

AQUILES Y LA TORTUGA

(DE LA NEUROSIS DE FRACASO)

Artículo de reflexión

EXPRESIONES
EMERGENTES



Eduardo Rodríguez Fajardo

Universidad Distrital Francisco José de Caldas / sweetautomatic0521@hotmail.com

Estudiante de Artes Plásticas y Visuales en la Facultad de Artes (ASAB) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

RESUMEN

En el presente trabajo abordo la tradicional interpretación esencial y descriptiva de las reglas del arte de Pierre Bourdieu, ya no para conocer el funcionamiento de la estructura de la esfera artística, sino para asimilar dichas reglas como "fórmula" flexible y reflexiva, en la que el talento ya no es un requisito o una condición del "éxito". Justificaré mi tesis apoyándome en el estudio del fracaso propuesto por el psicoanálisis, localizando su particular representación en la "Trilogía del arte" del director Takeshi Kitano (*Takeshi's, Glory to the Filmmaker [Kantoku-Banzai]* y *Achilles and the tortoise [Achilles to kame]*) y haciendo énfasis en la idea de que el talento y el fracaso son aspectos determinantes de la elaboración del ser artista, de su construcción y diferenciación del "Otro", mas no de su "éxito" y reconocimiento en el medio artístico.

PALABRAS CLAVES

éxito, fracaso, multiculturalismo, poder, reificación, talento

ACHILLES AND THE TURTLE (ABOUT THE NEUROSIS OF FAILURE)

ABSTRACT

The presently work approaches Pierre Bourdieu's traditional essential and descriptive interpretation of art's rules, no longer to know the operation of the sphere of artistic structure but to assimilate these rules as flexible and reflexive "formula", in which talent is no longer a requirement or a condition to "success". I will justify my thesis, leaning on the study of failure proposed by psychoanalysis, locating its particular representation in the "Trilogy of art" from director Takeshi Kitano (*Takeshi's, Glory to the Filmmaker [Kantoku-Banzai]* and *Achilles and the tortoise [Achilles to kame]*) and making emphasis on the idea that talent and failure are decisive aspects in being an artist, in its construction and differentiation from the "Other", but not in its "success" and recognition in the artistic world.

KEY WORDS

failure, multiculturalism, power, reification, success, talent

ACHILLES ET LA TORTUE (DE LA NÉVROSE D'ÉCHEC)

RÉSUMÉ

Au présent travail j'aborde la traditionnelle interprétation essentielle et descriptive des règles de l'art de Pierre Bourdieu, non pas pour connaître le fonctionnement de la structure de la sphère artistique, mais pour assimiler ces règles comme "formule" flexible et réflexive, dans laquelle le talent n'est plus une condition requise du "succès". Je justifierai ma thèse en prenant comme base l'étude de l'échec proposé par la psychanalyse, plaçant sa représentation particulière à la "Trilogie de l'art" du directeur Takeshi Kitano (*Takeshi's, Glory to the Filmmaker [Kantoku-Banzai]* et *Achilles and the tortoise [Achilles to kame]*) et mettant l'accent sur l'idée de que le talent et l'échec sont des éléments déterminants de l'élaboration de l'être artiste, de sa construction et différenciation de l'"Autre", mais non de son "succès" et reconnaissance dans le milieu artistique.

MOTS-CLÉS

échec, multiculturalisme, pouvoir, réification, succès, talent

AQUILES E A TARTARUGA (DA NEUROSE DE FRACASSO)

RESUMO

Este trabalho aborda a tradicional interpretação essencial e descritiva das regras da arte de Pierre Bourdieu, já não para conhecer o funcionamento da estrutura da esfera artística, mas para assimilar ditas regras como “formula” flexível e reflexiva, na que o talento já não é mais um requisito ou uma condição do “sucesso”. Justificarei minha argumentação invocando o estudo do fracasso proposto pela psicanálise, localizando sua particular representação na “Trilogia da arte”, do diretor Takeshi Kitano (*Takeshi’s, Glory to the Filmmaker [Kantoku-Banzai]* e *Achilles and the tortoise [Achilles to kame]*) e enfatizando a idéia de que o talento e o fracasso são aspectos determinantes da elaboração do *ser* um artista, de sua construção e diferenciação do “Outro”, mas não do seu “sucesso” e reconhecimento no meio artístico.

PALAVRAS-CHAVE

coisificação, fracasso, multiculturalismo, poder, sucesso, talento

AQUILES UAN CHI TORTUGA (CHI MANCHAYPA URMAYPA)

PISYACHISKA

Kaypi kilkaska ruray chayachiy kaj ñujpamanda rimaska kallariska uan rimaypa kaj tupuykuna Pierre Bordieu tukuskayuyaypa, mana rigsingapa chi purichingapa kaj kaituyapa kaj suyu tukuska yuyaypu arimana imata yachaypi chi tupuykuna imasa “yachaykungapa” chuyama uan yuyayma chipi ima yachay kaj manima ka suj mañay suj uillay chi “suma ruraska” ningapa nuka yuyay, charirispa chi yachaykuypi chi urmay niska chi yuyay kauaypi, kauchiskama pay kikin rimay kauachiyki chi “kimsa tukuska yuyaypa” niykaypa Takeshi Kitano (*Takeshi’s, Glory to the Filmmaker [Kantoku-Banzai]* uan *Achilles and the tortoise [Achilles to kame]*) uan rurayma ariniypi chi yuyaypi ima chi yachaykaj uan urmaykuna kankuna paykay niykunapa ruraykaj tukuska yuyay kaypa, paipa uasichiyka uan sugriskama chipa “sujpa”, mana kikinpa “suma ruraypa” uan rigsichiyka chi Tukuska yuyaypi suyu.

RIMAYKUNA NIY

achka yuyay kausaykuna, sinchikay, suma ruraska, urmay, yachaykaj

Recibido el 29 de octubre de 2009

Aceptado el 20 febrero de 2010

El mercado es una entidad que guía la vida económica, y la valoración de un *hacer* o *de una cosa* (cualquiera que sea) está mediada por su grado de reificación (Lukács, 1975: 68) o alienación dentro de dicha entidad comercial. De esta manera, en la sociedad de consumo parece fácil exponer la situación del ser artista como un *productor* más, de un algo que se denomina *arte*, para un sector “privilegiado” o particular. Quizá a partir de esa tendencia de crear universales a partir de particulares se evidencia el estereotipo más representativo entre los muchos que se han formado alrededor de su imagen;¹ más aún, puede encontrarse inscrito dentro de la lógica del multiculturalismo, que exige una distancia respetuosa frente a otras culturas (en este caso disciplinas), “sin echar raíces en ninguna cultura en particular” (Žižek, 1998: 172), y que audazmente se caracteriza por la utilización de códigos para hablar sobre el “Otro”, y por ende, sobre sí mismo. Así, el tema es planteado desde la problemática de la lógica cultural del capitalismo multinacional: el artista como un objeto reificado, ya que se admite su existencia como personificación de una disciplina, así como un fetiche cultural, elogiado a veces y otras satanizado, pero con la particularidad de poseer esa grandilocuente singularidad llamada *talento*.

Sin embargo, en realidad, pretendo abarcar dicha singularidad como un aspecto que en las actuales condiciones sociales no es determinante para llegar al campo hegemónico, es decir, como lo manifiesta Takeshi Kitano con su personaje Machisu (Matisse en japonés): “ser exitoso no tiene nada que ver con ser talentoso” (Kitano, 2008).

Pero, ¿qué es eso de ser exitoso?, ¿qué condiciones particulares lo definen? Sin duda nada trascendental, según las ambiciones y deseos comunes de una sociedad capitalista regida por la lógica multicultural, ya que denota subjetividad de condiciones y relativismo

1 “El universal adquiere existencia concreta cuando algún contenido particular comienza a funcionar como sustituto” (Žižek, 1998: 139).

al definirlo (obviando la banal característica económica). En este orden de ideas, la pregunta estaría mal formulada, no se debe preguntar qué es el éxito o el ser exitoso sino: ¿qué produce el éxito para que sea definido como tal? ¿Orgullo, satisfacción, felicidad? A decir verdad, el cumplimiento de un deseo profundamente fundado y largamente acariciado (Freud, 1981: 2416-2426), una gran gama de triunfos personales² que tienen poco que ver con el dinero, y mucho con las oportunidades y capacidades para llegar a él.³

Si bien es cierto que el éxito es un deseo profundamente fundado y acariciado a través de la *ansiedad* de triunfo,⁴

2 “Freud ubica al éxito en relación a una ética, ligada al pensamiento, la palabra y lo que llamaré siguiendo a Kenzaburo Oé, ‘la cuestión personal’. Una nueva manera de pensar relacionada al cumplimiento de la regla fundamental. Esta inclusión del mismo Freud en la regla produce una ‘superación dialéctica’ en cuanto a la exigencia del éxito que produce para él —y para todos— el pasaje de la inhibición al plano del deseo y la concreción del acto.

Resulta fundamental ese pasaje: de la inhibición al deseo y el acto, se cambia la perspectiva para la evaluación del éxito, ya no vienen ‘las calificaciones’ acusatorias de afuera aliadas con los de ‘adentro’ (hablamos del habilísimo superyó) sino que se comunican a otro que tiene cuerpo y alma” (Smud, 2004).

3 En palabras de Groucho Marx (la personificación del superyó en *Duck Soup*, según Žižek), “¡Hay muchas cosas en esta vida más importantes que el dinero! ¡Pero cuestan tanto!”.

4 Según Sigmund Freud, la ansiedad es la única emoción real: “Si se busca por este lado, el psicoanálisis nace del apremio del éxito y el temor a no cumplir con él. Cuando Freud analiza el sueño autobiográfico de ‘La inyección de Irma’ cercano al 1900, una de las principales motivaciones inconscientes del sueño es vengarse contra un colega que le dice que su paciente estaba mejor pero no tanto, que no la había curado totalmente de las dolencias por las cuales había ido a tratamiento (...). Freud estaba preocupado por estas cuestiones: ¿Qué pasa si fracasa? ¿Quién tiene la responsabilidad? (...) El temor al fracaso era un gran temor para quienes debían cuidar su reputación o para quienes tenían proyectos importantes para su vida. Éste era su caso, Freud temía que los reproches lo inundaran y lo dejaran sin la gloria que había vislumbrado para su destino, teme que nadie ponga esa placa en la casa donde él ha soñado el sueño del psicoanálisis, esa placa que ya sabe lo que querría ver escrito: *En esta casa, el 24 de julio de 1895, le fue revelado al doctor Sigmund Freud el secreto de los sueños.*”

el triunfo (comprendido como deseo) denota dos perspectivas: el sentimiento de triunfo y la representación de ese triunfo, es decir, una persona que siente el éxito debe personificar el éxito, demostrarlo ante la sociedad.⁵ En conclusión, el sentir y demostrar el éxito obtenido denota un ambiente reificador del triunfo, por la sencilla razón de que es demostrado a partir de la lógica multicultural del capitalismo global, la lógica de comparación frente al "Otro" y su posterior jerarquización y valoración económica; en otras palabras, el éxito nos aborda mutado, es decir, ya no como un triunfo personal, sino como el deseo social previamente instaurado del éxito: el reconocimiento hegemónico y su posterior ostentación a través de bienes materiales.

Pero, ¿cómo se presenta dicha teoría en el campo artístico, si la producción y consumo de artistas, objetos artísticos, de publicidad y de cultura, son asuntos periféricos de lo que puede catalogarse como necesario o primordial en el modo de vida capitalista? Primero que todo, es sencillo aclarar que el poder, según Michel Foucault, no puede ser localizado en una institución, o en el Estado, sino que está determinado por el juego de saberes que respaldan la dominación de unos individuos sobre otros en el interior de estas estructuras⁶ (en este caso, la estructura de la esfera artística). Por otra parte, es importante darse cuenta de que los problemas estéticos no son asuntos periféricos de la vida colectiva, esencialmente porque determinan aspectos fundamentales en la creación y perpetuación de la diversidad cultural de una comunidad. Así mismo, el reflejo de dicha esencialidad en las reflexiones estéticas está inscrito en la personificación de ese poder por parte del artista reconocido y posicionado en el podio hegemónico.

Si bien es cierto que consumir arte no es una actividad natural, sino cultural, aprendida socialmente bajo la batuta de una institucionalidad artística excluyente que no recoge ni legitima por igual la diversidad cultural

Quien camine por las calles vienesas descubre con asombro cantidad de esas placas, donde anuncian que grandes artistas y personajes eméritos han vivido allí, esa inscripción en la puerta de las casas deja claro el éxito de lo que han realizado y por lo cual la historia les da un lugar destacado" (Smud, 2004).

5 Demostrar puede calificarse como un impulso derivado de la ansiedad, única emoción real (según Freud). Por lo tanto, el demostrar denota características de veracidad y convencimiento frente al otro, un triunfo sobre las demás posibles verdades.

6 El sujeto está atravesado por relaciones de poder y no puede ser considerado independientemente de ellas. El poder, según dice, no sólo reprime, sino que también produce efectos de verdad, así como produce saber.

que se produce en un país, también es cierto que dicha actividad cultural es propia de nuestra subcultura (según Enrique Dussel), híbrida y multicultural; se nos enseñó a consumir arte y a reificar nuestras tradiciones, categorizándolas y revalorizándolas en los terrenos del deseo común.⁷

Así como lo que sostiene Žižek —"Se nos enseña a desear. El cine es el arte perverso por excelencia: no te da aquello que deseas, te dice cómo desear"— es cierto, también lo es que la plástica no escapa de esta valorización o categorización del deseo por lo artístico y de su representación en las películas; una vez más veremos cómo la tendencia de sustituir o crear universales a partir de particulares consigue una tipificación del ser artista; sobre *Aquiles y la tortuga*, Kitano comentó: "está película es sobre el cruel mundo del arte". Machisu, el protagonista, se encuentra entonces frente a un monstruo enorme, que es el universo artístico. Un universo en el cual entrar al campo hegemónico implica adquirir un código específico de comportamiento y de expresión, además de descubrir un universo finito de libertades, limitadas por las imposiciones que prevalecen en el seno del sistema.

Sin embargo, la iniciativa recurrente de cambio, personificada por Machisu (en un mundo donde el éxito abunda, pero el talento escasea), es presentada como el artista que nunca encontró la fórmula para acceder al engranaje dentro del mundo artístico, corriendo tras el éxito, persiguiendo, nada más ni nada menos, que su identidad artística. Al igual que la mayoría de artistas, desea el reconocimiento público, pero sus intentos son difícilmente soportables para quienes le rodean. Alcanzar lo que se propone parece casi tan improbable como que Aquiles adelante a la tortuga, ya que el productor del valor de la obra de arte no es el artista en sí, sino el campo de producción (un universo de creencias que producen un fetiche que revitaliza el mito del poder creador del artista; mitificación necesaria para entrar en el círculo artístico o el campo hegemónico), campo en el cual Machisu parece no encajar.

Por otra parte, retomando la intención de la primera parte de *La guía cinematográfica para el perverso*, en la que vemos cómo el Yo, el superyó y el ello tienen un rol protagónico en las películas de Hitchcock y los

7 El problema que se nos plantea no es si nuestros deseos se encuentran satisfechos o no. El problema es saber qué es lo que deseamos. No hay nada de espontáneo ni de natural en el deseo humano. Nuestros deseos son artificiales. Se nos enseña a desear... (Žižek y Fiennes, 2006).

hermanos Marx, en *Takeshi's* se presenta cierta analogía de los personajes frente a las expectativas de un sujeto en particular, y su relación con los tres pilares fundamentales del funcionamiento psíquico humano antes descritos, pero con un mayor énfasis en la articulación de algunos de los conceptos centrales de la teoría lacaniana: lo Simbólico y lo Real.

Es una parodia del director, en la que los protagonistas son dos, pero a la vez tres; por un lado está Beat Takeshi, un actor de gran fama; por otro, un tendero que desea un papel secundario; y luego se presenta un tercer personaje, que es la imagen que el fracasado tiene del triunfador —me parece, con temor a equivocarme, que este último también posee ese poderoso protagonismo de la voz, tan analizada por Žižek en otras películas.⁸ Ciertamente, para Takeshi Kitano el cine es el arte de las apariencias y las fantasías tanto como para Žižek, y por ello con sus películas es capaz de decirnos cómo la realidad misma se constituye como una construcción ideológica, social o simbólica. En este sentido, la ficción es más real que la realidad misma, y que las aspiraciones y los logros que se propone el artista, así como su potencial y direccionamiento hacia el éxito.

Ahora bien, ya abordados varios aspectos característicos, o mejor dicho tipificados, de la figura del artista por parte de Takeshi Kitano —además de sus luchas por entrar al campo hegemónico—, el director interpreta una versión de sí mismo en *Glory to the Filmmaker (Kantoku-Banzai)*, representando a un director que está cansado de rodar cine violento y que experimenta con diferentes géneros, en un intento por completar su último proyecto. Explora géneros que van desde el terror hasta el drama histórico, pasando por la ciencia ficción, sin hallar nada que le satisfaga, caso curioso y muchas veces autorreferencial o típico del artista que se mueve frente a un gran abanico de posibilidades de comunicación, sin inscribirse en un estilo particular.

8 (...) en *Psicosis* el problema consiste en la relación de cierta voz (la voz de la madre) con un cuerpo, como si la voz estuviera en busca de un cuerpo para ser pronunciada. Cuando la voz finalmente encuentra un cuerpo, no es el cuerpo de la madre, sino de Norman, a quien se agarra artificialmente. En *El exorcista* (1973) la voz produce el efecto del ventrílocuo, es un poder extraño que toma posesión de una niña otrora angelical en sus dimensiones más obscenas. Algo parecido sucede en *El testamento del Dr. Mabuse* (1933), en cuyo final sólo se percibe la voz grabada del villano. La voz posee una dimensión traumática: no es el medio sublime, etéreo para expresar la subjetividad humana, sino un intruso extraño, tal como Chaplin lo escenifica en *El gran dictador* (1940)" (De los Ríos y Ayala, 2008).

¿Pero cuál es la razón para hacer énfasis en la posibilidad del fracaso en el triunfo y el éxito personal a partir de estas películas? Se trata de hacer un esbozo de lo que podría ser el caso de muchos artistas como yo, que intentan entrar al campo hegemónico, pero que poco a poco vamos entendiendo que nuestro supuesto talento intrínseco está supeditado a una serie de luchas de poder, inscritas en reglas que se asimilan como requisito axiomático para entrar en el campo.

Por otra parte, talento y fracaso son determinantes en la elaboración del ser artista, en su construcción y diferenciación del "Otro", mas no de su "éxito capitalista" (como ya lo habíamos aclarado anteriormente, el éxito, como símbolo de triunfo, muta necesariamente en su reificación, aún más en nuestra sociedad, regida por la supervivencia y la comunicación o manifestación de esa necesidad), como lo muestra Kitano. De esta lucha se puede concluir que el artista promulga un gran amor por su posibilidad de comunicación —inclinación natural del ser humano—⁹ y ésta se ve reflejada en el hacer artístico.

En el artista se reflejan el éxito y el fracaso personal, así como el de toda una sociedad, que hace que se incline a desempeñar disciplinas que satisfagan el modo de vida capitalista, lo cual se refleja en su hacer artístico, así como Žižek demuestra de manera explícita su inclinación por el cine:

Lo primero que he de decir es que la filosofía no fue mi primera opción. Según una vieja tesis de Claude Lévi-Strauss, todo filósofo, todo teórico, tuvo otra profesión en la que fracasó, y ese fracaso marcó todo su ser. En el caso de Lévi-Strauss, su primera opción fue convertirse en músico. En el mío, como se puede ver claramente en mis escritos, fue el cine. (...) Así que la decisión originaria no fue la de convertirme en filósofo; la filosofía fue una opción secundaria, la segunda en la lista. (Daly y Žižek, 2005: 29)

Lo que nos interesa aquí es hacer énfasis en la noción de fracaso, y en cómo se manifiesta, por una parte, como síntoma de *neurosis de fracaso*¹⁰ o *fracaso ante*

9 Freud sostiene que "el éxito del psicoanálisis depende de que tome nota de todo cuanto le pase por la cabeza y lo comunique" (1976: 122).

10 (...) sólo se hablará de neurosis de fracaso en los casos en que el fracaso no es el producto de añadidura del síntoma, sino que constituye el síntoma mismo y exige una explicación específica" (TuAnalista.com, s.f.).

el éxito.¹¹ Lo que en mi opinión puede ser la enfermedad del artista romántico, ese personificado por Kitano, ese que se siente culpable al supeditar sus habilidades y reflexiones al mundo mercantil; caso típico en el mundo del arte —un ejemplo eficaz, pero no general, es el grafitero, quien, invadido de “anarquía” y autopromoción pública, se ve neutralizado al ser absorbido por la inherente cualidad de la moda que promulga la esfera artística y lo vende como novedoso, como moda, como el éxito de galería; fracasa al conseguir el éxito, ya no es anarquía, ya no es la personificación del grafitero que roba su materia prima, que viola las reglas, sino un productor promocionado por la empresa privada y promovedor de las reglas del arte—, “El fracaso es el precio pagado por toda neurosis en la medida que el síntoma implica una limitación de las posibilidades del sujeto, un bloqueo parcial de su energía” (TuAnalista.com, s.f.).

En este punto vale la pena hacer un paréntesis para aclarar que no hay que generalizar, y mucho menos a la hora de hablar de los agentes de la industria cultural. Se puede categorizar el talento, es decir, los más atrevidos y cínicos lectores pueden tener una visión astuta de lo que conocemos como talento: algunos dirán que “existe el talento criminal”, y otros afirmarán que “si llegó al campo hegemónico es porque su talento existió, y escaseó o radica en otros aspectos o disciplinas”, y no está nada mal pensar de esa manera, es válido y acertado, pero los lectores más analíticos dirán que existen varias clases de artistas inscritos en la cima burocrática. Hasta ahora pueden esbozarse tres: *los auténticos y puros* (los que no han fracasado al triunfar y continúan siendo auténticos), *los corrientes* (los que perpetúan sus quince minutos de fama y continúan en la hegemonía gracias a cualidades fuera de lo creativo, víctimas de la neurosis de fracaso); y *los ingenuos* (los que fracasan al triunfar).

Es difícil encontrar un artista que a estas alturas del camino no piense en lucrarse con su posición como

11 Freud había llamado la atención acerca de este tipo especial de individuos que “fracasan ante el éxito”; el problema del fracaso por autocastigo se examina allí en un sentido más restringido que en los trabajos de René Laforge: a) se trata de individuos que no soportan la satisfacción en un punto preciso, evidentemente ligado a su deseo inconsciente; b) el caso de estos individuos pone de manifiesto la siguiente paradoja: mientras la frustración externa no era patógena, la posibilidad ofrecida por la realidad de satisfacer el deseo resulta intolerable y desencadena la ‘frustración interna’: el sujeto se priva a sí mismo la satisfacción; c) este mecanismo no constituye para Freud una neurosis ni tampoco un síndrome, sino una forma de desencadenamiento de la neurosis y el primer síntoma de la enfermedad” (TuAnalista.com, s.f.).

productor y no aproveche las facilidades que proporciona el galerista o el curador-etnógrafo;¹² si bien el artista en formación divaga dentro de estas tres categorías gracias a su inexperiencia en el campo, por su situación económica (y no me refiero sólo al artista pobre), por no creer en su poder creador, por miedo al juicio especializado de sus expresiones, o por todas las anteriores y por muchas más, que se me escapan pero que son todas síntomas de la impotencia creativa, alimentada por la exclusión a la que la institucionalidad artística y sus regímenes pedagógicos someten al inexperto,¹³ en fin, todo esto es síntoma de la neurosis de fracaso.

Parece innecesario hacer énfasis en la diferenciación de los dos términos (“los que fracasan al triunfar” y “la neurosis de fracaso”), pero es fundamental, para evitar confusiones entre síntoma y enfermedad, y sobre todo para terminar aclarando que dicho síntoma y dicha enfermedad son producto de la absorbente ideología multicultural, ideología que el artista puro, en constantes destellos de lucidez, intenta subvertir, obligando a los demás agentes a asumir alguna posición diferente al habitual estado vegetativo de indiferencia.

En este estado, el artista ya no es mirado como un Otro pasivo en su posición de autor-productor, ni mucho menos como un sujeto al que se le adjudican dimensiones de lo otro para justificar su “desaparición”, sino como un agente que contribuye a entender al Otro en términos culturales, al Otro desde una alteridad que conmueva la conciencia multicultural y que promueva la identidad cultural a partir de su propia figura y localización de lo otro en el yo.¹⁴ El artista comprometido se vuelve una especie de etnógrafo, que pone en entredicho sus definiciones sobre arte y no-arte, sobre éxito y

12 “Esta figura no debería sorprender mucho, ya que en su papel de investigador, de observador, de recolector, y sobre todo de intérprete, el curador se ha parecido siempre al etnógrafo más que el artista” (Rima, 2007).

13 Es cierto que en toda facultad de arte (y no por demeritar la labor y buena voluntad de ciertos maestros) se intenta formar al futuro maestro como un agente que se mueva y desenvuelva con facilidad en todos los posibles métodos de engranaje de la maquinaria cultural, es decir, así como se inculca una seriedad en los proyectos y un compromiso con la tan elaborada definición de ser artista, o el arte como modo de vida, también es cierto que se entrena a dicho agente para no morir de hambre, adoptando métodos que contribuyen a mantener la imagen del arte como un elemento cosificado, decorativo e inútil, o como un remedo de investigación etnográfica, antropológica o científica.

14 “Lo que busca es la unidad del yo, partiendo de la puesta en duda del sujeto, que busca su identidad, no ya a partir de la exterioridad sino de la interioridad” (Gómez, 2004).

fracaso, sobre dentro y fuera, para lograr contrarrestar la limitación de sus posibilidades como productor-creador, como yo y otro.

Para lograr anular tanto la neurosis de fracaso como el efecto fatídico de los que fracasan al triunfar, sería bueno lograr rearticular la vieja idea fosteriana del artista como agente de transición, que transmuta o subvierte la cultura dominante desde su posición alterna dentro del sistema, para lograr evadir el retraimiento de sus capacidades y su reificación, a pesar de que dicha subversión tienda a ser neutralizada o asimilada tanto por la comunidad artística como por la comunidad global. En este punto, la justificación de la función del artista-etnógrafo es fundamental, ya no a partir de la sustancial envidia recíproca de *uno* a *otro*, que desencadena un enriquecimiento disciplinario, sino aclarando que no basta con acuñar una tendencia correcta y comprometida, hay que intervenir en los medios de producción artísticos, para contribuir a una anulación de los prejuicios artísticos que, bien o mal, repercuten en la universalización de la noción de "artista", para reedificarla desde la asimilación del ser artista como un otro que influye en la cotidianidad política, como un agente de reflexión y cambio, valiéndose ya no de sus aptitudes, sino de sus actitudes, desde la tan criticada posición de la alteridad, propiciando el estremecimiento de la industria cultural.

Por otra parte, no está del todo mal negar el talento, de hecho puede ser la fórmula más apropiada para anular la neurosis y dejar que el azar tome su razonable posición.¹⁵ Según el surrealismo, "La negación del talento es el resultado de lo que podríamos considerar la inversión de la literatura", "Di bien alto que la literatura es uno de los más tristes caminos que conducen a todo". Esta negación se lleva a cabo después de hacer abstracción del genio y de los condicionamientos exteriores.

Hazte traer con qué escribir, después de haberte instalado en un lugar lo más favorable posible para la concentración del espíritu en sí mismo. Colócate en el estado más pasivo o receptivo que puedas.

Haz abstracción de tu genio, tus talentos y de todo lo demás. (Breton, citado en Gómez, 2004: 60)

El viaje que nos propone Breton a los confines de la abstracción y la irracionalidad puede ser tomado como una eficaz fórmula de subversión aún en la época

15 " (...) toda cosa y la razón misma nacieron de un modo perfectamente razonable, del azar" (Foucault, 1993: 10).

contemporánea —obviamente con sus adaptaciones a lo que se puede catalogar como subversivo en esta época. Me parece acertado que se considere la posibilidad de la negación de lo que reclamamos como auténticamente nuestro, para un pro y para un contra: apoyaría la hipótesis inicial "ser exitoso no tiene nada que ver con ser talentoso", es decir que se puede inscribir la práctica de la anulación del talento como técnica efectiva para inscribirse en el campo hegemónico y como fórmula para subvertirlo.

En conclusión, parece que las condiciones del campo hegemónico indican que se debe seguir la fórmula de las reglas del arte de Pierre Bourdieu, para poder inscribirse en las actuales definiciones e interpretaciones del éxito, ese que va más allá de la invocación o negación del talento del artista. Pero esto no quiere decir que la idea romántica de autosuperación, subversión y no mercantilismo (si esa es la premisa inicial) de la obra y del artista no pueda ser posible o satisfactoria. ¡Claro que puede ser satisfactoria! Aún más que el inscribirse en el podio hegemónico, porque no hay nada más placentero que la satisfacción del deseo reprimido.

Referencias

Bourdieu, Pierre (1997). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

Daly, Glyn y Slavoj Žižek (2005). *Arriesgar lo imposible. Conversaciones con Glyn Daly*. Madrid: Trotta.

De los Ríos, Valeria y Matías Ayala (2008). "El cine según Slavoj Žižek". Disponible en <http://salonkritik.net/06-07/2008/06/el_cine_segun_slavoj_zizek_val.php>.

Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

Foucault, Michel (1993). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.

_____ (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Freud, Sigmund (1976). *La interpretación de los sueños, en Obras Completas de Sigmund Freud, volúmenes IV y V*. Buenos Aires: Amorrortu.

_____ (1981). "Los que fracasan al triunfar", en *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____ (2000). *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza.

Gómez, Pedro Pablo (2004). *El surrealismo: pensamiento del objeto y construcción de mundo*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Gómez, Pedro Pablo (ed.) (2007). *Arte y etnografía de artistas, textos, contextos, mapeos y paseantes*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Lukács, Georg (1975). *Historia y conciencia de clase*. Barcelona: Grijalbo.

Rima (seudónimo) (2007). "40 Salón Nacional de Artistas: El giro etnocéntrico". Ensayo participante en el Premio Nacional de Crítica, Universidad de los Andes. Disponible en <http://premionalcritica.uniandes.edu.co/ens2007/ensayo_001.pdf>.

Smud, Martín H. (2004). "El problema del éxito en psicoanálisis". Disponible en <<http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=6114>>.

TuAnalista.com (s.f.). "Neurosis de fracaso", en *Diccionario Psicoanálisis*. Disponible en <<http://www.tuanalista.com/Diccionario-Psicoanalisis/6322/Neurosis-de-fracaso.htm>>.

Žižek, Slavoj (1998). "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional", en *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.

Filmografía

Kitano, Takeshi (escritor y director) (2005). *Takeshi's*. Japón: Bandai Visual Company.

_____ (2007). *Kantoku-Banzai! (Glory to the Filmmaker)*. Japón: Bandai Visual Company.

_____ (2008). *Akiresu to kame (Achilles and the tortoise)*. Japón: Bandai Visual Company.

Žižek, Slavoj (escritor) y Sophie Fiennes (directora) (2006). *The Pervert's Guide to Cinema*. Estados Unidos: Amoeba Film.



GRAU'S PAIL KIDS

RITA Axila