

# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 2 • Nº 2 • 2015 • ISSN 2386-8449

---

## CONVERSANDO CON

Richard Shusterman: pensar desde el cuerpo, de la estética pragmatista a la somaestética, por **Rosa Fernández Gómez**

---

## UT PICTURA POESIS

Poemas de **Lola Andrés** y **María Alcantarilla**

---

## TEXTO INVITADO

Definición, uso, abuso y propuestas estéticas

**José Luis Molinuevo**

---

## PANORAMA

### LA ESTÉTICA EN LA ENCRUCIJADA DEL PRESENTE

Una de las encrucijadas de la estética de Adorno: el arte y la industria de la cultura

**Luis Merita Blat**

Arte, producción cultural y acción política: Castoriadis y una consideración integral, democrática y anti-formalista de nuestras capacidades humanas

**Ana Contursi**

Identidad en la contracultura: Implicaciones semiótico-intertextuales de la (re)presentación corporal

**Jonathan Abdul Maldonado Adame** y **Héctor Serrano Barquín**

La suerte del fracaso. Lo fallido en la práctica artística contemporánea

**Susana G. Romanos**

Condiciones definicionales para el predicado “graffiti”

**LeonKa**

Aesthetics and “transcultural” turn

**Giuseppe Patella**

---

## MISCELÁNEA

Anica Savic Rebac: la erotología platónica y la estética de la ‘interconexión universal’

**Tamara Djermanovic**

Veracidad y verosimilitud en el relato autobiográfico: el valor de la ficción

**Mikel Iriondo Aranguren**

La crítica del deseo puro. Razón y evento en Heinrich von Kleist

**Nuria Sánchez Madrid**

Infeción controlada. Maneras de representar el estado de excepción en el cine de pandemias

**Roger Ferrer Ventosa**

---

## RESEÑAS

---

## EDITA

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 2 • Nº 2 • 2015 • ISSN 2386-8449

SEYTA.ORG/LAOCOONTE

## COORDINACIÓN EDITORIAL

**Anacleto Ferrer** (Universitat de València)  
**Francesc Jesús Hernández i Dobon** (Universitat de València)  
**Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla)

## COMITÉ DE REDACCIÓN

**Rocío de la Villa** (Universidad Autónoma de Madrid), **Tamara Djermanović** (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Golvano** (Universidad del País Vasco), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Leopoldo La Rubia** (Universidad de Granada), **Antonio Molina Flores** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid).

## COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

**Rafael Argullol\*** (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle\*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez\*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño\*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

\*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

## DIRECCIÓN DE ARTE Y REVISIÓN DE TEXTOS

**El golpe. Cultura del entorno**

## REVISIÓN DE TRADUCCIONES

**Andrés Salazar / José Manuel López**

## COMUNICACIÓN EN REDES SOCIALES

**Paula Velasco Padial**



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

# SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



Institut de Creativitat  
i Innovacions Educatives



Departament de Filosofia



DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA  
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA



DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 2 • Nº 2 • 2015

PRESENTACIÓN .....	6
CONVERSANDO CON .....	7
Richard Shusterman: pensar desde el cuerpo, de la estética pragmatista a la somaestética, por <b>Rosa Fernández Gómez</b> .....	9-18
UT PICTURA POESIS .....	19
Poemas de <b>Lola Andrés</b> .....	21-34
Poemas de <b>María Alcantarilla</b> .....	35-43
Ilustraciones Laocoonte n. 2 <b>Francisco Leiva</b> .....	44
TEXTO INVITADO .....	45
Definición, uso, abuso y propuestas estéticas, <b>José Luis Molinuevo</b> .....	47-56
PANORAMA	
<b>LA ESTÉTICA EN LA ENCRUCIJADA DEL PRESENTE</b> .....	57
Una de las encrucijadas de la estética de Adorno: el arte y la industria de la cultura, <b>Luis Merita Blat</b> .....	59-73
Arte, producción cultural y acción política: Castoriadis y una consideración integral, democrática y anti-formalista de nuestras capacidades humanas, <b>Ana Contursi</b> .....	74-85
Identidad en la contracultura: Implicaciones semiótico-intertextuales de la (re)presentación corporal, <b>Jonathan Abdul Maldonado Adame</b> y <b>Héctor Serrano Barquín</b> .....	86-99
La suerte del fracaso. Lo fallido en la práctica artística contemporánea, <b>Susana G. Romanos</b> .....	100-112
Condiciones definicionales para el predicado “graffiti”, <b>LeonKa</b> .....	113-132
Aesthetics and “transcultural” turn, <b>Giuseppe Patella</b> .....	133-143
MISCELÁNEA .....	145
Anica Savic Rebac: la erotología platónica y la estética de la ‘interconexión universal’, <b>Tamara Djermanovic</b> .....	147-158
Veracidad y verosimilitud en el relato autobiográfico: el valor de la ficción, <b>Mikel Iriondo Aranguren</b> .....	159-172
La crítica del deseo puro. Razón y evento en Heinrich von Kleist, <b>Nuria Sánchez Madrid</b> .....	173-188
Infección controlada. Maneras de representar el estado de excepción en el cine de pandemias, <b>Roger Ferrer Ventosa</b> .....	189-205

RESEÑAS	207
Lo trágico como ley del mundo y el humor como forma estética de lo metafísico, <b>Manuel Ramos Valera</b> .....	209-212
Crítica en acto, <b>Miguel Salmerón Infante</b> .....	213-215
Pensar la arquitectura: <i>Mise au point</i> de Le Corbusier, <b>Jose Antonio Ruiz Suaña</b> .....	216-218
Considerar(se) raíz, desarrollar espacio(s), <b>José Luis Panea Fernández</b> .....	219-221
Volver al grito de Laocoonte, <b>Paula Velasco Padial</b> .....	222-225
Textos fundamentales de la estética de la arquitectura, <b>Ester Giménez</b> .....	226-229
La vida en verso. Biografía poética de Friedrich Hölderlin, <b>Carlos Pradas Sanchis</b> .....	230-233
Honoré Daumier. La risa republicana, <b>Belén Ruiz Garrido</b> .....	234-236
Distorsiones, <b>Marina Pellín Aznar</b> .....	237-239
Paseos por Berlín, <b>Fiona Songel</b> .....	240-242
El baile del espectro, <b>Maite Madinabeitia Dorado</b> .....	243-246
Cuestiones de marco. Estética, política y deconstrucción, <b>Pablo B. Sánchez Gómez</b> .....	247-250
Piel de emoción y hueso de artificio, <b>Anacleto Ferrer</b> .....	251-253
Estética del reconocimiento, <b>Ana Meléndez</b> .....	254-256
Antes de la última palabra: la historia, el cine, <b>Juan Evaristo Valls Boix</b> .....	257-260
Hacia una sociología de la música, <b>Ramón Sánchez Ochoa</b> .....	261-264
Leer a Rancière, <b>Fernando Infante del Rosal</b> .....	265-268

Ilustraciones de portadillas de **Francisco Leiva**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida con ilustración de **Francisco Leiva**.

A watercolor illustration of a jellyfish in shades of blue and teal, with long, thin tentacles extending downwards. The jellyfish is positioned on the right side of the page, partially overlapping the text area.

LIQCOONTE

PANORAMA: LA ESTÉTICA EN LA ENCRUCIJADA DEL PRESENTE



## La suerte del fracaso. Lo *fallido* en la práctica artística contemporánea

### *The Luck of Failing. Failure in contemporary artistic practice*

Dra. Susana G. Romanos\*

#### Resumen

El análisis que se presenta a continuación parte de la viabilidad de la elección de lo *fallido* —fracaso— como posibilidad realizativa de una expresión exitosa en el campo de la práctica contemporánea de las artes visuales. Con dicha finalidad, la de estudiar la praxis de esta ejecución creativa, se expondrán tres enfoques —la *obra inacabada*, la *obra imposible* y la *comunicación fallida*— como ejes principales sobre los que estas prácticas artísticas se desarrollan, siendo su *modus operandi* posible únicamente a través de la experiencia del *espectador* (*lector*) *implícito*.

*Palabras clave:* arte contemporáneo, creatividad, transmedialidad, cultura digital, literatura.

#### Abstract

The analysis presented below works on the feasibility of choosing *failure* as a performative possibility of a successful expression within the field of contemporary practices in visual arts. To this purpose, that of studying the praxis in this creative execution, three approaches will be exposed —the *unfinished work*, the *impossible work*, and the *failed communication*— as principal central concepts on which theses artistic practices are developed, being their *modus operandi* only possible through the experience of *empirical spectator* (*reader*).

*Keywords:* contemporary art, creativity, transmedia, digital culture, literature.

#### Introducción

El error, la equivocación, no son algo buscado intencionadamente, sino que viene dado por los propios procesos vitales en los que nos vemos envueltos. De esta forma, igualmente, en todo proceso creativo surgen de forma inesperada pensamientos y obras fallidas que suelen ser descartadas en el avance de la obra final. Sin embargo, existe la posibilidad de elegir el error, la equivocación, como producción final de un trabajo artístico. Y es bajo esta premisa que se desarrolla el presente artículo, en el que se esboza una primera aproximación en la que sentar las bases para un posterior desarrollo. En relación a esto, la literatura es una manifestación prolija en este sentido, que puede servirnos de guía a la hora de abordar el tema del fracaso en las artes visuales ya que se aprecia en ella una tradición por el estudio del fracaso que no se da en el arte y que es el punto de partida de este proyecto de investigación. Incluso la difuminación de las fronteras entre estas prácticas poéticas y las artes plásticas pueden servir de comienzo en la postulación de la definición y puesta en práctica del fracaso

\* Investigadora independiente y crítica. [romanos.susana@gmail.com](mailto:romanos.susana@gmail.com)  
Artículo recibido: 26 de mayo de 2015; aceptado: 30 de octubre de 2015

como acción creadora de éxito en el interior de estas últimas.

Poetizar el fracaso ha sido una de las constantes temáticas dentro del campo de las artes cuya, quizás, mayor representación ha tenido lugar, como ya hemos avanzado, dentro del campo de la escritura. En este sentido, el del éxito que en su esencia conlleva una gran fracaso, casi podríamos decir un fracaso de corte ontológico, encontramos la excepcional novela *El Ruletista*, del escritor rumano Mircea Cărtărescu, en la que un perdedor revierte su mala suerte jugándose la vida apostando siempre contra él mismo:

Conociendo al Ruletista desde niño, sé que, de hecho, no ha sido la suerte sino, por el contrario, la más negra de las suertes, una mala suerte sobrenatural diría yo, la que siempre lo había caracterizado [...] La ruleta fue su gran oportunidad y es sorprendente que ese hombre, dotado de un pensamiento tan rudimentario, tuviera sin embargo la astucia de sacar provecho del único punto por donde podía atravesar, como un escorpión, la coraza del destino, y transformar la sempiterna burla en un triunfo eterno. ¿De qué manera? [...] *el Ruletista apostaba contra sí mismo*. Cuando se llevaba la pistola a la sien, él se desdoblaba. Su voluntad se volvía en su contra y condenaba a muerte. Estaba firmemente convencido, cada una de las veces, de que iba a morir [...] Pero puesto que su mala suerte era absoluta, lo único que podía hacer era fracasar siempre en todos y cada uno de sus intentos de suicidarse. (Cărtărescu 2010: 59-60)

Poesía y prosa han ido a la par desde mundos lejanos describiendo naufragios, caídas y —como en el caso del *El Ruletista* de Cărtărescu— océanos de mala suerte que dirigen hacia un determinado éxito no común mediante el acto de la supervivencia, el cual nos lleva a “descubrir aquellos nuevos mundos del conocimiento, que nunca nos habríamos imaginado si hubiéramos alcanzado nuestra meta por el camino directo” (Ette 2009: 45). Sin embargo, conviene matizar, como apunta Chejfec (2009: 145), que el “fracaso que se presenta como una anécdota esporádica no es fracaso. Es contratiempo, accidente, desventura, infortunio, calamidad eventual”. Para que pueda denominarse fracaso debe presentarse, pues, en términos absolutos, dentro de un nivel universal. Esta poetización absolutista del fracaso, aun con todo lo extremista que pueda parecer, aparece en literatura bajo un sustrato de continuidad dentro del opus narrativo de un amplio número de autores. La lista, como se supondrá, es inabarcable; el ya mencionado *Ruletista* de Cărtărescu, con su mala suerte ontológica es un ejemplo de ellos pero también podemos encontrar esta dimensión antropológica del fracaso en la obra del escritor chileno Roberto Bolaño (Spiller 2009: 153). En ella, un fracaso estigmatizador de la humanidad en un nivel liminal va más allá de la narración (metanarración) y del discurso (metadiscurso) autocuestionando la literatura con el fin de crear una mayéutica que indague por el mal en forma de violencia (Spiller 2009: 170-171).

Otro ejemplo de experiencia del fracaso como temática que alcanza la esencia misma de la humanidad puede leerse en la obra de Max Aub. No obstante, en este caso, la atención del escritor se centra no tanto en literalizar el fracaso como en narrar la traición —o las distintas traiciones— que causaron el fracaso de la República española (Estelman 2009: 78-79). En esta misma línea encontramos la obra de Jorge Volpi para quien el fracaso de la izquierda sesentayochentista se rebela como “un proceso del desencanto, [un] saber global se descubre, a través de la función aclaradora de ciertas teorías discursivas” (Ingenschay 2009: 51).

Los modelos mostrados hasta aquí, dan una idea muy general de lo que viene siendo el tema del fracaso en cuanto sujeto literalizado. Sin embargo, si bien es una cuestión importante, no es la práctica que esta investigación estudia. Como se verá más adelante, las obras abarcadas en líneas posteriores no hablan del fracaso, sino que —de alguna forma u otra— son un fracaso en sí mismas y ello es precisamente lo que las confiere como trabajo exitoso. Con el fin de comprender el objetivo de esta investigación, nos remitiremos de nuevo a la literatura y más concretamente a tres autores que crearon *obras fracasadas* pero que sin su cualidad *fallida* no se hubiesen podido desarrollar. Nos estamos refiriendo a Walter Benjamin —y en concreto a su *Libro de los Pasajes*—, a Javier Tomeo y a Carmen Boullosa.

Bajo la intención de escribir una historia de la filosofía, Walter Benjamin copió —y posteriormente organizó bajo categorías— pasajes que captaron su atención bajo un método que puede considerarse como *flâneur*, el del caminante, el paseante errante que se refugia en las sombras (Benjamin 2005: 445) y cuya diferencia con el coleccionista radica en lo táctil de este frente a lo óptico del primero (Benjamin 2005: 225). Ahora bien, aun pudiéndose considerar que el método de escritura, fruto en gran parte de la pérdida de rumbo, es aquí el acto fallido, nos encontramos con otro mucho más esencial: a pesar de que actualmente se presenta bajo la forma fija de un producto impreso, el libro no poseía una forma determinada. Por el contrario, una suerte de intermovilidad categórica sobrevuela el texto con continuas referencias cruzadas que Kenneth Goldsmith ha definido como protohipertextual (Goldsmith 2011: 114-115), lo que produce una forma final no clara a la que se le une que es imposible saber si ese es el resultado definitivo pensado por el escritor. De ahí que en principio estaríamos ante una obra inacabada, y por tanto *fallida*, pero que funciona de forma precisa en de los niveles metadiscursivos.

Dentro igualmente de los parámetros de obra *fallida* en los que se mueve el *Libro de los Pasajes* de Benjamin, encontramos *Llanto: novelas imposibles* de la escritora mexicana Carmen Boullosa, un *texto imposible* ya desde el título. Lo interesante de esta obra no es que hable de un fracaso, concretamente de la derrota ante los conquistadores españoles, sino que ella misma sea un acto fallido y, lo que es realmente importante, un acto fallido intencionado a través de la imposibilidad de la memoria mediante un ejercicio metaficcional en la que la propia autora admite que su obra es una mentira, una novela imposible (Reinstädler 2009: 180). En *Llanto* todo fracasa: la narración y la “imposibilidad doble de captar la verdad histórica y de representarla en un texto ficticio” (Reinstädler 2009: 181). Sin embargo, *Llanto* se desarrolla precisamente gracias a su ilegibilidad, a su “destrucción de la escritura, a la disolución de la tradición y del gesto novelísticos, de los conceptos de personaje, diégesis, sentido y representación” (Reinstädler 2009: 182). Subrayando con ello, por otro lado, que el fracaso comunicativo puede ser plenamente fructífero.

Enlazando con este fracaso comunicativo, llegamos al tercer ejemplo de obra literaria *fallida*, una apuesta por la incomunicación entre texto y lector que Javier Tomeo desarrolla en su obra mediante la narratividad de la propia incomunicación de sus personajes. Bien a través de cartas indescifrables intencionalmente —*El castillo de la carta cifrada*—; bien mediante conversaciones, unas de corte digresivo que generan “un discurso envolvente y enmarañado que nos hace perder a veces el hilo de los hechos” (Andrés-Suárez 2009: 108), y otras en las que “la palabra se cosifica y pierde su sentido y poder comunicativo, [con diálogos que] se vuelven cíclicos y repetitivos hasta quedar

totalmente truncados haciendo que el intercambio entre los interlocutores se convierta en un verdadero diálogo de besugos” (Andrés-Suárez 2009: 109). Sin embargo, este acto comunicativo fracasado no resulta tal cuando se observa el resultado final, que no es otro que la comprensión por parte del lector de lo narrado mediante un lenguaje de índole metatextual, “gracias a las informaciones implícitas del texto y, sobre todo, a los gestos y movimientos de los personajes” (Andrés-Suárez 2009: 112). De esta forma, es observable en la obra de Tomeo el postulado de imprevisibilidad, el desorden, como factor directo exponencial del grado de información. Un caos que mediante el desconcierto relaciona directamente el fracaso con el éxito.

Como hemos visto hasta ahora en grandes rasgos generales, la literalización del fracaso universal de corte ontológico es un objeto recurrente. Sin embargo, una cuestión es su poetización como tema y otra muy distinta su acto performativo, su acto realizativo mediante una obra fracasada de la que hacen mención los tres últimos autores. La *obra inacabada* (Benjamin), la *obra imposible* (Boullosa) y el *fallo comunicativo* (Tomeo) son los tres parámetros sobre los que, en menor o mayor medida, se desarrollarán los actos realizativos dentro del campo de las artes visuales —las cuales veremos más adelante— y de las que es objeto este escrito. Ello nos lleva a preguntarnos ¿qué nos impulsa, entonces, a tratar algo como fracaso en lugar de preguntar qué es el fracaso? ¿Cómo es el proceso por el que un acto fallido de forma voluntaria se convierte en un acto creativo de éxito? ¿Qué formas adopta esta productividad?

### Lector modelo y lector implícito

Las cuestiones finales del apartado anterior implicarán, como se verá, una actitud activa por parte del lector-espectador dentro del desarrollo —final o no— de la obra. Por otro lado, este posicionamiento de corte realizativo de los elementos procesuales artísticos puede llevar a la conclusión precipitada de establecer una conexión directa con el paradigma de *obra abierta* de Umberto Eco. Sin embargo, aun no negando cierta relación con el esquema de Eco, la obra *fracasada* participa más de un tipo de lector-espectador más cercano al propuesto por la teoría de la recepción.

Partiendo del hecho de que toda obra artística es abierta en sentido metafórico, pues por su propia naturaleza puede ser interpretada en función de cada espectador según las diversas experiencias que la tipología misma de aquellas presentan en función del mundo (Eco 1992: 33-35), Eco postula un simbolismo abierto en detrimento de la “definitud” (Soní Soto 2000: 27), el cual va más allá de la sugestión ilimitada y la emotividad:

Tampoco debe pensarse que la invitación a la apertura tenga lugar sólo en el plano de la sugerencia indefinida y de la solicitud emotiva. Si examinamos la poética teatral de Bertolt Brecht, encontramos una concepción de la acción dramática como exposición problemática de determinadas situaciones de tensión; propuestas estas situaciones [...] la dramaturgia brechtiana, en sus expresiones más rigurosas, no elabora soluciones: será el espectador el que saque las conclusiones críticas de lo que ha visto. (Eco 1992: 387)

En este sentido, la “apertura” de la obra vendría dada de un modo menos metafórico y más tangible por medio de obras no acabadas (Eco 1992: 33) y/o obras en movimiento (Eco 1992: 38). En las primeras, el espectador tendría un papel activo-colaborativo con el fin de *acabar* dicha obra mientras que en las segundas experimenta

una suerte de experiencia caleidoscópica sincrónica ya que debe “asumir diversas estructuras imprevistas físicamente irrealizadas” (Eco 1992: 38). De ello se deduce que la noción de *obra abierta* “no indica tanto cómo se resuelven los problemas artísticos sino su manera de plantearlos” (Soní Soto 2000: 27). Por lo tanto, a la hora de hablar de una estructura en el corpus artístico, esta remite al compendio de relaciones que se establecen en ella y no al ámbito de la forma:

La apertura y el dinamismo de una obra consisten, en cambio, en hacerse disponibles a diversas integraciones, concretos complementos productivos, canalizándolos a priori en el juego de una vitalidad estructural que la obra posee aunque no esté acabada y que resulta válida aun en vista de resultados diferentes y múltiples. (Eco 1992: 43)

Esta red de relaciones presupone —para que se lleve a buen término— una cooperación por parte del espectador (lector) en la que este extrae, rellena, conecta la parte estructural de la obra con el propósito de darle un final. Autor y espectador cooperan el uno con el otro bajo lo que viene denominándose “principio de cooperación hiperprotegido” (Culler 2010: 37-38) en el que el “lector presupone que las dificultades que le causa el lenguaje literario tienen una intención comunicativa” y “se esforzará por interpretar esos elementos que incumplen las convenciones de la comunicación eficiente integrándolos en un objetivo comunicativo superior” que cree que merece (Culler 2010: 38-39). El modelo de cooperación hiperprotegido implica, por otro lado, un concepto de lector y autor modelo. Este último debe “suponer el conjunto de competencias de su potencial lector, y que deben coincidir con las mismas del emisor” (Soní Soto 2000: 38) previendo un espectador modelo que coopere según lo previsto sin que contamine el “análisis estructural con elementos extratextuales” (Soní Soto 2000: 30-31).

Hasta aquí, se ha visto a grandes rasgos cómo opera la noción de “obra abierta” en relación a cómo el lector-espectador da sentido a una obra. Esta correlación lector-sentido ha dado lugar a dos corrientes teóricas: la *estética o teoría de la recepción* en Europa y la *crítica de la respuesta del lector* en Estados Unidos. Ambas afirman que “el significado de un texto es la experiencia del lector [...] interpretar una obra es explicar la historia de una lectura” (Culler 2010: 79-80). Por consiguiente, se modifica el concepto de obra pues esta se constituye justo en el momento de su lectura y no en el de su realización por parte del autor. No obstante, se da la paradoja de que esta interrelación obra-lector a la que hemos llegado siguiendo el recorrido de la *obra abierta*, nos aleja de ella en cierta medida. La función realizativa del espectador otorga existencia a la obra, esta aparece en el momento en que esta forma parte de su experiencia perceptiva pero, ¿se trata de una obra realmente no-acabada o en movimiento? ¿O de indeterminación controlada? Partiendo del concepto de indeterminación propuesto por Roman Ingarden, precursor de la teoría de la recepción, según el cual esta es el “aspecto o detalle de un objeto representado en la obra que con base en lo dicho no se sabe con exactitud como está definido” (Soní Soto 2000: 31), se crea entonces un *horizonte de expectativas*. Este término, acuñado por Hans Robert Jauss, uno de los teóricos principales de la estética receptiva, argumenta que “el texto posee un horizonte interior relacionado con su tematización y un horizonte exterior relacionado con el mundo” (Soní Soto 2000: 32). La interacción entre ambos, produce, como cabría suponer, una amplia gama de significados, dicho de otro modo, de *obras*, en un proceso que se va alejando del autor

y lector modelo de Eco en detrimento del tipo de lector defendido por la teoría de la recepción: el implícito, tipología, creada por Wolfgang Iser:

El lector implícito no posee una existencia real, pues encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores; este no está andado en un sustrato empírico, sino que yace en las estructuras del texto. Este cobra sentido en el acto de ser leído, lo que significa que en el proceso de redacción se consideraron las posibilidades de concretización que permiten construir el sentido en la conciencia del receptor. Por ello, en este concepto el receptor ya está pensado de antemano y lo pone a la vista en las estructuras del texto, para que se reflejen en los actos de comprensión que el propio texto promueve. El concepto de lector implícito no es una abstracción de lector real, sino la condición de una tensión que produce el lector real cuando acepta su papel de lector factible en el texto. (Soní Soto 2000: 38-39)

Nos encontramos, entonces, ante la “totalidad de la preorientación”, el autor presupone su lector-espectador y con él desarrolla su obra; las expectativas, la cooperación, quedan integradas dentro de un margen fenomenológico de la percepción, por otro lado muy amplio, que concretiza la experiencia del espectador (lector) y será este sobre el que estudiemos las obras *fallidas* que se mostrarán en líneas posteriores. De esta forma, gravitaremos en la tipología del *lector implícito* de la estética de la recepción en lugar del *lector modelo* propuesto por Eco, aun no siendo excluyentes. Si bien en ambas teorías la participación del espectador es decisiva, este último presupone como condición necesaria “que el lector posea la competencia necesaria, es decir los códigos que le permitan cooperar adecuadamente con los significados que le ofrece el texto” (Soní Soto 2000: 39-40), mientras que en el *lector implícito* no es “condición necesaria la competencia o capacitación de su receptor” (Soní Soto 2000: 39-40). Para Eco “la interpretación puede resultar arbitraria a causa de la diferencia de códigos, con el riesgo de que el texto se interprete de manera equivocada o no se interprete” (Soní Soto 2000: 41). Dicho de otro modo, en relación a esta investigación sí que tiene cabida el malentendido o ausencia de interpretación, por lo tanto, nos decantamos por el *lector implícito* el cual:

[...] no posee una existencia real, se encuentra dentro del texto y es válido para entender lo que ocurre durante el proceso de lectura, el lector que interpreta [...] no adopta una actitud de cooperación, sino que forma parte de la obra, el lector es indispensable, pues sin él, la obra deja de existir, en la medida que no se lea y no se retroalimente del acto de lectura. (Soní Soto 2000: 41)

Así, una vez aclarada la condición de la *obra abierta* en este análisis de lo *fallido* como sujeto *per se* que deviene una práctica artística exitosa, el siguiente paso es retomar los tres ejes mencionados anteriormente —la obra inacabada, la obra imposible y la comunicación fallida— y considerar su praxis.

### **El divino fracaso: la angustia y el éxtasis de la influencia**

El nombre de este apartado está tomado de la obra homónima *El divino fracaso* del escritor Rafael Cansinos Assens (1882–1964), perteneciente a la Generación de 1914 o Novecentismo. El hecho de apropiarnos del título del libro nos pone desde el principio ante la circunstancia de la influencia, si bien todavía es pronto para dilucidar si estamos ante una angustia o un éxtasis pues ello se verá al final. Por otro lado, el

libro es un ensayo que describe el fracaso sin dramas, permitiéndonos entrar en el tema de lo *fallido* de forma natural como en su día apuntó Jorge Luis Borges:

*El divino fracaso* fue su libro que más me impresionó; no es un hecho casual: creo que Cansinos buscó el fracaso. Comprendió que el fracaso es más rico que el éxito, hizo todo lo posible para fracasar. [...] El olvido es la meta, la meta es el olvido, dijo un poeta griego. Así, Cansinos, buscando lo que está condenado, lo encuentra. (EFE 1980)

El acto voluntario de fracasar del cual hace gala Cansinos funcionó solo *a medias*, pues si bien a nivel personal sí puede decirse que lo *consiguió*, no fue el mismo caso fuera de su perspectiva subjetiva: el hecho de que Borges teorice sobre su obra muestra que en el plano objetivo, el externo, su fracaso fue un éxito. Esta autodiagnosia del fracaso vista en Cansinos junto con su volitiva acción de fracasar recalca un rasgo cualitativo complejo por cuanto significados van implícitos en él: el de la interioridad del creador. En este sentido, el crítico Harold Bloom describe la “soberanía del alma solitaria, [del] lector no como un ser social sino como el yo profundo: nuestra más recóndita interioridad” (Bloom 2009: 20), una situación que nos deja en la más absoluta indefensión y nos coloca ante nuestros propios miedos dependiendo de nuestra relación con la historia que leemos absortos. De ello se deduce que toda buena obra posee “conflicto, ambivalencia, contradicción entre tema y estructura” (Bloom 2009: 37). Esto último afecta, como es predecible, a la cuestión de la inteligibilidad: ¿Cómo y cuándo se puede describir que una interpretación es correcta? Simplemente, no se puede y así uno debe soportar su propia “angustia de la influencia” (Bloom 2009: 17) ya que es la única manera de crear una gran obra (Bloom 2009: 18). Por ello, hay que celebrar la contradicción continua y ese halo de tristeza por la convicción de no poder alcanzar la perfección. Sin embargo, y a pesar de lo expuesto hasta ahora, la influencia puede ser apreciada desde un punto de vista muy contrario al de Bloom. En este caso, la angustia desaparecería para dar paso al éxtasis, tal como expone el escritor, también estadounidense, Jonathan Lethem (2007). Si bien este aplica su teoría a una defensa de lo que se considera como plagiarismo, aquí tomaremos su argumento desde una perspectiva más amplia de la creación en general, sin atender a los modos o procesos:

Most artists are brought to their vocation when their own nascent gifts are awakened by the work of a master. That is to say, most artists are converted to art by art itself. Finding one’s voice isn’t just an emptying and purifying oneself of the words of others but an adopting and embracing of filiations, communities, and discourses. Inspiration could be called inhaling the memory of an act never experienced. Invention, it must be humbly admitted, does not consist in creating out of void but out of chaos. Any artist knows these truths, no matter how deeply he or she submerges that knowing. (Lethem 2007: 61)

Este éxtasis generado de la creación a través del caos que defiende Lethem, nos abre la puerta y nos acerca a otro concepto de fracaso: el *fake* inducido a propósito, la inclinación por el fallo, por la imperfección intencionada. Un ejemplo de éxtasis del fracaso podemos encontrarlo en la gestación de *a: a novel* de Andy Warhol. Publicada en 1968 por Grove Press, se trata de un libro que contiene las grabaciones transcritas de unas supuestas 24 horas vividas por el artista junto a Ondine, actor fetiche de Warhol,

que se presentaron como un largo viaje de día y de noche de balbuceos y delirio (Kotz 2007: 255) y que comenzó tres años antes, en 1965. Esta circunstancia implica que la naturaleza continua del texto resultante de la grabación sea falsa al unir juntas tomas distintas, no diferente del *loop* y la refilmación que Warhol empleó en su película de 1963 *Eat* (Kotz 2007: 255). Este *fake* que en principio es *a: a novel* y que viene a significar falsificar, impostar, simular, se asienta sobre un cuidado despropósito con el fin de aumentar su engaño pero también con el empeño de fabricar algo erróneo, una chapuza buscada conscientemente:

Yet it is the flow of text, of page after page of text, that *a: a novel* works—a durational project that must be undergone to be understood. Like Michel Foucault's "continuous streaming of language," a ceaseless and incessant babble that precedes a subject "enveloped in words," quotations from *a* are but a series of snapshots. Nonetheless, from a handful of pages we can get a sense of how the shattered text compiles and reproduces in fragmented, accidental form almost every aesthetic device of twentieth-century avant-garde and experimental poetic practice. Through errors of transcription and redaction, the endless babble of conversation is pulverized into fractured typographic utterances. Sentences jump from topic to topic and speaker to speaker, often without indication or clear attribution. Punctuation, from ellipses to question marks to parentheses, proliferates without regulated usage or readily apparent function, sometimes suspending large blanks of space in the midst of the text. (Kotz 2007: 263)

De este modo, se infiere claramente del texto que Warhol buscaba intencionadamente hacer un *mal* libro, apreciándose así que hemos pasado de una ansiedad de la influencia, expuesta por Bloom, al éxtasis de la influencia de Lethem, concepto que —el propio autor ha reconocido— está inspirado en el de Bloom. Esta cadencia por el fracaso en las artes literarias que ya hemos adelantado al comienzo de este artículo tal vez se deba, en parte, a que no están tan acomplejados por ello como puede darse en otras prácticas artísticas; o en parte, también, a que habituados como están al uso de las palabras, esta palabra, "fracaso", no les inspira tanto temor como al resto de creadores:

Numerosos autores ponen los percances del malogro en el centro de su obra postulando que cerca de los fallos se encuentran los efectos. Beckett —nos abstenemos aquí de repetir su famoso axioma sobre el fracaso cuerdo— declaraba que los artistas se hallaban en una posición privilegiada para fracasar donde los demás no se atreverían a hacerlo y lograr crear así obras de arte "auténticas", dignas, con camuflada cualidad edificante, aunque la derrota también fuera brutal y humillante; la esencia del fracaso cotidiano se dinamita y neutraliza estéticamente. (Sánchez 2009: 8)

Así, dado lo expuesto hasta ahora, un comienzo convergente por el que desarrollar este tema sería el concepto de *uncreative writing* —la gestión de la información y su representación como escritura (Goldsmith 2011: 227)— del poeta y teórico de la literatura Kenneth Goldsmith, pues si bien él comenta que la escritura no-creativa se da sobre todo en las artes plásticas —ya que su clave se encuentra en el apropiacionismo— lo adelantado de la teoría de Lethem en líneas anteriores matiza esta afirmación. De esta forma, podemos obviar la discusión de qué fue antes, si el huevo o la gallina, para poder centrarnos en lo atrayente de la teoría de Goldsmith en relación al campo de

las prácticas artísticas contemporáneas. ¿Qué nos interesa de ella desde el punto de vista del fracaso creativo? En este sentido, el autor propone una serie de cuestiones que resultan sugestivas cuando se plantean también en la creación artística audiovisual. En primer lugar, Goldsmith recoge el término del *no-genio*, del genio no-original (*unoriginal genius*), del fracaso del genio (Goldsmith 2011: 1-2) propuesto por la crítica Marjorie Perloff y ligado, en este caso, con el concepto de éxtasis de la influencia ya mencionado. El genio ha dejado de estar torturado, ya no crea sino que gestiona. En segundo lugar, propone el fracaso del autor como contrapartida del éxito del espectador: la *no-lectura* (Goldsmith 2011: 158); lo que viene a traducirse en que las obras de arte no están concebidas supuestamente para ser vistas, sino para ser pensadas. Por último, formula la desaparición de sentido dentro del primer plano de la obra (Goldsmith 2011: 17) obligándonos a replantearnos otros interrogantes.

Ahora bien, antes de seguir adelante debemos aclarar que estos temas, por muy interesantes que sean, no son sino una herramienta de acotación de una investigación que todavía —recordemos— se encuentra en su primera fase y cuyos objetivos son dilucidar, establecer el concepto de fracaso creativo mediante el estudio de diferentes prácticas artísticas contemporáneas, así como llegar a comprender la naturaleza de este fracaso creador. Otra problemática que se debe resolver es la de acotar el término fracaso dentro del campo de la noción que planteamos, pues como bien señala de nuevo Goldsmith (2011: 10): “*Democracy is fine for YouTube, but it’s generally a recipe for disaster when it comes to art*”. En otras palabras, no todo fracaso es creador y positivo: existe fracaso en todo proceso creativo pero no todo fracaso es susceptible de éxito dentro del planteamiento que aquí se presenta. Cabría estudiar si nuestro concepto está próximo al colapso o si la incertidumbre puede llegar a considerarse como este fracaso, más concretamente, y en clara relación con la diferencia entre ver y pensar expuesta en líneas anteriores, asumir el fracaso como obra que busca deliberadamente no ser comprendida:

Sometimes art institutions give the impression that feeling uncertain about a work of art is not productive. This state of being doesn’t fit the success criteria of today. Pushing particular interpretations, audio guides, wall texts, press announcements, and so on limits our imagination when we encounter art. The critical potential of doubt disappears. When always told what to do, your senses end up being dulled and numbed. Revive your senses by believing in the potential of feeling uncertain. You may have a great experience of an artwork even if you don’t understand it at all! (Eliasson 2014)

### **La elección de la equivocación**

Lo propuesto hasta ahora no arroja sino más preguntas: ¿Se trata un fracaso buscado? ¿Debe ser considerado intencionado para ser susceptible de incluirlo en la dinámica creadora? ¿Cómo se puede considerar el fracaso como generador de un exitoso proceso creativo? ¿Cuando es intencionado, o también debe incluirse el no-intencionado y/o la equivocación? ¿Cuando no se busca pero se llega a hacer consciente en un momento dado del proceso y aceptado y enfatizado por el artista? ¿Es un fracaso presentar una obra inacabada? ¿Se puede considerar la adaptación de otras obras una suerte de fracaso? Todo ello se ha de estudiar bajo la premisa —y esto es importante— de que el autor/artista nunca puede llegar a desaparecer debido a la propia imposibilidad de supresión de la autoexpresión. Este fracaso no ha de concebirse como algo peyorativo,

muy al contrario; es en esta contradicción donde radica la esencia de su interés. Algo que en el mundo científico parece aceptado y que en su momento señaló el historiador y filósofo de la ciencia estadounidense Thomas S. Khun como motor de desarrollo que viene dado por el fracaso de los paradigmas —anomalías— (Ingenschay 2009: 47) siempre que se establezca la importancia de las reglas:

La ciencia normal puede avanzar sin reglas solo en tanto cuanto la comunidad científica pertinente acepte las soluciones concretas a los problemas que ya han sido conseguidas sin ponerlas en tela de juicio. Las reglas, por tanto, deberían volverse importantes, desvaneciéndose la típica falta de interés por ellas, siempre que se considere que los paradigmas o modelos son inseguros. (Kuhn 2010: cáp. V, párrafo 9)

Existen una gran cantidad de antecedentes en relación a una autoexpresividad consciente de lo fallido. Jeff Koons y Richard Prince comenzaron sus carreras siendo voluntariamente no-originales en clara relación con la noción de no-genio. El Colectivo Flarf buscó intencionadamente en Google los *peores* resultados y los reenmarcó como poesía en un claro *détournement* situacionista al mismo tiempo que concebían el resultado como una obra sin fin, esto es, inacabada:

What began as a group of people submitting poems to a poetry.com online contest—they created the absolutely worst poems they could and were naturally rejected—snowballed into an aesthetic, which Flarf cofounder Gary Sullivan describes as “Kind if corrosive, cute, or cloying awfulness. Wrong. Un-P.C. Out of control. ‘Not okay.’” Typical of a Flarf poem is Nada Gordon’s “Unicorn Believers Don’t Declare Fatwas.” (Goldsmith 2011: 185)

Xi Chuan, uno de los grandes referentes de la poesía contemporánea china, suele sentenciar sobre sí mismo diciendo que quiere ser un mal poeta, aspirando, gracias a ello, a poder reflejar la podredumbre de la existencia. Entre noviembre de 2013 y enero de 2014, tuvo lugar *The Wrong Biennale (La Bienal Equivocada)*, comisariada por David Quiles, ideólogo y editor de *ROJO*, organización cultural independiente, fundada en 2001 en Barcelona. El objetivo de esta manifestación *equivocada* no era otro que “dar visibilidad a un conjunto de artistas que han desarrollado trayectorias muy interesantes, al margen del elitismo de los circuitos artísticos institucionales y del sistema del arte. De ahí la ironía del título” como explicó en su momento Quiles. El hecho de que no haya ni formato ni temática uniforme, unido a su vez a una potenciada descolocación y dispersión geográfica, fuerza al espectador a este planteamiento de no-lectura empujándole más a pensar que a ver. Su carácter abierto, por el hecho de recibir continuas propuestas, reforzaba este concepto de obra inacabada imposible de leer y que le relaciona directamente —como se verá más adelante— con la pieza comen acústica *Vexations* de Erik Satie. El 13 de marzo de 2014, la Fundación Miró, también en Barcelona, inauguró la muestra *Haber hecho un lugar donde los artistas tengan derecho a equivocarse*, comisariada por Manuel Segade, y en la que mediante el hilo común de la celebración de los 35 años de su sala L’Espai 13, se mostraba la trayectoria de un lugar concebido como ensayo para artistas y comisarios. Erik Kessels —artista, editor y cofundador y director creativo de la agencia de comunicaciones KesselsKramer con sede en Ámsterdam— trabaja sobre el tema de los errores forzados, convirtiendo el fallo en una estrategia positiva de comunicación. Yendo un paso más allá en cuanto

a obra inacabada, imposible y por tanto no-vista, es decir, completamente fracasada, nos aparece el trabajo *Dissolving Clouds* (1970) de Peter Hutchinson que nos enfrenta a la dicotomía expuesta de pensar y ver:

In 1970 the conceptual artist Peter Hutchinson proposed a work he called *Dissolving Clouds* which consisted of two parts, a written proposition and photographic documentation. The proposition states: “Using Hatha yoga techniques of intense concentration and pranic energy it is claimed that clouds can be dissolved. I tried it on the cloud (in square) in photographs. This is what happened. This piece happens almost entirely in the mind.” The work is a humorous send-up of new age practices— all clouds dissolve on their own without any help from us. It’s also a piece that anyone can do: As I type this, I’m dissolving clouds on my mind.

Hutchinson’s piece demonstrates one of the fundamental tenets of conceptual art: the difference between seeing and thinking. (Goldsmith 2011: 63)

### La no-lectura: ver y pensar

Esta imposibilidad de lectura —lecturas parciales que nunca se completan— opera en proyectos de índole no individual como por ejemplo la muestra llevada a cabo entre el 7 de febrero y el 15 de marzo de 2014 en el Abrons Art Center de Nueva York bajo el título, ya de por sí explícito, *This Exhibition Has Everything To Go Wrong*. Esta exposición, comisariada por Marina Noronha, se inició como tres exposiciones individuales progresando semanalmente en una muestra colectiva, des(haciéndose) a sí misma, superando la distancia y la transformación de lo que se considera comúnmente condiciones improductivas en la producción de conocimiento para, finalmente, concluir con que el cierre de la exhibición fue su inauguración. Así, el propósito aquí es comprender cómo trabajos que aun pudiendo concebirse como finalizados juegan deliberadamente con la baza de la imposibilidad de su apreciación.

Como cabría suponer esta no-apreciación intencionada no es nueva, la *carencia* en una obra refuerza su potencial estético, el “ruido puede convertirse en signo” (Eco 1992: 96), la ruptura, la *abruptio* en cualquiera de sus formas, la expresión de un enunciado incompleto (*aposiopesis*) son constructos de la potencialidad expresiva que pueda encerrar el fracaso como acertadamente señala Yvette Sánchez (2009: 8). Muchos años antes, ya en 1893 y en el campo de la música, Erik Satie, en su afán por una experimentación que desafiara a la estructura lógica de la composición musical, así como a su interpretación y percepción, creó *Vexations*; una obra en la que la imposibilidad de su ejecución y escucha era la culminación de la propia pieza, pues esta consistía en media hoja de notación —alrededor de tres minutos— que debía ser repetida ochocientos cuarenta veces, lo que aumentaba su duración a aproximadamente veinte horas. Y este *fracaso* —incógnita cuya finalidad precisamente era no ser nunca esclarecida— fue tal hasta que el compositor John Cage decidió que su interpretación era esencial, y el 9 de septiembre de 1963 a las seis de la tarde dio comienzo una presentación que duró hasta el día siguiente a la hora de la comida. Cage tocó junto con un grupo de once pianistas; la bailarina Viola Farber; el cofundador de la Velvet Underground, John Cale; y los compositores David Tudor, Christian Wolff y David Del Tredici (Sweet 2013). Después de aquella experiencia, *Vexations* ha sido más veces ejecutada, pero siempre se ha distinguido por aparecer como completamente distinta en cada una de sus representaciones. Tal vez se deba a la propia indeterminación

original —con la que el propio Satie quiso dotar a su obra que comienza por la propia imprecisión del tempo (*très lent*)— que cada representación se resienta de un halo fallido a través de una secuencia que se repite de forma común en todas las personas que han asistido a las ochocientas cuarenta repeticiones: fascinación, agitación y agonía. Si bien quien logra superar la última fase entran en un estado de profunda tranquilidad:

Those who sit for all eight hundred and forty repetitions tend to agree on a common sequence of reactive stages: fascination morphs into agitation, which gradually morphs into all-encompassing agony. But listeners who withstand that phase enter a state of deep tranquility. “Vexations” veterans often say that reentry into the natural world is thrilling because they are able to hear sound as if for the very first time. Of course, not everyone gets there. (Sweet 2013)

O dicho de otro modo, en palabras de Goldsmith: el aburrimiento, por medio de la duración y, de nuevo, el éxtasis, puede ser placentero (Goldsmith 2011: 194). Nos encontramos, de este modo, que el fracaso inicial de la no-ejecución/no-escucha ha girado hacia el plano de los hechos consumados.

### Conclusión

Como hemos visto, la equivocación intencionada es más común de lo que en principio se pueda llegar a pensar. El *quid* de la cuestión —la experiencia *coja* que se genera en el espectador, en el sentido del método kageliano de composición en el que un movimiento mermado es la base de la partitura (Sánchez 2009: 9)— radica, según se deduce de todo lo anterior, en que este fracaso no se silencie. Es justo la evolución de la “ansiedad” al “éxtasis” lo que da sentido a nuestro concepto de fracaso objeto de estudio de esta investigación. Este es el portador de una capacidad de ejecución creativa exitosa, es el triunfo del fracaso; lo que permite trasladar a texto algo que no es texto, lo que permite interpretar una partitura que no es una partitura (Neidich 2014: 86). Y lo que nos lleva a plantearnos lo que en su momento también se preguntó Jacques Derrida, aunque en un contexto diferente: “¿Qué es un éxito cuando la posibilidad de fracaso continúa constituyendo su estructura?” (Derrida 2013: 365). La rotura es esencial, la llamada *oratio obliqua*, el discurso indirecto, es parte intrínseca de este proceso fallido de creación. Lo que nos lleva a pensar desde el discurso indirecto que toda investigación es en esencia, que esta, al requerir de un sustrato metodológico y organizativo, es un *objeto fallido* en sí misma, como Wittgenstein advirtió: “no hay respuesta de sentido común para un problema filosófico” (2007: 94). Dicho de otro modo, la conceptualización nunca genera un resultado armonioso que derive en una síntesis (Culler 2010: 144), y más —como se ha visto— ante algo tan abstracto y tan subjetivo como puede ser el fracaso. A pesar de ello, y con esto ya concluyo, se han observado tres grandes pautas generales —la obra inacabada, la obra imposible y la comunicación fallida— que a modo de hilo conductor se ramifican en redes más complejas en las que ellas mismas acaban encontrándose en un vórtice fallido.

### Bibliografía

- Andrés-Suárez, I. 2009. “El fracaso comunicativo en la obra de Javier Tomeo”, en Sánchez, Y. y Spiller, R. [eds.] *Poéticas del fracaso*. Tübinga: Gunter Narr Verlag: 105-117.
- Benjamin, W. 2005. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

- Bloom, H. 2009. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Cărtărescu, M. 2010. *El Ruletista*. Madrid: Impedimenta.
- Chejfec, S. 2009. "El fracaso como círculo virtuoso", en Sánchez, Y. y Spiller, R. [eds.] *Poéticas del fracaso*. Tübinga: Gunter Narr Verlag: 229-237.
- Culler, J. 2010. *Breve introducción a la teoría literaria*, trad. Barcelona: Crítica.
- Derrida, J. 2013. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Eco, U. 1992. *La obra abierta*. Barcelona: Planeta.
- EFE, Agencia. 1980. "Borges reivindica la obra de Cansinos Asens", en *El País* (28/8/1980), en: [http://elpais.com/diario/1980/08/28/cultura/336261602\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1980/08/28/cultura/336261602_850215.html)
- e-flux. 2007. "The Art of Failure", en *e-flux* (12/5/2007), <http://www.e-flux.com/announcements/the-art-of-failure/>
- Eliasson, Olafur. 2014. "The Potential of Uncertainty", en *StudioOlafurEliasson* (3/28/2014), en: <http://pic.twitter.com/gJtgM42MxX>
- Estelmann, F. 2009. "Max Aub y la literatura vista desde el fin de *L'Espoir*", en Sánchez, Y. y Spiller, R. [eds.] *Poéticas del fracaso*. Tübinga: Gunter Narr Verlag: 73-84.
- Ette, O. 2009. "Naufragio con supervivientes. Acerca del fracaso en/de la globalización y de la globalización del fracaso", en Sánchez, Y. y Spiller, R. [eds.] *Poéticas del fracaso*. Tübinga: Gunter Narr Verlag: 15-46.
- Freudenthal, D. 2009. "La dialéctica de la renuncia y la resistencia en las novelas *Juntacadáveres* y *El astillero* de Juan Carlos Onetti", en Sánchez, Y. y Spiller, R. [eds.] *Poéticas del fracaso*. Tübinga: Gunter Narr Verlag: 219-227.
- Goldsmith, K. 2011. *Uncreative Writing*. Nueva York: Columbia University Press.
- Ingenschay, D. 2009. "Diseño glorioso de fracasos en Jorge Volpi, *El fin de la locura*", en Sánchez, Y. y Spiller, R. [eds.] *Poéticas del fracaso*. Tübinga: Gunter Narr Verlag: 47-55.
- Joan i Tous, P. 2009. "*Il faut beaucoup d'artifice pour faire passer une parcelle de vérité*. La poética del fracaso en la literatura concentracionaria de Jorge Semprún", en Sánchez, Y. y Spiller, R. [eds.] *Poéticas del fracaso*. Tübinga: Gunter Narr Verlag: 57-72.
- Kotz, L. 2007. *Words to be looked at: Language in 1960s art*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Kuhn, T. S. 2010 [edición electrónica]. *La estructura de las revoluciones científicas*. México DF: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Lethem, Jonathan. 2007. "The Ecstasy of Influence. A plagiarism". *Harper's Magazine*, núm. 2007/Febrero: 59-71.
- Neidich, Warren. 2014. "How do you translate a text that is not a text? How do you perform a score that is not a score?" *PAJ: Journal of Performance and Art*, vol. XXXVI, núm. 2 (PAJ 107): 86-91, doi: 10.1162/PAJJ\_a\_00204.
- Reinstädle, J. 2009. "La narración llevada a la ruina: *Llanto: novelas imposibles* de Carmen Boullosa", en Sánchez, Y. y Spiller, R. [eds.] *Poéticas del fracaso*. Tübinga: Gunter Narr Verlag: 175-185.
- Sánchez, Y. 2009. "Una red de conspiradores del fracaso", en Sánchez, Y. y Spiller, R. [eds.] *Poéticas del fracaso*. Tübinga: Gunter Narr Verlag: 239-251.
- Sánchez, Y. y Spiller, R. 2009. "Prólogo", en Sánchez, Y. y Spiller, R. [eds.] *Poéticas del fracaso*. Tübinga: Gunter Narr Verlag: 7-14.
- Soní Soto, A. 2000. "La convergencia entre obra abierta y teoría de la recepción", en VV. AA. *Anuario de investigación 1999 Vol. I*. México DF: UAM-X, CSH, Depto. de Educación y Comunicación: 25-42.
- Spiller, R. 2009. "Roberto Bolaño: fracasar con éxito o *navigare necessum est*", en Sánchez, Y. y Spiller, R. [eds.] *Poéticas del fracaso*. Tübinga: Gunter Narr Verlag: 143-173.
- Schaschl, S y Spinelli C. [coords.] 2009. *The Art of Failure: Schöner Scheitern*. Basilea: Merian, Christoph Verlag.
- Segade, M. 2014. *Haber hecho un lugar donde los artistas tengan derecho a equivocarse*. Barcelona: Fundació Joan Miró.
- Sweet, Sam. 2013. "A Dangerous and Evil Piano Piece", en *The New Yorker* (September 9, 2013), en: <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/a-dangerous-and-evil-piano-piece>
- Wittgenstein, L. 2007. *Los cuadernos azul y marrón*. Madrid: Tecnos.

“Escribo sobre el tiempo presente.  
Con lenguaje secreto escribo,  
pues quién podría darnos ya la clave  
de cuanto hemos de decir”.

José Ángel Valente, *Sobre el tiempo presente*





EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

---

VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA   
Institut de Creativitat  
i Innovacions Educatives

VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA Departament de Filosofia

  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA  
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE MADRID  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

---

[seyta.org/laocoonte](http://seyta.org/laocoonte)