

# VIDA LABORAL

Antonio Viñuales Sánchez

Universidad de Zaragoza

«Toda sabiduría tiene algo de  
decrépito.» (F. Nietzsche).

## 1. Vida propia

No estoy seguro de saber si el «trabajo» de Ferrer Lerín pertenece por completo a eso que llamamos rápida y convencionalmente «literatura». Porque entre otras —y no se trata de aquella que tiene un menor interés—, se da la circunstancia de que tiene la edad laboral —acaba de cumplir setenta y dos años— que permite estar oficial y públicamente jubilado. «No tiene edad el oficio de la literatura». Quizá podríamos hacer extensivo al «oficio del arte» semejante *dictum*. Pero, por definición, el trabajo ha de tener un principio y un fin; ha de haber una «historia personal» del trabajo que no puede coincidir en caso alguno con la «historia total» de la «biografía»; ha de haber en cada vida, en cada historia total de la vida de un individuo una particular «historia laboral». De hecho hay un informe conocido por todos que tiene el nombre —un tanto grandilocuente— de «vida laboral», aunque sabemos también muy bien que esa vida tiene comienzo y fin determinados a fin de que la vida, lo que en definitiva llamamos «vida», la «verdadera vida» tras la biografía —pues no toda la vida es biografía—, la «buena vida», pueda tener lugar. Por definición también, el trabajo es lo contrario a la vida. Así para muchos la vida comienza cuando termina el trabajo —podría esto identificarse rápidamente con el tiempo del ocio—, y para tantos otros cuando finaliza esa «vida laboral» —vida dentro de la vida, o vida que no es vida, vida no (vi)vida, sino trabajada, a fin de cuentas—, y que significa la entrada en lo que hoy se conoce con el nombre de «jubilación».

Quizá a título ocioso podríamos dejarnos llevar por el trabajo de la etimología para hacer aflorar —de forma un tanto apresurada y demasiado complaciente— una verdad histórica y cercana al origen de las palabras. Trabajo, el de la etimología, que a veces se realiza, por lo dicho, de forma demasiado vital como para ser tal trabajo, pues precisamente inscrito está en su historia que proviene —como viene a ser comúnmente aceptado por los historiadores de las lenguas europeas— del latino *tripaliare*, y este a su vez de *tripalium*, que no era otra cosa que una suerte de yugo compuesto de tres palos, en los cuales se solía amarrar a los esclavos con el fin de torturarlos. Y si el sufrimiento está ya inscrito en el origen del trabajo, no menos sorpresas nos depara una rápida arqueología de nuestro actual 'jubilación', que proveniente de un latino «rústico» *iubilare*, se refería a los gritos, silbidos y sonidos que los campesinos usaban para llamarse en el monte o para llamar a las bestias, a modo —en ocasiones— de imitación de los diversos sonidos de estas. El contacto con vocablos hebreos, tamizados por el griego, hará el resto para que la palabra evolucione hacia el territorio —ya totalmente humanizado— de los gritos de alegría y gozo; y la contaminación final con 'jubileo' —celebración cristiana en la que se concedía la indulgencia de todos los pecados— redondeará el significado actual de felicidad por cesantía del ciclo vital del trabajo. No sé si es adecuado recordar ahora que uno de los «viejos proyectos», todavía pendiente de realización por parte de Ferrer Lerín con la

colaboración de algunos de sus amigos, es ni más ni menos que el de la creación de un «banco de aullidos». En reciente conversación aclaraba el propio Ferrer Lerín a este respecto que:

A mí en el colegio, siempre que me portaba mal o siempre que nos portábamos mal nos mandaban al despacho del padre perfecto. Entonces tú llamabas a la puerta, tocabas, y entonces el padre perfecto, que se llamaba el padre Burinot ('burinot' en catalán es el nombre del moscardón) te decía que pasaras, pero para decirlo lo decía de una forma tremenda que yo no lo quiero decir ahora con todo eso porque [hace el gesto de regurgitar el alimento]. Entonces esa especie de grito o alarido, yo ya lo tengo grabado, y esto, todos mis amigos van a, también, a emitir ese alarido y eso lo vamos a almacenar en un banco de alaridos. Alaridos o aullidos, todavía no lo sé exactamente. (Blasco, 2013)

No se trata, por lo demás, de la primera ocasión en la que los aullidos, vinculados ciertamente a una especie de componente animal en el hombre que los profiere, tienen presencia, convengamos «temática», en la «obra» de Ferrer Lerín. Él mismo recuerda en esta conversación, de manera sucinta, un primer ejemplo de ello en *Familias como la mía*. Y es que es al menos en tres ocasiones que este «arte» —más propio de animalario—, sin remedo figurativo, «arte» sin imagen, o de extrañísima factura en su mimesis —si es que hemos de convenir que todo arte ha de ser a la fuerza mimético—, aparece tematizado y cumpliendo, además, casi la función de un marco bestial e imaginario de la propia novela. La primera aparición tiene lugar durante la estadía del protagonista en el C.I.R. No es casual que Amatller allí, tras la realización de una prueba escrita, sea «nombrado profesor de *analfabestias*; tierna titulación otorgada por el sargento mallorquín» que tenían asignado (Ferrer Lerín, 2011: 46, sub. mío). A buen seguro semejante neologismo —«palabra-maleta», también ella una bestia o un monstruo por lo «antinatural» de la cópula que da lugar a su nacimiento, la de 'analfabeto' y 'bestia'— viene sustanciado por el ardiente clima sexual que se respira en las zonas comunes del emplazamiento militar, como barracones y letrinas donde, quizá como bestias, monstruos, o contraviniendo —en cualquier caso— las leyes sexuales y la moralidad de corriente uso, las relaciones homosexuales entre miembros de la misma familia tienen lugar al amparo de la noche, dando lugar a intensos episodios de onanismo como el de un tal Amazo, que «a menudo [...] agarraba su monumental cipote, se ponía de pie y se la meneaba entre *salvajes aullidos*» (ibíd. 44, sub. mío). La segunda aparición tiene lugar casi inmediatamente después. Los animales, de nuevo, bien que de modo metafórico, se encuentran de nuevo entre los *dramatis personae* de la escena. Nuestro protagonista acaba de «desplumar» a unos «pichones» en una de sus habituales timbas, y como consecuencia natural del goce, ya en la soledad del recuento, embutido en el coche y conduciendo para dejar la ciudad de Barcelona dice:

Pego un grito tremebundo. Como en otros tiempos. Antes de que aquel imbécil de Berkeley se quedara con todo; sobre todo con mis gritos, comprara mis gritos —que entusiasmaran a toda una generación de poetas— aprovechando una de mis muchas situaciones de penuria extrema. (ibíd. 89)

Será en las postrimerías de "Níquel", en concreto en su capítulo XIII —primera parte del volumen que fue novela autónoma y origen de esta— donde se recuerde de nuevo el «arte del grito» en el que, al parecer, nuestro protagonista ejerce algo más que una sobrada maestría. Allí el propio Amatller nos relata el análogo gusto por el grito de su nuevo jefe, un tal John Fernández, si bien el amor por el aullido entraña en este una sustancial diferencia, pues no se trata de gritos —como los suyos— «independientes del discurso, con *vida propia*, sino que convierte en grito la última palabra —o a veces sólo la última sílaba— de la frase cuando ésta es particularmente larga» (ibíd. 193, sub. mío). El grito pauliano es, pues, ajeno a la imitación, al símbolo, a la imagen, y es descrito como una extensa gama de «balidos, aullidos, ladridos, graznidos propios de las bestias correspondientes o de vulgares artistas». No son pocas las

preguntas que abren unos aullidos como estos, con «vida propia» se lee, en lo tocante a nuestro concepto de arte o de poesía. Pues ¿qué es una palabra con «vida propia»? Aquella en la que la vida trabaja por su cuenta, podríamos apresurarnos a decir. Palabra con vida autónoma, trabajadora y autónoma, «empresaria» —con esa palabra se conoce, hoy más que nunca, a quien trabaja por su cuenta, se gana la vida por su cuenta—. Palabra con una vida independiente del cuerpo, o palabra que ella misma es cuerpo, cuerpo de palabra. Y cuerpo, el de estos gritos —como los artaudianos—, que abre el arte de la palabra —al que supuestamente se dedica, o trabaja Ferrer Lerín— al inmenso abismo de «lo otro del arte de la palabra», esto es, el extraño «arte de la no-palabra», o de la palabra que es *senhal* o apariencia de palabra. ¿Hay un arte del animal o de lo animal? ¿Hay un arte reservado para la bestia? ¿Lo animal o el animal es capaz, él, del arte? ¿Es posible un arte de la poesía sin palabras? ¿Sabe hacer el poeta, el escritor, el artista de la palabra sabe un arte sin la materialidad de las palabras? ¿Está en el *saber hacer* del artista inscrito «algo» como un *no saber hacer*? ¿Hay un arte de la no-palabra? ¿Seguiremos llamando «artista» al artista de la no-palabra?

Volvamos a los aspectos laborales de un proyecto como el del banco de aullidos. ¿Desde qué plano laboral está planteado un «proyecto» como este, si es que siquiera es digno de que se lo tenga por tal, a saber, como proyecto? Como se sabe, entre otros significados, ‘proyecto’ tiene el de primer esquema o plan de cualquier trabajo que se hace a veces como prueba, antes de darle una forma definitiva. Si la noción de «trabajo» está incluida en el significado de «proyecto»: ¿qué clase de trabajo será ese de aullar, o por el momento el de tener en proyecto al aullido? ¿Desde qué extraña perspectiva laboral se plantea? ¿Aullar está dentro de los trabajos que le suponemos a un escritor, a un poeta o artista? ¿Gritar es un trabajo? ¿De quién? ¿Qué archiva, qué guarda un banco de aullidos y dónde ha de ubicarse ese archivo? Si gritar quizá está, *concesso non dato*, entre los trabajos de la poesía, si es que la imagen actual del poeta es en nuestra sociedad la de un trabajo, cosa que dudo, ¿será la biblioteca el lugar del archivo de estas obras, de estos «trabajos»? ¿Cuál será el lugar en la biblioteca para estas extrañas obras no figurativas, no metafóricas, no lingüísticas, apenas humanas, y por lo tanto apenas obras? ¿Formarán parte de la obra de Ferrer Lerín estas no-obras? ¿Cómo seguir llamando biblioteca a un lugar que no almacena solo obras en libros, y ni tan siquiera obras, ni libros? Si la obra es aquello que, dice el buen sentido, tiene determinada forma, ¿cómo aceptar que lo informe mismo, el aullido, aquello que no ha caído todavía en la forma o que es perpetua *aforma*, o proyecto de forma, ha de formar parte de la forma, esto es, la obra? Abandonemos, por el momento, la arqueología de estos gritos, cuya forma no forma, *aforma*, o informa —nunca amorfa, pues su ser no es el de la privación de la forma sino el de la *forma sin forma*— volverá en la forma de otros y diferentes proyectos del arte de la literatura que, si es cierta la afirmación de Bukowski que dice que «as the spirit wanes, the form appears» (1970: 125), tienen en el arte del aullido —allí donde la diferencia entre el cuerpo de la letra y su espíritu, ambos materialidad, se desvanece— la máxima expresión del arte. Cómo conjugar los versos de Bukowski con la idea marxiana de que el trabajo es lo característico de la naturaleza humana es precisamente, o quizá al cuestionamiento de lo segundo, lo que nos va a mostrar una lectura (escucha) atenta de la «obra» de Ferrer Lerín. Tan solo anotar como coda dos expresiones del pensamiento marxiano que la obra ferrerleriniana desborda: la primera, ya clásica, leída en *El Capital*:

El trabajo es, en primer término, un proceso entre la naturaleza y el hombre, proceso en que éste realiza, regula y controla mediante su propia acción su intercambio de materias con la naturaleza. En este proceso, el hombre se enfrenta como un poder natural con la materia de la naturaleza. Pone en acción las fuerzas naturales que forman su corporeidad, los brazos y las piernas, la cabeza y la mano, para de este modo asimilarse bajo una forma útil para su propia vida, las materias que la naturaleza le brinda. Y a la par que de ese modo actúa sobre la naturaleza exterior a él y la transforma, transforma su propia naturaleza, desarrollando las potencias que dormitan en él y sometiendo el juego de sus fuerzas a su propia disciplina (Marx, 1975: 215).

Y la segunda en *La ideología alemana*:

Podemos distinguir al hombre de los animales por la conciencia, por la religión o por lo que se quiera. Pero el hombre mismo se diferencia de los animales a partir del momento en que comienza a producir sus medios de vida, paso éste que se halla condicionado por su organización corporal. Al producir sus medios de vida, el hombre produce indirectamente su propia vida material. (Marx y Engels, 1970: 19)

## 2. «Vivir de la pluma»

Este inmenso paréntesis —que como todo paréntesis tiene una «vida propia» dentro del cuerpo del texto, o al menos simula tenerlo, y es cuerpo intruso en el cuerpo, estando a la vez dentro y fuera de éste— que nos ha llevado del espíritu histórico de la letra hasta su materialidad sin espíritu, o a su espíritu como materia, no debería distraernos de lo que al principio definimos como nuestro «primer trabajo», ese de no saber gran cosa acerca del «trabajo» de Ferrer Lerín. Me pregunto —para empezar este «vivir de la pluma», del mismo modo con el que se acerca uno a su primer trabajo, al primer trabajo de su vida, a su bautismo en el mundo del trabajo, con una aturdida mezcla de sentimientos y posiciones corporales que vacilan entre la ignorancia, el temor y la inocencia— a qué clase de disciplina estará destinado un «trabajo» como este del no-saber de algo «gran cosa»: si será este un trabajo adecuado para la filología, la etimología, la filosofía, la teoría o la historia de la literatura, la teología, etc..., disciplinas todas ellas, pertenecientes al dominio del «saber», pero ante todo al del ver, o, para resumir cruelmente, al del «saber ver». Para seguir con este trabajo del no-saber, que en momento alguno coincidiría del todo con una ignorancia o un perjurio completos, y un poco a ciegas por todo lo ya dicho, sería necesario señalar que no precisamente parece que la jubilación —en el sentido moderno y habitual de la palabra— haya hecho mella en la vida de Ferrer Lerín, de quien —por cierto— sería muy interesante tener delante su informe de «vida laboral», tan dada por lo demás su escritura al estilo y la forma de «lo(s) informe(s)», pues al menos podemos decir con seguridad, si es que este es un trabajo, que hoy se dedica al trabajo de publicar libros y de por vida —¿sabría separar hoy su «vida» y su «trabajo» el propio Ferrer Lerín con la misma seguridad con la que lo hacen los manuales al uso de historia de la literatura cuando hablan de la vida y la obra de los escritores?—. Quizá diría que ese es su único «trabajo» —el de «vivir de la pluma»— públicamente reconocido y confirmado por la sociedad laboral, ahora que está en «edad de jubilar» (¿de aullar por *no trabajar?*). A tenor de esto, y como mínimo, no deja de ser curioso que Ferrer Lerín se haya lanzado con energía abiertamente desigual a esta tarea en las diferentes «etapas» de su vida. Tan solo hay que dar un vistazo rápido al volumen de obras publicadas desde 2005 hasta nuestros días —unos ocho años—, que superan con mucho la producción anterior a ese periodo —desde mediados de los setenta hasta mediados de los noventa, unos veinte años, asegura no escribir absolutamente nada—. No obstante, no se puede decir a la luz de esta constatación que Ferrer Lerín no ha vivido de la pluma durante el novelizado —por Vila-Matas y Félix de Azúa entre otros— periodo de silencio ya indicado. Como bien sabemos, *otras plumas* dan de *vivir* a Ferrer Lerín durante todos esos años, que tienen una importancia notoria en su posterior producción literaria. De esta forma, para ser justos con una y otra labor, totalmente indeterminada —por lo demás— en no pocos de sus textos en los que no sabemos si los ha escrito un escritor o un ornitólogo<sup>1</sup>, que precisamente se cargan de interés gracias a la indecidibilidad laboral que afecta a su productor, habremos de decir que Ferrer Lerín no ha hecho otra cosa en su vida que vivir siempre de una pluma sin determinar, tanto la una como la otra —la del escritor o la del animal, si es que en cierto modo

<sup>1</sup> Ejemplo recentísimo de lo cual es la misma colaboración de Ferrer Lerín en este número, titulada «Citas e informe», bajo el epígrafe «Firmas» (Ferrer Lerín, 2013a).

no está incluida la del segundo en la del primero—, o la una y la otra al tiempo, o siempre de otra pluma, de lo otro de la pluma, o de la pluma de los otros<sup>2</sup>.

Pero ni tan siquiera estoy seguro de que hoy, eso de la literatura —a lo que parece dedicarse Ferrer Lerín, y de hecho consume todo su tiempo, todas sus horas de vigilia y de sueño, lo que me hace preguntarme también si se puede tener un trabajo en los sueños, si se trabaja en sueños, si acaso su literatura no trabaja más en los sueños que en la vigilia, hecho que podría quedar confirmado por una abundantísima producción ferrerleriniana de literatura onírica, que por cierto se verá muy pronto recopilada en un volumen titulado *Mansa chatarra*— eso, digo, que no estoy seguro de que a veces eso que sueño que debería ser la literatura cuando la pienso no tan deprisa, se avenga bien a la lógica tradicional que el buen sentido dicta como «un trabajo». Como recuerda Derrida en un texto crucial sobre el trabajo, las profesiones, los profesores y las humanidades (2001b: 24-57), ni todo el que trabaja es un trabajador (se lo llama trabajador) —por lo que se puede trabajar, y mucho, sin entrar en la esfera económica laboral y retribuida—, ni todo trabajo es necesariamente una acción o una práctica; de lo que se sigue que no todo trabajador trabaja con el objeto de producir objetos efectivos y sustanciales, como las obras, también ellas las de arte —tal es el caso de quienes *solo* producen esquemas, efectos virtuales: piénsese en un controlador aéreo, y, por qué no, en el *oficio* de los sacerdotes, que bien podríamos llamar «santo oficio» por su ser aparentemente retirado, apartado de «lo laboral» tradicional<sup>3</sup>—. Además, no es irrelevante para nuestra cuestión —ni en modo general— que «las humanidades» hagan su aparición en el texto derridiano junto a la profesión y al trabajo. De hacer caer en el campo de la literatura a, por ejemplo, un proyecto como el del «banco de aullidos», que como ya se ha explicado, no precisamente es reductible a un «arte (simplemente) mimético», y por lo tanto humano (cf. Derrida, 1975), ¿cómo admitir que podría circunscribirse la literatura de Ferrer Lerín a algo como «las humanidades»? ¿Qué disciplina habría de ser la que diese abrigo a un proyecto artístico como este, abierta incluso a «la animalidad»? ¿Las *animalidades*? ¿Unas *nuevas animalidades*? ¿Puede el animal, o lo animal trabajar por su cuenta y sin nosotros? ¿Se concibe algo como un «animal artístico», o un «animal autónomo»?

Las razones por las cuales creo importante señalar la inadecuación de la literatura y un concepto tradicional del trabajo, de una forma totalmente específica en la obra ferrerleriniana, provienen de la lectura de ciertos de sus textos que, además de los ya citados, contravienen, por un lado, las leyes convencionales interiores, esto es, las ficciones inmanentes, aceptadas y conducentes a la creación de esa institución que llamamos «la literatura» mediante el juego de su reflejo en las «obras literarias», y, por otro lado, las convenciones supuestamente exteriores a las obras literarias, del orden de las prescripciones posturales, laborales —en todo caso pertenecientes a la órbita de la vida y no de la obra del escritor— y que asimismo vienen prescritas o parecen estar naturalmente inscritas en el discurso de eso que llamamos ficcionalmente «literatura».

Antes de hacer notar cómo la «obra» de Ferrer Lerín problematiza la topología de esta esquematización vulgar de la literatura de un modo totalmente singular, creo necesario hacer algunas precisiones acerca de «su trabajo», del que hace un momento decía yo que consistía en publicar libros; porque quizá debería haber afinado un poco más, y haber dicho que los produce o que los obra. Objeto de rara producción, o de rara factura u obra, puesto que hay libros que no son obras, y obras que no son libros, y hechas estas precisiones, me atrevería entonces a dudar, de nuevo, de que todos los libros, o todos los textos que Ferrer Lerín ha publicado en libros, o como libros, sean obras —pienso en el «guion» “Die Rabe”, del que me ocuparé en breve—, o al menos lo que corrientemente entendemos como obras; pero además sería partidario de poner en duda que toda la obra, todas las obras de Ferrer Lerín estén publicadas tan solo en libros —

<sup>2</sup> Más tarde y en este mismo ensayo hago un repaso del uso de la «pluma ajena» en la poesía reciente de Ferrer Lerín (2013c), legible también en Blasco y Viñuales (2013a, b, c y d).

<sup>3</sup> A este respecto es fundamental el reciente libro de Giorgio Agamben, *Opus dei* (2013), en el que realiza una minuciosa arqueología del oficio del sacerdote, por la vía de la deconstrucción del concepto clásico —qué concepto no lo es— de «lo virtual».

pienso, cómo no, en el «banco de aullidos», en el «arte casual» y en su blog personal—. Pocas firmas al día de hoy han puesto en entredicho y al borde de la quiebra conceptual con su decir, con su operar, con su «trabajo» que es un decir —tanto como un no-decir<sup>4</sup>—, la conceptualidad de lo que entendemos que hoy está asegurado bajo el nombre de «obra». Sobre un extrañísimo ser-obra, sobre el ser-obra y sobre el operar laboral de Ferrer Lerín en sus extrañas obras que son y que no son libros se hablará en adelante aquí.

Y es que parece que movilizar discursos en torno al «trabajo de la literatura», al «trabajador de la literatura», o al oficio del «escritor», de quien se dice —como se ha recogido aquí— que «su trabajo es el de *vivir de la pluma*» nos obligue, de manera simple, a traer entre manos una cuestión baladí, insustancial, servil y secundaria respecto a «la literatura». Siguiendo la prescripción de ciertas ficciones convencionales —que no solo han instituido a la literatura cuanto a la teoría de esta—, pareceríamos destinados a caer, digo, si queremos hablar de la labor escritural del «vivir de la pluma», en las peroratas vitales que más bien nos retrotraen a otra manera de hacer crítica literaria, o en aquellos aspectos de la literatura que tan solo son el objeto de publicaciones ligeras como revistas o suplementos, y que no tienen tanto que ver con la exégesis de las obras, de sus formas y de sus temas en cuanto tales —cuyo lugar parece ser solo el de las publicaciones y revistas especializadas, las actas de los congresos y el mundo, a fin de cuentas, restringido de la publicación universitaria—, sino de las condiciones exteriores de trabajo que rodean la creación de tales obras, esto es, lo exterior a las obras literarias. Precisamente entrevistas y reportajes «literarios» son los géneros periodísticos que, las más de las veces, se ocupan de estos últimos aspectos *extra-literarios* y que habitualmente se entienden de «perfil bajo» respecto a la literatura. Por hacer una lista ilustrativa de ellos —a la fuerza incompleta—, bien podrían corresponder con aquellos de los que precisamente se ocupa un volumen con homónimo título al de este apartado, y que tiene como objetivo principal «el estudio de la profesionalización del escritor en España, y en particular en Madrid, entre la década de los años treinta del siglo XIX y la década de los años treinta del siglo XX» (Martínez Martín, 2009: 17). Leemos allí que:

Así, el estudio de la profesionalización del escritor entre 1836 y 1936 se puede sintetizar en la expresión [...] *Vivir de la pluma*, con una doble acepción conceptual. Por un lado, la dimensión económica y, por otro, una dimensión vital de los autores, social y culturalmente considerada. Con la primera se proyectan las variables crematísticas, los ingresos de los autores, la rentabilidad de las producciones, las relaciones con los editores, el autor y el proceso de adaptación a las condiciones del mercado, y, en suma, los medios de vida en un proceso de profesionalización entendido como la autonomía económica del oficio. Con la segunda se proyecta el análisis de la construcción de la conciencia del autor como tal, considerando la autonomía del proceso de creación, la toma de conciencia de la importancia de sí mismo y de su trabajo, la imagen que la sociedad tiene del autor y su creación, las relaciones con el público, la experiencia vital de los autores en su contexto histórico, y la construcción de esa conciencia individual, singular, pero en el marco de un grupo que reclama su papel en la sociedad, con sus dimensiones políticas, jurídicas e intelectuales. (ibíd. 17-18)

Añadiría yo a esta abundante lista de aspectos «exteriores» a las obras literarias las condiciones laborales del escritor en su aspecto social —convenios, protección, reivindicaciones laborales, lo que me hace preguntarme muy seriamente si el de escritor es un oficio, pues pienso por ejemplo que si todo trabajador tiene derecho a la huelga, y es por el cese de su actividad que como a veces se puede definir incluso al trabajo mismo, ¿cómo será la huelga de un escritor? ¿Solo un escritor trabaja cuando *trabaja*, es decir, cuando da la forma, definitiva, o no, a su obra con palabras delante de una hoja o una pantalla? ¿Cómo «para» de escribir un escritor? ¿Qué es parar, para él? ¿Qué es un escritor en paro? ¿Cómo son, si es que los hay, los escritores parados?

<sup>4</sup> Sobre este particular algo nos ha dicho quien, para Jiménez Arribas (cf. 2006: 26), lo ha dicho todo ya sobre Ferrer Lerín, no siendo otro que mi maestro Túa Blesa (cf. 2013).

¿Los escritores en paro trabajan? ¿Dejar de escribir es simplemente parar de trabajar para un escritor? Preguntas todas ellas del máximo interés en el contexto laboral de Ferrer Lerín, cuyo silencio se cree poder identificar claramente, y es precisamente de esto de lo que dudaremos ampliamente aquí—, pero también en su aspecto individual —sus útiles y tecnologías de trabajo, su lugar de trabajo, su horario de trabajo, su vida personal en relación a su trabajo, su artesanía—. Todos estos aspectos que configuran lo que podríamos llamar la «vida laboral» del escritor, no son nunca el objeto primario o privilegiado por los discursos académicos, y por qué no decirlo, de las facultades de humanidades y de los ámbitos universitarios. Lo laboral, lo perteneciente al oficio del escritor cae del lado de la biografía que no está destinado a ser obra —a no ser que lo haga por la simple vía temática—, a participar de la obra, aunque sea absolutamente determinante para la obra. La «vida laboral» del escritor, en definitiva, no es tratada más que como el «accidente» de la literatura por todos aquellos discursos que se han instituido como autorizados para comentarla. El accidente no es la obra de la literatura. Es el exterior de la literatura que con mucho no podrá ser objeto del fetichismo de la bibliofilia —solo el aspecto material de la obra podrá serlo— cuanto de un fetichismo de segunda fila. Las revistas literarias de perfil generalista y los suplementos literarios, sus reportajes y entrevistas ligeras —como ya he apuntado, y que a veces se dejan caer por la pendiente del «culto a la personalidad»— son el lugar para ese «accidente» de la obra que es «la vida del escritor». El trabajo del escritor, siguiendo la línea de todos estos simplismos comúnmente aceptados, y siendo esto el corolario de todo lo anteriormente reseñado, es el de producir obras, y nunca otro. Obras que serán, en buena lógica, comentadas por los profesionales del comentario *gremial* y literario, a saber, los profesores universitarios.

En principio, no deberíamos tener demasiados problemas para identificar a Ferrer Lerín con la figura del «escritor tradicional», a pesar de todos los dispositivos víricos que ha multiplicado por los diferentes archivos reales y virtuales, destinados —al parecer al menos— a desmitificar ciertos clichés figurativos de la imagen del autor de obras literarias. Piénsense por ejemplo en todo ese conjunto público de fotografías en las que aparece el propio Ferrer Lerín —accesibles desde su blog personal o desde su perfil en facebook.com, de las cuales ofrezco una muestra en el “*Post-scriptum II*” de este «trabajo»— con todo tipo de objetos, complementos, rara indumentaria, o aberraciones visuales como reflejos y otros efectos, actuando todos ellos para ocultar, enmascarar, distorsionar su rostro o su cuerpo, con el fin de borrar o de superar más bien el cuerpo o el rostro convencional dictado por la iconografía general del escritor actual, cuya imagen oficial y tradicional suele ser la del retrato con grave semblante, posando frente a pilas de libros que quedan en segundo plano. Acudamos al archivo convencional al que acudamos —no al «banco de aullidos», pues su ser mismo se justifica en el cortocircuito de la convención— y a pesar incluso de lo reseñado, podemos encontrar pruebas documentales, virtuales y factuales de ese tipo de operaciones o trabajos que identificamos con la profesión de la literatura en Ferrer Lerín. Porque el arte de la literatura es una profesión —o eso se piensa— y el «arte del comentario» también lo es. Ahora bien, el escritor produce obras. El comentarista no, a lo mucho glosas. Sin embargo, innumerables son los ejemplos en los cuales las obras producidas por Ferrer Lerín no se avienen a lo que entendemos convencionalmente por obra, ora —como se ha dicho— porque contravienen leyes internas al trabajo de la literatura, de la obra, ora porque contravienen la identificación de la labor o del trabajo, la identificación del trabajador de la literatura. Si es que ambas caras son indiscernibles y hemos de dejarlas indiferenciadas, no siendo una esclava o suplemento de la otra. Ejemplo sobresaliente de la infección textual que sufre una obra por la indeterminación laboral que la produce lo encontramos —como en tantos otros textos que se van a comentar aquí— en el texto “«...lozana la grama ondeaba en torno a su puerta», o mejor: «...lozana la grama ondeaba en torno a su copa»” (Ferrer Lerín, 2006: 103), y que ha sido ya objeto del sesudo comentario de Túa Blesa (cf. 2004). En este texto no solo nos es del todo imposible decidir —y de algún modo u otro hay que hacerlo— el aspecto «exterior» de su productor (escritor o profesor universitario), y además el acto de habla del que hace gala o que lo produce —performativo o constativo—. De ello —entre otras cosas— depende que Blesa haya comentado una obra, un simulacro de obra o un simple comentario, reduciéndose su exégesis, al comentario de un comentario.

### 3. La escritura del *desarte*

No hace mucho, y para entrar ya en «materia de trabajo», dejando a un lado todas estas precisiones preliminares, en esta línea, (Viñuales, 2013a) demostré mediante la lectura angosta de un brevísimo texto del barcelonés, cómo ese «trabajo», por llamarlo de un modo tan económico como enigmático, ponía en crisis —mediante la figura de una sinécdoque especular, y pudiéndose en consecuencia hacer extensiva la operación a toda la «obra» ferrerleriniana— y en vía de desastre a toda la serie de convenciones que instituyen eso que llamamos «literatura». Hablé, como digo, muy escuetamente de cómo ciertos conceptos —que hemos convenido de manera *comunitaria* a la vez que ficticia— se ponían en crisis de una manera estructuralmente idéntica en su ficción institutiva a la de la convención literaria —no es más que un *como si* fuertemente institucionalizado—: hablo de los de literalidad de la literatura, autor, finitud, *corpus*, firma, género, obra, límite, originalidad, traducción, contexto, que como vemos, ni siquiera pertenecen por completo y derecho a la literatura. No obstante, y es lo que ahora mismo me interesa mucho señalar, se trata de conceptos que podríamos llamar interiores «laboralmente» a la literatura, que pertenecerían no tanto a eso que llamamos vida (y que hemos identificado con la llamada «vida laboral» del escritor) cuanto a la obra, a la conceptualidad que instituye interiormente al fenómeno de la literatura, siendo pues capaz de reunir bajo su paraguas a las obras que le pertenecen a ella y no a otras disciplinas —aunque algunos de estos conceptos se compartan—. Estos conceptos trabajan a la literatura, la literatura trabaja en ellos y quienes se dedican laboralmente a la literatura, lo mismo que a su estudio, trabajan con ellos. Son sus herramientas, funcionan en el trabajo de quienes trabajan la literatura o con la literatura. Toda una serie de posiciones corporales, laborales, intelectuales se derivan del uso de estos conceptos. De tal manera que una puesta en entredicho y crisis de los mismos no solo afecta a los conceptos en cuanto tales —podríamos decir que *en o a* su inmanencia—, sino a aquellas cuestiones, como las laborales —que se suponen meramente exteriores a dicha conceptualidad interior—, de las que, por lo demás, se han servido los trabajadores de la literatura (¿teóricos de la literatura?) para hacer de ella un objeto inmanente y autosustanciado.

La amenaza —«oportunidad»<sup>5</sup>— que la literatura de ciertas obras —como la ferrerleriniana— supone para esa misma extraña institución que llamamos «la literatura», no se queda, pues, en la obra, en lo que hace obra, o en lo que podríamos pensar que es lo único que convencionalmente hace a la obra, la trabaja. La posición laboral, el oficio que da lugar a esa obra es capaz de modificar y crear —no solo— obra allí donde no se la espera, cuanto de transformarla, a tal punto que revienta toda prescripción y toda convención sobre las mismas obras. La indiscernibilidad o la indeterminación acerca de la identificación de la profesión —supuestamente exterior esta cuestión al hecho literario, a la obra— desde la que se dice lo que se dice es totalmente capaz de transformar, cambiar y crear efectos de sentido totalmente diferentes, y por lo tanto de crear obras y acontecimientos diferentes. Muchos de los «textos» —quizá deberíamos decir «obras»— de la literatura ferrerleriniana, del arte de Ferrer Lerín, cobran otra luz, generan otro tipo de cuestiones, son otras obras o somos capaces de verlas como otras obras, o lo otro de las obras, si nos preguntamos —de forma exterior desde un punto de vista tradicional— acerca del trabajo, de la forma de «empleo del tiempo» laboral, la profesión en definitiva desde la cual se han producido. Y si, la posición laboral —ahora ya no exterior, sino interior-exterior—, el trabajo desde el que (se) trabaja la obra es capaz de cambiar (a) una obra, los efectos de sentido de una obra, por lo mismo, una obra es capaz de cambiar los efectos laborales desde los que deberá ser leída (confirmada, producida). De ser esto así, y confirmarse,

<sup>5</sup> «¿No pasa por ser la amenaza de la literatura, la única oportunidad misma de su acontecer en cuanto tal?» (Viñuales, 2013a: 68). Derrida asocia también y de forma continua la amenaza con la oportunidad, testimonio de lo cual queda en la respuesta que dio a Catherine Paoletti acerca de la desposesión discursiva que amenaza a la literatura —habida cuenta del concepto de *escritura* derridiana—, pero lo mismo a la filosofía, cuya misión no es sino la de «prendre acte de cette tragédie [la tragedia de esa desposesión], de cette nécessité qui est une menace mais aussi une chance, parce que c'est la chance de parler» (Derrida, 1999: 26).

supone la asunción de la ruina laboral y profesional de quienes tienen como trabajo la lectura, la interpretación, la hermenéutica de las obras de arte, pues si, como sospecho, y esta lectura ha de confirmarlo por completo, no puede haber arte más que en la inadecuación absoluta del arte con cualquier concepto instituido, formalizado y convencionalizado del arte, esto es, un arte que solo es arte por cuanto que se aviene al *desarte*, solo el cambio de trabajo, la readaptación continua, o el trabajo de cambiar de trabajo es el trabajo digno de quienes quieran leer con garantías el *desarte* que ha de *ser* a la fuerza el arte.

Cuando somos capaces de identificar la posición laboral, la clase de trabajo desde la que alguien habla y con ello se autoriza, eso nos autoriza a nuestra vez a crear determinados efectos de sentido con nuestros enunciados, comentarios y exégesis, entre los cuales está la afirmación de esos mensajes que tenemos *delante* como «obra». Por ello mismo, cuando además de la identificación laboral del emisor del productor de la obra, confirmamos convencionalmente la pertenencia de la obra a otra serie de obras de la misma especie o tipo de arte —por ejemplo, la literatura—, estamos definiendo esa pertenencia gracias no solo a valores interiores —inmanentes—, o gracias a leyes interiores de la disciplina en cuestión, sino que también, o más bien, lo hacemos desde el paso previo —y ya consignado— y exterior de la identificación laboral del productor de la obra. Si la inmanencia de la literatura —su interior no contaminado—, como creo que así sucede, solo puede estar definida desde su exterior, no puede haber otra vivencia de la inmanencia que la propia «exapropiación». Así pues, las cuestiones laborales, contra las que un discurso de la inmanencia literaria siempre quiere vacunar a la literatura, la definen, afectan y contaminan desde su exterior. En buena lógica, la esencia de la literatura no podrá más que estar allí donde no se espera esa esencia, y solo habrá obra en el territorio mismo de la desobra cuando el artista deviene desartista o simplemente, cambia de trabajo.

No es pues casual que cuando, por ejemplo, Allan Kaprow, en un texto tan clásico como olvidado, y del que nunca sabremos —como ocurre con casi la totalidad de la obra ferrerleriniana— desde qué posición laboral se escribió, esto es, qué trabajo tenía quien lo escribió en el momento de su inscripción —la profesión es una buena parte de la identidad, cuando no el sucedáneo perfecto de esta, y no solo diremos esto porque cada vez estamos más inmersos en el trabajo, ni más tiempo en el lugar del trabajo, comemos en el trabajo, nuestra vida es trabajo, nos dicen además que debemos trabajar aún más de forma diaria y por más tiempo si es que queremos vivir en la época de la vejez en la que supuestamente estamos invalidados para el trabajo, a la que, digámoslo bien pronto, pertenece por cierto Ferrer Lerín y en la que de una forma más compulsiva trabaja, en la literatura además—, hable de que la única posibilidad para el arte, lo que él llama *des-arte* —«un-art»—, trabajo al que la obra de Ferrer Lerín no es ajena —y no me estoy refiriendo tan solo a eso que él ha bautizado con no poco acierto «arte casual»—, tenga como condición la pérdida de los trabajos tanto del artista como el crítico del arte. Para no extenderme más, dejaré anotadas unas pocas palabras de este, en dos fases sucesivas —bien que el texto al completo debería llevarnos hacia amplísimas reflexiones y anotaciones para las que temo que este no es el lugar ni el momento más apropiado—. La primera dice:

I would propose that the first practical step toward laughter is to un-art ourselves, avoid all esthetic roles, give up all references to being artists of any kind whatever. In becoming un-artists (password four) we may exist only as fleetingly as the nonartist, for when the profession of art is discarded, the art category is meaningless, or at least antique. An un-artist is one who is engaged in changing jobs, in modernizing. [...] Instead of the serious tone that has usually accompanied the search for innocence and truth, un-artisting will probably emerge as humor. This is where the oldfashioned saint in the desert and the newfangled player of the jetways part company. The job implies fun, never gravity or tragedy. [...] But it is possible to slyly shift the whole un-artistic operation away from where the arts customarily congregate, to become, for instance, an account executive, an ecologist, a stunt rider, a politician, a beach bum. (Kaprow, 1993: 103-104)

Y como colofón, esta exhortación al des-arte como única posibilidad realmente digna para un —también— digno futuro del arte: «Artists of the world, drop out! You have nothing to lose but your professions!» (ibíd. 109).

### 3. (Ante)Proyectos.

Si —como decía— el trabajo, la operación del artista, del escritor, es producir obras, obras sustanciales, sustanciadas, obras efectivas, ¿qué decir entonces, en qué trabajo, o desde qué trabajo decir que Ferrer Lerín ha producido obras que son totalmente y por entero «virtuales» —no me estoy refiriendo a las entradas de su blog ni a cualquier inscripción informática en una pantalla o en cualesquiera otros dispositivos digitales, que solo serían virtuales en un nivel superficial y convencional—? Por definición no hay obra enteramente virtual. Una obra ha de ser finita, ha de tener un cuerpo finito, terminado e identificable. No hay obras espirituales, puramente ideales o «pneumáticas». Sin embargo, son muchos los ejemplos en los cuales podríamos fijarnos para ilustrar una profusión de obras que no son obras en la obra de ferrerleriniana. Toda una serie textual que podríamos calificar con el nombre de «proyectos» —y en ello se avendrían al proyecto del banco de aullidos—, y que tiene como denominador común el hablar o el contar, no lo que sea la obra, sino lo que esta podría haber sido, está reclamando un concepto nuevo de obra —sino de arte o literatura—, o bien, y como poco, una etiqueta que la fije convencionalmente en una serie textual nueva dentro de la literatura —bien que como excepción en el margen—.

Me estoy refiriendo a una serie de textos —digo— cuyo «hacer obra» coincide con el contar lo que la obra habrá de ser, podría ser o podría haber sido. Proyectos de obra que puestos laboralmente en obra por un escritor —o poeta— pasan a ser obra aun teniendo la forma de una no-obra o de un proyecto virtual de obra. Proyectos-obra —un proyecto por definición no puede ser obra, la obra es precisamente obra al dejar de ser proyecto— en los que coincide la planificación virtual de la obra, la proyección virtual de la obra, el ser futuro de la obra, lo que la obra podrá, deberá o debería ser, con el ser presente factual de la obra. Pongamos unos ejemplos.

El más importante, sin duda alguna, es el «guion» “Die Rabe” (Ferrer Lerín, 2008: 119-166) que quedó finalmente publicado como coda de un libro de prosas titulado *Papur*. Dado el conjunto al que *ahora* pertenece, pasa por ser una prosa más y por poder leerse de forma autónoma como tal<sup>6</sup>. Sin embargo, no creo que el contexto «prosístico» y literario —como ocurre con otros textos de Ferrer Lerín— cierre la cuestión abierta —entre otras— de su encuadre genérico o institucional. Desnudo de comillas y de cualesquiera otros aditivos, el guion —en general— es una denominación «genérica que incluye cualquiera de las etapas de desarrollo de lo que llegará a ser primero el guion literario, empleado en la fase de preproducción, y luego el guion técnico, utilizado en las fases de producción y posproducción de la película.» (Konigsberg, 2004: 251). Por su parte, el guion literario es un texto

que contiene el argumento de una película, con todas las escenas, el diálogo y la acción y que, a veces, incluye los movimientos y los ángulos de cámara (en cuyo caso se denomina «guion técnico»). El guion literario debe considerarse como un *anteproyecto de la película*, pues durante el rodaje y el montaje se introducen multitud de cambios. (ibíd., sub. mío)

<sup>6</sup> El guion se publicó en la parte final de este volumen junto a otros dos guiones más breves, “Proyecto ZX” (ibíd. 167-177) y “Se describe una vida extraña” (ibíd. 179-184). Entiéndase entonces, y para no extenderme mucho más, que al pertenecer también a este subconjunto *homogéneo*, a todas sus partes les es aplicable lo dicho aquí y en adelante acerca del guion “Die Rabe”.

Como podemos comprobar, dada la notabilísima abundancia de indicaciones de carácter técnico, “Die Rabe” no es un guion simplemente literario. Sin embargo tampoco se trata de un guion técnico *stricto sensu*, pues este último se trata de la

Última versión de un guion cinematográfico, empleada por el director durante el rodaje. El guion técnico, que incluye tanto indicaciones de cámara como de diálogo y acción, se desglosa en escenas individuales, numerando los planos en orden consecutivo. El guion técnico da lugar, a su vez, al orden diario de rodaje, que determina los planos y escenas que van a filmarse cada día y el orden en el que se rodarán. (ibíd. 251-252)

No es una obra —en cualquier caso— un guion, por mucho que «guiones de películas importantes o de directores de primera línea llegan incluso a publicarse» (ibíd.), habida cuenta de la maestría con la que dirigen o planifican su posterior puesta en obra. Además, no son ni el guion técnico ni el literario los destinados a publicarse como libros, sino el llamado «guion de continuidad [...], que da una transcripción de la película lo más ajustada posible a su forma final», donde «se encuentran especificados los planos, las posiciones de cámara y las transiciones, así como la acción, el diálogo y el sonido» (ibíd.). A medio camino entre el guion literario y el técnico, pues, ni uno ni otro, y siendo el uno y el otro, no es, como cualquier guion final una puesta en obra, sino el plan previo que sirve a la ulterior puesta en obra de una obra. Un guion es lo que podrá «ser obra», mas sin coincidir en momento alguno con lo que será la obra. El guion indica el camino por el que transcurrirá la obra futura, y *está*, por lo tanto, *de camino a la obra* pero sin coincidir nunca con la obra, y, «a pesar de su importancia [...], sólo puede considerarse como un *anteproyecto* del producto final» (ibíd., sub. mío) que es la película —pues el guion de continuidad, como ya se ha dicho, sí puede generar un producto comercial totalmente vendible que es el «libro-guion», por lo que el guion sí puede ser producto final aunque no obra—. Por definición, el guion nunca puede ser «la obra». La no coincidencia de la palabra del guion con la palabra de una obra es la prescripción tanto de la *ley del guion* como la de la obra —aunque el discurso del guion ya pueda contener, incluso de forma literal, buena parte de las palabras que formarán parte de la obra—. Si nos fiásemos por completo de la teoría de los *speech acts*, diríamos que el terreno en el que se mueven las palabras de un guion, de ese anteproyecto de obra, no es el de los «actos de habla performativos», a saber, aquellos con los que se realizan actos en coincidencia plena de palabra y acto, palabra y obra. No crea un acontecimiento la palabra del guion en el momento de su enunciación, sino que por ser la guía del acontecimiento futuro que supondrá su puesta en obra (no coincidente con la inscripción de su letra, con su acto enunciativo), se trata más bien de un acto de habla constatativo —mediante el cual simplemente se describe—, y será el hecho fílmico el que creará la obra, al actualizar, al transformar en acto la potencia virtual albergada en las palabras del guion, en su fenómeno enunciativo factual. Pero, hechas estas precisiones convencionales, hete aquí que Ferrer Lerín nos presenta una extraña forma de ser-obra en la forma —informe— de su «guion» —ya con comillas— “Die Rabe”.

Quienes conocemos la obra de Ferrer Lerín, desde hace años sabemos que este guion no precisamente nació con la voluntad de *ser* la «obra» (¿literaria?) que finalmente ha *sido*, sino que un día sí quiso llegar a *ser*, devenir en obra fílmica, es decir, quiso producir una película, guiar a una película, hacer caminar a una película por la guía de sus palabras. Por diferentes razones que no vienen al caso, y que se ha ocupado de explicar Ferrer Lerín en otros lugares (por ejemplo, y en extenso, en Rubio Pueyo 2006), este guion *tecnicoliterario* no creó, no guió obra de cine alguna. Sin embargo algo había en él que indicaba que todavía *había obra*, aun cuando aquello pasase por ser la simple posibilidad de una obra. En su ser una obra imposible, no llevada a término, no acabada, no formada —informe—, no caminada, ha encontrado este guion su ser obra. Este guion es tan solo una de las formas —informe, por lo demás, por cuanto que no ha dado lugar a la forma sino que es proyecto de forma, un informe de la forma— mediante las cuales lo imposible se ha hecho obra, como la única obra posible. Nos muestra en todo caso la *desobra* que hay en la obra. Obra no configurada de palabra plena cuanto de

palabras subalternas, encargadas de dirigir la palabra de la obra, de obra consumada, y por su no consumación, hecha de *cuasipalabras*. De *anteproyectos* de palabras. ¿Puede un anteproyecto de obra *ser* obra? ¿Qué extraño performativo, si es que es tal, hace obra en una obra que no hace nada, en una obra que no obra, en una obra que es anteproyecto de obra no llevada a término, forma, o arte? ¿Qué artista puede darse el derecho de hacer obras como *desobras*? ¿Es producto de un guionista este guion «literario»? ¿Qué guionista haría guiones que para ser obras prescriben la no realización de sus palabras? ¿Qué clase de guionista, qué trabajo tendría, qué trabajo es ese de crear guiones que serán la única obra, a condición de que no haya, por lo demás, obra alguna? ¿Qué trabajo ha ejercido, desde qué posición laboral hemos contrafirmar la obra “Die Rabe” como el autor de esa obra? ¿Cómo leer una *desobra*? ¿Qué guion seguir para leer un guion que no será guion de ninguna obra? Si la firma, como ha afirmado Derrida (cf. 1984, por ejemplo), precisa en todo momento de contrafirma, y para ello son necesarias ciertas convenciones institucionales —literarias— previas al reconocimiento de esta, ¿a qué leyes exteriores y convencionales apelar, por muy extraña que sea la institución a la que pertenezcan, para que un lector refrende como obra —y literaria— aquello que trabaja por la ausencia de la obra? Si estas convenciones son del todo exteriores a la obra, al momento de afirmación de la obra en la contrafirma lectora de una obra, ¿cómo, además, no afirmar que se crea al mismo tiempo al lector cuanto a la obra, no habiendo preexistencia posible del uno sobre la otra?

Extraños *proyectos* —e incluso algo menos que proyectos, u obrados en un momento anterior al de la *forma* del proyecto, a saber, «anteproyectos», como hemos visto en el caso del «guion» “Die Rabe”— los de Ferrer Lerín que lo son a condición de no ser obras. En los cuales su «no ser obra» (no realizarse como obra, o futura obra), coincide con su extraña forma de ser obra. Obra sin obra. *Virtual* obra. Deconstrucción cuyo trabajo nos retrotrae a un momento anterior incluso al de la identificación de una obra como obra, anterior a la ley y a la obra, que nos muestra la *desobra* que habita el nacimiento de toda palabra digna de ser llamada literaria, como si esta estuviera obligada, por una extraña ley de ajenidad intemporal, a nacer de lo otro de la literatura, a hacer la literatura siempre de lo otro, de otra *forma* que la de la literatura.

¿Habríamos, por lo tanto, de decir que la única obra aquí es el *desastre* o el *fracaso* de la obra? Antes de revisar la serie textual de obras «virtuales» a lo largo de la «obra» ferrerleriniana, de las cuales no sabríamos decir cuál es el trabajo que las produce, de qué vida laboral emanan, leamos un texto que bien podría ilustrar el «trabajo del fracaso» que está tras estas *desobras*.

## EL FRACASO

Un hombre emprende un trabajo arduo y convencido de su capacidad descuida algunos detalles. Estos le hacen fracasar.

De nuevo comienza una obra que seguramente es más amplia y laboriosa. Al principio acuciado por la propia necesidad de éxito acelera enormemente su desarrollo y corona las primeras etapas antes del tiempo prefijado. Esto le hace aminorar la marcha y cada día realiza algo menos que en el anterior. Así llega a un paro total que le lleva al fracaso.

Otra vez desea justificarse y acepta una labor importante. La emprende con alegría y rapidez pero temeroso de cometer algún error la reestructura y racionaliza. De este modo el trabajo se dignifica y pierde trivialidad y gana empaque. Sin embargo el exceso de metodización le confiere un aspecto agrio y ante la perspectiva de una posible abulia vuelve a la alegría y rapidez con que comenzó. Así llega de nuevo al período en que desea metodizarse y así al período de la alegría. La repetición de estos estados le causa miedo y decide intercalar una etapa que alargue el ciclo. La búsqueda de dicha etapa es difícil y empleado exclusivamente en ello distrae el negocio. De nuevo fracasa.

La vez siguiente prefiere arriesgarse en algo definitivo. Es un trabajo enormemente delicado y difícil con una duración además extraordinariamente larga.

Los motivos por los que lo escoge son obvios. Realiza un verdadero juramento ante sí mismo de dedicar toda su vida al logro de la empresa. Calcula los años que le quedan de vida acogiéndose a la media de sus antecesores. Asigna a cada año una parte y así mismo a cada mes y día y hora y minuto y segundo. Construye un calendario que constantemente le indique el punto en que se halla en su labor. Elimina dos períodos. El ocupado en agonizar y el ocupado en planificar su obra. Curiosamente al restar del tiempo total la planificación y la agonía aparece un tiempo asombrosamente ridículo. Acobardado no acierta a realizar con tino la gran cantidad de trabajo acumulado en cada parte del minúsculo tiempo total. El error le vale una rápida expulsión de la férrea empresa. Afortunadamente un fallo en el cálculo de la longitud agónica le hunde antes en ella. Así prematuramente descansa. (Ferrer Lerín, 2006a: 126-127)

Este texto es la fabulación «neutra» del fracaso de la historia laboral de un anónimo protagonista, con más anónimas aún ocupaciones laborales, y de él, en su enunciación, bien se podría decir que se ha reducido tanto su cañamazo temático, argumental y significativo, a tan mínima expresión, que la indefinición, lo estéril, lo magro y lo informe de su forma lo acercan más al proyecto de un trabajo futuro —del cual se ofrecen algo menos que unos apuntes para una obra, obra que se conforma tan solo con «apuntar maneras», de un trabajo por hacer, por formarse, de una narración futura, que a la narración misma. Se trata pues de una anómala narración que no solo nos cuenta el desastre del trabajo cuanto que es su mismo desastre narrativo. Fábula que, además de renunciar a la fabulación misma, ha renunciado además al poder de significación de los nombres que precisamente hoy dotan de identidad, funcionalidad y operatividad a una vida —nombre (propio) del protagonista, de sus trabajos y ocupaciones—, y que por tanto, no funciona, no narra, no trabaja en lo que le es propio a una narración, a un cuento, *fábula sin fábula* en buena lógica, y con no otra forma aparente que la de una fábula.

Deconstrucción del trabajo mismo del fabular que no avanza, y deconstrucción laboral que no solo se reduce a este extraño trabajador, pues proliferan en toda la obra de Ferrer Lerín toda una serie de inquietantes trabajadores cuyo trabajo se podría decir que es el de no tenerlo, o, no tener un trabajo llamado «digno» y «serio», no estar dentro de la esfera económica de los trabajos —formando casi parte de una radical *aneconomía*—, simularlo, o también el de cambiar de trabajo, y en ese sentido —ya lo hemos dicho con Allan Kaprow más arriba—, son todo un ejemplo, o raro ejemplo a seguir para ese des-artista, o al menos esa extraña «forma de ser artista» a la que podríamos adscribir a Ferrer Lerín. Piénsese por ejemplo —para empezar por uno de los casos en los que esta circunstancia es más incidental— en la tenaz dedicación a las fechorías del tremebundo protagonista de “Se describe una vida extraña” (ibíd. 138), quien habiendo ejecutado de manera redonda y perfecta su cometido —evidentemente un asesinato, consistente en un disparo rematado por una «lluvia de golpes»—, demuestra que no es otra cosa que el respeto por el (propio) «trabajo bien hecho» el que lo lleva a indignarse, y a amenazar, en consecuencia, al director de un periódico por tratar un acto tan serio —como es la deconstrucción misma del trabajo, que nos lleva directamente a preguntarnos si es que el asesinato puede ser un trabajo, una dedicación, como si solo aquello que es digno de calificarse como «digno» fuera también lo único digno de recibir el «don del trabajo»— con la ligereza habitual de la prensa generalista.

Y como si hubiera una especie de continuidad deconstructora entre ambos textos, nos encontramos en “Empleo del tiempo” (ibíd. 153), ya en primera persona, a un protagonista también laboralmente fracasado, que narra cómo se dedicará en el futuro a borrar la posibilidad misma del trabajo por la borradura del tiempo. De tal manera que el empleo del mismo, si es que, el empleo en general «no es más que el uso más o menos lucrativo de lo más valioso que tenemos, que es nuestro tiempo» (Mejide, 2013: 18), será el de *autoemplearse* en la destrucción del ser y del tiempo, con lo que imperará en su vida el trabajo de la imposibilidad de todo trabajo. Su único trabajo, el de la imposibilidad del trabajo.

Extraño empleo, por lo demás, pero a lo mejor no tan extraño como el que «tiene» uno de los personajes —Kramer— de las series fetiche de Ferrer Lerín, *Seinfeld*. Es la exposición de

una condición laboral de lo más peregrina a la que se dedica un texto (Ferrer Lerín, 2008: 49) que sí se adentra en la aventura —esta vez— del nombre, aunque tan solo quizás para convertirlo en una pantomima de nombre, pues, «Cosmo Kramer se pone a trabajar en una empresa sin cobrar, sin estar contratado, sin que nadie se lo pida, con naturalidad, sin reflexión alguna, sin premeditación», de tal siniestra forma que aquello que «forma la vida» de quienes viven —vivimos— en las sociedades actuales inmersas todavía en el fracaso absoluto de los proyectos identitarios, a saber, el trabajo, la «forma de vida» que nos define, definiéndose a su vez como forma de «ganarse la vida», es lo que menos importa a Kramer, esto es, al nombre cuya labor es la suplantación sistemática de los trabajos cuya finalidad última es la de sostener al nombre, al propio. Tener un nombre es el trabajo, y tener trabajo da derecho al nombre. Pero, como leemos luego, en el caso de Kramer «estamos hablando de una estirpe de hombres que nunca pensaron que el dinero pudiera llegar a través del trabajo, que no reconoce como lógica la relación causal entre empleo y salario», estirpe a la que nada nos impide adscribir la de los artistas —ya desartistas, pues es inevitable ver planear de nuevo a las enseñanzas de Kaprow—, pues leemos también un poco más arriba que su complacencia es de «índole actoral, de pura filigrana artística». Quizá, como ocurre con Kramer, igual que con el *Zelig* woodyalleniano, —también muy del gusto del barcelonés— el arte no sea más que el arte de saber cambiar de trabajo.

Para terminar con esta nómina de personajes ane(conó)micos —anémicos en sus nombres, y pertenecientes a una economía que en nada parece coincidir con «la nuestra», ni en lo laboral ni en lo nominativo, ambas ellas funcionales, teleológicas, pues como recuerda Blanchot «D'un objet sans nom, nous ne savons rien faire» (1949: 312)— y deconstructores del trabajo, traigamos a colación a ese impersonal “Sánchez” de “Hombres extraordinarios, 2” (Ferrer Lerín, 2012: 147-148) —parte de su identidad proviene de un patronímico que lo puede ser todo en España menos personal o diferenciador, pues una rápida consulta a la base de datos del INE nos informa de que al menos dos millones de ciudadanos lo tienen, siendo uno de los más habituales de nuestro país—, cuya labor es la suplantación laboral y la renuncia, en consecuencia, al funcionamiento normalizado en la «sociedad del trabajo». No hay óbice para incluir, por lo tanto, a este Sánchez en la saga del *seinfeldiano* impostor, si bien es necesario hacer una precisión, pues el relato del primero comienza por la descripción de una chocante «Imagen fundamental» seguido de la descripción magra de su *desocupación* —que es a la vez una ocupación—, cuando por definición no puede haber imagen ni constituir símbolo alguno aquello que trabaja por la destrucción de la forma (de vida) bajo lo informe de la continua suplantación, la mimetización sin descanso, un arte del arte sin origen en definitiva<sup>7</sup>. Además, esta ausencia —no oponible por lo demás a una presencia— de función, de finalidad, parece no solo afectar de forma fundamental al personaje de la narración cuanto al trabajo de la narración misma que, infectada de la *disfunción* del protagonista, —tal como sucedía en “El fracaso”— priva al relato de los elementos fundamentales de narrar —según la narratología—. Y no solo quedan tocados por el desastre todas las categorías propias de lo narrativo, también se le niega al lector el desvelamiento de lo que podría parecer de su total interés, a saber: «en qué ocupa esas horas de supuesta oficina y cómo consigue aportar a la unidad familiar el equivalente del sueldo», o también «cuándo regresa, en el supuesto que lo haga por la misma ruta». Anémica fábula que resuelve su contar en una renuncia al cuento, a la propia fábula, y que, por lo mismo, se asemeja más al proyecto de una fábula más completa y que podría escribirse en un futuro,

<sup>7</sup> Sobre la tarea del pensar el arte como vestigio es imperativo referirse al fundamental «Le vestige de l'art» de Jean Luc Nancy (2001: 133-159). A raíz de este, ensayo junto a Carlos Blasco, y en este mismo número monográfico, una lectura arqueológica del poema “Hospitalidad y alimentación” (Ferrer Lerín, 2013: 85-86) bajo el título «Un arte de la poesía». Y si de vestigio se trata, esto es, aquello que guarda «cierta memoria» imaginativa de lo anterior sin representarlo, habrán de consignarse al menos dos títulos que han llegado transformados o transfigurados a este nuestro. Por un lado estaría la memoria de lo que ha llegado desde la lengua de Allan Kaprow —coincidente solo en parte con la del inglés estadounidense— hasta la nuestra como des-arte, a saber, «un-art». Y por otro lado «The Art of Poetry» de Ezra Pound, por el que el mismo Ferrer Lerín ha mostrado alguna que otra inclinación, y la responsabilidad de cierta herencia, quizá originada por el imperativo poundiano leído en “A retrospect”: «It is better to present one Image in a lifetime than to produce voluminous works» (Pound, 1974: 4).

pero todo ello sin obstaculizar relaciones de funcionamiento con otro texto anterior en el que la falta del origen y el fracaso de la identidad tienen igual acogida en los versos que dicen:

[...] Y no hay origen, no se les ve  
nacer y  
todos creen  
que tampoco, que  
no tienen  
un destino de exacta claridad, que no llegan y tampoco  
llegarán  
a nada, “sin lugar de acogida” (Ferrer Lerín, 2009: 79-80)

#### 4. Mentir en el trabajo

La deconstrucción del trabajador no termina su trabajo en estos textos, sino que podríamos incluso rastrear su origen, o cuando menos uno de sus momentos más notables en uno de los primeros textos de Ferrer Lerín tras su vuelta a la palabra literaria. Me refiero, cómo no, a la ya mítica conferencia dictada en el “Congreso de Poéticas Novísimas: Un fuego nuevo” en el año 2002, y que fue publicada posteriormente con el título de «Jornada laboral de un poeta barcelonés» (Ferrer Lerín, 2006b). Texto notabilísimo por cuanto que, lo mismo que alguno de los anteriormente comentados, se ocupa sistemáticamente de defraudar todas y cada una de las expectativas de lectura de quien a él acercarse pueda, y de esto en buena parte tiene la culpa su *recontextualización* en un conjunto diferente al que tuvo en su origen. Y es que este trasvase de la situación oral —conferencia— a la escrita —texto en una revista universitaria de teoría de la literatura y literatura comparada, *Tropelías*—, ha conllevado no solo la inevitable pérdida de toda una serie de códigos y estrategias significantes propias de la oralidad —piénsese no solo en la impresionante entonación lectora de Ferrer Lerín, sino en la presencia general de, al menos, dos cuerpos que, de manera muy particular, convierten toda intervención pública de Ferrer Lerín en *performance*, donde cuerpo y letra al unísono trabajan y hacen obra: me estoy refiriendo al cuerpo del propio Ferrer Lerín, pero también al cuerpo de un público que trabaja el texto riéndolo, y con sus interrupciones «da el tiempo», o al menos modifica los tiempos de la declamación del *performer*, habida cuenta del carácter humorístico de ciertos pasajes—, como decía, no solo hay una pérdida del trabajo ferrerleriniano en la oralidad, de la firma oral de Ferrer Lerín —¿puede haber una firma oral? ¿Se firma la oralidad? ¿Cómo se escribe una firma oral?— inscrita trabajosamente en el acontecimiento oral —pudiéndose hablar de una particular *laboralidad* ferrerleriniana—, sino que se ha producido con esa operación de mudanza contextual del texto —sin ser otro, a primera vista, que el «original»— toda una nueva serie de efectos de significación que en el primero no trabajaban. Mientras el primer texto creaba —bien que oralmente— efectos de obra que solemos adscribir a los actos de habla performativos, es decir, creaba un acontecimiento coincidente con el momento de su enunciación, y de él bien se podía decir que hacía obra, el segundo, por su parte, y por haberse transpuesto a un contexto escrito de perfil exegético —con unas convenciones sobredeterminadas por el perfil interpretativo— ha pasado a pertenecer al territorio de los actos de habla constatativos, mediante los cuales ya no se crea obra sino que se habla de lo que esta *es*. Bajo el epígrafe “Mi poética”, para ser más exactos, se ubicó este segundo texto —repito, en ninguna palabra diferente al primero— en la citada revista universitaria de teoría de la literatura. Y es que se trata esta de una etiqueta convencional en este tipo de publicaciones que, si bien su labor fundamental no es la de albergar obras, cuanto discursos secundarios sobre las obras —comentarios más o menos sesudos, críticas, textos teóricos, reseñas, etc.—, en ocasiones acotan un escaso espacio para que las firmas expongan, muestren sus obras, y como es el caso, expongan también de forma más o menos constatativa, una visión *semiteórica* de la *praxis* de su arte o de la generalidad de este último. Pero ¿este texto de Ferrer Lerín es en realidad una poética? ¿Encuentra el lector colmada la expectativa de encontrar un texto teórico sobre la *praxis*, el

trabajo de la poesía, una poética en definitiva? En su lugar, encuentra un texto que no solo no habla en ningún momento de la práctica poética, sino que, más bien, todo él es una *práctica poética*, pero fuera del lugar en el que normalmente se la encuentra a la poesía, a la literatura. Se trata de una extraña teoría de la literatura, pero *en* la literatura. Una *teoría en la literatura*. ¿Pero cómo es esto posible? ¿Acaso no encontraría un texto de estas características su única oportunidad en la superación de la oposición entre los actos de habla performativos y constatativos de la que nos hemos venido *fiando* desde el principio de nuestro trabajo? ¿Quién firma una obra que se hace en el límite mismo entre estos dos actos de habla? ¿Un crítico literario, un escritor, qué clase de artista? La cuestión laboral —esa que ya no puede ser *simplemente* exterior al hecho literario— crea de nuevo efectos de sentido totalmente definitivos para la comprensión de una «obra» como esta. Hablemos entonces del quehacer laboral del escritor que en ese texto se nos relata. Porque se habrá de hacer notar que no precisamente encontramos aquello que el título —«Jornada laboral de un poeta barcelonés»— nos promete, o al menos lo que un lector medio esperaría encontrar bajo su protección —a saber: su empleo del tiempo de trabajo, su lugar de trabajo y sus condiciones sociales y laborales, sus útiles de trabajo poético, etc.—, *maxime* cuando, *mutatis mutandis*, es la forma también de una promesa, la promesa de un contar el empleo del tiempo laboral de un poeta, lo que se lee en el incipit del texto: «Voy a recordar para todos ustedes, sucintamente, lo que era la jornada laboral de un poeta barcelonés en el periodo comprendido entre 1959 y 1974» (ibíd. 717). Lo que más bien se lee, poco o nada tiene que ver con el trabajo de la poesía. No leemos que el poeta trabaje con poemas ni en poemas, no habiendo una sola línea dedicada a la descripción del trabajo de escribir obras, cuanto al de la descripción de una serie de hechos y operaciones que suelen ser el objeto temático de la literatura, pero no aquello que da lugar, por su trabajo, a la creación de obras, como son el visionado de películas, el latrocinio sistemático de libros, una abundantísima sarta de lances sexuales, y peripecias en torno a los juegos de cartas. Hechos, acciones y operaciones (¿trabajos?) que más bien se cuentan en las obras, pero que por sí mismos —*concesso non dato*— no dan lugar a obras. Y trabajos de algún modo habrán de ser, extraños o no, o se habrá de pensar que se han considerado como tales al estar recogidos bajo el marbete de lo laboral, y habiendo generado además enunciados tan sorprendentes como este conclusivo que resume la dedicación a semejantes labores *poéticas*: «Y así todos los días. Un duro, pero espléndido *trabajo*» (ibíd. 719, sub. mío). Mas no se trata en caso alguno de trabajos —el de la poesía o la literatura es el que nunca se recoge de forma literal, quizá porque ni siquiera se lo piense como trabajo, o porque una extraña forma de trabajo, heredera de un pensamiento de lo impropio y de lo ajeno trabaje en esa idea, ajena, por lo demás al habitual concepto de trabajo— admitidos en todo caso por nuestras sociedades laborales o por la moral que en ellas campa. ¿Robar, jugar a las cartas o ir al cine son trabajos? En cualquiera de los casos, de no saber que quien habla en aquel momento «fue» poeta —pero sería menos admisible decir que trabajó como tal—, o por la pista del fetichismo en torno al mundo del libro, rastreable por ejemplo en un fragmento como el que dice que «La sagrada forma libro estaba destinada por su cualidad de objeto ligero y pequeño, ofertada en estantes y mesas, a su robo y colección» (ibíd. 718), pocos serían los lectores que podrían adscribir tal relato a la esfera laboral de la literatura si se les escamotea el dispositivo del título. En todo caso, de pensar en poetas, en un «relato de poetas», más lícito sería pensar que aquí se narra la juventud de estos a tenor de su productividad sexual, o etapas en las que son «poetas en paro», en las que no hay un solo trabajo de la poesía que no sea el mismo acto de teorizar *mediante* o *en* la literatura lo que esta misma sea; o, en un plano más anonadante aún, quizá lo que aquí se narra es una poética de no-poetas, o una no-poética para poetas proclamada por un (no) poeta, al «que jamás le había pasado por la imaginación que para ser poeta hubiera que escribir versos» (de Azúa, 1987: 67).

Leemos en un momento dado que «el verano es el veraneo por lo que no sólo cambia el escenario —de la ciudad al campo— sino que el poeta descansa del ejercicio de sus funciones propias» (ibíd. 717). ¿Pero qué funciones, que trabajos son esos, y «propios del poeta» que no tienen relación aparente alguna con el hecho de obrar poesías? ¿Qué es lo propio de la poesía sino lo *impropio* mismo de esta, parece decirnos esta *teoría-práctica* de la poesía? ¿Llamaremos en adelante —laboralmente— poeta a quien produce mediante este discurso estos efectos de sentido? ¿Poeta es el que no dedica un solo minuto a confeccionar poesías? ¿Qué credibilidad

puede tener un poeta así? ¿Acaso para teorizar, para escribir una poética, no hay que tener un mínimo de credibilidad? ¿Cómo puede uno ser creído cuando se dedica al fraude absoluto cuando relata su trabajo de poeta, sus funciones propias, y cuando nos promete además una poética que nunca ofrece? ¿Es un poeta el que se dedica solo a lo ajeno, a lo impropio de la poesía? Ajenas en todo caso son las palabras de ese lugar, el del epílogo, que se reserva para la palabra privilegiada y autoritaria, a saber, la última palabra. Palabras de Ezra Pound para resumir una poética de la ajenedad, para nada ajena a la acción poética posterior ferrerleriniana, que como he observado en otro lugar (Viñuales, 2013a: 71 y b), quizá tenga en *El Bestiario* —por ser «obra» casi totalmente trabajada con la palabra ajena— su mayor valedor. ¿Es una teoría de la impropiedad la labor que se ha impuesto como trabajo quien habla en esta literatura?

Y no solo para Ferrer Lerín este trabajo de la poesía nos revela la ajenedad que le es propia para hacer de lo impropio su propiedad. Ha habido otros poetas (o no poetas) que, lo mismo mediante un arte poética cuyo lugar no era el propio —el de la teoría en este caso— sino el del mismo poema, han expresado ideas semejantes y casi dictadas por un mismo espíritu. Léase como ejemplo esta gelmaniana:

### Arte Poética

Entre tantos *oficios* ejerzo este que *no es mío*,

como un amo implacable  
*me obliga a trabajar* de día y de noche,  
 con dolor, con amor,  
 bajo la lluvia, en la catástrofe,  
 cuando se abren los brazos de la ternura o del alma,  
 cuando la enfermedad hunde las manos.

*A este oficio me obligan* los dolores ajenos,  
 las lágrimas, los pañuelos saludadores,  
 las promesas en medio del otoño o del fuego,  
 los besos del encuentro, los besos del adiós,  
*todo me obliga a trabajar con las palabras*, con la  
 sangre.

*Nunca fui el dueño* de mis cenizas, mis versos,  
*rostros oscuros los escriben* como tirar contra la  
 muerte. (Gelman, 2011, sub. mío)

El impropio oficio de la poesía, sino el impropio arte de la poesía, como arte de lo impropio como propio, es lo que relatan estos versos del recientemente fallecido Juan Gelman. Oficio impropio, soberano, no habiendo ya lugar al «saber hacer» del trabajo del hombre, cuanto a un dejarse hacer como un más allá del trabajo, del arte como expresión de la libertad (Kant), y acaso del mismo hombre.

Nos preguntábamos líneas más arriba si se podía trabajar en sueños, si es que la vigilia era la única capaz de hacer obra, de trabajar la obra y la literatura. Ahora ya estamos en condiciones de preguntarnos —pero acaso no de responder— y de dudar firmemente acerca del valor de una equivalencia que me parece del todo sospechosa, y es aquella que hace pasar el aparente silencio de Ferrer Lerín durante su exilio jacetano hasta la publicación de *Níquel* en 2005 por una etapa de jubilación literaria o de falta de trabajo en la literatura. No estamos sospechando aquí, entiéndase bien, que Ferrer Lerín haya trabajado «a escondidas», haciendo pasar una verdad por otra, esto es, trabajando en el territorio de la ocultación y de la mentira. Lo que queremos decir es que algo como una mentira clásica, y lo mismo un silencio o un concepto clásico de trabajo no nos sirven ya para explicar lo que el trabajo mismo de la literatura pueda llegar a ser. Y para nada es casual el hablar de la mentira aquí pues por mentiroso fácilmente podría pasar aquel que, como ya se ha dicho, promete sistemáticamente una información que finalmente niega, tal como ocurre en el texto anteriormente comentado. Además, al propio

Ferrer Lerín no le ha temblado el pulso a la hora puntualizar —en más de una ocasión— que «Un escritor es un ladrón y un mentiroso. Ladrón porque roba ideas y palabras, mentiroso porque tergiversa ese botín. Con los años disminuye la imaginación y es obligado incrementar el latrocinio» (Ferrer Lerín, 2010). Ni que decir tiene que, visto así —en lo que supone, además, la *amplificatio* del archiconocido y paradójico *dictum* de Epiménides<sup>8</sup> que ha de entenderse re(in)scrito aquí—, *more metaphorico*, mentir y robar han de ser a la fuerza un trabajo, lo que tiene cierta sorna para quien conoce el odio ferrerleriniano por semejante tropo. Pero además, resulta cuando menos inquietante recibir semejante constatación por parte de un poeta, y no solo por el hecho de que incluya dentro del empleo de quien trabaja por ser ejemplar —artísticamente— funciones más bien abominables y reprobables —apropiación indebida y perjurio—, sino por el hecho de que las condiciones de veracidad de semejante constatación se ven totalmente arruinadas por el hecho de que quien las enuncia *es* él mismo un poeta, o ha *trabajado* como poeta. ¿Cómo creer a un poeta —mentiroso por lo ya dicho— hablando sobre la mentira? ¿Y cómo creerle, ya, hablando de cualquier otra cosa? La indeterminación a la que se somete la identificación laboral del productor de esos enunciados es ya total, y a su producción y mantenimiento el mismo Ferrer Lerín ayuda con declaraciones del tipo:

Hay una afirmación que quizá no sea exacta, pero tampoco te puedo dar la respuesta. Yo no me he reconocido nunca como poeta. Yo me puedo reconocer actualmente, sobre todo por el volumen de mi producción, como un escritor o un escribano, pero como poeta... La imagen del poeta... No coinciden exactamente sus parámetros con los míos. (Ferrer Lerín, 2013b, min. 1:58-2:20)

Esta supone una sutileza retórica que, intencionalmente o no, se encamina a dinamitar una vez más el cañamazo lógico que sustenta el concepto clásico de simulación, mimesis y mentira, y hace entrar a la literatura, y por extensión al arte mismo, en la órbita de la incertidumbre entre lo verdadero y lo falso, aviniéndose más bien a una especie de simulación irreductible, en la penumbra de la virtualidad (cf. Derrida 2005, 7 y sigs.). ¿El trabajo del poeta es el de *mentir en el trabajo*?<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Al cretense Epiménides —de quien dicen las leyendas que en una ocasión estuvo durmiendo cincuenta y siete años— se le atribuye la frase: «todos los cretenses son unos mentirosos», cuya contradicción lógica es fruto de la falsa inferencia que supone admitir que los mentirosos mienten todo el tiempo, o, en resumidas cuentas, que la mentira es una condición o forma de ciertos seres. En cierto modo hay confluencia entre esta sentencia y la davidiana «Omnis homo mendax», para la que también hay cabida en la escritura ferrerleriniana en los versos finales de “Elevátor” (Ferrer Lerín, 2009: 58). No estará de más señalar que este poema ha sido compuesto, como ha advertido Túa Blesa (2013: 62), a partir de las palabras leídas por Ferrer Lerín en las páginas de *Sobre la existencia de los vampiros* de Feijoo —publicado por Artemisa Ediciones en el mismo año en el que lo fue *Ciudad propia*—. Y para cerrar la red de citas entrelazadas se habrá de notar que la *mendax* cita ocupa un lugar más que importante en la sección XII de la “Regla Matemática de la Fe Humana” (discurso primero, libro quinto del *Teatro crítico universal*) del benedictino, donde ni más ni menos que el debate gira en torno a la fe en la palabra escrita (histórica y/o literaria), pudiéndose leer: «Lo mismo que decimos de los noticistas de maravillas, que las comunican en conversaciones y cartas, se puede aplicar a los que las gritan a todo el mundo por medio de la Imprenta. ¿Qué dificultad tiene el que entre tantos millares de millares de Escritores Históricos haya mil u dos mil dignos de poca, y aun ninguna fe, o por su audacia en fingir, o por su ligereza en creer? ¿Hacen por ventura los Autores de libros alguna clase de hombres aparte, a quienes no se extienda la sentencia de David: *Omnis homo mendax*? No hay duda que no; y por consiguiente tampoco hay duda, en que no es menor error citar como prueba concluyente de alguna cosa admirable, diez, doce o veinte Autores, que alegar cuarenta o sesenta testigos verbales, dispersos en varias partes.»

<sup>9</sup> Acaso es de total relevancia mencionar el bochornoso episodio que se vivió, no hace muchos días, en el funeral de Nelson Mandela en el que, como ha sido ampliamente difundido y comentado, un falso intérprete de lengua de signos tradujo a una lengua incomprensible las intervenciones de los mandatarios internacionales reunidos para tal evento. Más bien debiéramos decir que tradujo las palabras de la política mundial a una maraña de gestos sin sentido alguno, o cuyo sentido era el sinsentido de gestos vacíos y palabras inconexas entre las que estuvieron reiteradamente los cigarrillos y los balones. Quizá la pregunta

Y si el trabajo del poeta —ahora lo *vemos*— más bien trata de mostrar la verdad de la mentira —¿podría esto querer decir que sería más verdadera la historia de la literatura contada por los poetas, aun siendo estos unos mentirosos, que la contada por los historiadores de la literatura? ¿Significa esto laboralmente que los historiadores de la literatura deberían empezar a buscarse otro trabajo?—, y en buena lógica, si es que hay que escribir una historia de la mentira, por un mentiroso debería ser contada para contener algo de su verdad, ¿qué pensar de esa otra faceta del ser poeta que Ferrer Lerín constata, a saber, la del robo sistemático de las palabras de otros? Y bien decimos «qué pensar» por cuanto que, lo mismo que un concepto clásico de mentira no es lo que precisamente se esconde bajo el apelativo «mentiroso», tras «ladrón» tampoco encontraremos lo que el «buen sentido» suele entender por ello de modo convencional. Porque este último nos dice que siempre se roba un «que», pero bien sabemos, si analizamos un poco más que, como ha mostrado Derrida:

On vole toujours quelqu'un, d'ailleurs, on ne vole jamais rien, on ne vole jamais quelque chose sans voler quelqu'un: on ne vole jamais un «quoi» sans voler, voire violer un «qui», une femme, un enfant, un homme. (Derrida, 2001: 105)

Sin entrar en la problemática de la propiedad de las palabras —lo que nos introduciría, además, de lleno en la de la propiedad intelectual y toda su legislación al respecto—, no se roban simplemente, pues, las palabras, los sintagmas, las obras «completas» de los otros. Más bien diría yo que lo que se roba, lo que el poeta, el artista roba, si es que lo hace (puesto que pensar que se le puede robar algo al otro supone admitir que el otro puede apropiárselo, hacerlo suyo completamente, y no precisamente plantea pocos problemas la literatura al esquema simple de la propiedad), llevando más allá el razonamiento derridiano, es aquello que a los otros poetas los hace otros, esto es, su identidad. Cuando se roba, se roba la identidad. Se roba «el otro». Pero no se roba la identidad del otro como «la cosa del otro». No es este robo un robo clásico mediante el cual uno se apropia de la identidad del otro. Se roba más bien la propiedad primera, la *antepropiedad* y primera ficción que sustenta la propiedad de todas las demás posesiones a las que se tiene derecho —incluida la de la identidad—. Se roba el acceso, el derecho a la identidad, «la tentación de tener la identidad» en literatura. De modo que es un robo que no roba nada. Un robo que solo roba, un robo que no es robo. Se trata de un robo que roba el robo, pues precisamente el robo es necesario para que funcione la estructura de la identidad, pues toda identidad es robada. Robo que muestra robando el robo de la identidad, lo otro inscrito en la identidad del firmante y de la misma literatura. La literatura, la poesía, el arte, se ocupa del robo de «lo mismo» para mostrar además que no hay una lógica clásica de la identidad que pueda adueñarse de su discurso. O al menos es lo que puede desprenderse de la lectura de ciertos textos ferrerlerinianos, no ajenos a una extraña lógica de la mentira y el robo que podemos encontrar en su último libro de poesías publicado, titulado *Hiela sangre*, y de cuyas estrategias de composición me he ocupado en otros lugares (cf. Blasco y Viñuales 2013a, b, c, d), y que paso a ampliar aquí.

---

que haya que hacerse tras este tragicómico episodio no es si Thamsanqa Jantjie mintió cuando «hablaba» —de ser afirmativa la respuesta habría que reformular toda una teoría clásica de la mentira que dice que solo puede mentirse mediante palabras—, pues al no hablar el lenguaje de nadie, a nadie pudo engañar con su *pseudodiscurso*. Lo mismo, tal como ha apuntado Slavoj Žižek, estos gestos han de interpretarse como el único discurso posible al alcance de todos para revelar la verdad de una política que sigue haciendo oídos sordos a los verdaderos problemas de los ciudadanos del mundo; de esta manera, con su falsa traducción, «Jantjie rendered palpable the fake of the entire ceremony» (Žižek, 2013).

## 5. Robar: Obrar.

Resumamos el aparente «trabajo compositivo» que hay tras el poema “Hospitalidad y alimentación” (Ferrer Lerín, 2013c: 85-86). Como ya indiqué en su momento, proviene este de la selección, modificación y colocación de diferentes sintagmas provenientes —casi en su totalidad— del *Nuevo Arte de Cocina* de Juan de Altamiras<sup>10</sup>. Ofrezco en el estudio citado la arqueología completa en forma de cuadro comparativo, mediante la cual se puede verificar la apropiación, «falsificación» y alteración de los pasajes originales que dan lugar al poema ferrerleriniano. Toda una serie de palabras derivadas de una lógica clásica de la mentira y del robo podrían describir la *escena* de este poema —y de algunos otros con análogo procedimiento de composición, como es el caso de “Lepus” (ibíd. 17-18), del que me ocupo en mi «Labios pronunciados» (Blasco y Viñuales 2013b)— y de hecho, ya han aparecido aquí. Todas ellas se encaminarían a adueñarse del discurso artístico para decir *su verdad*. No habiendo, en buena lógica, más que un robo de la verdad, o estando parasitada la historia de la verdad por el robo, siendo un robo la verdad, o algo así como una «apropiación indebida». Pero ¿de qué verdad se trata? ¿Qué verdad se puede decir de un poema que no dice otra cosa que lo que dice otro? ¿Qué verdad decir de la mentira sino que es verdad que la mentira es una mentira? ¿Acaso la filosofía o la crítica del arte, si es que quieren tener un futuro, no ha de pasar él mismo por la renuncia a algo como «la verdad del arte», para lo que quizá deberían por empezar a «cambiar de trabajo», o al menos trabajar de otra manera? Quizá la crítica del arte en general —o en particular la crítica literaria— debería empezar por pensar la cuestión del trabajo, y en ese sentido este trabajo que estamos emprendiendo podría marcar las directrices de un futuro para esa crítica del arte. Y cuando digo «cambiar de trabajo», haciéndome eco —evidentemente— de la exhortación kaprowiana ya citada, no solo me estoy refiriendo a lo que imperativamente se entiende por ello, a saber, cambiar de empleo (del tiempo), trabajar en otra cosa, adoptar otro empleo. También me estoy refiriendo a que se debería plantear la posibilidad de cambiar de «concepto de trabajo». Porque parece que trabaje en el concepto clásico de trabajo una maldición que dicta la imposibilidad de trabajar en otro concepto diferente del trabajo. Todo sucede, con el trabajo, como si no hubiese más posibilidad que trabajar fuera del (concepto) trabajo, es decir, sin trabajar, pensar, cuestionar, criticar el concepto de trabajo. Una maldición habitaría el trabajo, que diría que hay que limitarse a trabajar, nada de pensar lo que el trabajo sea. Pensar el trabajo no es un trabajo. Es trabajo, en todo caso, de parados. De quienes se «paran a pensar». Y quien se para a escribir, se para dos veces. Y si de escribir, maldiciones y trabajos hay que hablar —y no me voy a negar a ello—, hay que hacer comparecer aquí a Oscar Wilde, quien invirtiendo el imperativo de la maldición del trabajo que acabo de apuntar, y que se acuña en el viejo «*drink is the curse of the working classes*» (la ebriedad tan solo imposibilita el trabajo manual, lo para y lo dificulta, tanto como el trabajo también de la verdad, de forma que la ebriedad está proscrita del mundo de la filosofía y de la verdad<sup>11</sup>), apostilló que «*work is the curse of the drinking classes*».

Y si el cuerpo, aquello que el cuerpo sea —si es que puede estar sujeto a una definición— se muestra en el trabajo, en el sufrimiento de sí, del cuerpo mismo por el trabajo, en sus idas y venidas al trabajo, en el esfuerzo por el trabajo, ¿qué trabajo pensar que se ha puesto, de no ser nulo o mínimo, en el trabajo de aprovecharse del trabajo del otro, trabajo de *hacer pasar* (por propio) el trabajo de los otros? Quizá el poema “Libro de cetrería del rey Dancos” (ibíd. 91-92), del que me ocupo en mi “Fotocopias literarias” (Blasco y Viñuales,

<sup>10</sup> Tras la publicación de los artículos en los que expongo el *arte* que se encuentra tras estas poesías, me indica el propio Ferrer Lerín mediante correo electrónico que debería puntualizar que los materiales culinarios del franciscano (Raimundo Gómez) llegan a su poema no de forma directa, sino a través de un *subproducto* de su tratado: «una especie de circular ciclostilada que se repartió el “Día de las huertas”».

<sup>11</sup> Como recuerda Jean Luc Nancy (cf. 2013), la ebriedad se presenta normalmente en el arte y la literatura como la ausencia de la filosofía. Sin embargo, juega un papel paradójico que comienza en la escena del banquete platónico, en el que los filósofos sueñan tanto con emborracharse como con adueñarse y apropiarse, con su discurso, de la ebriedad.

2013a) sea un mejor ejemplo de ello. El buen sentido diría que para su confección, Ferrer Lerín se ha limitado a copiar directamente aquella parte inicial del texto con homólogo nombre en la que se lista su contenido. Actualmente ese texto se encuentra —como incluso ha indicado el propio autor de forma pública<sup>12</sup>— en el volumen compilatorio *Antiguos tratados de cetrería castellanos* de Fradejas Rueda. De modo que se podría decir sin rodeos que el trabajo compositivo de Ferrer Lerín ha sido el de, *mutatis mutandis*, «fotocopiar» el texto original. Inmediatamente surge la pregunta ¿puede una fotocopia ser literatura? ¿Qué de arte, de literatura y de trabajo hay en una fotocopia? ¿Hay algo como una «fotocopia literaria»? ¿Toda fotocopia es literal y está encaminada a no perder nada, ni a añadir nada al texto original? ¿Una máquina, la fotocopidora, es la causante de la literatura? ¿Qué convierte a un texto como el índice literal de un tratado de cetrería en literatura? ¿Una máquina, un dispositivo repetitivo, no imaginativo ni creativo, que, en principio, no debería dar lugar a ninguna obra, pues no hay organicidad en una máquina, puede *dar lugar* a obras de arte? ¿Qué es lo que roba el poeta Ferrer Lerín aquí, la obra —que por cierto no existía en su original—, la cosa, la cosa de la obra, o más bien la persona, la identidad del trabajador que hace la obra, esto es, el fotocopador? ¿Robar, obrar? ¿Cuestión de orden? Orden, pero ¿el de las letras, o el de las palabras? ¿Es un trabajo el de fotocopador y qué clase de trabajo es ese? ¿Por qué la literatura tendría interés en un trabajo que no solo no produce obras sino que más bien se le dice que las destruye? Quien tiene como trabajo el de fotocopiar, y no sé qué nombre se le podría dar a quien se gana la vida fotocopando —libros u otros productos, obras o no, del mundo del papel—, prohibido tiene fotocopiar libros completos. Se pueden fotocopiar partes de un libro, pero poner a trabajar a la máquina para «robar el trabajo del libro» está prohibido. Y es que, si solo se roba (a) un alguien, es como si se le prohibiese a la máquina robar el oficio del escritor, el trabajo —no la producción, sino el rol, la posición, el empleo (del tiempo)— del escritor. Hay prohibición expresa de que la máquina nos robe al escritor. Se dice, en buena lógica, que las fotocopias matan a la literatura, aunque bien sabemos que tan solo roban el oficio de escritor que se sustenta en la venta de libros. De resultas de todo esto, la suplantación, el robo del oficio del fotocopador que ejerce Ferrer Lerín pone en primera línea a la máquina literaria o artística —al papel (de) máquina, diría Derrida— que quizá hay dentro de todo artista o de toda obra.

Y algo bien parecido se podrá decir del «hacer» del poema “El botocudos” (ibíd. 87-88), del cual el propio Ferrer Lerín dice que es un «homenaje al concepto próximo a Borges de la ‘productividad de la mala traducción’, aquí centrado en la proyección versicular de la traducción robotizada de un artículo sobre los indios botocudos» (Castro, 2013). En el mismo lugar relata el barcelonés cómo se trata, a su juicio, del «texto más experimental» de una sección que ella misma tiene el nombre de “Experimenta”, en la que trata «de tensar la cuerda de la experimentación» poética, a tal punto que en las mismas solapas del libro se menciona tal operación, y no sin riesgo se habrá de decir, pues el mismo Ferrer Lerín cierra la respuesta a la pregunta por tales textos afirmando que «la experimentación tiene un precio; soy consciente del castigo a que se somete al pionero, pocos perdonan que machaques la convención, el orden». Sin dejar de ser ciertas todas estas afirmaciones, que por completo suscribo, será necesario completarlas con algunas indicaciones acerca de lo ya dicho por mí previamente acerca del *papel de la máquina*, de lo inorgánico —figuraciones todas de lo otro de la poesía o el arte, si no de la muerte— en la creación artística, si es que somos capaces al día de hoy de concederle un lugar en ella. Porque un texto como éste, del que ya he tratado de fijar un origen en otro lugar, —por lo demás hoy ya inaccesible<sup>13</sup>—, quizá pueda no solo formar parte de forma

<sup>12</sup> <http://ferrerlerin.blogspot.com.es/2008/10/libro-de-cetrera-del-rey-dancos-s-xiv.html>

<sup>13</sup> A falta de confirmación por parte del autor, creo poder afirmar con bastante seguridad que al texto «origen» se accedía mediante la dirección <http://www.chemistrydaily.com/chemistry/Botocudo>, que tan solo ofrece hoy ese escueto y maquinal mensaje con el que nos vienen galardonando desde antaño esas máquinas llamadas servidores de internet, cuando el contenido al que queremos acceder ya no se almacena en ellas: «*Not Found. The requested URL /chemistry/Botocudo was not found on this server.*». El texto original, ya perdido, se ofrece como apéndice del *papel*; no así los detalles completos de la operación intermedia de traducción, que quedan como enigma de lectura, ni tan siquiera desvelado en los varios correos electrónicos privados que he mantenido sobre este caso con el autor, y que quedan almacenados en mi archivo personal.

totalmente legítima de lo que Stanislaw Lem ha denominado «literatura bítica» en su *Magnitud imaginaria*<sup>14</sup> —aquella hecha por máquinas, total o parcialmente, a pesar de ser un libro que comenta libros del todo inexistentes—, sino que, de la misma forma, podría muy bien emparentarse con ese otro proyecto, tan inquietante como prometedor y sugestivo, llamado “Google Poetics” (<http://www.googlepoetics.com/>), consistente en la recopilación de «poemas» confeccionados a partir del sistema de «autocompletar», incorporado por la búsqueda del motor más utilizado en nuestro país. Si todos estos proyectos, o experimentos —a cuya nómina habrá que añadir, para ser justos, al programa «AARON, The Cybernetic Artist<sup>15</sup>»—, merecen el nombre de poesías, y diría que lo reclaman, asimismo nos están pidiendo toda una redefinición de los límites entre lo orgánico y lo inorgánico con los que hemos creado algo como las instituciones artísticas. Pues lo mismo la máquina como el animal no han significado otra cosa, hasta ahora, que la muerte del arte, si no su efectiva imposibilidad —recuérdense los dos pilares fundamentales sobre los que se ha construido el discurso sobre el arte, el aristotélico y el kantiano, si no es que son uno y el mismo, resumidos, respectiva y cruelmente, en estas dos máximas: «solo el hombre es capaz de mimesis», y «el arte solo es la obra de la libertad»<sup>16</sup>—. Muestra son estos textos de que quizá, como afirmó Derrida en una de sus últimas obras, es ya el momento de pensar, de una manera que a la fuerza ha de ser monstruosa, juntos a la máquina (repetitiva e inorgánica) y al acontecimiento, desafío que podemos leer en las siguientes palabras:

Cela nous sera-t-il possible ? Pourrons-nous un jour, et d’un seul mouvement, ajointer une pensée de l’événement avec la pensée de la machine ? Pourrons-nous penser, ce qui s’appelle penser, d’un seul et un même coup *et* ce qui arrive (on nomme cela un *événement*), *et*, d’autre part, la programmation calculable d’une répétition automatique (on nomme cela une *machine*). (Derrida, 2001a: 34)

Quizá estos poemas ferrerlerinianos muestran algo de ese camino<sup>17</sup>, del que tenemos que apartarnos forzadamente por falta de tiempo. Empero, sus sugerentes cuestiones no son menos importantes o acuciantes que una —nunca última, aunque sí aparentemente aglutinadora de todas las demás— que nos interpelaría acerca de saber si lo muerto, si lo inorgánico podría ser, no solo el objeto, cuanto el agente de un trabajo. No es necesario recordar, para comenzar a cerrar ficcional y violentamente esta cuestión, que el buen sentido —ese que protege a la vida frente a la muerte, al pensamiento frente a la máquina— nos dictó hace unas cuantas líneas que el trabajo es y sigue siendo, al menos en apariencia, lo contrario a la vida. Sin embargo, experiencias poéticas como estas que nos propone Ferrer Lerín, demuestran que no menos cierto es lo inverso, quedando para otro momento, alguna que otra precisión. Porque, de aceptarlo, ¿qué oficio mortífero, o cuando menos, amenazador para el arte, ejercería —y recordemos que mal, acercándose a Borges— el autor de “El botocudos”? ¿Sería esta vez el de traductor? ¿Sólo “El botocudos”, por su ser, bien que *sui generis*, él mismo traducción nos hablaría de este fenómeno como tal? Aventurado sería en todo caso, por ejemplo, hablar de algo como la

<sup>14</sup> Se lee en el prólogo al tomo primero de la historia de esta literatura, a cargo del profesor Dr. J. Rambellais, que «Bajo la denominación de literatura bítica englobamos toda obra de procedencia no humana, o sea toda aquella literatura cuyo autor *directo* no ha sido el hombre. (En cambio, podía serlo *indirectamente* si emprendía actividades que incitaran al autor real a actos de creación.) La disciplina que investiga la totalidad de esa obra es la bitística» (Lem, 2010).

<sup>15</sup> En la página web de su creador, Ray Kurzweil (<http://www.kurzweilcyberart.com>), se nos informa de que son varios los proyectos de «arte maquina» recogidos bajo tal marbete. El que atañe de forma más directa a nuestra cuestión es el llamado «Cybernetic Poet», a propósito del cual se lee que se trata ni más ni menos que de un «screen saver that writes poetry, a *Poet's Assistant* that helps you write poetry (and song lyrics!), and 50 professionally - designed “poet personalities”». ([http://www.kurzweilcyberart.com/poetry/rkcp\\_overview.php](http://www.kurzweilcyberart.com/poetry/rkcp_overview.php))

<sup>16</sup> Para un análisis exhaustivo de estos remito a Derrida (1975: 60 y sigs.).

<sup>17</sup> Sobre estas mismas cuestiones se ocupa ¿Puede un computador escribir un poema de amor? (Cañas: 2010), al que remito encarecidamente.

traducción alrededor de en un texto como “Libro de cetrería del rey Dancos”. Pero algo de ella ha de haber forzosamente en él —aunque no haya ni una sola palabra en él traducida a otro idioma—, tan solo por el hecho de constatar que quizá solo tenga sentido copiar, o fotocopiar literariamente un texto una sola vez. Estaría tentado de decir que cierta ley del «una sola vez», que en cierto modo simularía monstruosamente esa ley de la traducción que prescribe que no se deba traducir una traducción, gobierna la copia literaria. Puede haber cuantas copias se quiera del texto original, pero hay prohibición de (foto)copiar *literariamente* una fotocopia literaria. Si es más original —por ello mismo— la fotocopia, es cuestión que aquí no podemos zanjar. Lo mismo ocurre con otra cuestión que dejo para otro momento, y es la que nos interpela sobre si la mejor traducción, la traducción perfecta, no es, a todas luces, sino una «fotocopia literaria».

En cualquier caso, experiencias de la poesía ferrerleriniana son estas que, si bien no pueden describirse tan solo como *tales*, como experiencias, al no provenir en su completitud por un sujeto «afectado» (hay mezcla de sujeto y objeto o máquina, sufriendo, pasando la experiencia por ambos y no por ninguno de ellos de forma privilegiada), habrán en buena lógica de ser «proyectos de experiencias», o mejor, «experiencias experimentales» —haciéndonos eco del grupo al que pertenecen, recordémoslo “Experimenta”—, y, como tales, habrán de preceder, por lo menos, a sus lectores, entre los cuales los profesionales no tendrían una mirada privilegiada ya sobre su pasar, su suceder. Más bien este suceder, o esta experiencia de estos textos sería la de la misma deportación de la mirada, y ante todo la de la metonimia de la mirada privilegiada, a saber, la de la teoría de la literatura. Promueven estos textos, pues y en toda regla, la *deportación de la teoría*.

Testigos, para resumir ya, el trabajo de estos textos, son, al menos, de una transformación que se opera en la identificación de la labor o del empleo de su autor. Operación transformativa que, de consuno, también transforma a la labor o a la mirada del lector, no quedando alternativa alguna a que este último preexista al primero. Así, crean e inventan, o mejor, proyectan, y —en un tiempo que no es el del presente, cuanto el de un presente bífido o *presente futuro*— a su lector, y ello mismo es una parte integrante de su trabajo. Ya no hay, en rigor, en estos textos una identificación posible por parte, cómo no, de un lector, acerca de la posición laboral que los crea, no habiendo, pues, más alternativa que la mixtura entre un ente orgánico y uno inorgánico (escritor-robot, escritor-fotocopiador, etc...). Ofrecen, como corolario, un lugar nuevo sobre el que caminar como otro lector, o como «lo otro del lector» que hasta el momento de su enunciación se conocía.

Si como, normalmente se admite, un texto, una obra, no se puede vivir sino como la experiencia de paso por el lugar que ella escenifica, estos textos nos cierran el paso como lectores «convencionales», siendo, a la vez, su trabajo el de inventar el camino que los experimente, y el sujeto de esa misma experiencia.

## 6. Textos en obras

Forzoso me es ya terminar con la nómina de textos virtuales que he comenzado más arriba. Proyecto de lista de textos que a la vez son, o parecen ser, proyectos de textos cuyo trabajo se parece al de ser la imitación o la figuración de textos, pues suya es la condición de no tener término, o ser llevados a término tan solo en su virtualidad o en su interminabilidad. Algo menos que proyectos, y por lo tanto *anti* y a la vez *ante*-proyectos. Textos en obras. Obras sin textos al tiempo que textos sin obras. Textos que no obran —en obras— más que la desobra.

Podemos, entonces, continuar este tránsito por los caminos de los textos —ya— *en* obras, haciendo un alto en ese desconcertante y onírico *pseudoguión* cinematográfico titulado “2-3-65” (Ferrer Lerín, 2006a: 133-135) que, de forma análoga a como ocurría con “Die Rabe”, es él mismo una guía para aquello que podría ocurrir, y nunca lo dicho sobre lo que ocurre o lo ocurrido. No obstante su condicionalidad radical —que no condiciona nada, pues es a condición

de su incumplimiento que adquiere su condición—, unida a la indeterminación de los sucesos *relatados*, pues nunca llegamos a saber a ciencia cierta nada sobre la experiencia *contada* —aun con la ayuda del elemento «pared», central según Ferrer Lerín en la narración, de las conjeturas sobre el nacimiento del narrador y su vuelta al útero materno, y de la extraña ubicación en un entorno teatral—, hacen pensar que lo que se relata es más bien la nada, y es precisamente esta la falla que lo separa de la narratividad clásica del guion publicado en *Papur*.

Otro ejemplo lo encontramos en el también onírico “Otelo” (ibíd. 141-142), texto en el que se multiplican los fragmentos que nos interpelan acerca del estatuto, a buen seguro virtual, en el que se mueve un texto que, nada más mostrarnos su planteamiento en la primera línea como la mera descripción de una acción que podría estar sacada de un escueto guion cinematográfico en primera persona: «La huida en el coche festivo y cálido junto a la mujer que amo.», enseguida nos espeta que tales palabras no son las de un *texto*, o al menos el texto que tenemos delante, sino las del texto posible, uno posible entre otros —y posible como imposible— al decir «Así es el comienzo de la historia que yo debiera relatar.». Palabras las de este texto que se proyectan hacia un texto ilegible, futuro, imposible, y es imitándolo, citándolo, proyectándolo, o dando noticia de él, que nos lo muestran tan solo en su virtual posibilidad. Así, esta última coincide exactamente con su realización, no habiendo lugar para la determinación del momento del texto o de su proyecto, siendo el texto, proyecto, y el proyecto, texto, o el uno la ruina del otro, toda vez que su misma y única oportunidad. Texto en obras. Texto de camino al texto. De camino a la obra por la vía de la desobra. Obra, interrumpida en desobra.

Con no tan marcado acento proyectual, pero podríamos decir —dados los antecedentes— que infectados por los textos anteriores, encontramos también, ya pertenecientes a *Cónsul*, los textos “Curry” y “Tropa” (ibíd. 197 y 200-201). El primero comienza por la mención de una relación de la que no tenemos noticia alguna más que a partir de la propia mención. Se diría que la elipsis inicial es ya toda una declaración de intenciones, que termina circularmente con la intención de no contar, de no decir, de contar lo que se podría contar, del contar como intención frustrada, o de la no intención de(l) contar. Así en el párrafo final se lee:

Ésta es la historia de mi estancia en la ciudad. De mi estancia larga. Y de mi ciudad propia. Luego hay otras cosas. Pero eso ya no interesa. Podría explicar lo que me sucedió subiendo al campanario. Lo que me dijeron aquellos hombres retirados de los negocios. El color de mi hermano cuando nos invitaron a desmontar el encofrado. Todo ello me entretendría y además no sería prudente aunque a ti te gustara. Así que me callo. ¡Dómine! (ibíd. 197)

Proyecto de una historia, de una narración que no se cuenta o que se cuenta en su no contar o en su no tener la intención de contar más que como intención perpetua. Narración que no narraría como «mención», y ni tan siquiera como «uso», si es que nos fiamos de esa vieja distinción propuesta por la filosofía del lenguaje<sup>18</sup>. Y de ser así, narraría en un momento anterior al de la decisión acerca de la utilización del lenguaje para el uso o la mención. Siendo pues lenguaje sin acción y sin pasión, lenguaje sin afección, sin *ethos* ni *pathos*, *aético* y *apatético*, anterior en todo caso al trabajo de la diferencia, o a la división del trabajo afectivo del hombre entre semejantes conceptos. Lenguaje más originario. Lenguaje más cerca del lenguaje. Y algo parecido ocurre con “Tropa”, cuyo argumento y su ser texto es el de la proyección del proyecto, del texto como preparativo que además cuenta un preparativo, infectando el proyecto tanto al tema como a la estructura y al tiempo del texto.

No obstante, quizá el representante máximo de estos proyectos, el «ejemplo», o el canon —y por ver está todavía que aquello que como un dibujo, un boceto o un proyecto, siendo provisional, no ha caído en la forma, pueda conformar algo así como un ejemplo, pues por

<sup>18</sup> Distinción propuesta por Grice (1975 y 1978) y aprovechada luego, por ejemplo, como base de la teoría de la «ironía como mención» de Sperber y Wilson (1981). Para tener una visión global del asunto remito a Acero, Bustos y Quesada (1989: 31-33).

definición no se puede imitar aquello que no tiene forma, y es por ello que quizá estos textos sean la deconstrucción misma de «lo ejemplar»—, digo, que el proyecto del «proyecto» —junto al guion “Die Rabe”— lo encontramos en el texto titulado “Rinola Cornejo y el Estrangulador de Boston” (ibíd. 217-219). No es descabellado emparentarlo a este último directamente con el guion puesto que, tal como hemos visto en alguno de los textos reseñados anteriormente, conserva la estructura o al menos la familiaridad formal y discursiva —en esta ocasión un tanto esquemática— de los textos auxiliares cinematográficos. Comienza, pues, con una breve sinopsis de lo que el texto sea:

*Rinola Cornejo y El Estrangulador de Boston* no es una historia fantástica, sí lo son algunas de sus apariencias. En cierto modo nos hallamos ante un esquema pericial, desprovisto, por lo tanto, de simbologías, aunque el tratamiento léxico y sintáctico lo hagan válido para la representación teatral o la más atenta lectura. Como esquema permite su ulterior —o simultáneo— desarrollo, es decir, la creación de otras historias, perpendiculares o paralelas, que propongan una prolongación de los detalles. La aventura, por muchos motivos entrañable, no desea una especulación psiquiátrica: siempre carecen de interés tales conjeturas que, por otra parte, al faltar datos, deberían de surgir gracias a desagradables pesquisas. (ibíd. 217)

Para seguir después con la guía esquemática que dirigiría la acción que allí se cuenta. Y magra guía es por los pocos detalles o inciertos que allí se narran. Mas lo que importa subrayar una vez más no es tanto lo que las palabras dicen, sino la indómita forma —informe— de su decir. Pues su decir no es, de nuevo un poner en obra, un obrar o un actuar, cuanto un «fantástico obrar», si nos atenemos al léxico propuesto por el mismo texto. Fantástico en apariencia pues en todo aparenta ser texto, ser obra, incluso en su final, rematado por un «Aquí acaba la obra» (ibíd. 219). Pero cabrá preguntarse entonces —si su decir no es el de la obra, esa que está proyectando, guiando o esquematizando “Rinola...”— qué obra es la que acaba con semejante éxplicit. Si no hay más obra que el esquema virtual de la obra ¿qué clase de trabajo ha sido el causante de esta «obra»? ¿No es acaso el trabajo mismo del escritor el de poner en obra los esquemas, siempre provisionales, o los borradores, que es como normalmente los oímos nombrar? ¿Es el de escritor un trabajo así? ¿Un trabajo con tan poco trabajo, será el de guionista tal vez? ¿Dónde, de nuevo, el trabajo, la obra, el oficio que a tales dispositivos fantásticos, virtuales, da el lugar? ¿Dónde y cuáles los dispositivos de lectura privilegiados, esto es, teóricos, que entren en ese espacio de indeterminaciones y de naufragios institucionales? ¿Por dónde seguir el camino a la obra de estas obras paralizadas en camino de *ser* obras? Si un ejemplo marca el camino a seguir, y no pueden reducirse estos textos mediante un esquema ejemplar, que a la fuerza ha de ser mimético en sentido tradicional ¿cómo entrar para leer en estos textos, si no es para leer aquello que es imposible leer, a saber, aquello que nunca fue *escrito*?

Lo provisional, o incluso la nada como norma de *desobra*. Esa es la que parece haber seguido también Ferrer Lerín para la composición de “...La historia de Ruth! Aquí se involucra la historia de los moabitas” (ibíd. 247). Y diremos que el carácter de tal texto es argumental por cuanto que parece el texto un «don de obra» o un «don argumental», dirigido a una segunda persona, bien que lo que se da tan solo son unos flacos apuntes, un borrador de lo que la obra podría ser, terminando en el desestimiento de tal don, en su retirada. Y no son pocas las veces en un texto tan breve —para una *desobra*, o para una obra que no obra nada, un don que no da apenas nada— que aparecen palabras propias del léxico que describe o explica lo que conocemos como obras narrativas —y hasta poéticas— (ya sean literarias o fílmicas). Leemos, pues: «historia (en cinco ocasiones nada menos), obra (dos ocasiones), argumento, protagonista, prefacio, decorados, lectores, epigrama, narrar y ripio». Palabras que, siendo las que usan habitualmente la teoría y la crítica literarias, son absorbidas por un texto para hacer obra —arruinando la posibilidad de la obra—, deportando, en consecuencia, la mirada teórica que solo transita por los caminos de las obras, *en obras*, pues.

Con “Reposición de una obra” (ibíd. 248-249), por otro lado, y en un acto único, presenta Ferrer Lerín, en cierto modo el remedo de lo «hecho» en “Rinola...” y nos muestra, con una estructura más escueta aún, la vuelta a poner en obra —en *reobra*— de lo que precisamente no puede ser obrado: la obra como desobra. Mismo esquema (sinopsis seguida de indicaciones breves sobre acciones de algunos personajes) y afirmaciones y comentarios —alguno de ellos sorprendente— sobre la obra que no vemos, es decir, sobre la única obra que parece aquí operarse, no otra que nuestra ceguera de la obra, puesta en obra. Entresaco el siguiente: «Hay un tono impertinente en toda esta obra. Los personajes resultan incontrolables; se evaden del escenario y desaparecen incluso de la sala —ayer concretamente, encontré a uno en mi cama.» (ibíd. 248) Infinitos son los comentarios que exigiría un texto como este que termina con una invitación al canibalismo, incluida la muerte del personaje “Yo” que, no lo olvidemos, muere también en su reposición, es decir, en su nueva puesta en *desobra*. Tiempo habrá para ello en otros lugares que transitarán, además, y a ciegas, el camino de otros textos provisionales —si es que cabe serlo más aún—, dado que todavía no están publicados, pero que en trance de ello —y recogidos en un libro con el nombre también provisional de *Edad del insecto*—, poseen parecida factura. Tales son “Muerte de caballos en Arenis”, “Mirón”, “Sin título II”, “Fauves” y “Pastorale”, que, como digo, su comentario queda para otra oportunidad futura. Más cercano en el tiempo —y perteneciente al libro de prosas *Gingival*— encontramos el texto “El mecánico”, que con un esquema más narrativo que los anteriores, se limita a describir la posibilidad de una historia que encuentra su oportunidad en su imposibilidad, en otras palabras, su ser texto es a condición de su no-ser-más-un-texto, cuanto su proyecto. Lo copio completo como testigo de mi ceguera, y como única y precipitada conclusión:

#### 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, sub. mío)

## 7. Futuro originario

Cuando en el archiconocido pasaje de *República* se decreta la expulsión de los poetas de la ciudad (1988: 457-497), Platón no solo está condenando la puesta en obra —literaria— de la imitación y la suplantación de los saberes que no se conocen. Está prohibiendo con ello la suplantación laboral —fuera de obra—, y en toda regla, que significa el poeta, y con ello, la suplantación máxima, la más perniciosa, la más peligrosa para la misma república, para la posibilidad de la política, que es la suplantación de la figura del legislador. Con ese gesto, Platón vacuna a la democracia contra la «teatrocracia», a saber, aquella mediante la cual el poeta, suplantando el empleo del legislador, crea, subvierte y cambia las leyes —como poco— de la poesía, creando las suyas propias, y amenazando, con todo ello, las leyes de la política.

El trabajo de estos textos analizados, y acaso el de Ferrer Lerín por añadidura, quizá es el de desprotegernos frente al miedo platónico de la suplantación total —fuera y dentro de la obra— que ejerce la poesía. Quizá la verdad de la democracia, o su misma posibilidad, esté en una «teatrocracia» —de la que estos textos serían un claro exponente por su amplísima reinención de las leyes de la literatura—, en algo análoga a esa suplantación que sufrimos en el funeral de Mandela, donde la simulación era la única cara posible de la verdad.

Además, y en cualquier caso, puede que estos textos también, y el arte mismo de Ferrer Lerín del que son muestra y testigos, sean de consuno muestras de esa «mímesis originaria» que Philippe Lacoue-Labarthe leyó en Heidegger (2010: 192), para quien el arte no se limitaría a imitar al mundo como término natural, siendo el primer arte el propio mundo, y dada la inexistencia de algo como «lo real» ni «la naturaleza». Mímesis originaria la de un mundo sin fin, sin designio, y además sin proyecto alguno, sin sentido alguno, como un dibujo del mundo que se confunde con el mundo, tal como ha visto Jean Luc Nancy, y mundo que «n'est rien de conforme à un plan donné, mais sa vérité se confond avec son dess(e)in toujours en formation et en transformation» (2009: 131).

Proyectos, o anteproyectos, terminables e interminables los de Ferrer Lerín que imitan este *proyecto de mundo sin proyecto*, y por lo tanto sin mundo, sin sentido y sin obra, sin otra obra que la desobra, o la formación y la transformación de la obra como desobra, y del arte como desarte. Proyectos originarios de un escritor, no ya novísimo ni originalísimo, cuanto «originario», a tenor de su laboreo en un lugar más originario, o cuando menos anterior al de la división del trabajo de(l) escritor que, por ejemplo en francés, se cristaliza mediante —como recuerda Umberto Eco— la distinción «between an *écrivain* —someone who produces “creative” texts, such as a novelist or a poet— and an *écrivain*: somebody who records facts, such as a bank clerk, or a cop preparing a criminal-case report» (2011: 2-3).

Escritura, en conclusión, totalmente originaria, y no tanto fundadora del ala radical de una corriente o generación literaria a la que nunca perteneció, sino fundadora del «futuro originario» de la literatura al que sin saberlo, sin saber absolutamente nada de él, ciegos en nuestra decrepita sabiduría ante *su trabajo*, los lectores por inventar le pertenecemos.

Porque la única «familia laboral» a la que es justo adscribir a Ferrer Lerín es esa de los poetas que han confundido tanto su trabajos —el de la política y el de la literatura, de forma privilegiada— que solo resta confirmar sobre ellos una vez más que: «Poets are the unacknowledged legislators of the wor(l)d» (Shelley, 2011: 70, paréntesis mío).

*Post-scriptum I:*

## «Mentir en el trabajo» (2ª parte)

«De las sustancias desconocidas, si puede, que hable el poema.»  
(Gamonedá, 2013: 35)

Dice el buen sentido que «mentir en el trabajo» siempre es hacerlo en un lugar, mentir y en el lugar del trabajo, teniendo como contexto exterior el destinado tan solo al trabajo, por ejemplo la oficina, el taller, la fábrica, etc.... Y cuando se habla, hoy, en las conversaciones, y se escribe, tal vez en las publicaciones ligeras, de aquellas maldiciones, de aquello que uno debe evitar en el trabajo para habitar bien en el trabajo, vivir bien en el trabajo, hacer el trabajo más habitable, convivir con los demás en el lugar del trabajo, se dice que no se debe mentir, y nunca, en el trabajo. Hay que evitar, para vivir mejor, la mentira en el trabajo. Es una maldición, entre otras, la mentira en el trabajo. Pero quizá en lo que menos se piensa cuando se mienta esta frase, «mentir en el trabajo», es en lo que la cursiva de la preposición locativa podría estarnos diciendo, a saber, lo que significa mentir el trabajo, mentir sobre el trabajo, o lo que es lo mismo, mentir en lugar de trabajar el trabajo, mentir a lo que la misma esencia del trabajo sea.

Si se piensa en el trabajo y en la verdad, es para mentar la ocultación de algo como la verdad en el trabajo. Una verdad personal, una verdad del trabajo, del lugar del trabajo o de las individualidades con las que se comparte la vida en el lugar de trabajo. Mentir en el trabajo es un trabajo de ocultación individual, de simulación personal, o grupal, la mentira en el corrillo o del corrillo en el momento en el que ya no se trabaja.

Es el tiempo de pensar la mentira como un trabajo o como el único trabajo posible. Piénsese en trabajos como el del político o el del intérprete de lenguaje de signos. Si la mentira ya es parte de la política, hoy más que nunca, y precisamente se podría decir que la política hace de la mentira su trabajo ¿cómo no decir que se miente siempre en el trabajo, y siempre, en la política? ¿No habrá literatura, en rigor, que en cierto modo no sea política? Pero de ser esto así, si se miente siempre, si es el trabajo de la mentira, y esa es su verdad, quizá de la política al alimón con la literatura ¿cómo no hablar del trabajo de la verdad total, que es la mentira?

Por otro lado, hemos vivido el bochorno del falso intérprete de lengua de signos en el funeral de Mandela. Falso intérprete por cuanto que ninguno de los movimientos de su cuerpo, y ante todo de sus brazos, se correspondía con signo alguno en lengua alguna, a no ser que estuviese creando una lengua nueva, alternativa, paralela, o diferente a la internacional de signos en el mismo momento de su enunciación. Una lengua, para uno mismo, cuyos signos nadie puede corroborar, consignar, contrafirmar, y que ha supuesto el enfado lógico y monumental de la comunidad mundial de sordomudos. El enfado ha sido el corolario de la suplantación del trabajo, de la simulación de quien ha mentido en su trabajo, simulando trabajar. Trabajando a jornada completa en la simulación. Pero ¿quién puede asegurar que ha mentido en el trabajo y de qué forma? ¿Podemos decir que su lenguaje no es un lenguaje de sordomudos? ¿Puede alguien asegurarlo? ¿Ha mentido cuando gesticulaba en el trabajo?

Por definición clásica, precisamente mostraba la verdad de su mentira cuando hablaba, con lo que en puridad no mentía en el trabajo. No ocultaba una verdad, sino que mostraba toda la verdad. No se decía nada contrario a la realidad. Pero, a su vez, sí mentía en el trabajo por cuanto que suplantaba un trabajo, simulaba un trabajo, pero ¿no es esto trabajar, simular un trabajo? Si no hay más trabajo que la suplantación, este simulador, este falsificador, este mentiroso del trabajo mostraba mintiendo la verdad del trabajo, incluso la verdad de la verdad que es la del robo del trabajo, el robo de la verdad. ¿Mentía con sus signos? ¿A quién mentía? A quienes son capaces de interpretar el lenguaje de signos es evidente que no les mentía, no podía mentirles. No se puede mentir sin compartir un código con el que se miente. Sin contrafirma, sin el pasaporte de una lengua con la que se pasa algo para ser interpretado como una verdad

que no es otra que una mentira. Y por lo mismo tampoco se le puede mentir al resto de la humanidad que no carece de acceso total a sus sentidos, que no los tiene mermados. Para ellos el intérprete es Obama, y mediante él tienen un total acceso al discurso del presidente.

Se trata de un discurso, que en términos tradicionales, no puede mentir, es incapaz de la mentira. La mentira y su conceptualidad tradicional no nos sirven para explicarlo. Hay una simulación primigenia, podríamos decir casi mímica, mimetológica, teatral, anterior a toda mentira, que es aquella de la que podríamos acusar al falso intérprete de signos. Es un intermediario, un traductor. ¿Los traductores mienten? Piénsese en el caso en el que alguien no conoce la lengua desde la que un texto se traduce. ¿Se le miente? ¿Vale la mentira para definir, acotar, explicar, reducir algo como una infidelidad en la traducción? ¿Y a aquel que maneja con soltura la lengua primera? ¿Se le miente? ¿Es una traducción infiel un engaño?

¿Cuál es la mejor forma que un traductor tiene de no mentir en el trabajo? ¿Acaso no traducir absolutamente nada? ¿Fingir, traduciendo, una traducción?

¿se habla en inglés en estas reuniones?, ¿en sueños poseo don de lenguas?  
(Ferrer Lerín, 2013d)

#### Traducciones

*El azar y la necesidad*, Jacques Monod, Barcelona, Barral Editores, 1971.

*La Anunciación a María*, Paul Claudel, Estella, Biblioteca General Salvat, 1971.

*Tres cuentos*, Gustave Flaubert, Estella, Biblioteca General Salvat, 1972)

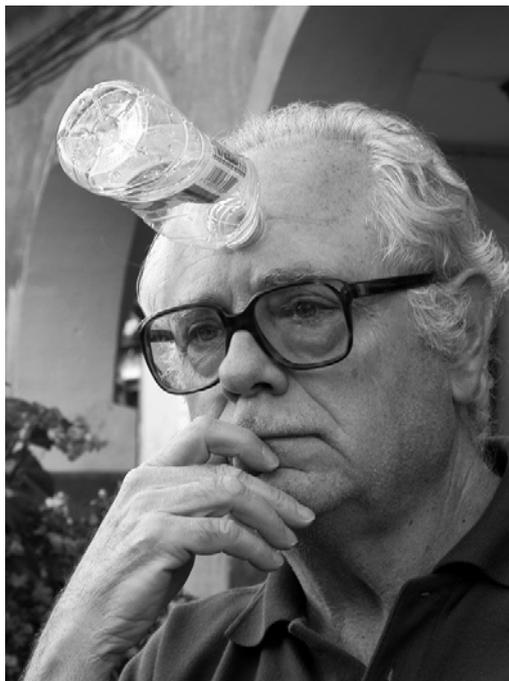
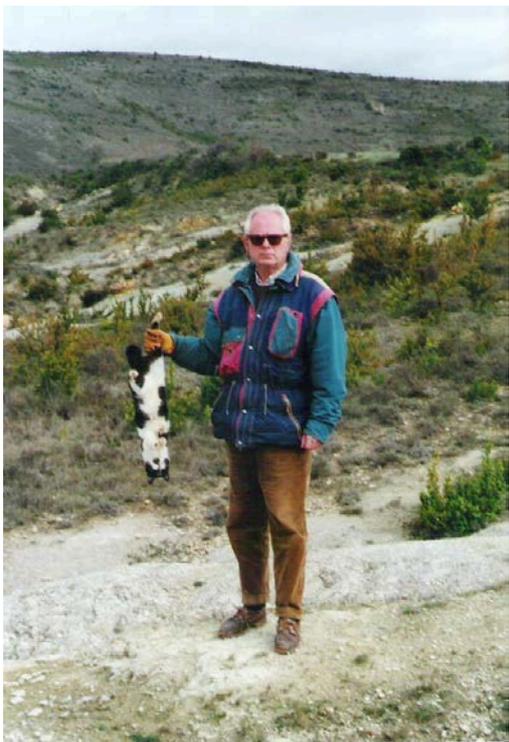
*Huesos de sepia*, Eugenio Montale, Madrid, Visor, 1973.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Francisco\\_Ferrer\\_Ler%C3%ADn](http://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_Ferrer_Ler%C3%ADn)

*Post-scriptum II:*

**Empleos de la imagen**







***Post-scriptum III:*****«8 New Jobs People Will Have In 2025»**

New technology will eradicate some jobs, change others, and create whole new categories of employment. Innovation causes a churn in the job market, and this time around the churn is particularly large -from cheap sensors (creating "an Internet of things") to 3-D printing (enabling more distributed manufacturing).

Sparks & Honey, a New York trend-spotting firm, has a wall in its office where staff can post imaginative next-generation jobs. Below are eight of them, with narration from CEO Terry Young (who previously appeared here talking about health care).

1. *Digital death manager.*
2. *Un-schooling counselor.*
3. *Armchair explorer.*
4. *3-D printing handyman.*
5. *Microbial balancer.*
6. *Corporate disorganizer.*
7. *Digital detox specialist.*
8. *The urban shepherd.*

Read more:

<http://www.fastcoexist.com/3015652/futurist-forum/8-new-jobs-people-will-have-in-2025>

***Post-scriptum IV:*****«Botocudo»**

[...]

**Appearance**

The Botocudos were described as being below the medium height, but broad-shouldered and remarkable for the muscular development and depth of their chests. Their arms and legs were, however, soft and fleshy, and their feet and hands small. Their features, which vary individually almost as much as those of Europeans, were broad and flat, with prominent brow, high cheekbones, small bridgeless nose, wide nostrils and slight projection of the jaws. They were longheaded, and their hair coarse, black and lank. Their color was a light yellowish brown, sometimes almost approaching white. The general yellow tint emphasizes their Mongolic appearance, which all travellers have noticed. The Botocudos were themselves greatly struck by the Chinese coolies, whom they met in Brazilian seaports, and whom they at once accepted as kinsmen, according to Bollard.

## Customs

The Botocudos were neolithic nomads and hunter-gatherers, wandering naked in the woods and living from the forest. Their implements and domestic utensils were all of wood; their only weapons were reed spears and bows and arrows. Their dwellings were rough shelters of leaf and bast, seldom 1,5 m high. So far as the language of the Botocudos is known, it would appear that they had no means of expressing the numerals higher than one. Their only musical instrument was a small bamboo nose-flute. They attributed all the blessings of life to the day-fire (Sun) and all evil to night-fire (Moon). At the graves of the dead they kept fires burning for some days to scare away evil spirits, and during storms and eclipses arrows were shot into the sky to drive away demons.

The most conspicuous feature of the Botocudos was the tembeitera, a wooden plug or disk which is worn in the lower lip and the lobe of the ear. This disk, made of the specially light and carefully dried wood of the barriguda tree (*Chorisia ventricosa*), which was called by the natives themselves embur, whence Augustin Saint-Hilaire suggested that this could be the probable derivation of their name Aimbor (1830). It is worn only in the under lip, now chiefly by women, but formerly by men also. The operation for preparing the lip begins often as early as the eighth year, when an initial boring is made by a hard pointed stick, and gradually extended by the insertion of larger and larger disks or plugs, sometimes at last as much as 10 cm in diameter. Notwithstanding the lightness of the wood the tembeitera weighs down the lip, which at first sticks out horizontally and at last becomes a mere ring of skin around the wood. Ear-plugs are also worn, of such size as to distend the lobe down to the shoulders. Ornaments of like nature are common in south and even Central America, at least as far north as Honduras, as described by Peru seaboard as Costa de la Oreja, from the conspicuously distended ears of the native Chimu. Early Spanish explorers also gave the name Orejones or big-eared to several Amazon tribes.

### Texto disponible en estas fuentes:

<http://www.chemistrydaily.com/chemistry/Botocudo>

[http://en.wikisource.org/wiki/1911\\_Encyclop%C3%A6dia\\_Britannica/Botocudos](http://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Botocudos)

<http://maps.thefullwiki.org/Botocudo>

<http://www.statemaster.com/encyclopedia/Botocudo>

<http://www.xklsv.org/viewwiki.php?title=Cudos>

**Bibliografía**

- ACERO, J.J., E. BUSTOS y D. QUESADA (1989): *Introducción a la filosofía del lenguaje*. Madrid, Cátedra.
- BLANCHOT, M. (1949): *La part du feu*. Paris, Gallimard.
- BLASCO, C. (2013): «Conversaciones con Francisco Ferrer Lerín», en *Caminos de Pakistán. Revista de Literatura*. Diciembre de 2013, nº 7. <http://vimeo.com/79240737>
- BLASCO, C. y A. VIÑUALES (2013a): «Fotocopias literarias», en *Caminos de Pakistán. Revista de literatura*. Noviembre, nº7. <http://caminosdepakistan.es/wp-content/uploads/2014/01/CdP7-2013-VI%C3%91UALES-BLASCO-FOTOCOPIAS-LITERARIAS.pdf>
- \_\_\_\_\_ (2013b): «Labios pronunciados», en *Caminos de Pakistán. Revista de literatura*. Diciembre, nº7. <http://caminosdepakistan.es/wp-content/uploads/2014/01/CdP7-2013-VI%C3%91UALES-BLASCO-LABIOS-PRONUNCIADOS.pdf>
- \_\_\_\_\_ (2013c): «Literatura bítica», en *Caminos de Pakistán. Revista de literatura*. Diciembre, nº7.
- \_\_\_\_\_ (2013d): «Un arte de la poesía», en *Caminos de Pakistán. Revista de literatura*. Diciembre, nº7. <http://caminosdepakistan.es/wp-content/uploads/2014/01/CdP7-2013-VI%C3%91UALES-BLASCO-UN-ARTE-DE-LA-POESIA.pdf>
- BLESA, T. (2004): «Aves rapaces», en *Tránsitos. Escritos sobre poesía*. Valencia, Tirant lo Blanch, 37-54.
- \_\_\_\_\_ (2013): «Leer lo que no está escrito», en *La Manzana Poética. Revista de Poesía*, nº 33, junio, 59-66.
- CAÑAS, D. (2010): *¿Puede un computador escribir un poema de amor?* Torrejón de la Calzada, Devenir.
- CASTRO, A. (2013): «Pocos perdonan que machaques la convención y el orden», en *Caminos de Pakistán. Revista de literatura*. Noviembre, nº7. <http://caminosdepakistan.es/wp-content/uploads/2013/12/CdP7-2013-ENTREVISTA-ANTON-CASTRO.pdf>
- DE AZÚA, F. (1987): *Diario de un hombre humillado*. Barcelona, Anagrama.
- DERRIDA, J. (1975): «Economimesis», en *Mimesis des Articulations*. Paris, Flammarion, 55-93.
- \_\_\_\_\_ (1984): *Signéponge. Signsponge*. Nueva York, Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_ (1999): *Sur parole. Instantanés philosophiques*. Paris, Éditions de l'Aube.
- \_\_\_\_\_ (2001a): *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et d'autres réponses*. Paris, Galilée.
- \_\_\_\_\_ (2001b): «The future of the profession or the university without condition (thanks to the "Humanities," what could take place tomorrow)», en COHEN, T. (ed.), *Jacques Derrida and the Humanities. A Critical Reader*. New York, Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_ (2005a): *Histoire du mensonge. Prolégomènes*. Paris, Éditions de l'Herne.
- ECO, U. (2011): *Confessions of a Young Novelist*. Cambridge-London, Harvard University Press.
- FERRER LERÍN, F. (2006a): *Ciudad propia. Poesía autorizada*. Artemisa, La Laguna.
- \_\_\_\_\_ (2006b): «Jornada laboral de un poeta barcelonés», en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15-17 (2004-06), 717-726. <http://zaguan.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/497/483>
- \_\_\_\_\_ (2008): *Papur*. Zaragoza, Eclipsados.
- \_\_\_\_\_ (2009): *Fámulo*. Barcelona, Tusquets.
- \_\_\_\_\_ (2010): «Entrevista digital con Francisco Ferrer Lerín», en *El País*, 28 de abril, [www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?id=6602](http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?id=6602)
- \_\_\_\_\_ (2011): *Familias como la mía*. Barcelona, Tusquets.
- \_\_\_\_\_ (2012): *Gingival*. Palencia, Menoscuarto.
- \_\_\_\_\_ (2013a): «Citas e informe», en *Caminos de Pakistán. Revista de Literatura*. Diciembre de 2013, nº 7. <http://caminosdepakistan.es/wp-content/uploads/2014/01/CdP7-2013-CITAS-E-INFORME-FERRER-LER%C3%8DN.pdf>
- \_\_\_\_\_ (2013b): *Conversaciones en la Aljafería. Francisco Ferrer Lerín (escritor) conversa con Túa Blesa y Nacho Escuin*. Zaragoza, 25 de septiembre. <http://youtu.be/A91y4lwT1bo>

- \_\_\_\_\_ (2013c): *Hielo sangre*. Barcelona, Tusquets.
- \_\_\_\_\_ (2013d): «Instantánea», en *Francisco Ferrer Lerín*, 12 de enero. <http://ferrerlerin.blogspot.com.es/2013/01/instantanea.html>
- \_\_\_\_\_ (en prensa): *Edad del insecto*.
- GAMONEDA, A. (2013): «Antonio Gamoneda / Ayer, metileno, atardece...», en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 803, noviembre, 35-36.
- GELMAN, J. (2011): «Velorio del solo, 1961», en *Juan Gelman*. <http://www.juangelman.net/2011/08/25/velorio-del-solo-1961/>
- GRICE, H.P. (1975): «Logic and Conversation», en DAVIS, S. (1991) (ed.). *Pragmatics*. New York-Oxford, Oxford University Press, 305-315.
- \_\_\_\_\_ (1978): «Further Notes on Logic and Conversation», en COLE, P. (ed.). *Syntax and Semantics, vol. 9: Pragmatics*. San Diego, Academic Press, 113-127.
- JIMÉNEZ ARRIBAS, C. (2006): «Prólogo», en FERRER LERÍN, F. *Ciudad propia. Poesía autorizada*. La Laguna, Artemisa, 15-31.
- KAPROW, A. (1993): *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. (2010): *La imitación de los modernos (Tipografías 2)*. Trad. de Durán R., C. Buenos Aires, La Cebra.
- LEM, S. (2010): *Magnitud imaginaria*. Trad. de Maurizio, J. Madrid, Impedimenta.
- MARTÍNEZ MARTÍN, J. A. (2009): *Vivir de la pluma. La profesionalización del escritor, 1836-1936*. Madrid, Marcial Pons.
- MARX, K. (1975): *El Capital. Crítica de la Economía Política. Libro primero. El proceso de la producción de capital I*. Trad. de Scaron, P. México, Siglo XXI editores.
- MARX, K. y ENGELS, F. (1970): *La ideología alemana*. Trad. de Roces, W. Barcelona, Grijalbo.
- MEJIDE, R. (2013): *No busques trabajo. 50 Excusas para no autoemplearse*. Barcelona, Planeta.
- NANCY, J. L. (2001): *Les Muses*. Paris, Galilée.
- \_\_\_\_\_ (2009): *Le Plaisir au dessin*. Paris, Galilée.
- \_\_\_\_\_ (2013): *Ivresse*. Paris, Payot & Rivages.
- NIETZSCHE, F. (2001): *Sabiduría para pasado mañana. Selección de fragmentos póstumos (1869-1889)*. Trad. de López y López de Lizaga, J. L. y S. Pablo Koch. Madrid, Tecnos.
- PLATÓN (1988): *Diálogos IV. República*. Trad. de Eggers Lan, C. Madrid, Gredos.
- POUND, E. (1974): «A Retrospect», en ELIOT, T. S. (ed.): *Literary Essays of Ezra Pound*. London, Faber and Faber.
- RUBIO PUEYO, V. (2006): «Entrevista: Francisco Ferrer Lerín», en *Eclipse* 6, 87-99.
- SCHILLER, B. (2013): «8 New Jobs People Will Have In 2025», en *Fast Company, Exist*. 15 de Agosto. <http://www.fastcoexist.com/3015652/futurist-forum/8-new-jobs-people-will-have-in-2025>
- SHELLEY, P. B. (2007): *A defence of poetry and other essays*. Dodo Press, Guernsey.
- VIÑUALES, A. (2013a). «Cierta soberana archipágina de Francisco Ferrer Lerín», en *La Manzana Poética. Revista de Poesía*, nº 33, junio, 67-74. <http://www.xn--antonioviuales-ynb.com/2014/01/cierta-soberana-archipagina-de-francisco-ferrer-lerin/>
- \_\_\_\_\_ (2013b): «Cómo no (,) escribir diccionarios», en *Caminos de Pakistán. Revista de Literatura*. Diciembre de 2013, nº 7. <http://caminosdepakistan.es/wp-content/uploads/2013/11/CdP7-2013-ANTONIO-VI%C3%91UALES-COMO-NO-ESCRIBIR-DICCIONARIOSB.pdf>
- WILSON, D. Y D. SPERBER (1981): «Irony and the use-mention distinction», en DAVIS, S. (1991) (eds.). *Pragmatics*. New York-Oxford, Oxford University Press, 550-566.
- ŽIŽEK, S. (2013): «The ‘fake’ Mandela memorial interpreter said it all», en *The Guardian*, 16 de diciembre. <http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/dec/16/fake-mandela-memorial-interpreter-schizophrenia-signing>