita a creer en un sentido oculto del mundo, impenetrable para tales ciencias. La representación simbólica de este sentido es la de la lucha eterna entre las fuerzas del bien y las fuerzas del mal. Este antagonismo es la forma mediante la cual el hombre primitivo interpreta el mundo, por lo que el simbolismo moderno procede a su renacimiento y a su reformulación. Así pues, en el caso concreto de Ferrer Lerín, el mal estaría representado, actualmente, por el convencionalismo artístico, es decir, que el verdadero mal del arte consiste en que, si a los hombres se los deja en manos de la falsa libertad que les brindan las tecnologías, solo son capaces de inundar el mundo de arte banal, repetitivo y convencional. En una palabra: *spam*. Ante esto, cuando Ferrer Lerín se define a sí mismo como un artista dedicado a machacar la convención y el orden (Castro, 2013) y a definir su habitual estado de ánimo como «en alerta, en situación de revista, infectado de curiosidad» (Montoya Doblas, 2013), lo que de verdad nos está revelando son las dos fuerzas benefactoras a través de las cuales curar al arte del mal. Estas fuerzas simbólicas son la curiosidad y la casualidad, y a través de su influjo avanza sin tregua la estética ferrerleriniana, a la que podemos calificar, sin género alguno de duda, como una «violenta ecología artística contra el *spam*».

9. La curiosidad y la casualidad creadora

La estética de Ferrer Lerín parte, entonces, de una premisa insoportable: que el arte verdaderamente libre pasa por crear las condiciones que permitan luchar contra el mal que representa la cruel repetición de la banalidad, de la vulgaridad, de la moda, del meme, de la chabacanería. Esas condiciones son en realidad, tal como operó una parte de la vanguardia, prohibiciones, es decir, constricciones. Famosas fueron las llevadas a cabo por los integrantes de Oulipo («*Ouvroir de littérature potentielle*»), entre las cuales siempre se recordará la prohibición de la letra *e* mediante la cual Perec se obligó a sí mismo a escribir una novela completa sin tal vocal. A esta la tituló *La disparition* y a las obras escritas mediante este sistema se las denominó lipogramas. En nuestro caso, el manifiesto del Arte Casual, al que ya hemos aludido en más de una ocasión aquí, es en realidad una breve lista de prohibiciones o constricciones. La que prohíbe la intencionalidad artística es la más significativa.

Tanto la curiosidad como la casualidad creadora son, entonces, los dos grandes símbolos de la propuesta artística de Ferrer Lerín. Ambos son los dos motores que ponen en marcha las diferentes maquinarias o métodos para su creación artística, tanto en el plano pictórico como en el literario. Ocurre además que estos símbolos no son ajenos a la risa, de la que son inseparables. Esto se ve muy bien en las razones, siempre humorísticas, que el autor propone como el origen de su fe en la casualidad creadora a la que se llega mediante la curiosidad. Pensemos ahora en esos poemas que Ferrer Lerín confecciona mediante la copia directa de textos ajenos, nunca literarios, o mediante la redistribución de sintagmas traídos de otros textos tampoco literarios. El autor viene a decir que este *modus operandi* está causado por la falta de imaginación, dada su abultada edad. Asimismo, y de forma complementaria, subraya que todo hombre es capaz de escribir al menos una vez en su vida un verso realmente bueno, de modo que es tarea del artista saber encontrarlo entre todas aquellas palabras que ha proferido sin intencionalidad poética alguna. El artista es, pues, a fin de cuentas, un ser curio-

so a la caza del arte que se produce por casualidad, una casualidad creadora, siempre que la intención artística de su productor no se interponga entre dicho hombre y su propia libertad.

Estos artistas casuales, lo mismo quienes escriben un manual de cocina que quienes disponen unas lonas sobre un edificio en obras para protegerlo, son artistas durmientes. Hay una anécdota humorística muy popularizada —y no sabemos si cierta— sobre Bréton en un sentido parecido. Dice esta que cuando el susodicho se retiraba a dormir, colgaba un cartel en la puerta que decía: «el artista está trabajando». Los artistas casuales, en cambio, llevan colgado ese mismo cartel a su espalda, a condición de que nunca lo sepan.

10. Los nuevos retos de la Humanidad

Mientras recientes descubrimientos apuntan a que otras especies de homínidos como los neandertales o los denísova también enterraban a sus muertos y fabricaban adornos, parece ser que «la nuestra es la especie más simbólica que ha existido nunca, y es quizá la única capaz de crear todo un mundo invisible que interacciona con el mundo visible y lo explica y le da sentido» (Arsuaga, 2019: 482). Esta capacidad de ver lo invisible permitió al *homo sapiens* una comunicación —verbal y no verbal— sin precedente alguno: y es que gracias a ella comenzó a hablar también con la tierra, con los objetos, con los animales, con el cielo y el subsuelo, con los dioses y con los muertos. Frecuentemente se habla de esto como el animismo de las comunidades primitivas y se dice que la magia es la primera forma de conocimiento humano. Esta magia —por desgracia— lleva aparejadas habitualmente connotaciones negativas. Pero a pesar de que solemos atribuir el éxito evolutivo de *sapiens* a sus logros racionales, parece que nuestra capacidad simbólica ha sido, según la comunidad sabia, la razón de nuestra supremacía. Esta capacidad de imaginar lo invisible posibilitó, algo después, el salto que nos llevó de la tribu a las sociedades abiertas basadas en mitos e historias compartidas. Y el arte fue una herramienta, quizá la mejor, para cohesionar a estas sociedades de altísima complejidad.

A pesar de que son muchos —la mayoría más bien— quienes creen que el arte debe comportarse en la actualidad como una herramienta de mero entretenimiento, y que debe dejarse en manos de algoritmos con el fin de divertirnos según nuestras preferencias, otros creemos firmemente que, al contrario, todavía le quedan decisivas tareas por hacer en una encrucijada como la que vivimos en la actualidad. En esta encrucijada confluyen varios retos en los que el arte puede y debe tener un papel determinante. El reto humano más importante, entre todos ellos, es el de ejercer un dominio del mundo verdaderamente ilustrado y responsable, capaz de evitar tanto la destrucción de los ecosistemas como del resto de las especies. Esta gran tarea solo puede afrontarse de forma colectiva, es decir, como una gran tribu. Por su utilidad para la gran cohesión social, el arte debe ocupar un lugar central en la provisión de materiales estéticos, es decir, símbolos, figuras, géneros y relatos que nos ayuden en esta tarea. Solo un arte verdaderamente consciente de los problemas de su tiempo, como ocurre con el de Ferrer Lerín, puede estar a la altura de semejante trabajo.

Sin embargo, esa empatía colectiva que —gracias a nuestra mente simbólica— ha sido tan decisiva en nuestro éxito como especie tiene sus límites. Estos límites los vemos diariamente y están siendo revelados por las mismas tecnologías con las que hemos unificado el mundo en una aldea global. La unión de esta aldea es contradictoria, y lo es, entre otras razones, porque la noción de libertad a la que da cabida también lo es. Esta nueva libertad la concebimos como el derecho individual de prohibirle a los otros cuanto de ellos nos disgusta o nos desagrada. Las redes sociales están llenas de polémicas, insultos y discusiones provocadas por esta circunstancia, que puede resumirse de la siguiente forma: «el infierno es la opinión de los otros». Las propias plataformas tecnológicas han intentado suavizar estas fricciones sociales mediante la creación de las llamadas «burbujas de filtro»⁹. Gracias a ellas tendemos a rodearnos en nuestras

9. El término fue acuñado por el ciberactivista Eli Pariser. Este define una burbuja de filtro como el resultado de una búsqueda personalizada en el que el algoritmo de una aplicación o una página web selecciona la información que al usuario

redes virtuales de aquellos afines a nuestros gustos y opiniones, de modo que la realidad virtual a la que accedemos tiene bastante poco que ver con la realidad social que pretende representar.

Ante estas falsificaciones no podemos adoptar un papel pasivo. Tenemos la responsabilidad, por lo tanto, de refinar todos nuestros instrumentos de cohesión con el fin de dar el salto realmente superior que la humanidad merece. Según algunos como Harari (2016), este salto a una escala evolutiva superior, propiciado por el dominio científico-tecnológico de unas pocas élites, provocará la inevitable escisión de *sapiens* en dos subespecies que la división social actual entre *insiders* y *outsiders* ya presagia (Niño Becerra, 2018). Aquí, en cualquier caso, mantenemos una posición totalmente contraria. Para nosotros, el salto realmente deseable consiste en un futuro que aún merece ser artísticamente imaginado, a saber: «aceptar a la humanidad entera como nuestra única tribu» (Arsuaga 2019: 482).

le gustaría ver. Para ello este algoritmo se basa en la información que conoce sobre el mismo usuario tras el rastreo de sus búsquedas y su historial de navegación. La consecuencia de esto es que los usuarios están cada vez menos expuestos a puntos de vista conflictivos y terminan aislándose intelectualmente en la esfera de su propio sesgo informativo.

Bibliografía

- ARSUAGA, Juan Luis (2019): *Vida, la gran historia. Un viaje por el laberinto de la evolución*. Barcelona, Ediciones Destino.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2002): *La imaginación literaria: la seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona, Montesinos.
- (2004): *Estética y literatura*. Madrid, Mare Nostrum.
- (2007): *¿Qué es la historia literaria?* Madrid, Mare Nostrum.
- «El caso: de la oralidad a la escritura». *Revista de literaturas populares*, Universidad Nacional Autónoma de México: Facultad de Filosofía y Letras, 2008, Año 8, n° 1, págs. 77-101.
- (2015): *Simbolismo y Modernidad*. Edición al cuidado de Silvia Alicia Manzanilla Sosa, Mérida, Yucatán, Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- (2017): *Genus: genealogía de la imaginación literaria: De la tradición a la Modernidad*. Barcelona, Calambur.
- (2018): «El grotesco, categoría estética». En LAÍN CORONA, Guillermo y SANTIAGO NOGALES, Rocío (coords.): *Cartografía literaria: En homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid, Visor, págs. 1125-1139.
- (2019): «Géneros del cotilleo y del chismorreos». En BRIZ, Antonio, MARTÍNEZ ALCALDE, María José, MENDIZÁBAL, Nieves, FUERTES GUTIÉRREZ, Mara, BLAS, José Luis y PORCAR, Margarita (coords.): *Estudios lingüísticos en homenaje a Emilio Ridruejo*. Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, vol. I, págs. 83-93.
- BESSIÈRE, Irène (1973): *Le récit fantastique*. Paris, Larousse.
- CASTRO, Antón (2013): «Pocos perdonan que machaques la convención y el orden». *Caminos de Pakistán. Revista de Literatura* [en línea], n° 7, septiembre, disponible en web: <http://caminosdepakistan.es/wp-content/uploads/2013/12/CdP7-2013-ENTREVISTA-ANTON-CASTRO.pdf>.
- CASTRO, Ernesto (2019a): *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España*. Madrid, Errata Naturae editores.
- (2019b): «Víctor Lenore entrevista a Ernesto Castro acerca del trap». *Ernesto Castro* [en línea], 8 de febrero, disponible en web: <https://ernestocastro.tumblr.com/post/182652812673/victor-lenore-entrevista-a-ernesto-castro-acerca>.

- COLERIDGE, Samuel Taylor y WORDSWORTH, William (2005): *Lyrical Ballads*. London and New York, Routledge.
- FERRER LERÍN, Francisco (1987): *Cónsul*. Barcelona, Península.
- (2006): «Jornada laboral de un poeta barcelonés». *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. Universidad de Zaragoza, n.º 14-16, págs. 717-726.
- (2007): *El bestiario de Ferrer Lerín*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2008): *Papur*. Zaragoza, Eclipsados.
- (2009): *Fámulo*. Barcelona, Tusquets.
- (2011a): «Documental: Francisco Ferrer Lerín». *La Vanguardia* [en línea], 14 de septiembre, págs. 12-13, disponible en: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2011/09/14/pagina-12/87664599/pdf.html> y <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2011/09/14/pagina-13/87664595/pdf.html>.
- (2011b): *Familias como la mía*. Barcelona, Tusquets.
- (2012): *Gingival*. Palencia, Menoscuarto.
- (2013): *Hielo sangre*. Barcelona, Tusquets.
- (2014a): *Mansa chatarra*. Zaragoza, Jekyll & Jill.
- (2014b): *30 niñas*. Valencia, Leteradura.
- (2018a): *Besos humanos*. Barcelona, Anagrama.
- (2018b): «Hápax oral». *El boomerang. Blog literario en español* [en línea], 5 de noviembre, disponible en web: <http://www.elboomeran.com/blog-post/2454/19292/francisco-ferrer-lerin/hapax-oral/>.
- GROYS, Boris (2016): *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- HARARI, Yuval Noah (2016): *Homo deus: breve historia del mañana*. Barcelona, Debate.
- JOLLES, André (1971): *Las formas simples*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: «El mensaje literal». En *Estudios de lingüística*. Madrid, Editorial Crítica, 1981, págs. 149-171.
- MAESTRO, Jesús G. (2014): *Contra las musas de la ira. El materialismo filosófico como teoría de la literatura*. Oviedo, Pentalfa Ediciones.
- MCLUHAN, Marshall (1996): *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona, Paidós.

- MCLUHAN, Marshall y Powers, Bruce R. (2015): *La aldea global*. Barcelona, Gedisa Editorial.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968): *Estudios literarios*. Madrid, Austral.
- MONTOYA DOBLAS, Amara (2013): «En alerta, en situación de revista, infectado de curiosidad». *Caminos de Pakistán. Revista de Literatura* [en línea], n° 7, septiembre, disponible en web: <http://caminosdepakistan.es/wp-content/uploads/2013/12/CdP7-2013-CUESTIONARIO-PROUST.pdf>.
- NIÑO-BECERRA, Santiago (2018): «Otra historia». *Santiago NIÑO-BECERRA* [en línea], 24 de abril, disponible en web: <https://sninobecerra.com/otra-historia/>.
- POUND, Ezra (1986): *El arte de la poesía*. México, Editorial Joaquín Mortiz.
- VIÑUALES SÁNCHEZ, Antonio (2013a): «Cierta soberana archipágina de Francisco Ferrer Lerín». *La Manzana Poética. Revista de Poesía*, n° 33, junio, págs. 67-74.
- (2013b). «Vida laboral». *Caminos de Pakistán. Revista de Literatura* [en línea], n° 7, septiembre, disponible en web: <http://caminosdepakistan.es/wp-content/uploads/2015/03/CdP7-2013-ANTONIO-VI%C3%91UALES-VIDA-LABORAL.pdf>.
- (2015): «La risa de Ferrer Lerín». *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, n° 825, septiembre, págs. 15-18.
- (2017): «El último vanguardista». *Turia. Revista cultural*, n° 121-122, marzo-mayo, págs. 461-463.
- (2019a): «Parábolas irreductibles». *Turia. Revista cultural*, n° 128, noviembre-febrero, págs. 439-441.
- (2019b): «El trabajo del artista». En *Ferrer Lerín. Un experimento*. Málaga, UMA editorial, págs. 56-64.