

Universidad de Salamanca

Facultad de Geografía e Historia

Dpto. de Historia del Arte / Bellas Artes



TESIS DOCTORAL / *DOCTORAL THESIS*

DOCTORADO INTERNACIONAL / *INTERNATIONAL PhD*

La narratividad como discurso, la credibilidad
como condición: arte, política y medios hoy
*Narrativity as Discourse, Credibility as Condition:
Art, Politics and Media Now*

presentada por / *submitted by*

Francisco José Barragán Fernández

Director

Manuel González de Ávila

Salamanca
(2020)

Universidad de Salamanca

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D. Francisco José Barragán Fernández,
con DNI 40.525.026.S

estudiante en el Programa de Doctorado de

Historia del Arte y Bellas Artes, de la Facultad de
Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca

como autor/a de la tesis presentada para la obtención del
título de Doctor y titulada:

**“La narratividad como discurso, la credibilidad como
condición: arte, política y medios hoy”.**

y dirigida por: **Manuel González de Ávila**

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoriá o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 1 de septiembre de 2020

Fdo: Francisco José Barragán Fernández

Universidad de Salamanca

Dpto. Historia del Arte/ Bellas Artes



TESIS DOCTORAL

DOCTORADO INTERNACIONAL

La narratividad como discurso, la credibilidad
como condición: arte, política y medios hoy

Presentada por

Director

Francisco José Barragán Fernández

Manuel González de Ávila

A handwritten signature in blue ink, consisting of a stylized 'M' and 'G' intertwined, with a long horizontal stroke extending to the right.

Salamanca
(2020)

La narratividad como discurso, la
credibilidad como condición: arte,
política y medios hoy
*Narrativity as Discourse, Credibility
as Condition: Art, Politics and Media
Now*

Francisco José Barragán Fernández

Tesis doctoral dirigida por/*Under the
supervision of*
Manuel González de Ávila

Universidad de Salamanca
Facultad de Geografía e Historia
Dept. Historia del Arte / Bellas Artes

Agradecimientos

Esta tesis doctoral es la consecuencia de un esfuerzo personal y colectivo dado que hay toda una serie de personas que han contribuido a ella de manera directa o indirecta. En primer lugar, desearía agradecer a ese grupo de directores de museo con quienes he podido desarrollar mi labor profesional en el campo del comisariado de exposiciones: David Liss, el director artístico del Museum of Contemporary Canadian Art (MoCCA) de Toronto; Katja Weitering, la directora artística del COBRA Museum de Ámsterdam; Michael Defuster, Frans Damman y Lars Ebert de Castrum Peregrini de Ámsterdam; Mirjam Westen del Museum voor Moderne Kunst (MKK) de Arnhem; Selene Wendt, antigua directora del Stenersen Museum de Oslo; Manuel Olveira, director del MUSAC de León; Cristóbal Gumucio, director general de Matucana 100 de Santiago de Chile, donde pude gestionar entre 2015 y 2017 la programación de artes visuales; María Jesús 'Tate' Díez, la coordinadora actual del Domus Artium (DA2) de Salamanca; y, finalmente, Francisco Javier Panera Cuevas, antiguo director artístico del DA2, con quien pude realizar un número importante de proyectos y quien me invitó a ser uno de los co-comisarios de la maravillosa exposición *Barrocos y neo-barrocos: el infierno de lo bello* en el lejano 2004. En segundo lugar, deseo agradecer a Raisa Clavijo, redactora jefa de la revista norteamericana *Artpulse*, y a José López, su director, por haber confiado en mí para que en cada número desde el año 2009 dispusiera de mi columna *Push to Flush* y la sección de entrevistas *Dialogues for a New Millenium*, en cuyas páginas he podido abordar muchos de los temas que luego de alguna manera han acabado nutriendo mi tesis doctoral.

En el apartado académico, deseo agradecer a mi amiga y excelente profesional Maribel Castro Díaz, que me hubiera permitido asistir a la defensa de su tesis doctoral, porque fue allí donde surgió la idea de volver a retomar los estudios. Así mismo, deseo agradecer al profesor Frans Grijzenhout de la Universidad de Ámsterdam (UvA) sus atenciones y consejos, que me fueron de mucha utilidad para la parte segunda de la tesis durante mi estadía en Ámsterdam. Y, en particular, al profesor Max Rynänen de la Alvar Aalto University de Helsinki. La estancia con él fue intelectualmente muy provechosa permitiéndome complementar desde perspectivas diferentes algunos de los temas abordados en la primera y tercera parte de la tesis. Continuando en el plano académico, mi director de tesis bien se merece un exquisito punto y aparte. Es por ello que paso a expresar mi más grato y honesto agradecimiento a Manuel González de Ávila, profesor titular del Departamento de Lengua Española de la Universidad de Salamanca (USAL), cuyo valioso y sincero interés me animó a emprender esta tesis doctoral. Espero haber podido estar la altura de sus continuos consejos, aportaciones y precisiones, que sin duda han mejorado el resultado final de la investigación. Además de su altura intelectual, me gustaría destacar su trato afable y afectivo. Para terminar, me gustaría dedicarle esta tesis doctoral a mi madre, Enedina, y a mi hermana, Araceli, y a mi cuñado, Harald, que siempre están ahí de manera incondicional, y también a mi fallecido padre, Gerardo, que seguro estaría orgulloso de mí.

Índice

Resumen	19
<i>Abstract</i>	21
Introducción	25
Hipótesis de trabajo	
Razones de la investigación	
Objetivos de la investigación	
Estructura de la tesis	
Metodología	
Medios y recursos	
Utilidad y aportaciones	
PARTE 1	41
La sociedad en busca de relato: de la narratividad al <i>storytelling</i>	
Introducción	
<i>Introduction</i>	
Capítulo 1	45
Una cuestión de historias: el <i>storytelling</i> o el <i>revival</i> de una narratividad exacerbada en la sociedad contemporánea	
1.1 De la narratividad: el poder del relato	
1.1.1 La narratividad	
1.1.2 La narratología cognitiva	
1.1.3 La narratología transmedial	
1.2 De la nueva narratividad: el relato del poder	
1.2.1 La metahistoria: el giro narrativo del pasado	
1.2.2 El <i>storytelling</i> : el giro narrativo del presente	
1.3 De la contra-narratividad: la narración plausible	
1.3.1 La historia contra-factual	
1.3.2 El fin de la historia	
1.4 De la contra-narratividad: la narración tóxica	
1.4.1 La teoría de la conspiración	
1.4.2 La post-verdad y las <i>fake news</i>	
1.5 Caso de estudio: <i>9/11</i>	
Capítulo 2	89
De superestructura a infraestructura: la cultura como (gran) narrativa del capitalismo neoliberal	
2.1 La dialéctica infraestructura/superestructura según Marx	

- 2.2 Neoliberalismo sin liberales
- 2.3 La cultura del capitalismo, el capitalismo de la cultura
- 2.4 Caso de estudio: *The Matrix*

Capítulo 3 **127**

Arte, narración, política

- 3.1 La política del arte: el arte narra lo político
 - 3.1.1 La representación artística del ideario político
 - 3.1.2 Del museo burgués al neoliberal: la institucionalización política de lo artístico
- 3.2 El arte de la política: la política negocia lo artístico
 - 3.2.1 La acción política (en diferido) del ideario artístico
 - 3.2.2 El parlamento: la institucionalización performativa de lo político
- 3.3 Caso de estudio: *Open Casket*

Conclusión
Conclusion

PARTE 2 **167**

La narratividad en el arte: la pintura de historia y la manufactura de un relato veraz

Introducción
Introduction

Capítulo 1 **171**

La historia se pinta de color de rosa: el origen de la pintura de historia y la legitimación del nacionalismo

- 1.1 La historia de la pintura, la pintura de (la) historia
- 1.2 La pintura al servicio de la causa nacionalista en el siglo XIX
- 1.3 Caso de estudio: *La rendición de Breda* y *La libertad guiando al pueblo*

Capítulo 2 **193**

La pintura de historia en el siglo XX: auge, descrédito y desaparición de un género

- 2.1 La pintura de historia se vuelve cubista: las innovaciones del género durante la Primera Guerra Mundial
- 2.2 Vuelta al orden: agotamiento y decadencia del género en entreguerras y Segunda Guerra Mundial

2.3 Caso de estudio: *Guernica*

Capítulo 3 **221**

Competencia *intramuros*: cuando la pintura de historia empezó a llamarse fotografía, performance, vídeo e instalación

- 3.1 La fotografía se cuelga en el campo de batalla: *Muerte de un miliciano* (Robert Capa)
- 3.2 El performance como activismo: *Anatomic Explosion on Wall Street* (Yayoi Kusama)
- 3.3 Video o la pintura (de historia) como imagen en movimiento: *Asylum* (Julian Rosenfeldt)
- 3.4 La instalación recrea la escena del crimen: *Resketching Democracy* (Fabián Marcaccio)

Capítulo 4 **245**

Competencia *extramuros*: cine, televisión, videojuegos y medios sociales como cronistas de la historia

- 4.1 El efecto cinematográfico: *Zero Dark Thirty*
- 4.2 Las series de televisión mandan: *Homeland*
- 4.3 Los videojuegos o cuando la historia juega a la interactividad: *Brothers in Arms: Road to Hill 30*
- 4.4 Los medios sociales eligen presidente: *Trump a golpe de tuit*

Capítulo 5 **269**

La pintura contra la historia: el advenimiento de la anti-pintura de historia

- 5.1 La pintura de historia contra sí misma
- 5.2 Caso de estudio: *9/11* visto por Gerhard Richter, Luc Tuymans, Anselm Kiefer y Nicola Verlato.

Conclusión

Conclusion

PARTE 3 **297**

El advenimiento de la credibilidad como filtro de la narratividad: la condición de una narrativa creíble

Introducción

Introduction

Capítulo 1 **301**

La teoría de la credibilidad: honor, *ethos*, carisma, confianza, credibilidad

- 1.1 Antecedentes clásicos: honor y *ethos*
- 1.2 Antecedentes modernos: carisma y confianza
- 1.3 Lo contemporáneo: la teoría de la credibilidad

Capítulo 2	325
La celebridad como alternativa a la credibilidad: la política como celebridad, la celebridad como política	
2.1 La política como celebridad: la credibilidad célebre	
2.2 La celebridad como política: la celebridad creíble	
Capítulo 3	353
El yo como narrativa: el advenimiento de los medios sociales y la necesidad de una narrativa personal creíble	
3.1 El yo como narrativa: una visión histórica	
3.2 El advenimiento de los medios sociales: la necesidad de una narrativa personal creíble	
Capítulo 4	377
El descrédito de las grandes narrativas: (re)definición y condiciones discursivas	
4.1 El descrédito de las grandes narrativas: el estado de la cuestión	
4.2 (Re)Definición y condiciones discursivas	
Capítulo 5	407
Caso de estudio: <i>Osama bin Laden</i>	
Conclusión	
<i>Conclusion</i>	
Conclusiones	421
<i>Conclusions</i>	435
Bibliografía	449

Resumen

El advenimiento del siglo XXI ha traído consigo una sociedad cada vez más compleja y más contradictoria. La progresiva integración entre la sociedad de consumo, los medios de comunicación, los avances tecnológicos en el campo de las comunicaciones e internet y los medios sociales ha creado una sociedad extremadamente visual y narrativa.

Asistimos a un paradójico y progresivo desplazamiento de la “esfera pública” de Habermas, que se basaba en la conjunción de la palabra hablada o escrita, con la imagen fotográfica o en movimiento a la hora de certificar que algo realmente había ocurrido, hacia una “esfera pública mediática” donde impera la palabra hiper-narrativa y donde la imagen ya ha dejado de ser notario de la realidad. Y con ello conceptos modernistas como verdad, veracidad, mentira, falsedad o veridicción han quedado seriamente en entredicho.

En esta sociedad del denominado *storytelling* o narratividad exacerbada nos interesa analizar la cultura y sus productos dado que entendemos que es ahí donde se manifiestan los relatos más persuasivos del neoliberalismo. Al fin y al cabo, pensamos que la cultura es ese gran relato que ha subsumido a la política, la economía, la religión o la filosofía. Ante la disfunción de las denominadas grandes narrativas y sus estructuras - familia, iglesia, parlamento, escuela, universidad- este capitalismo cultural o “corporativismo culturalista” ha generado un relato cultural cosmopolita, multicultural y

pragmático. Un relato atractivo y persuasivo que pretende ser, sobre todo, creíble.

Desde nuestro campo de las artes visuales y su capacidad de generar discursos críticos con respecto a las sociedades en las que se hallan incardinados, nos interesa analizar la hiper-narratividad de la sociedad actual a través de sus relatos y productos culturales.

Esta hiper-narratividad ha degenerado en lo que recientemente se ha denominado “infodemia” o pandemia informativa. Proponemos entonces el concepto de “credibilidad”, apoyándonos tanto en el estudio de la pintura de historia como máquina tradicional de manufacturar relatos como en otros medios intra-artísticos y extra-artísticos, como la fotografía, la televisión o los medios sociales, para aprehender de manera crítica los relatos de la sociedad contemporánea.

Palabras clave

Narratividad - Credibilidad - Pintura de Historia -
Posverdad - Fake News

Abstract

The advent of the 21st century has brought with it a more complex and contradictory society. The progressive integration of consumer society, mass media, technological innovations in the field of communications, internet and social media has created an extremely visual and narrative society.

We are experiencing a paradoxical and progressive shift from Habermas' "public sphere", which was based on a conjunction of the spoken and written word, with the photographic or moving image as certifier that something had really happened, towards a "mass-media public sphere" where the hiper-narrative word rules and where the image has ceased to be the notary of reality. And with it modernist concepts like truth, veracity, lie, fake or veridiction are being seriously challenged.

In this so-called *storytelling* society or exacerbated narrativity we are interested in the analysis of culture and its products, as we understand that it's there where the most persuasive narratives of neo-liberalism are produced. After all, we are of the opinion that culture is that grand narrative that subsumes today's politics, economy, religion and philosophy. In lieu of the discredit of the so-called grand narratives and its structures—family, church, parliament, school, university—this cultural capitalism or "corporativist culturalism" has generated a cosmopolitan, multicultural and pragmatic narrative. A narrative that is attractive and persuasive while it pretends to be, above all, credible.

From the field of the visual arts and its capacity to generate critical discourses with relation to the society it takes part in, we are interested in analyzing today's hyper-narrative society by means of its narratives and cultural products.

This hyper-narrativity has degenerated into what has recently been termed as "infodemic" or informative pandemic. We suggest thus, as filter or counterpower, the concept of "credibility" departing from the research of history painting as a traditional machine for manufacturing stories, as well as from other intra-artistic and extra-artistic media—e.g. photography, television or social media—in order to apprehend in a critical manner the narratives of contemporary society.

Keywords

Narrativity - Credibility - History Painting - Post-Truth
- Fake News

Introducción

Hipótesis de trabajo

La hipótesis principal de esta tesis es cómo la narratividad se ha impuesto como discurso en la sociedad contemporánea y cómo, ante esa imparable inflación de discursos narrativos, la credibilidad se erige en condición a la hora de filtrar esos discursos. Así, a partir del análisis de los campos de las artes visuales, la cultura, la política y los media, la tesis pretende ofrecer una investigación acerca de la narratividad en la actualidad y proponer la definición tipológica de un nuevo concepto de selección: “la credibilidad”.

Aparte de analizar el excesivo grado de narratividad que parece aquejar a la sociedad contemporánea, constatamos el creciente valor y omnipresencia de la cultura en este mundo globalizado. Una cultura que sigue siendo jerárquica y, en palabras de Marcuse, “afirmativa”, y que gracias a esa multitud de plataformas mediáticas -los medios de comunicación de masas tradicionales, pero también los *reality shows*, los medios sociales y la blogoesfera- es capaz llegar a los lugares más recónditos con solo disponer de un teléfono móvil y una conexión a internet.

A lo largo del siglo XX se le fue exigiendo de manera progresiva al campo de las artes visuales un compromiso con la sociedad de la que formaba parte y al artista una visión crítica de esa misma sociedad a través de propuestas utópicas, emancipadoras o democráticas. Compartimos la opinión de que el campo de las artes

visuales ha generado y genera relatos críticos y creíbles que son capaces de influir en la esfera de lo político. El arte sería entonces esa herramienta capaz de analizar, deconstruir y contextualizar los relatos culturales del neoliberalismo.

Dicho de otro modo: la sociedad contemporánea es hiper-narrativa y genera una serie de relatos y discursos que se materializan en imágenes, textos, productos y servicios culturales que son afirmativos y que afianzan el poder de las élites y burocracias neoliberales existentes. Partiendo de la esfera de las artes visuales aplicamos un enfoque transdisciplinar que nos lleva no solo a analizar productos del mundo del arte como pinturas, fotografías y vídeos, sino también series de televisión, videojuegos, películas de cine o medios sociales como Twitter. Pensamos que podemos establecer una coherente relación entre la pintura de historia y su capacidad tradicional para manufacturar los relatos de las élites y los poderosos y cómo a lo largo del siglo veinte otros medios dentro de la disciplina -fotografía, vídeo, performance e instalación- como fuera de la ella -televisión, cine, videojuegos o medios sociales- exploraban esta función de cronista de la actualidad. Así mismo, también pudimos verificar en la actualidad el retorno de la prácticamente desaparecida pintura de historia en la forma de una “anti-pintura de historia”.

Finalmente, a través de un estudio histórico de los conceptos que han forjado la identidad del sujeto en Occidente, como honor, *ethos*, carisma y confianza llegamos a nuestro concepto de “credibilidad” o “confianza-mediática”, que nos es rentable a la hora de analizar de manera crítica los relatos y discursos del

neoliberalismo procedentes de campos tan diversos como la política, la economía, la cultura o los medios de masas y sociales.

Razones de una investigación

En el año 2000 dejé la multinacional Alcatel para trabajar en el proceloso aunque fascinante mundo del arte, primero como crítico de arte y luego como comisario de exposiciones. Siempre me interesó la compleja y azarosa relación entre lo artístico y la esfera de lo político, en otras palabras, cómo las acciones del ámbito artístico no solo reflejan sino también prefiguran e incluso configuran lo político.

Como consecuencia de ello, mi propia trayectoria profesional me ha llevado a comisariar una serie de proyectos relacionados con temáticas como nacionalismo y populismo, la política como celebridad, la celebridad como política, “el fin de la historia” o el neoliberalismo. De hecho, algunos de los temas reflejados en esta tesis son la consecuencia de aspectos analizados en varias de las siguientes exposiciones: *¡Patria o libertad! On Patriotism, Nationalism and Populism*, que se pudo ver en el Museo COBRA de Ámsterdam (2010), el Museum of Contemporary Canadian Art (MoCCA) de Toronto (2011) y en el Centro Cultural Matucana 100 de Santiago de Chile (2015); *El fin de la historia... y el retorno de la pintura de historia* que se expuso en el Museum voor Moderne Kunst (MMKA) de Arnhem (2010) y el Domus Artium (DA2) de Salamanca (2011); *Íntimos extraños: la política como celebridad, la celebridad como política* se llevó a cabo en el Centro Cultural Matucana 100 (2016); y, finalmente, *La vida es esto: narrativas de progreso, libertad y*

auto-realización en el capitalismo de hoy en el Domus Artium (DA2) de Salamanca (2015-2016).

Mi continuada relación desde 2004 con el Domus Artium (DA2), a través de su director Francisco Javier Panera Cuevas, me hizo plantearme hacer el Máster de Estudios Avanzados de Historia del Arte de la USAL. Durante el Máster, que fue de gran utilidad para ampliar mis conocimientos, cursé la asignatura *Interartisticidad, Interdiscursividad, Intersemoticidad* impartida por el profesor Manuel González de Ávila. De hecho, mi trabajo fin de máster (TFM) titulado *La teoría de la credibilidad: realidad, representación y responsabilidad en el caso de Osama bin Laden* fue realizado bajo su supervisión. Y de ahí me decidí a seguir investigando las complejas relaciones entre las artes visuales, la cultura y la sociedad.

Las diferentes asignaturas del Máster me aportaban las herramientas necesarias para realizar un enfoque transdisciplinar permitiéndome analizar otros medios, géneros y disciplinas a fin de aprehender la complejidad de la sociedad contemporánea, caracterizada por una excesiva narratividad. De esta manera, también deseaba demostrar la vigencia de las artes visuales a la hora de analizar los relatos de la sociedad neoliberal y estructurar un discurso crítico y desmitificador.

La tesis doctoral alterna teoría y práctica proponiendo un enfoque transdisciplinar que aporta nuevas perspectivas al conjunto de los conocimientos de la Historia del Arte.

Objetivos de la investigación

El **objetivo principal** de esta tesis doctoral es el de analizar y contextualizar la narratividad-*storytelling* como característica principal de la sociedad contemporánea. Para ello, partimos del género clásico de la pintura de historia y sus mutaciones, tanto dentro como fuera de la disciplina, con el fin de examinar los relatos y discursos de la cultura como gran relato del capitalismo neoliberal. Una vez observados diferentes imágenes-textos, desarrollamos el concepto de “credibilidad” como filtro de esa hiper-narratividad.

De manera esquemática, los **objetivos subsidiarios** de la tesis serían:

-Definir los diferentes discursos narrativos que caracterizan y conforman la sociedad contemporánea (metahistoria, *storytelling*, historia contrafactual, “el fin de la historia”, teoría de la conspiración, posverdad y *fake news*).

-Definir la potencialidad de la “credibilidad” como condición de la narratividad.

-Exponer las nuevas condiciones estéticas y socio-políticas del capitalismo cultural en la sociedad contemporánea.

-Definir y desarrollar el concepto de cultura en tanto que “infraestructura” a partir de las teorías de Marx y la Escuela de Frankfurt y cómo la cultura configura

decisiones de orden político, económico, social y jurídico.

-Desarrollar si el neoliberalismo ha dejado de ser liberal.

-Exponer cómo la cultura es la gran narrativa del neoliberalismo.

-Analizar las películas de ciencia ficción y su rol en la promulgación de una cultura afirmativa y la lucha de clases.

-Investigar las estrechas relaciones entre arte, narración y política.

-Discutir hasta qué punto lo artístico prefigura y, en ocasiones, configura la esfera de lo político.

-Analizar si el museo, tanto en su versión burguesa como neoliberal, impuso e impone la institucionalización política del arte.

-Referenciar el ámbito de lo político y su interrelación con los ideales artísticos.

-Desarrollar la historia del parlamento y su conexión con la institucionalización performativa de la política.

-Proponer un análisis de la pintura de historia desde el Renacimiento hasta la actualidad.

-Investigar la privilegiada función de cronista de la realidad de la pintura de historia y su desplazamiento

hacia otros medios, tanto dentro como fuera de la disciplina artística.

-Definir las funciones de la denominada “anti-pintura de historia” contemporánea.

-Desarrollar y estructurar una “teoría de la credibilidad” o “confianza mediática” a partir de conceptos como honor, *ethos*, carisma, confianza y “credibilidad”.

-Articular la celebridad en tanto que relato alternativo a la “credibilidad”.

-Analizar el “yo como narrativa” desde un punto de vista histórico y cómo el advenimiento de los medios sociales impone un “yo egocéntrico” personal creíble.

-Realizar un estudio de las grandes narrativas en Occidente y su uso polisémico y proponer una definición de trabajo viable.

-Certificar la necesidad de grandes y pequeños relatos creíbles en la sociedad contemporánea.

Estructura de la tesis

La tesis doctoral *La narratividad como discurso, la credibilidad como condición: arte, política y medios hoy* está dividida en tres partes que corresponden a lo enunciado en el título. Una primera parte que propone la narratividad en tanto que discurso de la sociedad contemporánea; una segunda parte que aborda cómo esa

narratividad se manifiesta en el arte, la política y los medios; y, finalmente, una tercera parte que propone la “credibilidad” en su condición de alternativa a la narratividad.

Primera parte

En esta primera parte titulada “La sociedad en busca de relato: de la narratividad al *storytelling*”, desarrollaremos a través de tres capítulos la relevancia que ha tenido y aún sigue teniendo la narratividad para el ser humano y que bien se dejaría resumir con el siguiente juego de palabras: el poder del relato y el relato del poder. Investigamos esa nueva narratividad llamada *storytelling* en sus diferentes manifestaciones y la función de la cultura en tanto que gran relato del capitalismo neo-liberal. Finalmente, nos disponemos a articular las complejas relaciones entre el arte, la narración y la política. Nuestro planteamiento va acompañado de diversos casos prácticos que nos ayudarán a ejemplificar nuestro enfoque teórico.

Segunda parte

En esta segunda parte titulada “La narratividad en el arte: la pintura de historia y la manufactura de un relato veraz” desarrollamos a lo largo de cinco capítulos la función de la pintura de historia y su papel tradicional en tanto que máquina de *manufacturar* verdades a manos de las élites y luego del estado-nación, recordando que ésta perseguía no tanto reflejar la historia sino (re)inventarla. Analizaremos los orígenes, el auge y el descrédito del denominado *grand genre* y cómo su función de privilegiado biógrafo de la historia sería retomada intramuros por otros medios como la fotografía, el vídeo, la instalación o el performance, y extramuros

por el cine, la televisión, los video-juegos y medios sociales como Twitter. Finalmente, abordaremos el advenimiento de la “anti-pintura de historia”: una pintura de historia que maneja unos códigos contrarios a la pintura de historia clásica, pero que bebe de sus fuentes. Para finalizar nuestra narración analizaremos el caso concreto del atentado a las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001, que nos permitirá indagar en la fructífera relación entre artes visuales, cultura, política y narratividad.

Tercera parte

En esta tercera parte titulada “El advenimiento de la credibilidad como filtro de la narratividad: la condición de una narrativa creíble” desarrollamos a través de cuatro capítulos y un caso de estudio el concepto de “credibilidad” como alternativa a la narratividad. En el capítulo primero planteamos una visión histórica de conceptos clave como honor, *ethos*, carisma y confianza para elaborar la definición de la propia “credibilidad”. En el capítulo dos estudiamos esa nueva “credibilidad” que constituye la celebridad y su relación con la política. En el capítulo tres planteamos la necesidad del sujeto contemporáneo de elaborar una narrativa personal creíble y la influencia de las redes sociales en este complejo proceso. En el capítulo cuatro analizamos las grandes narrativas y proponemos una definición de trabajo. Y, finalmente, en el caso de estudio investigamos la muerte de Osama bin Laden como ejemplo de esa “credibilidad descreída”.

En cada una de las partes de esta investigación hemos avanzado una serie de conclusiones provisionales que

luego en la sección dedicada a las conclusiones finales de la tesis doctoral se articularán de manera conjunta.

Metodología

La metodología utilizada en esta tesis doctoral aúna investigación teórica y práctica profesional. La investigación teórica se centra en el análisis y síntesis de un conjunto de discursos narrativos e imágenes visuales. El procedimiento ha sido de orden hipotético-deductivo: a partir de un planteamiento teórico se analizan discursos teóricos e imágenes procedentes del mundo de las artes plásticas, y también de otros campos como el cine, la televisión, los videojuegos o los medios sociales.

La hipótesis teórica se apoya a su vez en un conjunto de casos prácticos que nos sirven para analizar, contextualizar y comprobar su vigencia partiendo de la estrecha relación entre las artes visuales, la cultura y la sociedad.

La recopilación de datos e imágenes tanto de orden histórico como actual ha sido transversal: se trata de ejemplos de orden narrativo tanto del mundo cultural y artístico como político que sirven de base para el análisis, la contextualización y la síntesis de un discurso crítico con respecto a lo que se puede considerar la naturaleza narrativa del arte y la cultura dentro de una sociedad hiper-narrativa.

La observación y estudio de esta serie de discursos narrativos e imágenes visuales han sido acompañados de una experimentación que se ha plasmado en la realización

de un conjunto de exposiciones en museos y centros de arte que abordaban temáticas planteadas en la tesis doctoral.

Con respecto a la bibliografía, hemos recurrido a títulos de política, cultura y estética contemporánea de filósofos, historiadores, semióticos, historiadores de arte, sociólogos y antropólogos como Lyotard, Gombrich, Groys, Benjamin, Adorno, Marcuse, Lipovetsky, Bauman, Jameson, Eagleton, Marx, Mason, Baudrillard, Bourriaud o Geertz. También hemos consultado textos y ensayos acerca de las características y estrategias narrativas y de comunicación de autores como Barthes, White, Bal, Weber, Chomsky, Luhmann, Mitchell, Ryan, Hedges o Mirzoeff.

La parte teórica ha sido complementada con el estudio de un grupo de casos prácticos que sirven para ilustrar y elaborar las teorías y los posicionamientos propuestos.

Medios y recursos

En cuanto a los medios y recursos, se han consultado tanto aquellos que se considerarían más clásicos o tradicionales como revistas, periódicos, libros y catálogos de exposiciones en papel como sus versiones digitales, además de textos, imágenes y vídeos disponibles en páginas webs, redes sociales o *YouTube*. También se estableció una comunicación personal vía e-mail con artistas, teóricos y otros profesionales. Finalmente, esta labor se complementó con la visita de exposiciones individuales y colectivas y la realización por mi parte de proyectos expositivos en diferentes museos y centros de arte en España, Chile, Países Bajos y Canadá. El hecho de haber podido trabajar en varias

exposiciones me ha permitido tener un acceso y conocimiento directo de la obra de artistas como Nicola Verlato, Fabián Marcaccio, Julian Rosefeldt, Ronald Ophuis o Santiago Sierra, que analizo en la tesis.

Para el correcto desarrollo de la tesis he seguido básicamente tres estrategias. En primer lugar, he acudido a bibliotecas en Salamanca, Madrid, Ámsterdam y Helsinki.

En cuanto a los recursos digitales, si bien las búsquedas han sido muy variadas, básicamente se centran en publicaciones académicas y bases de datos consultadas a través de la página web de la USAL, como JSTOR, una de las más completas. Y también la página académica *academia.edu* contiene un gran número de ensayos, artículos y libros, facilitando además el contacto con sus autores. Así mismo, medios sociales como Facebook, Twitter o LinkedIn han resultado muy útiles a la hora de encontrar artículos recientes y contactar a teóricos relacionados con el objeto de investigación de la tesis.

En tercer lugar, al tratarse de un tesis doctoral transversal y de enfoque global, he utilizado otras muchas fuentes de mi biblioteca particular, como cualquier otro investigador, dado que algunos de los más recientes libros sobre narratividad, como por ejemplo *Narrative across Media* o *Storyworlds across Media*, ambos de Marie-Laure Ryan, aún no han sido traducidos al castellano; y lo mismo ocurre con libros sobre la relación entre el arte y la política como *Art and Social Change: A Critical Reader* de Will Brady y Charles Esche o *Art Power* de Boris Groys.

Utilidad y aportaciones

Con la articulación y desarrollo del concepto de “credibilidad” pretendo aportar una herramienta comunicativa que sirva al sujeto-ciudadano para entender, analizar y contextualizar la complejidad y la contradicción de la sociedad contemporánea, donde el *ver-para-creer* ha sido sustituido por el *creer-para-ver*. Dado que el status ontológico de la imagen como notario de la realidad en la sociedad del *storytelling* se ha visto seriamente mermado, la “credibilidad” nos permite aportar una mirada diferente a una sociedad líquida. Lo interesante de esta tesis doctoral es la ambición de proponer un análisis de la sociedad contemporánea a través del concepto de “credibilidad” o de “confianza mediática” a partir de premisas artísticas y culturales, entendiendo que la cultura es hoy el gran relato del capitalismo neoliberal.

Como he señalado anteriormente, la presente tesis doctoral tiene un enfoque transdisciplinar que aúna conocimientos del campo de la literatura, artes visuales, estudios culturales, cine, sociología y ciencias políticas, entre otros, creando un corpus o archivo de ejemplos a la hora de analizar la ontología de la imagen en la sociedad actual.

También pensamos que la tesis aporta un mirada panorámica acerca del género de la pintura de historia del cual, a pesar de haber sido durante cuatro siglos el más relevante, apenas existen libros que faciliten una visión histórica. Y en este sentido, nuestro análisis puede animar a otros doctorandos a reemprender el estudio dado

que la función propagandística o de biógrafo de la realidad ha sido retomada por otros medios y disciplinas artísticas.

Creo que sería interesante para cualquier Departamento de Historia del Arte investigar y contextualizar el desarrollo de la pintura de historia desde el Renacimiento hasta la actualidad, analizando tanto su emigración a otras disciplinas como su transmutación en lo que hemos denominado “anti-pintura de historia”. La investigación procura hacer constar el enorme potencial hoy de la pintura de historia. También permite realizar una indagación acerca de la narratividad en las artes visuales, dado que no solo la pintura, sino también la fotografía y el vídeo se han vuelto cada vez más narrativos.

Finalmente, la investigación transdisciplinar que presentamos ha pretendido buscar, sistematizar y actualizar una bibliografía amplia, internacional y, sobre todo, reciente, de teorías y discursos narrativos, socio-políticos e histórico-artísticos de especialistas internacionales cuyas obras aún no han sido traducidas al castellano al acudir a fuentes en inglés, neerlandés, alemán y francés.

PARTE 1

La sociedad en busca de relato: de la
narratividad al *storytelling*

Introducción

En esta primera parte titulada “La sociedad en busca de relato: de la narratividad al *storytelling*”, desarrollaremos a través de tres capítulos la relevancia que ha tenido y aún sigue teniendo la narratividad para el ser humano, y que bien se dejaría resumir con el siguiente juego de palabras: el poder del relato y el relato del poder. Abordaremos esa nueva narratividad llamada *storytelling* en sus diferentes manifestaciones y cómo la cultura se convierte en el gran relato del capitalismo neoliberal. Finalmente, articularemos las complejas relaciones entre el arte, la narración y la política. Nuestro planteamiento irá aderezado de diversos casos prácticos que apuntalarán nuestro edificio teórico.

Introduction

In this first part titled ‘Society in Search of Narrative: From Narrativity to *Storytelling*’ we elaborate along three chapters the relevance of storytelling for mankind. We will especially focus on that new narrativity called *storytelling* and its diverse manifestations and how culture has become neoliberalism’s grand narrative. Finally, we will articulate the complex relationships between art, narration and politics.

Capítulo 1

Una cuestión de historias: el *storytelling* o el *revival* de una narratividad exacerbada en la sociedad contemporánea

1.1 De la narratividad: el poder del relato

Vivimos una era fascinante. A pesar de todas las contradicciones, complejidades, confrontaciones, convulsiones y conflagraciones que asuelan nuestro aquí y ahora, es difícil no maravillarse ante semejante espectáculo. Y no hablo de Debord, entiéndaseme bien, porque lo que hoy acontece supera en ingenio, radicalidad y (con)fabulación narrativas con mucho la sociedad que él codificó.¹ ¿Quién iba a imaginarse que un personaje salido de un *reality show* como Donald Trump podría llegar a ser presidente de los Estados Unidos? Y sin embargo nadie como Trump para corporeizar este *Zeitgeist*. Él es solo un ejemplo más, cierto, aunque harto icónico de esa galopante y exacerbada narratividad que caracteriza a la sociedad actual cuyos orígenes nos retrotraen a otro igualmente insigne actor: Ronald Reagan. De Ronald a Donald, de Reagan a Trump, dos personajes que tienen mucho en común, además de ser dos malos actores, o tal vez demasiado buenos. Este marco temporal entre el año 1980 y el año 2020 nos permite codificar esa nueva narratividad llamada *storytelling*.

1.1.1 La narratividad

El hombre es un animal narrativo por excelencia, un *homo fabulans* u *homo narrans*. La pregunta que ahora conviene plantearnos es: ¿por qué?

Para el antropólogo Claude Lévi-Strauss la narrativa constituye una forma básica y constante de la expresión

¹ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Madrid: Editorial Doble, 2008).

humana independientemente de su origen étnico, su lenguaje primario y su aculturación.² Para el semiótico Roland Barthes la narrativa está presente en cualquier medio o disciplina, desde el mito y la épica, hasta la leyenda, la fábula, la pintura, el cine o el cómic. Para ser más concretos, afirma que la “narrativa está presente en cada época, en cada lugar, en cada sociedad; empieza con la mismísima historia de la humanidad y no existe en ningún sitio ni ha existido un pueblo sin narrativa”, para acabar concluyendo que la “narrativa es internacional, transhistórica, transcultural.”³ Solo le faltó añadir “transmedial”.

Si dejamos atrás los autores clásicos apostando por una definición más reciente, H. Porter Abbott colma nuestras expectativas cuando afirma en *The Cambridge Introduction to Narrative* que la narrativa “constituye la principal manera en la que nuestra especie organiza su entendimiento del tiempo” con el fin de que esa narrativa facilite “que los eventos mismos creen un orden del tiempo.”⁴ Se trataría entonces de cómo percibimos el tiempo y de cómo ordenamos esas experiencias para que adquieran sentido.

Como en el campo de la narratología existe cierto uso polisémico y sinonímico en cuanto a los conceptos de narratividad y narratología entre algunos de sus teóricos más ilustres —desde H. Porter Abbott, Marie-Laure Ryan y David Herman hasta Mieke Bal, Sandra Heinen o Brian

² Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology* (Hammondsworth: Penguin Books, 1972).

³ Roland Barthes, “An Introduction to the Structural Analyses of Narrative”, en Stephen Heath (ed.), *Image-Music-Text* (Londres: Fontana, 1977), 79.

⁴ H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 3.

Richardson— creo conveniente, a modo de resumen, fijar mínimamente desde ahora los conceptos narrativa, narración, narratividad y narratología. La narrativa (o enunciado narrativo) constituye el relato o producto narrativo que narra una secuencia de acontecimientos (supuestamente) sucedidos en un tiempo y espacio determinados; la narración (o enunciación narrativa) es el propio acto de narrar o la producción narrativa de articulaciones coherentes en la narrativa a cargo de un narrador; la narratividad es el conjunto de rasgos comunes que comparten potencialmente a la vez todas las narrativas (o enunciados narrativos) y todas las narraciones (o enunciaciones narrativas) pudiendo ser representada como una competencia, la competencia narrativa (el que exista la narratividad supone que las narrativas y sus narraciones son generales y transculturales); finalmente, la narratología representa la ciencia que describe y analiza, en su metalenguaje, los aspectos técnicos y formales de la narratividad, es decir, de las narrativas o enunciados narrativos y de las narraciones o enunciaciones narrativas.⁵

Si lo llevamos a un plano más personal, bien podríamos definir en mi opinión la narrativa y la narración como el mero acto de *explicarnos el mundo a nosotros mismos mientras intentamos nosotros explicarnos al mundo*. Se trata de un acto dialéctico y performativo.

⁵ El concepto narratología o *narratologie* fue acuñado por Tzvetan Todorov en el año 1969 en su *Grammaire du Décaméron* en la cual abogaba por una narratividad más extendida en tanto que *univers de représentations* y no solo estructuralista (citado en Jan Christoph Meister, “Narratology”, en Peter Hühn, John Pier y Wolf Schmid (eds.), *Handbook of Narratology* (Berlín: De Gruyter, 2014), 625. Y después sería Mieke Bal quien, en 1977, con su clásico *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes* (editado por Klincksieck en París) contribuiría a la visibilización y posterior aceptación del término.

1.1.2 La narratología cognitiva

Después del “giro narrativo” llegaría el “giro cognitivo”.⁶ Si lo pensamos con detenimiento, nos encontramos ante un desarrollo o progreso lógico. Si el estructuralismo quiso desvelar las estructuras que subyacían debajo de la superficie del lenguaje, la narratología cognitiva aspiraba a desvelar los procesos y herramientas de aquello que maquina nuestra mente, y, más en concreto, su relación con el cerebro, el cuerpo, el lenguaje, el texto, el contexto y la cultura. Al fin y al cabo, y como bien señala David Herman, “nuestra cognición está organizada en términos narrativos y las historias constituyen las unidades básicas de nuestro pensamiento humano.”⁷ En otras palabras: nuestra competencia narrativa es el componente básico a la hora de conducirnos en la vida, tanto frente a lo ordinario como a lo extraordinario.

Este interés de la narratología cognitiva por “el procesamiento emocional e intelectual de la narrativa llevada a cabo por el ser humano”, a decir de Sara Uboldi y Stefano Calabrese, ha de ser considerado dentro de un campo más amplio donde la disciplina se ha visto beneficiada y enriquecida por teorías y herramientas procedentes de otros campos como la filosofía, la

⁶ Para el “giro narrativo” véase Martin Kreiswirth, “Trusting the Tale. Narrativist Turn in the Human Sciences”, *New Literary History*, no. 23 (1992): 629-657; para el “giro cognitivo” véase entre otros Elrud Ibsch, “The Cognitive Turn in Narratology”, *Poetics Today*, vol. 5, no. 2 (1990): 227-251 y Bruno Zerwerk, “Der cognitive turn in der Erzähltheorie. Kognitive und ‘natürliche’ Narratologie”, en Ansgar Nünning y Vera Nünning (eds.), *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002), 219-242.

⁷ David Herman, *Narrative Theory and the Cognitive Sciences* (Stanford: Csl Publications, 2003), 12.

psicología, la sociología, las neurociencias o las ciencias computacionales.⁸ En su opinión, la narratología cognitiva se centra fundamentalmente en “los estados mentales, las habilidades personales y las disposiciones que proveen razones para experiencias narrativas.”⁹

El advenimiento y auge de las neurociencias ha llevado incluso a algunos teóricos a acuñar el nombre “neuro-narratividad” o “neuro-narratología”.¹⁰ Así, las conexiones entre la mente y la producción, reproducción y representación de narrativas vendrían avaladas entre otros por los experimentos de David Freedberg y Vittorio Gallese (2007) y Marco Iacoboni (2009) con las denominadas “neuronas-espejo”. En sus experimentos de medición de la respuesta estética a los que sometieron a un grupo de espectadores ante diferentes tipos de imágenes de obras de arte, Freedberg y Gallese pudieron comprobar cómo las neuronas-espejo se disparaban generando respuestas empáticas que simulaban acciones, emociones e, incluso, sensaciones corporales.¹¹ También Iacoboni, por su parte, mostraba cómo a la hora de relacionarnos con otros, imitarlos o incluso adivinar lo que piensan, las células inteligentes o neuronas-espejo se activaban.¹²

⁸ Sara Ubaldi y Stefano Calabrese, “The Dilemma of Suspense: Neuronarratology, Cognitive Neurosciences, and Computer Technology”, en Takashi Ogata y Taisude Akimoto (eds.), *Computational and Cognitive Approaches to Narratology* (Hershey: Alcs, 2016), 323.

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ *Ibíd.*, 348.

¹¹ David Freedberg y Vittorio Gallese, “Motion, emotion and empathy in esthetic experience”, *TRENDS in Cognitive Sciences*, vol. 11, no. 5 (marzo 2007): 197-203.

¹² Marco Iacoboni, *Mirroring People: The Science of Empathy and How We Connect with Others* (Nueva York: Picador, 2009).

Con Marie-Laure Ryan podemos concluir este apartado cuando afirma que la “plantilla cognitiva” que genera narrativas se define por 1) un relato que se desarrolla en un mundo con agentes (caracteres) y objetos (elemento espacial), 2) un mundo que sufre cambios de estado no totalmente predecibles causados por accidentes o acciones deliberadas (elemento temporal) que 3) conllevan cambios mentales y acontecimientos que dotan a la trama de inteligibilidad y cierre (elemento mental, formal y pragmático).¹³

1.1.3 La narratología transmedial

La narratología no solo se ha expandido a otros ámbitos profesionales o disciplinas, sino también se ha infiltrado en otros medios o canales semióticos más allá del tradicional texto literario, como son la pintura, la fotografía, la instalación o el vídeo, además del cine, la televisión, las redes y los hiper-textos, los medios sociales, los video-juegos, la realidad virtual, la música o el mismísimo graffiti.¹⁴

Como acertadamente señala Ralph Schneider, “¿Por qué deberíamos esperar a que este lector particular activara trazos de memoria *exclusivamente* de la experiencia literaria? ¿No será que ver películas, escuchar canciones de música pop, oír las narraciones biográficas de otros y, por supuesto, las propias experiencias vividas por el

¹³ Marie-Laure Ryan, “Narration in Various Media”, en Peter Hühn, John Pier y Wolf Schmid (eds.), *Handbook of Narratology* (Berlín: De Gruyter, 2014), 475.

¹⁴ Véase Manuel González de Ávila, “La razón vital de la semiótica”, en Amelia Gamoneda Lanza (ed.), *Espectro de la analogía: Literatura & ciencia* (Madrid: Abada, 2015), 177-216.

lector también dejan huellas distribuidas en el cerebro que se activan en el momento de la ‘lectura’?”¹⁵

Los hábitos lectores han mudado radicalmente de soporte imponiendo con ello no solo una nueva manera de *contar* historias, sino también de *acceder* a ellas e interiorizarlas. La conjunción de nuevos hábitos culturales y tecnologías digitales más ubicuas y flexibles han traído una nueva narratividad basada —a decir de Jim Collins— en un concepto de “serialidad” que crea mundos narrativos más flexibles y elásticos propios de series de televisión, como *Juego de tronos* o *Breaking Bad*, capaz de sostener la progresión narrativa hasta inimaginables cuotas de 70 u 80 horas.¹⁶ Y como bien apostilla Collins: “las narrativas literarias no han de ser necesariamente literarias, al menos no en el sentido de que las encontramos exclusivamente en libros”.¹⁷

El grado de *media convergence* o convergencia mediática, a decir de Henry Jenkins, nunca antes había sido tan alto, complejo y diverso permitiendo la representación de mundos narrativos a través de una escala de medios muy amplia.¹⁸ Su concepto *transmedia storytelling* nos es útil en cuanto fijación terminológica al referirse a “una narrativa transmedial que se despliega a través de múltiples plataformas mediáticas donde cada nuevo texto

¹⁵ Ralf Schneider, “Is There a Future for Neuro-Narratology? Thoughts on the Meeting of Cognitive Narratology and Neuroaesthetics”, en Per Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin y Wolf Schmid (eds.), *Emerging Vectors of Narratology* (Berlín: De Gruyter, 2017), 280-290 (*cursiva en el original*).

¹⁶ Jim Collins, “The Use Values of Narrativity in Digital Cultures”, *New Literary History*, vol. 44, no. 4 (otoño 2013): 649.

¹⁷ *Ibíd.*: 651.

¹⁸ Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (Nueva York: New York University Press, 2006).

genera una contribución distintiva y valioso al conjunto”.¹⁹

Siguiendo con nuestra afición por el quiasmo, bien podríamos concluir este apartado dedicado a la narratividad y la narratología con que el mundo es un relato y el relato del mundo se llama hoy *storytelling*. Y ello es así en tanto en cuanto el relato no solo narra aquello que el lector, el espectador o el oyente conoce sino también aquello que –según Herman– es “inusual o extraordinario al perfilarse sobre un fondo de creencias y expectativas” dado que “contar relatos constituye una manera de reconciliar el conocimiento anterior con el emergente.”²⁰

La pregunta que ahora cabe hacerse es: ¿y qué ocurre cuando el ciudadano se siente a disgusto o desamparado porque el relato que la cotidianeidad le impone defrauda sus expectativas de futuro o choca contra sus creencias?

1.2 De la nueva narratividad: el relato del poder

La respuesta a semejante pregunta es sencilla: simplemente (se) cambia el relato.

Y esta es mi hipótesis a la hora de articular el advenimiento de esa nueva narratividad llamada *storytelling* en los años 80 con la subida de Ronald Reagan al poder. Desde entonces, ésta solo iría en aumento impregnando todos los campos de la sociedad:

¹⁹ *Ibíd.*, 95-96.

²⁰ David Herman, “Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology”, *PMLA*, vol. 112, no. 5 (octubre 1997): 1048.

desde el burocrático y estatal hasta el económico, el publicitario, el mass-mediático y el político.

Y para entender cómo hemos llegado aquí nos es de gran utilidad tomar como punto de partida el sugerente concepto de “metahistoria” del historiador norteamericano Hayden White acuñado en el año 1973. Ahí plantea la transgresora hipótesis de que la historia no se diferencia mucho de la ficción en tanto en cuanto ambos son ejercicios poéticos altamente narrativos. Dicho de otro modo: la forma narrativa determina el contenido histórico.

Ahora procederemos a ver por qué semejante posicionamiento ha levantado tantas ampollas en el mundo académico. El concepto de “metahistoria” prepara de manera natural el camino para el desembarco del *storytelling*.

1.2.1 La metahistoria: el giro narrativo del pasado

Hayden White es alabado y criticado a partes desiguales.²¹ Aún hoy nos siguen llegando las voces de no pocos historiadores que siguen enojados con su *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*.²²

No es de extrañar. Hayden White disparó directamente contra la línea de flotación de la balsa de la historia: la presunción por parte de la historia, al igual que las ciencias experimentales, de científicidad o rango

²¹ Hayden White falleció el 5 de marzo de 2018 a la edad de 89 años.

²² Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973).

científico. Porque en realidad, la síntesis de la progresión del ejercicio de la historia es la del paulatino abandono de relatos (semi-)ficticios como las leyendas, los mitos, los poemas épicos o las fábulas en favor de los anales, las crónicas y, finalmente, el gran relato histórico con su pretensión científica.

La historia es un cúmulo de narrativas. Y cada narración cuenta una historia con un principio que desemboca en un final dando fe no solo de *qué es lo que pasó* sino también de *por qué pasó*. “En esa teoría –argumenta White– considero la obra histórica como lo que más visiblemente es: *una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa*. Las historias (y también las filosofías de la historia) combinan cierta cantidad de datos, conceptos teóricos para explicar esos datos, y una *estructura narrativa* para presentarlos como la representación de conjuntos de acontecimientos que supuestamente ocurrieron en tiempos pasados.”²³ Y White prosigue sosteniendo que esos acontecimientos tienen además “un contenido estructural profundo que es en general de naturaleza poética, y lingüística de manera específica, y que sirve como paradigma pre-críticamente aceptado de lo que debe ser una interpretación de especie histórica. Este paradigma funciona como elemento *metahistórico* en todas las obras históricas de alcance mayor que la monografía o el archivo.”²⁴

White analiza las dimensiones epistemológicas, estéticas y morales de la obra histórica europea del siglo 19. Para ello recurre a los grandes historiadores Michelet,

²³ *Ibíd.*, ix (*la cursiva es mía*).

²⁴ *Ibíd.* (*la cursiva es mía*).

Tocqueville, Ranke y Burckhardt, y a los igualmente grandes filósofos Nietzsche, Marx, Hegel y Croce. Distingue entre tres tipos de estrategia que el historiador puede aplicar para alcanzar diferentes efectos explicativos: por argumentación formal, por la trama o por implicación ideológica; la argumentación formal se divide a su vez en los modos de formismo, organicismo, mecanicismo y contextualismo; la trama se divide en la novela, la comedia, la tragedia y la sátira; y la implicación ideológica en anarquismo, conservadurismo, radicalismo y liberalismo.²⁵ Cada historiador a la hora de pensar la historia selecciona una determinada estrategia aplicando una combinación de algunos de estos modos.

White sugiere además que existe “una afinidad electiva entre el acto de prefiguración del campo histórico y la estrategia explicativa utilizada por el historiador de una determinada obra.”²⁶ Y narrar, como bien sabemos, es seleccionar, ordenar e interpretar, decisiones impregnadas al fin y al cabo de un profundo carácter ideológico. Pero decisiones constructivas que, a decir de él, asemejan la historia a la ficción: “Existen muchas historias que podrían pasar por novelas, y muchas novelas que podrían pasar por historias, consideradas desde términos puramente formales. Vistas sencillamente como artefactos verbales, las historias y las novelas son indistinguibles la una de la otra.”²⁷

White claramente nos recuerda que en lo que respecta a la historia (o narración histórica), ésta se considera

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ *Ibíd.*, 427.

²⁷ *Ibíd.*, 122.

comúnmente como veraz y parte del “mundo real”, mientras que la ficción en tanto que resultado del mundo imaginario de un escritor es de por sí más subjetiva y prejuiciada.²⁸ Y sin embargo, tanto al enfrentarse a una novela como a un relato histórico, del lector se exige el uso de la imaginación con el fin de “experimentar la ‘ficcionalización’ de la historia como una ‘explicación’ por la misma razón que experimentamos una gran ficción como una iluminación de un mundo que habitamos conjuntamente con el autor.”²⁹

Hayden White no apela tanto al hecho de que el historiador maneje acontecimientos falsos o imaginarios, pero sí a que el pensar histórico también se apoya en estrategias narrativas y en otorgar sentido a la narración y al mundo narrativo. White no estuvo solo en este empeño de subrayar la delgada línea que media entre la historia y la ficción. En 1975, dos años después de su *Metahistoria*, Michel de Certeau apuntaba que “el pasado es una ficción del presente.”³⁰ Y en esa línea de pensamiento se instalaría Karl R. Popper con su ensayo *Against What May be Called the Cynical Interpretation of History* al afirmar que el pasado carece de historia propia y que lo que realmente pasó es imposible de registrar, para acabar concluyendo que “el futuro no es la extensión del pasado ni del presente.”³¹

1.2.2 El *storytelling*: el giro narrativo del presente

²⁸ *Ibid.*, 121.

²⁹ *Ibid.*, 99.

³⁰ Michel de Certeau, *The Writing of History* (Nueva York: Columbia University Press, 1988), 10 (*L'écriture de l'histoire*, Gallimard, 1973).

³¹ Karl R. Popper, “Against What May be Called the Cynical Interpretation of the Past”, *The Harvard Review of Philosophy* (otoño 1993): 8.

Este nuevo sentido de la historia, que trajo consigo el giro narrativo del presente en la forma del denominado *storytelling*, tiene para mí sus orígenes en la llegada de Ronald Reagan y sus *spin doctors* a la Casa Blanca en el año 1981.³² Es el actor-aupado-a-presidente el que inaugura en los años 80 la era del *storytelling* o hiper-narratividad: una manera nueva de relacionarse con el ciudadano a través de atractivos y poderosos relatos que impregnan todos los ámbitos de la sociedad sustituyendo, adornando, deformando o, incluso, camuflando realidades incómodas, dolorosas o directamente infames.

Hemos optado por usar como término el anglosajón *storytelling* para denotar esta sociedad hiper-narrativa que cabalga a lomos del neoliberalismo y la globalización produciendo numerosos y fascinantes relatos como la “Guerra de las galaxias”, el “Imperio del mal”, “El fin de la historia” y la “Guerra contra el terror”, vertebrada a su vez por no menos fascinantes acontecimientos históricos como la caída del muro de Berlín o el ataque a las Torres Gemelas de Nueva York. La elección del igualmente televisivo Donald Trump treinta y cinco años después culmina de manera simbólica este período de casi cuarenta años donde, por así decirlo, el poder del relato afianza el relato del poder.

Storytelling significa llanamente contar historias o el arte de contar historias. Según el diccionario etimológico inglés en línea surge en el año 1709 junto

³² *Spin doctor* se podría traducir en castellano como asesor de comunicación que literalmente le da la vuelta (*spin*) a una situación.

con la palabra *storyteller*.³³ A fin de diferenciarlo de la narratividad-narración al uso, nos ha sido muy útil el libro de Christian Salmon *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*, cuyo título en castellano mantiene el vocablo inglés.³⁴ El *storytelling* se erige en el elemento definitorio que durante cuatro decenios ha venido caracterizando a la sociedad actual. Y Ronald Reagan ha desempeñado un papel extraordinario en la consagración de esta máquina narrativa.

A la hora de analizar ese extraordinario poder del relato, Christian Salmon se planteaba la siguiente pregunta que, por el interés que revista para nosotros, citaremos en su totalidad: “¿Cómo explicar esta influencia del *storytelling* sobre los discursos políticos en Estados Unidos? ¿Por qué la narración de relatos edificantes se considera allí un nuevo paradigma en las ciencias políticas, a expensas de las nociones de imagen y de retórica y hasta el punto de dominar no solo las campañas electorales, sino también el ejercicio del poder ejecutivo o la gestión de situaciones de crisis?”³⁵

Nacido en 1911, la vida de *The Ronald* o *The Great Communicator* —como también se le conoce comúnmente— se deja leer, a decir de Robert M. Collins, como un típico guión del sueño americano: de orígenes humildes, se gradúa en una insignificante universidad del Medio Oeste norteamericano durante la Gran Depresión y se marcha a California a probar suerte en el competitivo mundo del

³³ Véase <https://www.etymonline.com/word/story-telling>, recurso online.

³⁴ Christian Salmon, *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes* (Barcelona: Península, 2008).

³⁵ *Ibíd.*, 139.

cine y el *show business*.³⁶ Es ahí donde Reagan se forja como orador y pone en práctica los fundamentos de su filosofía política: un anti-comunismo feroz, un nacionalismo a ultranza, desregulación, bajada de impuestos y reducción al máximo de la intervención del estado en la vida del ciudadano.



Reagan visitando una fábrica el 31 de enero 1956 durante una de sus típicas arengas anti-comunistas

El sueño americano se había roto. Frente al relato pesimista y derrotista de Carter, Reagan ofrecía una “visión profundamente optimista de una América renovada” en la que prometía “revitalizar la economía, restaurar el poder y prestigio de Estados Unidos en los asuntos

³⁶ Robert M. Collins, *Transforming America: Politics and Culture During the Reagan Years* (Nueva York: Columbia University Press, 2007), 29.

mundiales, y revertir lo que él veía como una deriva peligrosa en dirección al estado del bienestar europeo.”³⁷

En su discurso inaugural, Reagan se dirige a la audiencia afirmando que los problemas de la nación requieren “nuestros mejores esfuerzos y nuestra voluntad para creer en nosotros mismos y confiar en nuestra capacidad para realizar grandes hazañas, para creer que podemos y resolveremos los problemas que afrontamos hoy.”; para acabar afirmando con rotundidad que “Después de todo, ¿por qué no deberíamos creerlo? ¡Somos americanos!”³⁸

¿Y cómo consigue Reagan plasmar ese relato cuando la terca realidad era absolutamente adversa? Creando una realidad alternativa o contrarrealidad con la que el pueblo norteamericano se sintiera identificado y a gusto, una nueva realidad de la que sentirse orgulloso que sentara las bases para un futuro de libertad y prosperidad.

Como bien señalara John Anthony Maltese en su best-seller *Spin Control. The White House Office of Communications and the Management of Presidential News*, bajo el mandato de Reagan la Oficina de Información y de Comunicación de la Casa Blanca “contribuía a crear una contrarrealidad. La idea era desviar la atención de la gente de las apuestas esenciales creando un mundo de mitos y de símbolos a fin de que se sintieran bien con ellos mismos y con su país.”³⁹ En la era Reagan, La Casa Blanca no

³⁷ *Ibíd.*, 46.

³⁸ Ronald Reagan, “Presidential Speech”, *Youtube* (20 de enero de 1980), min. 19’50”, recurso online.

³⁹ John Anthony Maltese, *Spin Control: The White House Office of Communications and the Management of Presidential News* (Chapell Hill: The University of North Carolina Press, 1994), 199.

permite que los medios dicten la información sino que pasa al ataque con el *line of the day* o *story of the day*: mensajes o historias cuidadosamente elaboradas, muchas veces apoyadas en imágenes filmadas, que imponían el guión y marcaban a la prensa la perspectiva desde la cual la noticia debería ser enmarcada y transmitida.

Desde Reagan y sus *spin doctors* la propia política no ha dejado de convertirse en un espectáculo mediático en el que el presidente desempeña el rol de actor principal y el *storytelling* marca los límites entre la realidad y la ficción. Las contrarrealidades de Ronald Reagan convencieron primero al pueblo norteamericano y luego al mundo entero de que no importaba que algo fuera verdad o mero artificio, de que lo único que importaba era el relato, y cuanto más bonito, mejor.

1.3 De la contra-narratividad: una narración plausible

Por lo general nos gusta imaginar que tenemos nuestra vida bajo control. Y cuando no es así, no perdemos la esperanza de imaginarnos una vida paralela o alternativa al desentrañar las posibles causas que nos han llevado a la situación actual.

1.3.1 La historia contra-factual

Este tipo de imaginación se denomina “contra-factual”. “De manera estricta –argumentan Denis J. Hilton, David R. Mandel y Patrizia Catellani– contra-factuales se refieren a pensamientos o afirmaciones que incluyen al menos algunas premisas que entendemos que son contrarias a los

hechos.”⁴⁰ Por su parte, Barbara A. Spellman, Alexandra P. Kincannon y Stephen J. Stose matizan que entre las múltiples capacidades cognitivas del ser humano, “el razonamiento contra-factual nos permite imaginar algo en el mundo diferente a lo que era o es (*id est*, contra-el-hecho); podemos entonces imaginar o simular mentalmente el mundo desplegándose en una dirección diferente a la dirección que ha tomado actualmente.”⁴¹ Además de la direccionalidad, la imaginación contra-factual “permite planificar el futuro y aprender de los errores. Mientras que el razonamiento contra-factual trata de la posibilidad, el razonamiento causal trata de la realidad.”⁴² Ahora bien, en todos los campos de nuestra sociedad, desde el científico, el jurídico, hasta el económico, el político o el literario, la realidad va de la mano de la contra-facturalidad, es decir, el descubrimiento de relaciones causales va muchas veces precedido de o unido a pensamientos contra-factuales.

Analícemos entonces varios casos, desde lo meramente hipotético hasta lo creíblemente factible, a fin de describir cómo la contra-facturalidad histórica avanzó y sigue avanzando nuestro entendimiento de acontecimientos políticos del pasado y del presente allanando el camino a la hiper-narratividad actual.

Una fascinante hipótesis de historia contra-factual relacionada con Hitler intentaría responder a la pregunta

⁴⁰ Denis J. Hilton, David R. Mandel y Patrizia Catellani, “Introduction”, en Denis J. Hilton, David R. Mandel y Patrizia Catellani (eds.), *The Psychology of Counterfactual Thinking* (Londres: Routledge, 2005), 10.

⁴¹ Barbara A. Spellman, Alexandra P. Kincannon y Stephen J. Stose, “The relation between counterfactual and causal reasoning”, en Hilton, Mandel y Catellani (eds.), *Psychology of Counterfactual*, 27.

⁴² *Ibid.*

¿qué hubiera pasado si Hitler hubiera aprobado el examen de acceso a la Academia de Arte de Viena en 1908? Sabemos que en ese año hizo un segundo intento por entrar en la Academia presentando cuatro acuarelas que, para su gran frustración, fueron rechazadas por graves errores de perspectiva. El artista neerlandés Gert Jan Kocken realizó en el año 2005 fotografías de las acuarelas de Hitler a tamaño real. Como bien afirma Frank van der Stok, éstas “ofrecen al espectador casi una ‘reproducción’ no mediada, sin sugerir ninguna actitud o perspectiva por su parte.”⁴³ De haber pasado el examen de aptitud, es más que probable que Hitler no se hubiera metido en política y tal vez el partido nazi nunca hubiera llegado al poder. Ni tampoco existiría hoy la enigmática serie que plantea esa posibilidad: *The Man in the High Castle*.



Adolf Hitler, *La vieja Viena* (1908), acuarela (foto tomada por Gert Jan Kocken, 2005)

⁴³ Frank van der Stok, “Mental Images”, en Frank van der Stok, Frits Gierstberg y Flip Bool (eds.), *Questioning History: Imagining the Past in Contemporary Art* (Rotterdam: NAI Publishers, 2008), 114.

De la mano de Victoria Wohl sabemos que el concepto griego *eikos* se refería ya en la Antigüedad griega a “aquello que es probable, factible o razonable” en oposición a lo que es “impropio” o “real”.⁴⁴ Tucídides recurre muy a menudo en su *Historia* al razonamiento contra-factual. Refiriéndose a la relevancia de la expedición contra Troya, afirma que “Si la ciudad de los lacedemonios [Esparta] hubiera de ser abandonada, y nada hubiera de quedar de ella a no ser sus templos y los fundamentos de otros edificios, la posteridad aborrecería creer, digo, después de un lapso de tiempo largo que su poder era igual de grande que su fama” mientras que “si Atenas sufriera el mismo destino, su poder, pienso, de lo que surgiría de las ruinas de la ciudad, sería conjeturado como el doble de lo que es.”⁴⁵

Como último ejemplo, apelamos a lo que se denominó coloquialmente como *Star Wars* o Guerra de las Galaxias. El Presidente Reagan lanzaría en el discurso del 23 de marzo de 1983 el *Strategic Defense Initiative* (SDI) o “Guerra de las Galaxias”, en alusión a la famosa película de George Lucas. Reagan estaba convencido de que si Estados Unidos no superaba a los soviéticos en la carrera armamentística, la amenaza nuclear no cesaría y la Unión Soviética tampoco se avendría a destruir sus misiles. Reagan y sus generales proponen un cambio de filosofía radical para alterar el *Mutually Assured Destruction* (MAD) o Destrucción Mutua Asegurada: una disuasión

⁴⁴ Victoria Wohl, “Introduction: *Eikos* in ancient Greek thought”, en Victoria Wohl (ed.), *Probabilities, Hypotheticals, and Counterfactuals in Ancient Greek Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 1.

⁴⁵ Tucídides, *History of the Peloponnesian War. Books I and II* (Cambridge: Harvard University Press, 1958), 19.

defensiva.⁴⁶ El SDI constituía una sofisticada red de dos mil doscientos satélites militares equipados con armas kinéticas y láseres que serían capaces de interceptar misiles balísticos intercontinentales en el aire.⁴⁷

Sería el científico Edward Teller, el padre de la bomba nuclear, quien ideara el proyecto SDI que haría que los misiles nucleares se volvieran obsoletos.⁴⁸ Todo ello no era más que pura ciencia ficción, y de hecho el proyecto sería abandonado en el año 1993. Pero el hecho es que los soviéticos y, en particular, Michael Gorbachov, agobiados por una economía endeble e incapaces de seguir con el esfuerzo financiero que requería la carrera armamentística, se avinieron a negociar de manera un punto traumática. Como bien señala Rye, “acaso el mayor legado del SDI sea su contribución a la disolución de la Unión Soviética y el Telón de Acero.”⁴⁹ Robert McFarlane, consejero de Seguridad Nacional entre 1983 y 1985, lo diría sin ambages: “SDI fue la mayor operación de engaño de la historia.”⁵⁰ Sin duda, se trata de un fantástico relato contra-factual que adquirió visos de realidad y que tuvo efectos prácticos sobre la propia realidad.

1.3.2 El fin de la historia

En febrero de 1989, Francis Fukuyama imparte una conferencia sobre relaciones internacionales en la

⁴⁶ Andrés Ortega, “La ‘guerra de las galaxias’ un guión de Ronald Reagan”, *El País* (14 de octubre de 1986), recurso online.

⁴⁷ Gilbert D. Rye, “Reagan’s ‘Star Wars’ Speech: An Insider’s View”, *Spacenews.com* (25 de marzo de 2013), recurso online.

⁴⁸ Joseph M. Siracusa y David G. Coleman, *Depression to Cold War: A History of America from Herbert Hoover to Ronald Reagan* (Westport: Greenwood Publishing, 2002), 258.

⁴⁹ Rye, “Reagan’s ‘Star Wars’”, *Spacenews.com*, recurso online.

⁵⁰ Citado en Javier Bilbao, “La Guerra de las Galaxias de Ronald Reagan”, *Jotdown* (septiembre de 2013), recurso online.

Universidad de Chicago, dentro de un ciclo de conferencias dedicadas al declive de Occidente. A contracorriente del tono pesimista de los otros ponentes de la noche, Fukuyama apuesta fuerte y pronuncia las siguientes proféticas palabras: “Lo que estamos presenciando aquí no es solo el fin de la Guerra Fría, o la clausura de un determinado período de la historia de la post-guerra, sino el fin de la historia como tal: esto es, el punto final de la evolución ideológica de la humanidad y la universalización de la democracia liberal occidental como forma final de gobierno humano.”⁵¹ Entre los oyentes se encontraba Owen Harries, el editor de la revista *The National Interest*, que raudo se ofreció a publicarlo. En junio de 1989 una versión revisada de su intervención titulada *The End of History?* apareció en la revista.⁵²

A partir de ahí ya sabemos todos lo que pasó: el ensayo puso al mundo académico y político literalmente patas arriba, tanto en Washington como internacionalmente. Hasta hoy día es uno de los artículos más citados de estos últimos treinta años. El mensaje era poderoso: el capitalismo había derrotado al comunismo y la democracia liberal se impondría a escala global. Para más mística, la caída del Muro de Berlín unos meses después, el día 9 de noviembre de 1989, no hacía más que avalar su tesis.

En el año 1992, Fukuyama publicaría su libro *The End of History and the Last Man* que se convertiría en uno de libros de filosofía política más leídos y, cómo no,

⁵¹ Citado en Gideon Rachman, *Zero-Sum Future: American Power in the Age of Anxiety* (Nueva York: Simon & Schuster, 2011), 100.

⁵² Francis Fukuyama, “The end of history?”, *The National Interest*, no. 16 (verano 1989): 3-18.

también más criticados.⁵³ Aparte de que la historia llegaría a su fin, Fukuyama también predijo aquello de que el ser humano se moriría de aburrimiento. De tal suerte –escribe Fukuyama–, la democracia liberal constituiría “el punto final de la evolución ideológica de la humanidad” y, como tal “el fin de la historia.”⁵⁴ En otras palabras: la democracia liberal es el sistema más perfecto que existe y la “única aspiración política coherente capaz de abarcar diferentes regiones y culturas a lo largo y ancho del globo.”⁵⁵ Más allá solo hay cabida para sistemas inestables o imperfectos como “teocracias o dictaduras militares.”⁵⁶

Si para Marx la tecno-ciencia como motor de la historia llevaría al comunismo, para Fukuyama ese cambio abocaría en el capitalismo. Sin embargo, aparte del lado material, la democracia para ser exitosa ha de cubrir el lado afectivo-emocional del ciudadano. Basándose en Hegel y su concepto de la “lucha por el reconocimiento”, Fukuyama afirma que el ser humano solo es tal si recibe ese reconocimiento, si es “reconocido como un ser con cierta valía y dignidad.”⁵⁷ Debemos recordar brevemente aquí que Fukuyama a su vez también se basa en Alexandre Kojève a la hora de desarrollar el concepto de reconocimiento.⁵⁸ El hombre para Kojève es, según Michael S. Roth, “aquello que aún no es. Él es historia y vive en tanto que hombre

⁵³ Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man* (Nueva York: The Free Press, 1992).

⁵⁴ *Ibíd.*, xi.

⁵⁵ *Ibíd.*, xiii.

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ Fukuyama, *End of History*, xvi.

⁵⁸ Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel* (Paris: Gallimard, 1947).

otorgando prioridad al futuro.”⁵⁹ Y el fin de la historia presupone la “acción política necesaria que traerá el reino de la libertad, un estado de felicidad final donde el hombre ha obtenido su reconocimiento y no le resta nada más por conseguir”.⁶⁰ Mas esta lucha entre el amo y el esclavo es, según Hegel, desigual. Fukuyama enmarca el deseo de reconocimiento también desde el punto de vista de la Antigüedad griega recurriendo a Platón y su “*thymos*, la parte del alma que demanda reconocimiento”.⁶¹ Además de la parte económica, es el “deseo de reconocimiento” lo que activa “el vínculo perdido entre la economía liberal y la política liberal.”⁶² En cuanto a esa fascinante idea de finitud de la historia, Fukuyama aclara que lo que ha llegado a su fin es esa “historia entendida como un proceso singular, coherente y evolutivo que toma en consideración la experiencia de todas las personas en todos los tiempos.”⁶³ “La evolución del ser humano” acabaría, a decir de Hegel y Marx según Fukuyama, “cuando la humanidad hubiera adquirido una forma de sociedad que satisficiera los deseos más profundos y más fundamentales.”⁶⁴ Con el advenimiento del estado liberal (Hegel) o el comunismo (Marx) se materializaría el fin de la historia: “no existiría más progreso en el desarrollo de los principios y las instituciones que lo sustentan debido a que todas las grandes cuestiones habrían sido resueltas.”⁶⁵

⁵⁹ Michael S. Roth, “A Problem of Recognition: Alexandre Kojève and the End of History”, *History and Theory*, vol. 24, no. 3 (octubre 1985): 298.

⁶⁰ *Ibíd.*, 301.

⁶¹ Fukuyama, *End of History*, xvii-xviii.

⁶² *Ibíd.*, xviii.

⁶³ *Ibíd.*, xii.

⁶⁴ *Ibíd.*

⁶⁵ *Ibíd.*

Las preguntas que cabría acaso hacernos son:
¿Verdaderamente la historia ha llegado a su fin y carece de direccionalidad? ¿Es cierto que el hombre ha alcanzado su cuota más alta de igualdad y su *thymos* en la democracia liberal? ¿El hombre ha visto sus otras necesidades cumplidas en el capitalismo actual? ¿Acaso la crisis del coronavirus se está empeñando en demostrarnos lo contrario?

Sea como fuere, “el fin de la historia” de Francis Fukuyama se convirtió en una narrativa legitimadora que supo dotar al neoliberalismo de una faceta filosófica provocadora en la línea con el mejor *storytelling*. “La fantasía del fin de la historia —escribe Michael S. Roth— nos permite imaginar que lo real y lo ideal coincidirán en el mundo.”⁶⁶

1.4 De la contra-narratividad: la narración tóxica.

Este apartado está dividido en dos secciones: la primera aborda la génesis e idiosincrasia de la teoría de la conspiración y el segundo la posverdad y las *fake news*.

1.4.1 La teoría de la conspiración

Estamos en Dallas. Se producen tres disparos. Son las 12:30. El primer disparo impacta en la acera. El segundo impacta a John por detrás en la espalda y el proyectil sale por la garganta. El tercer disparo impacta de lleno en el hueso parietal derecho de la cabeza. Los disparos proceden de un fusil de cerrojo Carcano M91/38 de

⁶⁶ Michael S. Roth, “Reviewed Works: The End of History and the Last Man by Francis Fukuyama”, *History and Theory*, vol. 32, no. 2 (mayo 1993): 194.

fabricación italiana con mira telescópica. A las 13:38 del 22 de noviembre de 1963 se anuncia oficialmente la muerte del Presidente Kennedy. Lee Harvey Oswald es acusado del asesinato.⁶⁷

Retrocedamos en el tiempo. En concreto al 9 de agosto de 117. Publio Elio Adriano recibe en Siria una carta con la suntuosa noticia de que ha sido adoptado por el emperador Trajano. El 11 de agosto, Trajano fallece en Selinunte, una ciudad de la costa cilicia. Pronto circulan los rumores de un envenenamiento. De acuerdo a la *Historia Augusta*, Trajano había favorecido a Neratius Priscus como sucesor. Murió sin dejar atrás descendencia alguna. Dion Casio anota que Adriano le debe su adopción a las maquinaciones de Atiano, el prefecto pretoriano de Trajano, y a Plotina, la mujer de Trajano que era su amante. La adopción fue abrupta y las firmas irregulares.⁶⁸

Estos dos ejemplos, el de Kennedy de nuestra historia contemporánea, y el de Adriano sacado de la Antigüedad clásica, nos sirven para delimitar los dos polos en torno a los cuales, básicamente, podemos articular este fascinante fenómeno narrativo: *conspiración* versus *teoría conspiratoria*.

Por un lado, tendríamos la raíz histórica mediterránea con especial énfasis en el Imperio romano donde la conspiración, al decir de Victoria Emma Pagán, forma

⁶⁷ Relato elaborado a partir de la película *J.F.K.: Caso abierto* de Oliver Stone (1991) e información que figura en *Wikipedia.com*.

⁶⁸ Este relato ha sido confeccionado a partir de la información que figura en el libro de Victoria Emma Pagán, *Conspiracy Theory in Latin Literature* (Austin: University of Texas Press, 2012), 119-120. (Por razones de suspense narrativo no he entrecomillado las citas).

parte de la vida política y social de élites, políticos, funcionarios, historiadores, dramaturgos y poetas. La conspiración configura en otras palabras parte de la “cultura retórica de la antigua Roma” y “articula una respuesta a condiciones permanentes, reafirmando la capacidad de control social y operando a través de un tipo de storytelling que apela a juicios de verdad y credibilidad.”⁶⁹



Imagen asesinato John F. Kennedy en Dallas el 22 de noviembre de 1963

El otro gran bloque contemporáneo tendría sus orígenes en la sociedad norteamericana de la post-guerra y la psicosis de la Guerra Fría reflejando una “cultura de la conspiración que es sintomática de desafección política y

⁶⁹ *Ibíd.*, 6.

autonomía [individual] deteriorada.”⁷⁰ El terrible e inaudito asesinato de John F. Kennedy, en particular, genera un aluvión de *teorías conspiratorias*. Según Brian Keeley, “Una teoría conspiratoria constituye una explicación sugerida de algún acontecimiento histórico (o acontecimientos) en términos de la agencia causal significativa de un grupo relativamente pequeño de personas –los conspiradores– que actúan en secreto. Propone una *explicación* del acontecimiento en cuestión. Sugiere las razones por las que el acontecimiento ocurrió.”⁷¹

El interés en la postguerra por la teoría conspiratoria surge, por un lado, a raíz del uso de Karl R. Popper de su concepto de “teoría conspiratoria de la sociedad” según la cual lo que ha de preguntarse el teórico social es acerca de las “acciones sociales individuales y sus no intencionadas (y a menudo indeseadas) consecuencias sociales, como también acerca de aquellas buscadas” y no verlas como un “resultado de un supuesto diseño consciente” por parte de instituciones y grupos de poder.⁷² Y, por otro, también del icónico ensayo de Richard Hofstadter *The Paranoid Style in American Politics*, publicado en noviembre de 1964 en *Harper’s Magazine*, que contribuiría a su auge. En él, Hofstadter usaba la expresión “estilo paranoico” para denunciar “en la política el uso de modos de expresión paranoicos por gente más o menos normal que hacen que el fenómeno cobre significancia.”⁷³

⁷⁰ *Ibíd.*

⁷¹ Brian Keeley, “Of Conspiracy Theories”, *The Journal of Philosophy*, vol. XCVI, no. 3 (marzo 1999): 116.

⁷² Karl R. Popper, *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge* (Nueva York: Routledge, 2002 [1963]), 165-168.

⁷³ Richard Hofstadter, “The Paranoid Style in American Politics”, *Harper’s Magazine* (noviembre 1964): 77.

Todo ello arrojó una luz tenebrosa y paranoica sobre las teorías conspiratorias, que aún hoy no se ha apagado. Así, podemos discernir entre una aproximación “clásica” y otra “cultural” en las corrientes académicas actuales. La corriente clásica ve las teorías conspiratorias como narrativas políticas creadas por grupos extremistas de izquierdas y de derechas que pregonan ideologías de prejuicios y paranoias. Son, en otras palabras, patologías políticas. Daniel Pipes nos sirve como ejemplo de esta línea interpretativa cuando afirma que las “teorías conspiratorias se apoderan de una persona hasta el punto de que se convierten en una manera de ver la vida misma.”⁷⁴ La interpretación cultural, por su parte, prefiere entender las teorías conspiratorias como síntomas sociales y políticos más que como patologías, síntomas asociados al fin y al cabo a cambios sociales y culturales. Peter Knight se mueve precisamente en esta dirección: las teorías conspiratorias “constituyen una *sociología-del-hágalo-usted-mismo* en una época que considera que cualquier discusión de causalidad social es profundamente sospechosa.”⁷⁵

A pesar de la desaprobación epistemológica existente, las teorías conspiratorias son frecuentemente, si creemos a Michael Butter y Maurus Reinkowski, “articulaciones de y respuestas distorsionadas a problemas, necesidades y ansiedades existentes.”⁷⁶ Para nosotros constituyen un

⁷⁴ Daniel Pipes, *Conspiracy: How the Paranoid Style Flourishes and Where it Comes from* (Nueva York: The Free Press, 1997), 22.

⁷⁵ Peter Knight, *Conspiracy Culture: From Kennedy to the X Files* (Londres: Routledge, 2000), 155.

⁷⁶ Michael Butter y Maurus Reinkowski, “Introduction: Mapping Conspiracy Theories in the United States and the Middle East”, en Michael Butter y Maurus Reinkowski, *Conspiracy Theories in the United*

abanico más de ese gran poder que es el *storytelling*. En la sociedad actual, y en particular tras la llegada de Internet y los medios sociales, parece que estuviéramos viviendo la época dorada de las teorías conspiratorias.

1.4.2 La posverdad y las *fake news*

Existe unanimidad total entre los teóricos y estudiosos en que el año 2016 es el año del advenimiento de la posverdad y las *fake news*.⁷⁷ Tal vez en el futuro se convierta en una fecha icónica como el *Mayo del 68* o el *9/11*. No es que anteriormente no existiera el engaño, la decepción, la falsedad, la desinformación, la mentira o la propaganda, solo que Trump y el Brexit hicieron que en el año 2016 la manipulación y los bulos, tanto en la prensa como en las redes y medios sociales, aumentaran de manera alarmante llegando a niveles hasta entonces desconocidos. Además, esta fecha adquiriría rango histórico en tanto en cuanto el Diccionario Oxford declarararía la *post-truth* o la posverdad como el vocablo del año. Recurramos entonces a su definición. Según el *Oxford Dictionaries* la posverdad “se refiere a lo relacionado con o que denota circunstancias en que hechos objetivos son menos influyentes que las emociones o las creencias personales a la hora de configurar la opinión pública.”⁷⁸ No me parece una buena descripción dado que

States and the Middle East: A Comparative Approach Account (Berlín: De Gruyter, 2014), 10.

⁷⁷ Véase, por ejemplo, Ari Havt-Rabin, *Lies, Incorporated: The World of Post-Truth Politics* (Nueva York: Anchor Books, 2016); Michiko Kakutani, *The Death of Truth* (Nueva York: Penguin, 2018); Lee McIntyre, *Post-Truth* (Londres: Cambridge University Press, 2018); Brian McNair, *Fake News: Falsehood, Fabrication and Fantasy in Journalism* (Londres: Routledge, 2018).

⁷⁸

<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/post-truth>, recurso online.

hechos objetivos (como también ya de paso la apelación a la verdad) son conceptos de la Ilustración demasiado problemáticos desde un punto de vista filosófico y ontológico, que no es necesario entrar a analizar aquí ahora, y que no cubren ni aprehenden el momento de complejidad actual. “Antes de que posverdad tomara el relevo, escribe Amina Hussein, Stephen Colbert había acuñado el nuevo término *truthiness* para denotar la persistente confianza de Donald Trump en sus tripas y su instinto a la hora de tomar decisiones graves.”⁷⁹ La palabra *truthiness* sería algo así como “verdaderismo” o “verdadidad”, si se me perdonan estos espantosos neologismos. El hecho es que tanto la campaña presidencial norteamericana como la del Brexit estuvieron dominadas por bulos extraordinarios y campañas de desinformación sublimes. Por su parte, las *fake news* o noticias falsas o bulos forman parte o serían el efecto de este régimen epistémico de la posverdad. Si acudimos nuevamente al diccionario Oxford nos encontramos con que las *fake news* son “informes falsos de acontecimientos, escritos o leídos en páginas web.”⁸⁰ En este caso, me parece más completa la definición del *Cambridge Dictionary* cuando afirma que las *fake news* son “historias falsas que aparecen en las noticias, divulgadas en Internet o usando otros medios, creadas por lo general para influir en opiniones políticas o como broma.”⁸¹ Uno de lo mayores *fake news* en el 2016 fue, según Dan Evon, que la web de noticias *WTOE 5 News* había informado de que el Papa Francisco apoyaba la candidatura de Donald Trump

⁷⁹ Amina Hussein, “Theorising Post-Truth: A Postmodern Phenomenon”, *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, vol. 42, no. 1 (primavera 2019): 151.

⁸⁰<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/fake-news?q=fake+news>, recurso online.

⁸¹ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fake-news>.

a las elecciones presidenciales norteamericanas.⁸² Se trataba de una broma que se hizo viral y que muchas webs dieron por auténtica.

Ya Aristóteles en su *Metafísica* se tomaba las molestias de definir la verdad y la falsedad como que “Falso es, en efecto, decir que lo que es, no es, y que lo que no es, es; verdadero, que lo que es, es, y lo que no es, no es. Por consiguiente, quien diga que (algo) es o no es, dirá algo verdadero o dirá algo falso. Sin embargo, ni de lo que es ni de lo que no es puede decirse (indistintamente) que es o que no es.” (1011b25)⁸³ Un punto redicho, lo que viene a afirmar es que existe una correspondencia entre lo real y lo verdadero.

Lo que a nosotros nos concierne a la hora de delimitar ese escenario de transformación de la mentira en verdad, del hecho en ficción o de la emoción en razón, son las teorías acuñadas por varios filósofos posmodernos: Jean-François Lyotard, Jacques Derrida y Jean Baudrillard. En todos ellos resonó con fuerza el dictum *nietzscheniano* de que “no hay hechos, solo interpretaciones.”⁸⁴ Pensemos en Lyotard con el “descrédito de las grandes narrativas” y de sus conceptos articuladores como la razón, la verdad y el progreso; en Derrida y su “deconstrucción” que le lleva a la desconfianza de la ciencia proponiendo la “diferencia” y el “diferimiento” como exponentes de ese juego libre de significados e identidades que no son

⁸² Dan Evon, *Snopes* (10 de julio de 2016), recurso online.

⁸³ Aristóteles, *Metafísica* (Madrid: Editorial Gredos, 1994), 198.

⁸⁴ En realidad, el fragmento entero dice “Contra el positivismo, que se queda en el fenómeno ‘solo hay hechos’, yo diría, no, precisamente no hay hechos, sólo interpretaciones.” Walter Kaufmann, *The Portable Nietzsche* (Londres: Penguin, 1959), 458.

fijos sino contextuales;⁸⁵ y, finalmente, Baudrillard con su idea de la realidad como representación o “hiper-realidad” y “la pérdida de lo real”.⁸⁶ Todo ello generó un clima de duda y sospecha. Argumentan básicamente que el conocimiento y el significado vienen determinados por elementos como raza, género, sexo, nacionalidad y cultura. No existe una verdad sino múltiples verdades.

No es de extrañar que la situación actual de bulos y teorías de conspiración que trajo el COVID-19 sea heredera de estas disquisiciones posmodernas y haya desembocado en la denominada “infodemia” o pandemia informativa. A decir de Roy Schulman y David Siman-Tov, “la epidemia [del coronavirus] iba acompañada de una ‘infodemia’ que hacía peligrar la salud pública.”⁸⁷ El término “infodemia” fue acuñado por el director de la Organización Mundial del Turismo (OMT) Francesco Frangialli en el año 2004 con motivo del SARS y el Zika: “Muchos responsables de turismo afirman ahora [2004] que la crisis del SARS no fue una epidemia sino una infodemia.”⁸⁸ El concepto entonces no tuvo tanta suerte mediática. El SARS y el zika eran virus que, a decir de

⁸⁵ En cuanto a cómo la sociología y la ciencia y la tecnología articulan sus propios regímenes de verdad a partir de tropos de posverdad véase en particular el capítulo 3 “Sociology and Science and Technology Studies as Post-Truth Sciences”, en Steve Fuller, *Post-Truth: Knowledge as a Power Game* (Londres: Anthem Press, 2018), 53-68.

⁸⁶ Jean-François Lyotard, *La condición post-moderna: Informe sobre el saber* (Madrid: Cátedra, 1987); Jacques Derrida, *La deconstrucción en la casa de la filosofía: La retirada de la metáfora* (Barcelona: Paidós, 1989); Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona: Kairós, 1978).

⁸⁷ Roy Schulman y David Siman-Tov, “From Biological Weapons to Miracle Drugs: Fake News about the Coronavirus Pandemic”, *INSS Insight*, no. 1275 (18 de marzo de 2020): 1.

⁸⁸ Citado en Stephenn D. McDowell, Philip E. Steinberg y Tami K. Tomasello, *Managing the Infosphere: Governance, Technology, and Cultural Practice in Motion* (Filadelfia: Temple University Press, 2008), 113.

Harris Zainul, estaban relativamente confinados desde un punto de vista geográfico.⁸⁹ Y, por otro lado, las redes sociales ni tenían la implantación ni el impacto que tienen hoy día. Sin embargo, esta inaudita y colosal mezcla de desinformación y sobreinformación a escala global, que ha desatado el virus, ha hecho que la misma Organización Mundial de la Salud (OMS) haya convocado una conferencia científica para luchar contra las curas falsas y las teorías de la conspiración sobre el origen del virus o el control de la población que las élites a través de las vacunas quieren implantar. Como acertadamente ha señalado David Nabarro, el encargado de la OMS para el COVID-19 en Europa: “Necesitamos entender la forma en que la gente afronta los problemas desde sus propias percepciones, llegar a ellos de una manera que puedan entender.”⁹⁰ Somos conscientes de la labor de apagafuegos que realizan las instituciones cuya capacidad se ve a menudo desbordada por este tsunami tóxico.

Quien sin duda no tiene ningún problema en llegar a la gente de una manera que puedan entender es Boris Johnson. Recordemos que Johnson se había hecho famoso entre 1991 y 1995 como corresponsal del *The Daily Telegraph* en Bruselas por artículos anti-europeístas repletos de medias verdades que ayudarían a su manera a preparar el terreno para el Brexit.⁹¹

⁸⁹ Harris Zainul, “Malaysia’s Infodemic and Policy Response”, *ISIS*, no. 2-20 (2 de abril de 2020): 1.

⁹⁰ Citado en Carlos del Castillo, “Un alto cargo de la OMS: ‘Necesitamos entender a los que creen las teorías de la conspiración, es una reacción humana.’”, *eldiario.es* (29 de junio de 2020), recurso online.

⁹¹ De familia de escritores, el polifacético Boris Johnson es un gran narrador. Aquel que quiera conocer un poco más acerca de su personalidad solo ha de leer su novela *Seventy-Two Virgins* (Londres: Harper & Collins, 2004) donde su alter ego Roger Barlow despliega esa mezcla de cara dura, pasotismo y escepticismo tan típica del político.

Ahora bien, la pregunta que podríamos plantearnos es: ¿Debemos rasgarnos las vestiduras por la posverdad y las *fake news*? Yo pienso que es una exageración y un ejercicio de auto-engaño aburrido y repetitivo. Como dejé bien escrito el ‘antropólogo’ de la mentira, el filósofo Miguel Catalán, en una magnífica serie de tomos bajo el título *Seudología*, el (auto-)engaño y la mentira forman parte de la esencia del ser humano: la disonancia entre nuestras disparatadas expectativas y la realidad nos lleva a transformarla mediante una compensación psíquica. Y ese encadenamiento de pequeñas y grandes mentiras que nos decimos a diario a nosotros mismos y a otros es lo que nos confiere equilibrio psicológico y moral ante esa realidad siempre menguante y una ambición siempre ascendente.⁹²

1.5 Caso de estudio: 9/11

Corre el año 2004. Estamos a principios de octubre, el último mes de campaña antes de las elecciones presidenciales de Estados Unidos que se celebrarán el 2 de noviembre. La *Progress for America Voter Fund*, un lobby conservador acaba de lanzar un anuncio titulado *Ashley's Story*. Progress for America se gasta 14 millones de dólares para emitir el anuncio en la televisión en nueve estados. El anuncio político cuenta la historia del encuentro de Ahsley Faulkner de 16 años con el Presidente Georg W. Bush.

⁹² Véase, por ejemplo, Miguel Catalán, *El prestigio de la lejanía. Ilusión, autoengaño y utopía* (Madrid: Editorial Verbum, 2014 [2004]), 17-55 y Miguel Catalán, *Antropología de la mentira* (Madrid: Mario Muchnik, 2005), 35-51.

Guión

Lynn Faulkner (el padre de Ashley): “Mi mujer Wendy fue asesinada por terroristas el 11 de septiembre.”

Narrador: “Ashley, la hija de los Faulkner se cerró desde entonces emocionalmente. Pero cuando el Presidente George W. Bush vino a Lebanon (Ohio), fue a verle hablar como había hecho con su madre unos cuatro años atrás.”

Linda Prince (amiga de los Faulkner): “Cuando él se encaminó hacia mí yo le dije: “Sr. Presidente, esta joven señorita perdió a su madre en el World Trade Center.”

Ahsley Faulkner: “Y él se dio la vuelta, retrocedió y me dijo: “Sé que es duro, ¿estás bien?”

Prince: “Nuestro presidente tomó a Ashley en sus brazos y la abrazó. Y fue en ese momento cuando vimos que los ojos de Ashley se llenaron de lágrimas.”

Ashley Faulkner: “Lo que vi fue al hombre más poderoso del mundo y todo lo que quiere es saber si estoy segura, que estoy bien.”

Lynn Faulkner: “Lo que vi fue precisamente lo que quería ver en el corazón y en el alma del hombre que ocupa el despacho más importante de nuestro país.”⁹³

Concurriendo con la narración, el vídeo va acompañado de sugerentes, emotivas e incluso heroicas imágenes. El

⁹³ El vídeo se puede visionar en el siguiente enlace online: <https://www.youtube.com/watch?v=LWA052-B148>, recurso online.

anuncio abre con Lynn Faulkner, el padre de Ashley, hablándole a la cámara. Al poco rato, aparece en pantalla una imagen de su mujer. Oímos un tono de piano lento y triste. Después vemos a Ashley Faulkner tumbada en una hamaca leyendo un libro mientras que el narrador nos confía que se ha cerrado emocionalmente. Cuando el narrador dice “Pero cuando el Presidente George W. Bush vino a Lebanon (Ohio), su espíritu se alegró.” Las notas del piano cobran más rapidez, las imágenes también se suceden más rápidamente. Vemos a Bush en un acto de campaña. Después de un breve diálogo entre la amiga de la familia Prince y Ashley aparece en pantalla una foto de Bush abrazando a la niña. La foto la había tomado su padre Lynn. Los últimos quince segundos del anuncio están básicamente dedicados a Bush. Termina con Bush de perfil, la cabeza inclinada como si fuera un santo.

Además del anuncio en televisión y en prensa, se creó una página web, se enviaron millones de correos electrónicos, se realizaron cientos de miles de llamadas y se enviaron 2.300.000 folletos a potenciales votantes. Según James Joyner, el Progress for America acabó finalmente gastándose 24,8 millones de dólares para asegurarse la reelección de Bush.⁹⁴ Bush es presentado como un ‘sanador’ y un padre empático que se preocupa de la seguridad de sus hijos. El vídeo es persuasivo y emocionante y, a decir de la politóloga Elizabeth Theiss-Morse, “muy efectivo.”⁹⁵

⁹⁴ Eric Boehlert, “The TV ad that put Bush over the top”, *Salon* (6 de noviembre de 2004), recurso online.

⁹⁵ Citada en James Joyner, “Ashley Faulkner: Most Expensive Campaign Ad”, *Outsidethebeltway* (19 de octubre de 2004), recurso online.

Este vídeo publicitario es un gran ejemplo de la sensibilidad que existe en la sociedad contemporánea hacia las buenas historias y cómo éstas son capaces de tocar la fibra emocional del ciudadano-votante, incluso contribuyendo en el último momento a reorientar el resultado de unas elecciones.



Imagen del 9/11 con el segundo avión a punto de impactar en la torre

El caso del 9/11 también nos parece muy ilustrativo de ese maelstrón de teorías de conspiración, *fake news*, posverdades, hechos alternativos y contra-historias que un acontecimiento de la magnitud del 11 de Septiembre ha sido capaz de suscitar. La prensa dijo que los atacantes que habían secuestrado los cuatro aviones habían usado cutters para hacerse con el control.⁹⁶ También se afirmó que la mayoría de los supuestos perpetradores habían

⁹⁶ Jan Ting, “The 5th plane to be seized on 9/11, and the terrorists who got away”, *Why* (16 de mayo de 2011), recurso online.

tomado lecciones de vuelo, pero que ninguno de los 19 era un piloto experimentado como para pilotar aviones de semejante tonelaje.⁹⁷ El día 11 de septiembre de 2001 Bush, según nos recuerda Robert Lockwood Mills, estaba visitando una escuela en Sarasota en el estado de Florida y el vicepresidente Dick Cheney estaba al cargo de la Casa Blanca.⁹⁸ “Resulta, dice Mills, que Estados Unidos realizaba esa misma mañana una simulación de juego de guerra anti-terrorista y que, por consiguiente, el sistema de defensa aéreo estaba deshabilitado.”⁹⁹ Todo ello genera sospechas razonables y, en particular, la mayor de ellas es cómo pilotos sin apenas horas de vuelo serían capaces de realizar esas difícilísimas maniobras para impactar precisamente en las dos Torres Gemelas y en el Pentágono. Tanto el presidente Bush como el vicepresidente Dick Cheney se negaron a declarar en la comisión de investigación.¹⁰⁰ Es razonable preguntarse por qué.

Aún hoy el mundo ha sido incapaz de asumir ese borrado o erradicación de las Torres Gemelas. Lo que el compositor Karlheinz Stockhausen denominó de manera polémica una *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total.¹⁰¹ De hecho, la emisión ininterrumpida en la mayor parte de las cadenas de televisión del mundo de alguna manera asemejaba el evento a un reality show tipo *Gran Hermano*. Ambos comparten en el fondo grandes dosis de dramatismo. La cultura popular que siempre suele actuar como vehículo

⁹⁷ Robert Lockwood Mills, *Conscience of a Conspiracy Theorist Account* (Nueva York; Algora Publishing, 2011), 9.

⁹⁸ Richard Luscombe, “September 11: schoolchildren remember George Bush’s reaction”, *The Guardian* (4 septiembre 2011), recurso online.

⁹⁹ Lockwood Mills, *Conscience Conspiracy Theorist*, 9.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, 10.

¹⁰¹ Citado en Richard Schechner, “9/11 as Avant-Garde Art?”, *PMLA*, vol. 124, no. 5 (octubre 2009): 1820.

sanador al normalizar un acontecimiento traumático no ha tenido mucho éxito. El cine ha sido bastante reacio a abordar el 9/11. Existen apenas tres películas dignas de mención -*United 93* (2006), *World Trade Center* (2006) y *9/11-*, más ninguna de ellas llegó a alcanzar ni éxito de butaca ni de crítica. Más exitoso fue sin duda el documental de Michael Moore titulado *Fahrenheit 9/11* (2004) donde apreciamos, entre otros detalles significativos, cómo los miembros del Senado norteamericano aprueban el 26 de octubre de 2001 la polémica *Patriot Act* sin leerla. Básicamente significaba, según Amitai Etzioni, que el gobierno norteamericano podría, por ejemplo, espiar los correos electrónicos, los teléfonos móviles y las cuentas bancarias de sus ciudadanos sin ningún tipo de autorización judicial.¹⁰² Después del 9/11 vendría la crisis de 2008 y la muerte de Osama bin Laden. Para William John Thomas Mitchell existe una conexión clara entre el borrado de las Torres Gemelas y el borrado del cadáver de Osama bin Laden. Una invisibilidad simbólica que “marca el fin de una era o, más precisamente, una suerte de no evento que registra, en tanto que señal, el fin de algo que ya ha tenido lugar.”¹⁰³ Un acto terrorista como el 9/11 impacta sobre nuestras mentes y sobre nuestros relatos. Su magnitud es tal que aún hoy somos incapaces de digerirlo y por ello no cesa de desatar todo tipo de teorías y narrativas.

El caso de estudio del 9/11 certifica ese “nuevo orden narrativo” que “preside el formateo de los deseos y la

¹⁰² Amitai Etzioni, *How Patriotic is the Patriot Act? Freedom Versus Security in the Age of Terrorism* (Nueva York: Routledge, 2005), 1-6.

¹⁰³ W. J. T. Mitchell, “Poetic Justice: 9/11 to Now”, *Critical Inquiry*, vol. 38, no. 2 (invierno 2012): 242.

propagación de emociones”, como acertadamente resumiría Christian Salmon.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Salmon, *Storytelling*, 211.

Capítulo 2

De superestructura a infraestructura: la cultura como (gran) narrativa del capitalismo neoliberal

2.1 La dialéctica infraestructura/superestructura según Marx

Mikail y Tatiana acaban de aterrizar en París sin un franco en el bolsillo. Corre el año 1917. Se personan en casa de la excéntrica aristocrática familia Dupont con la esperanza de conseguir trabajo. Ambos son finalmente contratados, él como mayordomo y ella como doncella. Parece que la suerte ya no es tan esquiva. Después de varios tropiezos, incluso empiezan a ser queridos y apreciados por sus empleadores. Todo marcha bien hasta que a una de las suntuosas y multitudinarias fiestas que organizan los Dupont asiste el comisario Gorotchenko. En realidad, la pareja contratada son el Príncipe Mikail Alexandrovitch Ouratieff y su mujer la Gran Duquesa Tatiana Petrovna. A pesar de que el zar les había confiado parte de su fortuna, que habían depositado diligentemente en un banco parisino, se habían negado a extraer fondos. Y ante la situación desesperada, al príncipe no se le había ocurrido otra cosa que buscar un trabajo. Para la duquesa se trataba de una idea absolutamente disparatada y rocambolesca ya que ni él ni el príncipe habían trabajado jamás en la vida. El comisario político de los soviets destinado en París acaba descubriendo la tapadera de los aristócratas zaristas metidos a trabajadores asalariados. Por primera vez en sus vidas, los aristócratas Mikail y Tatiana se habían visto forzados a alienar su fuerza de trabajo.

Esta comedia de enredo de 1937 presenta un caso muy atípico de alienación que, precisamente por su inversión de los roles, nos permite volver a las ideas de Karl Marx.

Pensamos que existen dos razones por las que las ideas de Marx aún siguen teniendo cierta vigencia. En primer lugar, más que solo economista, Marx supo ser filósofo, historiador y sociólogo a la vez forjando de tal guisa una visión de la sociedad y su desarrollo histórico de carácter holístico que, a diferencia de otros teóricos, es capaz de articular sus complejidades y sus contradicciones. En segundo lugar, Marx supo seducirnos con un meta-narrativa coherente, creíble, positiva y, sobre todo, utópica que particularmente hoy, en la era del capitalismo neoliberal a ultranza, es capaz de concitar ciertas esperanzas. Además, también él, al igual que Fukuyama dos siglos más tarde, y ambos apoyados en Hegel, nos prometieron el fin de la historia. Creo que son dos poderosas razones que de alguna manera justifican una estimulante reevaluación de Marx y sus ideas originales. Pongámonos a su altura.

Una posible y breve interpretación de esta gran narrativa o meta-narrativa, que culminaría con el advenimiento del comunismo, se parecería a lo que a continuación relato: la historia había pasado por la fase inicial de un comunismo primitivo, luego la sociedad de esclavos, acto seguido el feudalismo para acabar en el capitalismo donde la clase dominante sería la burguesía; la mayoría de las personas que conforman la clase del proletariado se ven obligadas a trabajar para sobrevivir alienando su fuerza de trabajo al capitalista; el capitalista dispone de las fuerzas de producción y determina con ello las relaciones sociales, lo que conforma la base; que a su vez genera la superestructura política, jurídica, religiosa, cultural e ideológica; el capitalista se queda con la plusvalía generada por el trabajador reinvertiendo sus beneficios en máquinas y tecnología contribuyendo a una progresiva

especialización de las fuerzas de trabajo; el aumento de producción genera la necesidad constante de nuevos mercados y mantiene los salarios bajos debido a la competencia de ese enorme ejército de trabajadores luchando por conseguir un empleo; esta contradicción generada por el aumento imparable de la propiedad privada a manos del capitalista y la incesante apropiación privada de las plusvalías hace que el trabajador paulatinamente se vuelva consciente de esa injusticia haciendo que el malestar social vaya en aumento y los trabajadores se unan dando así paso a una revolución social; la lucha entre la burguesía y el proletariado culmina en el comunismo donde la propiedad es comunitaria y ya no existen las clases sociales rigiendo el principio de “cada cual según sus habilidades, cada cual según sus necesidades”; en esta sociedad el hombre nuevo se auto-realizaría solo trabajando en aquello que le plazca atendiendo unos niveles mínimos que hagan posible la pervivencia de la utopía y trascendiendo la alienación estructural que había marcado su vida en el sistema capitalista; todo ello superaría la dialéctica base/superestructura que había determinado las relaciones entre los humanos hasta entonces.¹⁰⁵

Ésta sería en mayor o menor medida la idea que subyace a la visión materialista de la historia de Karl Marx en la

¹⁰⁵ Este resumen ha sido elaborado a partir de la información entre otros consultada en los siguientes libros: Carlos Marx, *El Capital* (Madrid: Siglo XXI Editores, 2009); Karl Marx y Friedrich Engels, *El manifiesto comunista* (Barcelona: Ediciones Península, 2017); Karl Marx, *Elementos Fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858* (Madrid: Siglo XXI Editores, 2007); Peter Singer, *Marx. A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2000); Frank Fishbach (ed.), *Marx: Releer el Capital* (Madrid: Akal, 2012); Tariq Ali, *La idea del comunismo* (Madrid: Alianza Editorial, 2012); Paul Ricoeur, *Ideología y utopía* (Barcelona: Editorial Fedisa, 1989); y Ernest Mandel, *The Formation of the Economic Thought of Karl Marx 1843 to Capital* (Londres: Verso, 2000).

que el concepto filosófico de alienación (transmutado luego en el económico de explotación) se erige en el elemento esencial del progreso de la historia a partir de la dialéctica base/superestructura. Para Marx, los conflictos socio-económicos y la explotación que surge de ellos son la fuerza motriz de la historia. Pero antes de llegar a su propio pensamiento, Marx se basó en Hegel. En *Fenomenología del espíritu*, Georg Wilhelm Friedrich Hegel dice básicamente que la historia se vuelve cada vez más sofisticada progresando a niveles superiores cada vez más complejos. Las nuevas ideas y las formas de pensar de cada momento (tesis) se desarrollan “dialécticamente” al generar sus propios contrarios (antítesis). De esa oposición dialéctica surge un conocimiento o estado superior (síntesis), lo que hace que el proceso se reinicie de nuevo hasta alcanzar “el fin de la historia”. Para Hegel la sociedad es un ente en constante flujo.¹⁰⁶ Ahora bien, mientras que para Hegel son la crítica filosófica y las contradicciones lo que articulan el progreso, para Marx son las relaciones sociales producidas por las relaciones económicas las que desatan esas oposiciones dialécticas. Si para Hegel entonces el motor de la historia está en el pensamiento, para Marx reside por el contrario en la acción. Por ello, en la undécima tesis sobre Feuerbach, redactada originalmente en 1845, Marx escribe una de sus legendarias frases: “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo.”¹⁰⁷ Y en 1857, cuando empieza a desarrollar

¹⁰⁶ Véase en particular el capítulo dedicado al espíritu en Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenología del espíritu* (Valencia: Pre-Textos, 2009), 537-586.

¹⁰⁷ Federico Engels y Karl Marx, *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana y otros escritos sobre Feuerbach* (Madrid: Fundación de Estudios Socialistas Federico Engels, 2006), 59.

su propia tesis de economía política que desembocaría 10 años más tarde en *El capital*, Marx lo explicaría meridianamente dejando Hegel a un lado con otra frase para la historia: “No es la conciencia de los hombres la que determina su ser, sino, por el contrario, el ser social es lo que determina su conciencia.”¹⁰⁸ En resumen: mientras que Hegel prioriza la superestructura, Marx prioriza la base.

En el prólogo de *Contribución crítica a la economía política* (1859) Marx define la relación base/superestructura en los siguientes términos: “En la producción social de vida, los hombres entran en determinadas relaciones necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción, que corresponden a un determinado grado de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. Estas relaciones de producción en su conjunto constituyen la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la cual se erige la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social.”¹⁰⁹ Y un poco más adelante, en la misma página, incide sobre ello al afirmar que “Al cambiar la base económica, se transforma más o menos rápidamente toda la superestructura inmensa. Cuando se examinan tales transformaciones, es preciso siempre distinguir entre la transformación material –que se puede hacer constar con la exactitud propia de las ciencias naturales– de las condiciones de producción económicas y las formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas o filosóficas, en breve, las formas ideológicas bajo las

¹⁰⁸ Carlos Marx, *Contribución a la crítica de la economía política* (Moscú: Editorial Progreso, 1989), 7.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, 7-8.

cuales los hombres toman conciencia de este conflicto y luchan por resolverlo [...] es preciso, al contrario, explicar esta conciencia por las contradicciones de la vida material, por el conflicto existente entre las fuerzas productivas sociales y las relaciones de producción.”¹¹⁰ Y años más tarde en 1867 en *El capital* escribirá en una nota a pie de página que “el modo de producción de la vida material condiciona en general el proceso de vida social, política y espiritual”.¹¹¹

Aquí nos encontramos con dos aspectos que pueden dar lugar a confusión. En primer lugar, la base o infraestructura estaría conformada por la relación entre las fuerzas de producción y las relaciones de producción. Las fuerzas de producción serían tanto la mano de obra como los medios de producción necesarios como las fábricas, las maquinarias, las materias primas, etc. En resumen: todo aquel o aquello que interviene en el proceso de producción. Las relaciones de producción son la consecuencia, por un lado, de las relaciones técnicas que los trabajadores ejercen sobre los procesos y tipos de trabajo y, por otro, las relaciones sociales que surgen entre los productores (trabajadores) entre sí y con los propietarios de los medios de producción (capitalistas). Son relaciones de orden técnico y de orden social que acaban afectando la realidad social.¹¹² En segundo lugar, lo que también ha dado lugar a confusión ha sido la conceptualización de la superestructura. En un primer momento Marx señala que la base económica de la sociedad genera y modifica una

¹¹⁰ *Ibíd*, 8.

¹¹¹ Karl Marx, *El capital* (Madrid: Siglo XXI Editores, 2008), 100.

¹¹² Véase al respecto en particular el Capítulo 1 “La mercancía” y el Capítulo 7 “La tasa de plusvalor” en Marx, *El capital*, 43-102 y 255-276.

superestructura jurídica y política. Más adelante matiza que hay que establecer una diferencia entre las formas materiales de producción económicas (base) y las formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas o filosóficas, *id est*, las formas ideológicas (superestructura). Nosotros manejaremos la segunda definición que no solo incluye las formas jurídicas y políticas sino también las religiosas, artísticas y filosóficas dado que Marx, como vimos, destaca en *El capital* de manera meridiana que la vida material condiciona el proceso de vida social, política y espiritual. Existe entonces un proceso dialéctico en el sentido de que no solo es la base la que afecta y configura la superestructura, también ésta influye a su vez sobre la base contribuyendo a formas e ideas superiores que hacen progresar la historia. Sin embargo, para Marx, la influencia más fuerte y determinante sigue siendo la base económica dado que es ella la que modela la conciencia del ser humano.

Somos conscientes de las críticas a Marx por su determinismo económico que convierte a las otras formas de la superestructura, a decir de Jon Elster, en “esferas reflexivas pasivamente subordinadas”.¹¹³ También aceptamos la matización de Ellen Meiksins Wood cuando afirma que es muy difícil fijar la línea entre “las formas sociales que pertenecen a la base y aquellas que permiten ser relegadas a la superestructura.”¹¹⁴ Así mismo, nos parece atinada la crítica por parte nuevamente de Elster de cómo unas “poco óptimas relaciones sociales de producción

¹¹³ Jon Elster, *An Introduction to Karl Marx* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 49.

¹¹⁴ Ellen Meiksins Wood, *Democracy Against Capitalism: Renewing Historical Materialism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 26.

existentes motivan [necesariamente] a hombres individuales a una acción colectiva con el fin de forjar un juego de relaciones nuevas.”¹¹⁵ También entendemos la idea de excesivo “determinismo tecnológico” como regulador de la dialéctica base/superestructura avanzada por John McMurtry.¹¹⁶ Por su parte, Paul Ricoeur incide en su momento en que la distinción entre base y superestructura era “desdichada” en tanto en cuanto era el resultado de una “reducción del concepto de producción a un concepto meramente económico.”¹¹⁷ Adorno y Horkheimer, a pesar de que compartían la visión dialéctica materialista con Marx, le otorgaban a diferencia de él más importancia a la “cognición, la razón instrumental, la industria cultural y los media -la superestructura- en tanto que variantes primarias a la hora de explicar y criticar la realidad cognitiva-material contemporánea.”¹¹⁸ Finalmente, Peter Singer interpreta la relación base/superestructura como un “proceso en tres fases: las fuerzas productivas determinan las relaciones de producción, que a su vez determinan la superestructura. Las fuerzas productivas son fundamentales.”¹¹⁹

En conclusión, pensamos que quedan así resumidas las diferentes objeciones acerca de la dialéctica base/superestructura. Al final, la pregunta clave es si

¹¹⁵ Elster, *Introduction to Karl Marx*, 108.

¹¹⁶ John McMurtry, “The Productive Base as the Ground of Society and History: Marx’s Base-Superstructure Theory”, *Global Research* (23 de diciembre de 2017), recurso online.

¹¹⁷ Conferencia “Marx: el ‘Tercer manuscrito’”, impartida en la Universidad de Chicago en otoño de 1975. Recogida en Paul Ricoeur, *Ideología y utopía* (Barcelona: Editorial Egisa, 1989), 100.

¹¹⁸ Citados en Alireza Shomali, *Politics and the Criteria of Truth* (Londres: Palgrave Macmillan, 2010), 52.

¹¹⁹ Peter Singer, *Marx. A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 50.

la base es en última instancia el factor dominante o si la superestructura es capaz no solo de reaccionar sino también de configurar/influir en la base. En otras palabras: ¿cuánto determinismo económico estamos dispuestos a asumir?

A nosotros nos resulta pertinente desde un punto de vista teórico la dialéctica base/superestructura en tanto en cuanto entraña una interpretación de carácter altamente político de las contestadas relaciones sociales de alienación y explotación que aún a día de hoy caracterizan al sistema (neo)capitalista. Somos conscientes de que Marx vivía en “una sociedad donde las actividades económicas y políticas –como bien nos recuerda Jon Elster– estaban extremadamente disociadas” donde los “trabajadores no votaban y los capitalistas mostraban poco interés en la política.”¹²⁰ Pensamos que el método dialéctico nos permite, basándonos en Marx, explorar cómo la cultura como relato (y en tanto que superestructura) ha pasado a configurar la base de manera mucho más radical. Es evidente que el determinismo tecnológico al que fiaba Marx el advenimiento del fin de la historia en la forma de la utopía comunista no solo no se materializó sino que contribuyó a una exacerbada precarización tanto de las fuerzas como de las relaciones de producción. Antes de analizar las complejas y contradictorias relaciones entre la cultura y la sociedad, nos resultará ontológica y epistemológicamente pertinente adentrarnos en las entrañas del neoliberalismo.

¹²⁰ Elster, *Introduction to Karl Marx*, 116.

2.2 Neoliberalismo sin liberales

Esta nueva versión del liberalismo burgués que se ha dado en llamar “neoliberalismo” o “capitalismo neoliberal” constituye una suerte de cajón de sastre. Pura indefinición. Sin embargo, y como bien señalan Taylor C. Boas y Jordan Gans-Morse, “el neoliberalismo sufre un uso asimétrico en los diferentes campos ideológicos: a menudo es utilizado por aquellos que tienen una actitud crítica del libre-mercado, pero rara vez por aquellos que tienen una imagen más positiva de los mercados.”¹²¹

El camino que vamos a seguir nos permite trazar una línea de progreso desde el denominado liberalismo clásico hasta el neoliberalismo.¹²² O expresado en otras palabras: las andanzas de un liberalismo sin (ideales) liberales.

Básicamente, el discurso del liberalismo y su versión ‘neo’ se deja articular en torno a la dialéctica *libertad-capitalismo* o, si se prefiere, *democracia-mercado*. Recurramos a dos clásicos para ilustrar este punto de partida: John Stuart Mill y Adam Smith.

El economista y filósofo escocés Adam Smith (1723-1790) es considerado el padre de la economía moderna. A decir de Barbara Köhler, “Su libro *Investigación de la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones*, que

¹²¹ Taylor C. Boas y Jordan Gans-Morse, “Neoliberalism: From New Liberal Philosophy to Anti-Liberal Slogan”, *Springerlink* (21 de febrero de 2009): 138.

¹²² El término “neoliberalismus” parece haber surgido, de acuerdo a Dieter Plehwe, en el año 1925 de la mano del economista suizo Hans Honegger en su libro *Trends of Economic Ideas*. Citado en Sean Phelan y Simon Dawes, “Liberalism and Neoliberalism”, *Critical/Cultural Studies* (febrero de 2018): 10.

apareció en 1776, es la primera obra sistemática de Economía y la más influyente de todas.”¹²³ De este voluminoso libro que en vida de Smith se convertiría en *best seller* “siendo reimpresso cinco veces” y que describe, teoriza y articula los tres elementos claves del capitalismo –la propiedad privada, el mercado libre y la competencia–, nos interesan, de la mano de Köhler, los conceptos de la “división del trabajo” y la “mano invisible”.¹²⁴ La idea básica es la división del trabajo. Oigamos al propio Smith cuando afirma que la productividad nace de tres circunstancias: “de la mayor destreza del operario particular; del ahorro de aquel tiempo que comúnmente se pierde en pasar de una operación a otra de distinta especie; y por último de la invención de un número grande de máquinas que facilitan y abrevian el trabajo, habilitando a un hombre hacer la labor de muchos.”¹²⁵ El otro elemento en el que deseamos incidir es la famosa metáfora de la “mano invisible” que aún hoy sigue estando en boga en los mentideros neoliberales. Smith señala que “Está claro que, a partir de su conocimiento directo de la situación concreta, el individuo es capaz de juzgar esta situación mucho mejor de lo que haría cualquier gobernante o legislador en su lugar, evaluando cuál es el sector en su país más apropiado para sus inversiones de capital y cuál es el que dará el rendimiento que prometa el mayor aumento de valor agregado.”¹²⁶ En otras palabras: esta especialización contribuiría al aumento de la producción

¹²³ Barbara Köhler, “Adam Smith 1723-1790. El padre de la economía nacional” en René Lüchinger (ed.), *Los 12 economistas más importantes de la historia: De Adam Smith A Joseph Stiglitz* (Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2011), 22.

¹²⁴ *Ibíd*, 27.

¹²⁵ Adam Smith, *An Inquiry into the Nature and the Causes of the Wealth of Nations* (Amsterdam: MetaLibri, 2007 [1776]), p. 10.

¹²⁶ *Ibíd*, 349.

y el bienestar general entre las naciones. He aquí uno de los primeros promotores y defensores de la globalización.

Por su parte, en *Sobre la libertad*, el filósofo y economista inglés John Stuart Mill (1806-1873) retoma claramente las ideas de Adam Smith y la relación entre libertad y autoridad al afirmar que “la única finalidad por la cual el poder puede, con pleno derecho, ser ejercido sobre un miembro de una comunidad civilizada contra su voluntad, es evitar que perjudique a los demás.”¹²⁷ En el ejercicio de la libertad del individuo y en su búsqueda de la felicidad, Mill plantea una de las piedras filosofales del liberalismo, a saber, “los límites del poder que puede ejercer legítimamente la sociedad sobre el individuo”.¹²⁸

Veremos cómo el concepto de libertad se irá progresivamente equiparando al de democracia y el de capitalismo al de mercado.

El siguiente escalón sería Max Weber(1864-1920) con *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Publicada en 1905 es otra obra fundamental para entender el espíritu del capitalismo liberal que, según él, no solo era el resultado del juego de las fuerzas económicas, sino que también respondía a motivaciones de orden religioso. Es fascinante que la tenacidad de los movimientos protestantes que habían huido hacia el Nuevo Mundo, dejando atrás la conservadora iglesia católica y las anquilosadas estructuras estatales europeas, hallaran una correspondencia en el surgimiento de nuevas formas

¹²⁷ John Stuart Mill, *On Liberty* (Kitchener: Batoche Books, 2001 [1859]), 13.

¹²⁸ *Ibíd.*, 6.

empresariales. En esta nueva concepción de la religión, la persecución de la riqueza, en el pasado considerada anti-ética, era un deber moral. Para el economista británico Richard Henry Tawney es Weber el primero que establece de manera clara “la conexión entre el radicalismo religioso y el progreso económico”.¹²⁹ Citemos al propio Weber: “Mas el capitalismo es idéntico a la persecución del beneficio, un *beneficio* para siempre *renovado* por medio de una empresa capitalista continua y racional” [...] que “la obligación de uno se materializa en una *llamada*, que es lo más característico de la ética social de la cultura capitalista, siendo en un sentido la base fundamental de ella” y que no debemos olvidar que “La cuestión de las fuerzas motrices de la expansión del capitalismo moderno no constituye en primera instancia una cuestión de las sumas de capital que estaban disponibles para usos capitalistas, sino que por encima de todo [era la consecuencia] del *desarrollo del espíritu del capitalismo*.”¹³⁰ Vemos cómo para Weber el trabajo, la iniciativa privada y la prosperidad individual caracterizan ese nuevo espíritu del capitalismo liberal.

Los siguientes dos teóricos relevantes para el liberalismo en la segunda mitad del siglo XX son los austríacos Friedrich August von Hayek (1899-1992) y Karl Raimund Popper (1902-1994). En ellos podemos observar cómo el nuevo liberalismo o neoliberalismo transforma el claro concepto de democracia del liberalismo clásico. Las dos obras icónicas de esta época que promocionaban una sociedad liberal capitalista son *Road to Serfdom* (1944)

¹²⁹ Richard Henry Tawney, “Introducción”, en Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (Nueva York: Dover Publications, 2003), 6.

¹³⁰ Weber, *The Protestant Ethic*, 17, 54, 68 y 71 (*la cursiva es mía*).

de Von Hayek y *The Open Society and its Enemies* (1945) de Popper. Ambas obras tuvieron una enorme acogida en la posguerra en medio de un escenario de enconada lucha contra los regímenes autoritarios. Mientras que para Von Hayek prevalece el mercado como modo de organización social superior representando la tendencia neoliberal, Popper es considerado más bien como un liberal clásico cuyo razonamiento intelectual gira en torno a la democracia y los derechos del individuo.

En *Road to Serfdom* (traducida al castellano como *Camino de servidumbre*), Friedrich August von Hayek no deja ninguna duda acerca de su posicionamiento pro-mercado: “La libertad económica, que es el requisito previo de cualquier otra libertad, no puede ser la libertad frente a toda preocupación económica, como nos prometen los socialistas, que sólo podría obtenerse relevando al individuo de la necesidad y, a la vez, de la facultad de elegir; tiene que ser la libertad de nuestra actividad económica que, con el derecho a elegir, acarrea inevitablemente el riesgo y la responsabilidad de este derecho”.¹³¹ Es decir, para Von Hayek la libertad económica está por encima de cualquier otro tipo de libertad. Según Jakob Kapeller y Stephan Pühringer, Von Hayek partía de la idea de un orden espontáneo y una democracia restrictiva gobernada por una élite o consejo de sabios.¹³² “Debo admitir, dice Von Hayek, que si la democracia significa el gobierno de la voluntad descontrolada de la mayoría, entonces yo no soy un

¹³¹ Friedrich August von Hayek, *Road to Serfdom* (Londres: Routledge, 2001 [1944]), 104.

¹³² Jakob Kapeller y Stephan Pühringer, “Democracy in liberalism and neoliberalism: The case of Popper and Hayek”, *ICAE Working Paper Series*, no. 10 (noviembre 2012): 11-12.

demócrata, e incluso considero tal gobierno pernicioso y a la larga impracticable.”¹³³

Por su parte, Popper critica en *The Open Society and its Enemies* precisamente esa idea de una democracia dirigida por un gobierno de sabios promulgada por Platón y Hegel, o incluso la de Marx y de unos cuadros que habrían de materializar la dictadura del proletariado. De tal guisa escribe que “La democracia provee el marco institucional para la reforma de las instituciones políticas [...] Hace posible la reforma de instituciones sin el uso de la violencia recurriendo a la razón en el diseño de nuevas instituciones y el ajuste de las antiguas. [...] Aquellos que critican la democracia por cualquier razón ‘moral’ son incapaces de distinguir entre los problemas personales y los institucionales.”¹³⁴ Y más adelante cita a Platón en su idea de que la democracia ha de ceder en favor de la oligarquía: “Reacios e incapaces de ayudar a la humanidad a lo largo del difícil camino hacia un futuro desconocido que han creado para ellos mismos, los ‘educados’ tratan de que ésta regrese al pasado. Incapaces de liderar un camino nuevo, ellos solo se podían convertir en los líderes de la *revuelta perenne contra la libertad*.”¹³⁵ La idea de “quién ha de gobernar” es una constante en Popper y también que considera “el estado, especialmente su monopolio de la fuerza, una institución ambivalente, un ‘mal necesario’ que representa tanto una precondition como un peligro para la libertad individual.”¹³⁶

¹³³ Citado en Kapeller y Pühringer, *ibíd.*: 11.

¹³⁴ Karl R. Popper, *The Open Society and its Enemies: Volume I The Spell of Plato* (Londres: Routledge, 1945), 110-111.

¹³⁵ *Ibíd.*, 164 (*cursiva en original*).

¹³⁶ Kapeller y Pühringer, “Democracy in liberalism”: 7.

La etapa actual del neoliberalismo se deja entender al hilo de los escritos de los teóricos Luc Boltanski y Ève Chiapello, Thomas Piketty, Chris Hedges y Paul Mason.¹³⁷ A través de ellos analizamos ese “nuevo espíritu” del capitalismo, las profundas desigualdades que genera, el abandono de los auténticos ideales liberales y la crisis o *impasse* en la que se halla inmerso el propio sistema.

Los sociólogos franceses Luc Boltanski y Ève Chiapello publicaron en el año 1999 *Le nouvel esprit du capitalisme* donde analizaban el complejo espíritu que ha venido acompañando al capitalismo a finales del siglo XX retomando entre otros las teorías de Weber. Este modo de organización social de la economía se manifiesta de manera contradictoria debido al juego simultáneo de fuerzas de auto-limitación y de reforzamiento. Por un lado, sigue en pie, a decir de Boltanski y Chiapello, “La exigencia de acumulación ilimitada de capital mediante medios formalmente pacíficos” y, por otro, “la ideología que justifica el compromiso con el capitalismo.”¹³⁸ Y esa ideología justificadora o narración, capaz de (re)generar las adhesiones que el proceso capitalista requiere, constituye ese nuevo espíritu del capitalismo. Tanto es así que “necesita la ayuda de sus enemigos, de aquellos a quienes indigna y se oponen a él, para encontrar los puntos de apoyo morales que le faltan e incorporar dispositivos de justicia.”¹³⁹ Un espíritu que, en el fondo, viene marcado por una progresiva e imparable

¹³⁷ Para Manfred B. Steger y Ravi K. Roy el neoliberalismo se divide básicamente en tres etapas (1980 con Reagan y Thatcher; 1990 con Clinton y Blair; y 2000 en adelante). Véase Manfred B. Steger y Ravi K. Roy, *Neoliberalism: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2010).

¹³⁸ Luc Boltanski y Ève Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo* (Madrid: Akal, 2002), 35, 41.

¹³⁹ *Ibíd*, 71.

indiferenciación entre las relaciones profesionales y las amistades personales y el desvanecimiento entre el tiempo de trabajo y el tiempo de ocio en la consecución de la auto-realización profesional y personal.¹⁴⁰

Por su parte, el economista francés Thomas Piketty causó gran furor en el año 2013 con la publicación de *Le capital au XXI^e siècle* donde analiza las desigualdades históricas del capitalismo. Piketty nos muestra mediante amplias y fascinantes fuentes documentales sobre la distribución de la riqueza, desde el siglo XVIII hasta la actualidad, cómo el capitalismo hasta el siglo XIX “produce mecánicamente desigualdades insostenibles, arbitrarias, que cuestionan de modo radical los valores meritocráticos en los que se fundamentan nuestras sociedades democráticas”(lo que sería el “principio de acumulación infinita” del capital según Marx).¹⁴¹ Piketty igualmente no se olvida de recordarnos cómo entre 1913 y 1948 se dio una fuerte reducción de las desigualdades motivada por los impuestos progresivos sobre los ingresos, adoptados por muchos países, debido a los múltiples y onerosos gastos ocasionados por la Primera Guerra Mundial, la crisis de 1929 y la Segunda Guerra Mundial. En Estados Unidos, por ejemplo, las clases bajas y medias, que constituyen el 90% de la población, vieron incrementarse claramente su participación en el ingreso nacional: de 50-55% en la década de 1910-1920 a 65-70% a finales de la década de 1940.”¹⁴² Es decir: otro tipo de capitalismo fue y es posible. Cuestionando ese espíritu del que hablaban Boltanski y Chiapello, Piketty

¹⁴⁰ Ibíd, 460.

¹⁴¹ Thomas Piketty, *El capital en el siglo XXI* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2014), 15.

¹⁴² Ibíd, 27-29.

manifiesta de manera rotunda que “Este compromiso [cuál debe ser el papel ideal del Estado en la organización económica y social de un país, cuáles son las instituciones y políticas que más nos acercan a una sociedad ideal] no puede hacerse sólo en nombre de grandes principios abstractos (la justicia, la democracia, la paz en el mundo); debe encarnarse en opciones, en instituciones y políticas precisas, se trate del Estado social, de los impuestos o de la deuda. Todo el mundo hace política, en el lugar que le corresponde.”¹⁴³

Mas hoy día parece que a la intelectualidad se le olvidó hacer política. En su brillante ensayo *Death of the Liberal Class* (2010), Chris Hedges relata cómo la clase liberal abandonó los ideales liberales al fracasar “en los últimos tres decenios en la defensa de la protección de los intereses mínimos de la clase trabajadora y la clase media cuando las corporaciones desmantelaron el estado democrático, diezmaron la industria manufacturera,¹⁴⁴ saquearon el Departamento del Tesoro, llevaron a cabo guerras imperiales que ni podían permitirse ni salir victoriosos de ellas y redujeron a cenizas las leyes básicas que protegían los intereses del ciudadano de a pie.”¹⁴⁵ Tras las dos guerras mundiales, la clase liberal norteamericana abrazó de manera acrítica el anti-comunismo prevaleciendo la seguridad antes que los derechos civiles y la libertad de expresión. De tal suerte jamás volvió a encontrar “su lugar en la cultura

¹⁴³ *Ibíd*, 646.

¹⁴⁴ A principios de los años 90 los ordenadores *Dell*, los coches *Ford* y las camisetas de algodón *Fruit of the Loom* aún llevaban la etiqueta de *Made in USA*.

¹⁴⁵ Chris Hedges, *Death of the Liberal Class* (Nueva York: Nation Books, 2010), 6.

contemporánea donde sus valores liberales casaban mal con un cada vez mayor control estatal, el debilitamiento de la clase trabajadora y el crecimiento de un masivo complejo militar-industrial.”¹⁴⁶ Entonces, prosigue Hedges, “cuando el liberalismo de la Guerra Fría mudó en abrazo liberal de la globalización, la expansión imperial y un capitalismo desbocado, los ideales que formaban parte del liberalismo clásico ya dejaron de caracterizar a la clase liberal.”¹⁴⁷ Una vez que las instituciones liberales como la escuela, la universidad, los sindicatos, las artes visuales y los medios fueron asaltados por la ideología corporativa, “la clase liberal se convertía en portavoz del mantra corporativo que predica que la economía y el mercado, antes que los seres humanos, han de guiar el comportamiento político y económico. El capitalismo de libre-mercado, una creencia distintamente anti-liberal, fue el que pronto acabó definiendo el pensamiento liberal.”¹⁴⁸

Para finalizar este breve encuadre del neoliberalismo, nos parece acertado citar el libro del economista británico Paul Mason *Postcapitalism: A Guide to Our Future* (2015), en el que argumenta que el fracaso económico actual de Occidente destruyó la sempiterna fe que dispensábamos a nuestras añejas y centenarias instituciones democráticas. “El neoliberalismo, afirma Mason, constituye la doctrina del mercado fuera de control: dice que la mejor ruta hacia la prosperidad es el individuo persiguiendo su propio interés y que el mercado es la única manera de expresar ese auto-interés. Dice que el estado ha de ser pequeño (excepto en el

¹⁴⁶ Ibíd, 8.

¹⁴⁷ Ibíd.

¹⁴⁸ Ibíd, 142.

tamaño de sus brigadas anti-disturbios y policía secreta); que la especulación financiera es buena; que la desigualdad es buena; que el estado natural del ser humano es ser una panda de individuos despiadados que compiten los unos con los otros.”¹⁴⁹ Además, prosigue Mason, “el mensaje central del neoliberalismo es *que no hay alternativa*, que todas las rutas alejadas del capitalismo abocan al tipo de desastre que le sucedió a la Unión Soviética, y que una revuelta contra el capitalismo es una revuelta contra un orden natural e intemporal.”¹⁵⁰ Lo que nos lleva a una rotunda conclusión: el rescate de Lehmann Brothers en septiembre de 2008, junto al resto de la banca internacional, escenificó de la mano del demócrata Barack Obama y el Partido Demócrata, los clásicos representantes de la clase liberal, que el neoliberalismo actual es un sistema de capitalismo estatal donde las corporaciones socializan las pérdidas e individualizan las ganancias. Para concluir nuestra narración acerca del relato neoliberal, nos es de utilidad resumir, de la mano del filósofo británico John Gray, las cuatro características del liberalismo clásico: “es *individualista* en el sentido en que reivindica la primacía moral de la persona en contra de la colectividad; *igualitario* porque confiere a todo ser humano el mismo estado moral básico; *universalista* en tanto que afirma la unidad moral de las especies; y *meliorista* por cuanto afirma la abierta mejorabilidad a través del uso de la razón crítica de la vida humana.”¹⁵¹

¹⁴⁹ Paul Mason, *Postcapitalism: A Guide to Our Future* (Londres: Penguin Books, 2015), xi.

¹⁵⁰ *Ibíd.*

¹⁵¹ John Gray, *Liberalism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003), 86 (*la cursiva es mía*).

Cualquier parecido del neoliberalismo actual con las virtudes del liberalismo clásico es pura ficción, mas nos ayuda a adentrarnos en el siguiente sub-apartado que trata precisamente del capitalismo de la cultura.

2.3 La cultura del capitalismo, el capitalismo de la cultura

Dice Terry Eagleton que Raymond Williams dijo que “la dificultad de la idea de cultura es que constantemente nos vemos obligados a ampliarla, hasta que casi llega a identificarse con la totalidad de nuestra vida colectiva.”¹⁵² Nosotros también planteamos aquí un concepto ampliado de la cultura a la hora de afirmar que hoy la cultura se ha convertido en base o infraestructura, siguiendo e invirtiendo el esquema dialéctico de Marx. El neoliberalismo está especialmente enfocado hacia la producción de experiencias culturales para el ciudadano viajado e interconectado. En otras palabras, si el control de los medios y modos de producción –infraestructura– por parte de la burguesía y las corporaciones transnacionales garantizaban tradicionalmente poder y control político e ideológico directos –superestructura– sobre el sujeto, hoy es la cultura la que constituye, nutre y configura la infraestructura. Integración, comunidad, democracia, cambio (social), entretenimiento, educación, todos ellos caen bajo el encabezamiento de un concepto de cultura transcendental y ampliado que absorbe hasta el último resquicio del mundo material y social del siglo XXI. La doctrina del “culturalismo corporativista” o

¹⁵² Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950* (Londres: Chatto & Windus, 1958), 256 citado en Terry Eagleton, *Cultura* (Barcelona: Taurus, 2017), 15.

neoliberalismo cultural es la gran narrativa del siglo XXI, la versión actualizada y mutante del capitalismo burgués, que convierte la cultura en el centro de gravedad de todos los asuntos humanos de tal manera que los retos y los problemas económicos, políticos, sociales, religiosos, educativos y legales son reformulados como problemas culturales. En otras palabras: la cultura como tal es la única gran narrativa restante capaz de unir a los humanos a pesar de la clase social, la raza, el género o la sexualidad. Todo es cultura y la cultura lo es todo. Pensemos, por ejemplo, en las Olimpiadas y otros grandes eventos deportivos como la *Superbowl* que concitan millones de espectadores ante el televisor; los millones de turistas que a diario visitan países lejanos, los *reality shows* y los casinos; los medios sociales Instagram, Facebook y Twitter con los millones de interacciones diarias; las exposiciones de museo tipo *blockbuster* dedicadas a Rembrandt o Picasso y la cultura popular distribuida de manera masiva a través de películas, canciones, libros y medios sociales; todos productos de la “economía de la experiencia” y las “industrias culturales”.

Hemos afirmado entonces que la cultura pasó de la superestructura a la infraestructura. Ahora el reto es doble: por un lado, acercarnos a los teóricos que prepararon el camino a la hora de articular la centralidad de la cultura a contracorriente de Marx y, por otro, responder si esta omnipresente y omnímoda cultura es emancipadora.

Marx nunca le dedicó mucho espacio a la cultura en ese estado utópico que traería el paraíso comunista. Su explicación crudamente economicista de la cultura será

paulatinamente contestada por diferentes teóricos (neo)marxistas que sí adquieren consciencia de su papel mediador entre el hombre y la sociedad.

Sería Antonio Gramsci (1891-1935), el líder del Partido Comunista Italiano (PCI), el primero en cuestionar el materialismo histórico de Marx y preguntarse si la cultura sería algo más que una mera expresión de las relaciones sociales de producción. Para él, tanto la relación causal entre base y superestructura como también el concepto clásico de ideología, se quedaban cojos en tanto en cuanto reducían la esfera política y la esfera social a una cuestión meramente económica. Es con el concepto “hegemonía” que Gramsci relaciona o supera ambas esferas dado que la primera se basa en la coerción mientras que la segunda se basa en la seducción. Así, en los cuadernos de la cárcel escritos entre 1929 y 1935 afirma que el hecho de que “cada fluctuación de la política y la ideología ha de poder ser presentada y explicada como una inmediata expresión de la estructura, ha de ser contestada en teoría como infantilismo primitivo [...] ¿Es acaso que la estructura sea pensada como algo inmóvil y absoluto y no más bien como una realidad ella misma en movimiento? [...] Si el hombre es consciente de su posición social y sus tareas en el ámbito de las superestructuras, ello significa que entre la estructura y la superestructura existe una necesaria y vital conexión.”¹⁵³ La “hegemonía” sería un consentimiento manufacturado de la cultura impuesto por la clase trabajadora a las otras clases. Para Gramsci, la clase trabajadora es el gran agente de la historia que ha de

¹⁵³ David Forgacs (ed.), *An Antonio Gramsci Reader: selected writings, 1916-1935* (New York: Schocken Books, 1988), 190, 193 y 197.

salir de su inercia a través de la adquisición de cultura. Y esa cultura la ha de perseguir mediante la disciplina y el auto-progreso, lo que traería una liberación colectiva. “La disciplina burguesa es la única fuerza capaz de mantener firme a la asamblea burguesa. La disciplina se ha de contrarrestar con disciplina. Pero mientras que la disciplina burguesa es mecánica y autoritaria, la disciplina socialista es autónoma y espontánea.”¹⁵⁴ El hombre, prosigue Gramsci, “ha de ser complementado y fortalecido por la disciplina de la escuela. La cultura es un privilegio. La educación es un privilegio. Y no queremos que eso sea así.”¹⁵⁵ Gramsci le otorga un papel primordial a la cultura.

También Walter Benjamin (1892-1940) veía la interpretación marxista como demasiado encorsetada asignándole, por el contrario, un papel destacado a la cultura, y en particular a la fotografía y al cine. A pesar de que estaba seriamente preocupado por la pérdida de “aura” de la obra de arte, Benjamin otorga un sitio importante a la fotografía y, en particular, al cine como instrumentos de lucha social y de movilización política. En contra de lo que ocurre con la obra de arte original y su autenticidad, según Benjamin, “el primer medio de reproducción de veras revolucionario” es “la fotografía” dado que “por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual” trastornando “la función íntegra del arte” y dando lugar a “su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la

¹⁵⁴ *Ibíd.*, 32.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, 63.

política.”¹⁵⁶ En cuanto al séptimo arte, señala que en la sociedad de masas el “agente más poderoso es el cine” debido a su lado “destrutivo, catártico: la liquidación de la tradición en la herencia cultural.”¹⁵⁷ Benjamin es consciente de que “en ciertos casos puede hoy el cine apoyar además una crítica revolucionaria de las condiciones sociales, incluso del orden de la propiedad”¹⁵⁸ y que la forma receptiva del cine tiene un “efecto de choque”: “no solo reprime el valor cultural porque pone al público en situación de experto, sino además porque dicha actitud no incluye en las salas de proyección atención alguna.”¹⁵⁹

Y es que también para Walter Benjamin, al igual que para Gramsci, el sujeto de la historia es la clase obrera de las grandes metrópolis, y la cultura de masas a través de la fotografía y el cine las herramientas que podían ayudar a emanciparlo. ¿Cuáles serían entonces las consecuencias de la reproducción masiva del arte para la sociedad? La omnipresencia de productos culturales adquiere así un carácter profundamente político dado que pone al alcance de la mano de las masas una herramienta de oposición política poderosa. Pero Benjamin no negaba la parte oscura o distópica de la tecnología cuando pensaba en el fascismo. La progresiva estetización de la política Benjamin la conocerá muy de cerca de la mano de Leni Riefenstahl y su *El triunfo de la voluntad* (1935).

¹⁵⁶ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en Walter Benjamin, *Discursos Interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989), 5-6.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, 4.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, 11.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, 18.

También los intelectuales reunidos bajo el marchamo Escuela de Frankfurt, y en particular Adorno y Horkheimer, rechazaron una interpretación exclusivamente materialista de la cultura. La cultura de masas de la que hablaba Benjamin se convertiría para ellos a través de la implacable racionalidad técnica en una *industria cultural*. En el prólogo de *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos* (escrito en 1944 y luego complementado en el año 1947), Marx Horkheimer y Theodor Wiesengrund Adorno argumentan que “El capítulo dedicado a ‘la industria cultural’ muestra la regresión de la Ilustración a ideología, que encuentra su expresión normativa en el cine y la radio. En este ámbito la Ilustración consiste en el cálculo de los efectos y en la técnica de producción y difusión; la ideología se agota, según su propio contenido, en la fetichización de lo existente y el poder que controla la técnica.”¹⁶⁰ Horkheimer y Adorno aducen que “Por el momento, la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social.”¹⁶¹ El mundo entero es interpretado entonces por el filtro de una cultura atrofiada, dispersa y uniformada. “El denominador común ‘cultura’ -resumen Horkheimer y Adorno- contiene ya virtualmente la captación, la catalogación y clasificación que entregan a la cultura en manos de la administración. Sólo la subsunción industrializada, radical y consecuente, es del todo adecuada a este concepto de cultura.”¹⁶² La centralidad entonces de la

¹⁶⁰ Marx Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos* (Madrid: Editorial Trotta, 1994 [1944]), 56.

¹⁶¹ *Ibíd.*, 166.

¹⁶² *Ibíd.*, 175-176.

cultura en la sociedad de consumo se manifiesta entre otros en la estandarización tanto de la producción como del consumo de la cultura popular, la fetichización marxista de la obra de arte en tanto que mercancía, la alienación del sujeto o la conformidad de la audiencia. Horkheimer y Adorno describen un panorama mucho más negativo y pesimista que Benjamin. A diferencia de éste no conciben a la clase trabajadora como agente de cambio sino como una clase alienada que no solo reproduce la ideología burguesa imperante sino que también colabora activamente en su mantenimiento.

Otro de los miembros de la Escuela de Frankfurt cuyas teorizaciones son pertinentes es sin duda Herbert Marcuse (1898-1979). Un concepto que nos interesa en particular: “el carácter afirmativo de la cultura”. Escribía Marcuse ya en el año 1937 que “Bajo cultura afirmativa se entiende aquella cultura que pertenece a la época burguesa y que a lo largo de su propio desarrollo ha conducido a la separación del mundo anímico-espiritual, en tanto reino independiente de los valores, de la civilización, colocando a aquél por encima de ésta. Su característica fundamental es la afirmación de un mundo valioso, obligatorio para todos, que ha de ser afirmado incondicionalmente y que es eternamente superior, esencialmente diferente del mundo real de la lucha cotidiana por la existencia, pero que todo individuo ‘desde su interioridad’, sin modificar aquella situación fáctica, puede realizar por sí mismo.”¹⁶³ La cultura afirmativa es el resultado de la acción de “la sociedad burguesa [que] sólo ha tolerado la realización de sus

¹⁶³ Herbert Marcuse, *Negations: Essays in Critical Theory* (Londres: Mayfly Books, 2009 [1968]), 70.

propios ideales en el arte y sólo aquí los ha tomado en serio, como exigencia universal. Lo que en realidad es considerado como utopía, fantasía o perturbación está allí permitido.”¹⁶⁴ Para Marcuse, el arte y su belleza “Conjuntamente con los otros ámbitos de la cultura contribuyen a la gran función educativa de esta cultura: disciplinar de tal manera al individuo -para quien la nueva libertad había traído una nueva forma de servidumbre- que sea capaz de soportar la falta de libertad de la existencia social.”¹⁶⁵ También para Marcuse el proletariado ha pasado de ser una fuerza revolucionaria a una conjunto conservador y regresivo integrado en el sistema capitalista burgués.¹⁶⁶

Por su parte, el teórico galés Raymond Williams (1921-1988) aporta una interesante reinterpretación del esquema base/superestructura a través de su teoría de crítica cultural. Para Williams la cultura nunca es una simple consecuencia o reflejo de la base en tanto en cuanto ésta está dotada de un fuerte potencial de cambio. Más que una relación fija entre la base y la superestructura, Williams aboga por una relación holística. Él reconoce tres fases: la primera fase ortodoxa basada en la noción de “determinación”; la segunda fase basada en la noción de “mediación” que supera el mero reflejo o reproducción; y la tercera fase basada en la “correspondencia” entre la base y la superestructura, aunque ésta no sea necesariamente directa ni aparente.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Ibíd., 84.

¹⁶⁵ Ibíd., 90.

¹⁶⁶ Véase Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada* (Barcelona: Planeta-De Agostini, 1993 [1953]).

¹⁶⁷ Jim McGuigan (ed.), *Raymond Williams On Culture & Society: Essential Writings* (Londres: SAGE, 2014), 121-122.

También Fredric Jameson pensó la evolución cultural en el capitalismo tardío de manera dialéctica. Jameson afirma que “la frenética urgencia económica por producir nuevas líneas de productos de apariencia cada vez más novedosa (desde ropa hasta aviones) a ritmos de renovación cada vez más rápidos, le asigna ahora una función y una posición estructurales cada vez mayor a la innovación y la experimentación estéticas.”¹⁶⁸ Argumenta que debemos imaginarnos “una prodigiosa expansión de la cultura por todo el terreno social, hasta el punto de que se puede afirmar que toda nuestra vida social se ha tornado ‘cultural’ en cierto sentido original que la teoría aún no ha sabido describir.”¹⁶⁹ Según él, “la infraestructura y las superestructuras [...] revelan la existencia de un extraño paisaje nuevo, ya asentado”¹⁷⁰ donde “lo cultural y lo económico colapsan el uno en el otro [...] eclipsando la distinción entre la base y la superestructura.”¹⁷¹ Este capitalismo cultural es ahistórico y nostálgico y se basa en el “pastiche” y la “intertextualidad”.

El teórico francés Nicolas Bourriaud retoma esa idea de pastiche a la hora de desarrollar su concepto de “post-producción” al argumentar que el artista contemporáneo “saquea” los productos culturales disponibles, tanto del presente como del pasado, para responder “a la multiplicación de la oferta cultural” y “a la inclusión en el mundo del arte de formas hasta entonces ignoradas o despreciadas”; el artista inserta “su propio trabajo en el de otros aboliendo así la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made*

¹⁶⁸ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Londres: Verso, 1991), 4-5.

¹⁶⁹ *Ibíd.*, 48.

¹⁷⁰ *Ibíd.*, xx-xxi.

¹⁷¹ *Ibíd.*, xxi.

y obra original.¹⁷² Según Bourriaud, el perfecto ejemplo de tales figuras serían el DJ y el programador. Por su parte, el británico Terry Eagleton, otrora discípulo de Raymond Williams, entiende que “Los problemas económicos y políticos se reformularon como problemas culturales.”¹⁷³ La cultura “pertenece a la infraestructura material del capitalismo [...] ocupaba el primer plano, como Herder había soñado, pero en su mayor parte era una cultura consumida por las masas, no producida por ellas.”¹⁷⁴

Finalmente, también Gilles Lipovetsky y Jean Serroy hablan del concepto “cultura-mundo”: “la cultura del tecnocapitalismo planetario, de las industrias culturales, del consumo total, de los medios y las redes informáticas [...] un mundo en que la cultura, inseparable ya de la industria comercial, muestra una vocación planetaria y se infiltra en todas las actividades.”¹⁷⁵

Nos resta responder a si la omni-presente cultura es emancipadora. Veamos la película *The Matrix* entonces.

2.4 Caso de estudio: *The Matrix*

“Te explicaré por qué estás aquí. Estás porque sabes algo, aunque lo que sabes no lo puedes explicar pero lo percibes; ha sido así durante toda tu vida. Algo no funciona en el mundo. No sabes lo que es, pero ahí está, como una astilla clavada en tu mente y te está

¹⁷² Nicolas Bourriaud, *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores, 2004), 7.

¹⁷³ Terry Eagleton, *Cultura* (Barcelona: Taurus, 2017), 51.

¹⁷⁴ *Ibíd.*, 158.

¹⁷⁵ Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La cultura-mundo: respuesta a una sociedad desorientada* (Barcelona: Anagrama, 2010), 7-8.

enloqueciendo. Esa sensación te ha traído hasta mí.
¿Sabes de lo que estoy hablando?”¹⁷⁶

El cine de ciencia ficción y la lucha de clases han ido de la mano siendo la elaboración de sus temas extremadamente creativa: la burguesía contra el proletariado, el rico contra el pobre, el amo contra el esclavo, el capitalista contra el comunista. Recordemos que para Marx las fuerzas progresistas de la tecnología y la ciencia depararían una sociedad (sin clases) más justa. Parafraseando la definición de Steven Early de lo que constituye una película de ciencia ficción, podemos afirmar brevemente que nos hallamos confrontados a un futuro plausible (retro)traído a nuestro presente con una base racional que hace que las cualidades futuristas de la película sean creíbles.¹⁷⁷



Imagen de Keanu Reeves como Neo en *The Matrix* (1999)

¹⁷⁶ Guión de la escena de Morfeo revelándole a Neo la verdad sobre la matriz. Lana y Lilly Wachowski, *The Matrix* (Warner Bros Pictures, 1999).

¹⁷⁷ Stephen Early, *An Introduction to American Movies* (Nueva York: New American Library, 1978), 172-173.

Analícemos entonces más de cerca la trilogía iniciada por *The Matrix* de los hermanos Wachowski (1999), que escenifica la lucha del hombre contra la máquina. Regresemos a la escena cumbre de *The Matrix* cuando Morfeo explica a Neo qué es la matriz: “Matrix nos rodea. Está por todas partes, incluso ahora, en esta misma habitación, puedes verla si miras por la ventana o al encender la televisión. Puedes sentirla cuando vas a trabajar, cuando vas a la iglesia, cuando pagas tus impuestos, es el mundo que ha sido puesto ante tus ojos para ocultarte la verdad: que eres un esclavo igual que los demás, naciste en cautiverio, naciste en una prisión que no puedes ni oler ni saborear ni tocar. Una prisión para tu mente. Por desgracia no se puede explicar lo que es Matrix, has de verla con tus propios ojos.”¹⁷⁸

Mezcla de religión fin de milenio, película de Kung Fu y caverna de Platón, *The Matrix* pone el mundo real patas arriba al sugerir que la realidad virtual es la única realidad existente para una especie humana esclavizada por las máquinas. En otras palabras: ¿qué es ilusión y qué es realidad? *The Matrix*, junto con *Blade Runner* o *Johnny Mnemonic*, pertenecen al sub-género de ciencia ficción denominado *cyberpunk*.¹⁷⁹ Recordemos que ya Fredric Jameson en *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* afirmaba que para “muchos de nosotros” el ciberpunk es “la suprema expresión literaria si no del post-modernismo, al menos del propio capitalismo

¹⁷⁸ Wachowski, *The Matrix*.

¹⁷⁹ Véase por ejemplo para el *cyberpunk* entre otros Anna McFarlane, Graham J. Murphy y Lars Schmeink, “Cyberpunk as Cultural Formation”, en Anna McFarlane, Graham J. Murphy y Lars Schmeink (eds.), *The Routledge Companion to Cyberpunk Culture* (Londres: Routledge, 2020), 1-4.

tardío”¹⁸⁰ que se erige en “expresión de la realidad corporativa transnacional y de la propia paranoia global.”¹⁸¹ En paisajes distópicos post-nucleares a cargo de corporaciones globales, el ciberpunk presenta anti-héroes, como el *hacker* Neo, que luchan por la supervivencia mediante acciones subversivas e ilegales en un mundo ultra-tecnologizado cuestionando la autoridad en su afán por descubrir la verdad. Pero, ¿cómo puede Neo saber qué es la verdad? Morfeo le interpela: “¿Qué es ‘real’? ¿De qué modo definirías ‘real’?”¹⁸² Para contestarle que el mundo que él conoce “Ahora solo existe como parte de una simulación interactiva neural que llamamos Matrix. Has vivido en un mundo imaginario. Este es el mundo como es en la actualidad: bienvenido al ‘desierto de lo real’.”¹⁸³ Lo irónico de la situación es que después de siglos de dominación de las máquinas por el hombre éstas ahora se vengan sustrayéndole la bio-electricidad corporal para su propia supervivencia. La oda a Baudrillard y la capacidad de “reproducir el mundo físico en toda su ordinaria banalidad”, como bien señala William Merrin, es más que evidente.¹⁸⁴ De hecho, en la primera escena, cuando su amigo Choi viene a comprarle software ilegal, Neo lo tiene guardado en el interior del libro *Simulacra and Simulation* (traducido al castellano por *Cultura y simulacro*).

The Matrix es un perfecto ejemplo de película afirmativa. Se trata de un producto de distribución internacional donde el cineasta –Hollywood o las corporaciones que hay

¹⁸⁰ Jameson, *Postmodernism...*, 419.

¹⁸¹ *Ibíd*, 38.

¹⁸² Wachowski, *The Matrix...*

¹⁸³ *Ibíd*.

¹⁸⁴ William Merrin, “Did You Ever Eat Tasty Wheat? Baudrillard and *The Matrix*”, *Scope: Online Journal of Film Studies* (junio 2003), recurso online.

detrás— desea hacer una declaración acerca de la naturaleza de la sociedad y con ello cómo la sociedad va a cambiar. Pero en la mayoría de los casos ese cambio es para peor y nos obliga, como sujetos contemporáneos, a adherirnos de manera gradual a la idea de un futuro sin futuro. Incluso si en la mayoría de las películas los villanos pierden —en este caso se llega a una *entente cordiale* entre las máquinas y el ser humano en la tercera entrega—, el futuro es todo menos radiante, caracterizado por estados mentales deshumanizantes y por la destrucción del paisaje y la sociedad. Es esta idea acerca de la lucha de clases conformada por el cine, que es repetida una y otra vez cual mantra, la que confronta al espectador con un futuro de lucha inevitable y aberrante. En resumen: mientras nos ofrece diversión, el cine de ciencia ficción (o la cultura popular) afirma el statu quo sin ofrecer un futuro más emancipador y auténtico.

Capítulo 3

Arte, narración, política

3.1 La política del arte: el arte narra lo político

La idea de que el arte narra lo político es a estas alturas una manifestación retórica o, incluso, tautológica. Solo basta con recordar que la idea del *l'art pour l'art* fue acuñada por el literato francés Benjamin Constant en 1804, lo que es relativamente reciente. Refiriéndose a Schiller, Constant proclama con estas mismas palabras que “L'art pour l'art, sans but, car tout but dénature l'art.”¹⁸⁵ Y en 1818 sería el filósofo Victor Cousin quien usaría el término durante una conferencia impartida en la Sorbona para reclamar que el arte solo se debe a sí mismo.¹⁸⁶

3.1.1. La representación artística del ideario político

Como es lógico que justifiquemos la relación del arte con la política con el objetivo final en este capítulo de analizar cómo la política a su vez negocia lo artístico, apostemos por dos casos a primera vista más atípicos. Ya que la relación entre el arte y el resto de la sociedad en sus facetas políticas, sociales, mitológicas y psicológicas quedaron sobradamente articuladas por el antropólogo Clifford Geertz con su feliz concepto *thick description*,¹⁸⁷ podemos sugerir dos vías para ello: 1) un

¹⁸⁵ Kurt Kloocke, *Benjamin Constant. Une biographie intellectuelle* (Ginebra: Librairie Droz, 1984), 141.

¹⁸⁶ John Wilcox, “The Beginnings of l'Art Pour l'Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 11, no. 4. (junio 1953): 360-362.

¹⁸⁷ El concepto “thick description” lo tomó prestado Geertz de Gilbert Ryle a la hora de describir la cultura como una compleja telaraña de relaciones tejidas por el hombre que impregnan todos los ámbitos de la sociedad. Es esta “descripción densa” del contexto y sus condiciones lo que permite analizar una cultura en un momento determinado. Véase el capítulo 1 titulado “Thick Description: Toward and Interpretive Theory of Culture”, en Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures* (Nueva York: Basic Books, 1973), 6.

análisis de la posición del artista y su relación con otros agentes de la sociedad y 2) un acercamiento al poder del arte a través de la iconoclasia. Si bien ambas nos parecen intelectualmente estimulantes, solo esbozaré brevemente la primera vía para centrarme sobre todo en esa persistente iconoclasia que aún persiste en la sociedad revelando el poder de la imagen en la sociedad.

La posición del artista en la sociedad constituye un magnífico parámetro para analizar la relación del arte con el resto de los estamentos. Las relaciones sociales de producción que se fueron gestando a lo largo de los siglos entre el artista y el patrón o mecenas primero –el clérigo, el aristócrata, el rey o el emperador básicamente– y luego el coleccionista –el burgués– tuvieron evidentemente su reflejo en la obra reproducida en cada momento.

Pongamos entonces un único pero magnífico ejemplo del siglo XV de hasta qué punto la producción pictórica constituía el reflejo de una sofisticada relación social. El artista y el cliente, señala Michael Baxandall, “trabajaban dentro de instituciones y convenciones – comerciales, religiosas y perceptuales en el más amplio sentido social– que eran diferentes de las nuestras e influían sobre las formas de lo que producían conjuntamente.”¹⁸⁸ La abrumadora mayoría de pinturas producidas correspondían a encargos materializados mediante contratos legales donde el cliente especificaba por escrito básicamente qué es lo que el pintor iba a pintar y cómo (facilitando un dibujo preparatorio), qué

¹⁸⁸ Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (Oxford: Oxford University Press, 1988), 1.

colores iba a usar (en particular el oro y el ultramarino eran muy demandados), en qué plazos y cómo el cliente le iba a pagar, cuándo el pintor iba a entregar la obra y, lo más importante, cuántas figuras iban a aparecer en la obra y si todas debían o no proceder de la mano del propio pintor (y no de sus asistentes).¹⁸⁹ Estos sofisticados contratos demuestran, como dice Baxandall, que “la pintura era aún demasiado importante para dejarla en manos del pintor.”¹⁹⁰

Antes de explorar la vía iconoclasta, haremos bien en definir qué entendemos por política. Aquí la figura en la que apoyarnos intelectualmente es Hannah Arendt y su pregunta *¿Qué es la política?* Para Arendt con la “política”, “lo político” o la “acción política” quedan designados el “espacio público” donde se desarrolla la acción del sujeto “entre los hombres”.¹⁹¹ Para que haya (vida) política es necesario una condición humana caracterizada por una pluralidad de hombres, una comunidad, que ejerzan la acción, uno de los elementos básicos (junto con la labor y el trabajo) de la *vita activa*.¹⁹² Otro de los elementos indispensables a la hora de ejercer la actividad política es la “natalidad”, que Arendt entiende como “la categoría central del pensamiento político, diferenciado del metafórico.”¹⁹³ La natalidad en Arendt remite a la “capacidad de empezar algo nuevo, de actuar”, es decir, de aportar opiniones nuevas y diferentes a las respuestas condicionadas.¹⁹⁴ Y la idea de acción va indisolublemente unida a la idea de

¹⁸⁹ *Ibíd.*, 3-27.

¹⁹⁰ *Ibíd.*, 3.

¹⁹¹ Hannah Arendt, *La condición humana* (Barcelona: Paidós, 2009), 22.

¹⁹² *Ibíd.*, 21.

¹⁹³ *Ibíd.*, 23.

¹⁹⁴ *Ibíd.*

la libertad. La *polis* es para ella el ejemplo modélico de este actuar político.¹⁹⁵ Nos basta con esta breve introducción a la idea de la política de Arendt por ahora para entender que la política o lo político va más allá del propio y restringido ámbito de las instituciones representativas y los partidos políticos. El ser humano es político cuando actúa y se manifiesta en el espacio público real o virtual al entrar en contacto con otros sujetos.

Una vez fijada esta definición, retomemos entonces la fascinante y compleja tradición iconoclasta que envenena a bárbaros talibanes y cultos occidentales por igual y que constituye la mejor prueba del inagotable poder de la obra de arte o, mejor dicho, de la imagen de la sociedad. Primero fueron los cristianos, luego los reformados, más adelante los ilustrados, luego los filósofos, después los teóricos de arte y ahora los talibanes. El espectro es impresionante y contradice muchas de las ideas preconcebidas que albergamos acerca de la naturaleza del iconoclasta. Con Hans Belting podemos afirmar que existen dos tipos de imágenes: la imagen religiosa (hasta la Edad Media) y la imagen artística (después de la Edad Media).¹⁹⁶ La imagen religiosa era la imagen del icono, la imagen sagrada que servía, a un sujeto, para la adoración. Con el Renacimiento surge la imagen artística que decorará palacios y casas de campos, pero también iglesias y capillas, si bien la nueva imagen tendrá otro estatus. Con todo, aparte de imágenes mitológicas, históricas, retratos y paisajes, continuará habiendo imágenes sagradas “dado que la sociedad seguía

¹⁹⁵ *Ibíd.*, 26.

¹⁹⁶ Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 1996), xxi.

expresándose a sí misma a través de la religión. La religión constituía una realidad demasiado central como para, en nuestros días, dejar de ser un asunto personal o un asunto de la iglesia.”¹⁹⁷ La primera gran oleada de iconoclasia surge a raíz del cisma de la iglesia católica en 1054.¹⁹⁸ Que los cristianos eran los grandes bárbaros de la antigüedad es de sobra conocido, a pesar de que ellos irónicamente acabaran adoptando imágenes de culto de esos mismos paganos. Solo basta con visitar el Prado, el Louvre o la Gliptoteca de Copenhague para cerciorarnos de ese pavor y resentimiento contra la imagen. Así, si nos fijamos en varias esculturas romanas como *El emperador Marco Aurelio* y *La emperatriz Sabina* del Museo del Prado, las esculturas griegas como *La dama de Auxerre* y *La Venus de Milo* del Louvre o ejemplares egipcios como *Rey Amenemhet III* o *La belleza de Palmira* de la Gliptoteca, vemos que todas repiten de manera calcada los mismos defectos: les falta la nariz (o ha sido repuesta) y otras extremidades como dedos y brazos. A pesar de que ninguno de estos museos explique al espectador a qué se debe tan metódica apariencia, no hace falta ser un experto en arte antiguo para cerciorarse de que ahí pasa algo de orden estructural que va más allá de las típicas explicaciones que lo atribuyen al deterioro del tiempo. La contestación es la siguiente: los bárbaros cristianos querían “demostrar la impotencia de la imagen, a la que se le había conferido mucho poder” no solo contentándose con “remover simplemente las imágenes, sino que yendo un paso más allá dejándolas donde estaban, pero rompiendo sus rostros y manos privándoles de los rasgos con que más habían impresionado a la gente.”¹⁹⁹ En este sentido, la

¹⁹⁷ *Ibíd.*, 3.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, 2.

¹⁹⁹ *Ibíd.*, 461.

nariz era el elemento más fácil de romper. Y de manera metafórica significaba que la estatua-dios había dejado de respirar y no era tan poderosa al permitir que ese sacrilegio permaneciera sin castigo. La siguiente gran ola iconoclasta fue nuevamente un asunto de católicos, esta vez de reformados que deseaban regresar a la auténtica religión. Mientras que Calvino era el gran iconoclasta, Lutero no tenía tantas objeciones permitiendo que la imagen “actuara como ilustración de la palabra de Dios” y relegando la pintura a espacios privados.”²⁰⁰ Y fue así cómo la imagen al perder el favor de la iglesia empezó a ser justificada como obra de arte dando lugar a una inesperada explosión creativa que se manifestaría en géneros como el retrato, el paisaje o la naturaleza muerta. Tampoco el judaísmo y el islam se quedarían atrás en su afán por combatir la idolatría: ambos prohibirían con igual radicalismo realizar imágenes de Dios en pintura o escultura.²⁰¹ Después, el advenimiento de la modernidad y la Ilustración crearían una iconoclasia más sutil y duradera: la imagen sería relegada al museo, donde sería protegida y neutralizada a la vez. Mas del museo hablaremos en el siguiente subapartado. Luego, a lo largo y finales del siglo XIX la doctrina del antes mencionado *l’art pour l’art* y, en particular, el Impresionismo desembocarían en la iconoclasia esotérica del siglo XX de Mondrian, Kandinsky y Malevich. Un misticismo que culminaría con el formalismo de Alfred Barr, Jr. y el MoMA y el

²⁰⁰ *Ibid.*, 466-467.

²⁰¹ Véase Moshe Halbertal y Avishai Margalit, *Idolatry* (Cambridge: Harvard University Press, 1994), 37-66 y Kenneth Seeskin, *No Other Gods: The Modern Struggle Against Idolatry* (West Orange: Berhman House, 1995), 16-17.

Expresionismo abstracto de, entre otros, Greenberg y sus discípulos Rothko, Newman y Pollock.²⁰²

Ahora bien, cuando pensamos en la destrucción de imágenes, por lo general en Occidente pensamos que o bien ya no ocurre, y, en caso de ocurrir, que ocurre en otras culturas menos desarrolladas y menos ilustradas. Como los talibanes, esos bárbaros que volaron a golpe de lanzacohetes dos enormes esculturas de Budas en Bamiyán (Afganistán) siguiendo las órdenes del mulá Mohammad Omar emitida el 26 de febrero de 2001. Con todo, tardarían una semana en derribar las magníficas e impresionantes estatuas del segundo siglo antes de Cristo.²⁰³ La prensa occidental los tildó de “bárbaros”. No obstante, ese no fue el calificativo que se usaría cuando un grupo de personas firmaría una carta en marzo de 2017, redactada por la artista Hannah Black, exigiendo que la pintura *Open Casket* (2016) de la artista norteamericana Dana Schutz no solo fuera retirada de la Bienal del Whitney, sino también destruida. El cuadro representaba el linchamiento de un niño afro-americano. Analizaremos esta pintura como caso de estudio de este capítulo. Concluamos por ahora con que el “inconsciente iconoclasta” anglosajón que aún hoy (desde la llegada de las sectas puritanas al Nuevo Mundo) sigue sintiendo idéntico pavor a la imagen, no se distancia mucho del barbarismo talibán. Esta breve historia de la recurrente iconoclasia constituye una buena prueba del poder de la imagen y de cómo el arte narra y ha narrado lo político a

²⁰² Véase Alain Besançon, *The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm* (Chicago: University of Chicago Press, 2009), 1-9 y James Simpson, *Under the Hammer: Iconoclasm in the Anglo-American Tradition* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 18-48.

²⁰³ Simpson, *Under the Hammer*, 1-3.

lo largo de la historia. Analicemos entonces esa casa del arte hija de la modernidad llamada museo.

3.1.2 Del museo burgués al neo-liberal: la institucionalización política de lo artístico

El museo se asocia tradicionalmente con la educación, el conocimiento y el acceso público. Constituye una de las instituciones ideológicas clave (junto con la universidad y la escuela) de la Ilustración y del naciente estado-nación. En términos althusserianos podemos hablar del museo como “aparato ideológico estatal” (AIE): una institución que funciona por ideología (seducción) y no por represión (imposición).²⁰⁴ Para el concepto ideología nos sirve con dos de las definiciones manejadas por Terry Eagleton: “Un proceso de producción de significados, signos y valores en el ámbito de la vida social” y “un conjunto de ideas características de un determinado grupo de clase social”.²⁰⁵

El Renacimiento impuso con su interés por la Antigüedad clásica la moda de *studiolos*, *gabinettos*, *Wunderkammers* y *gallerias de pittura* entre clérigos, aristócratas, reyes y monarcas.²⁰⁶ Es especialmente durante el Barroco cuando este tipo de colecciones se erigen en programas ideológicos que han de legitimar la glorificación de sus propietarios al convertirse en entornos privados donde escenificar el poder. Estos espacios anteriormente

²⁰⁴ Robert Paul Rech, *Althusser and the Renewal of Marxist Social Theory* (Berkeley: University of California Press, 1992), 214-216.

²⁰⁵ Terry Eagleton, *Ideology: An Introduction* (Londres: Verso, 1991), 1.

²⁰⁶ Para la historia del museo véase entre otros Germain Bazin, *The Museum Age* (Nueva York: Universe Books, 1967) y Niels von Holst, *Creators, Collectors and Connoisseurs: The Anatomy of Artistic Taste from Antiquity to Present* (Londres: Book Club Associates, 1967).

privados y escasamente accesibles, se ven forzados a publicitarse con el advenimiento de la Revolución francesa (y luego las conquistas de Napoleón). En este proceso reconocemos claramente tres etapas ideológicas: el museo absolutista, el liberal y el corporativo.

Durante el *Ancien Régime*, el monarca absolutista se apoyaba en el *premier état* (el clero) y el *deuxième état* (la aristocracia), que estaban exentos de pagar impuestos y ostentaban importantes cargos religiosos, políticos, militares, diplomáticos y administrativos. El Castillo Hradcany de Rodolfo II, los Museos del Vaticano y el Palacio Belvedere del Príncipe Eugenio de Saboya se adherían al denominado *princely hang* o “colgado principesco” (paredes saturadas desde el suelo hasta el techo con las obras juntas marco contra marco) y el *period room* o “sala de época” en la que originales obras de arte, artefactos y mobiliario recreaban los espacios de poder solo accesibles para las élites.

Con la Revolución francesa y el ascenso al poder del *tiers état* (la alta y baja burguesía), el Louvre se convierte en el año 1793 en el primer museo público. El Louvre es entonces el modelo de museo que Carol Duncan y Alan Wallach denominan como “universal survey museum”: el “primer tipo de museo que emerge históricamente” presentando una “amplia gama de historia del arte” que fue “identificada con la idea de museo público” y que evolucionó a partir de “colecciones reales en toda Europa que estaban siendo convertidas en colecciones públicas.”²⁰⁷ Básicamente, se trata de un museo con el

²⁰⁷ Carol Duncan y Alan Wallach, “The Universal Survey Museum”, en Bettina Massias Carbonell (ed.), *Museum Studies: An Anthology of Contexts* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2012), 49.

ideal helenístico de mantra universalizante. Para mayor agilidad, nos podemos referir a él como museo “clásico” o “tradicional”. Ejemplos sobran: El Prado, el Hermitage, el Louvre, la Nationalgalerie o el Metropolitan. Es cierto que el Museo Universitario de Basilea en 1671 como también el Museo Ashmolean de Arte y Arqueología en 1683 permitieron cierto acceso público limitado, pero fue el Louvre el que se erigió en el “símbolo de la hazaña revolucionaria” prometiendo a “todos los ciudadanos disfrutar de una hasta entonces propiedad privada inaccesible de gran valor cultural.”²⁰⁸ Al gobierno revolucionario francés, el Louvre le brindaba la posibilidad de “buscar una manera de dramatizar la creación del nuevo estado republicano” mientras “nacionalizaban la colección del rey.”²⁰⁹ A la República le quedaba muy claro que, como afirma Duncan, “controlar un museo significa precisamente controlar la representación de una comunidad y sus valores y verdades más altas.”²¹⁰ El museo se convierte entonces en un instrumento fundamental que servirá para ensalzar el pasado y presente gloriosos de la nación y para inculcar en sus ciudadanos ese espíritu patriótico. Esta fórmula del “museo universal” que se repite internacionalmente sigue la siguiente fórmula: la concepción de una colección con obras de la antigüedad clásica de Grecia y Roma (a veces también Egipto), el Renacimiento Italiano y el “Renacimiento local”. Por ejemplo, en Inglaterra el

²⁰⁸ Karsten Schubert, *The Curator's Egg. The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day* (Londres: One-Off Press, 2000), 18.

²⁰⁹ Carol Duncan, “Art Museums and the Ritual of Citizenship”, en Ivan Karp y Steven D. Lavine (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1991), 93.

²¹⁰ Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (Londres: Routledge, 2005), 8.

Museo Británico exhibe obras egipcias, griegas y (copias) romanas, los Leonardo, Miguel Ángel, Caravaggio y Botticelli o semejantes y el Renacimiento victoriano inglés con Turner, Constable, Rossetti, Whistler *et al*; en el Prado ocurriría otro tanto, solo que el Renacimiento español se centraría en pintores del *Siglo de Oro* tipo Velázquez, Murillo, Coello, Ribera o Sánchez Cotán.

“Mi amigo —escribía Diderot a modo de crítica del Salón de 1765—, si amamos la verdad más que las bellas artes, entonces recemos a Dios para que nos depare unos cuantos iconoclastas.”²¹¹ Hasta uno de los abanderados de la Ilustración anticipaba con claridad el dilema al que la revolución francesa se habría de enfrentar: la iconoclasia. Diderot una vez más: “Los gobernadores de los hombres siempre han hecho uso de la pintura y de la escultura a fin de inspirar en los sujetos los sentimientos religiosos y políticos que deseaban que tuvieran.”²¹² Entre 1792 y 1793 la revolución conocería su época más iconoclasta destruyendo no solo símbolos monárquicos sino también religiosos, y entre ellos Jacques-Louis David se erigiría en uno de los maestros de ceremonia anunciando que “Las artes van a recuperar su dignidad. Ya no se prostituirán celebrando a tiranos.”²¹³ Es entonces en 1793 cuando se crea el Louvre y el Museo de los Monumentos Franceses para detener esa destrucción.

²¹¹ Denis Diderot, “Sur le Salon de Peinture de 1765”, *Magazin encyclopédique*, no. III (1795): 52-53.

²¹² Denis Diderot, “Peinture, XII”, en Denis Diderot y Jean le Rond d’Alambert (eds.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (París: André Le Breton, 1751), 267.

²¹³ Citado en Stanley J. Idzerda, “Iconoclasm during the French Revolution”, *The American Historical Review*, vol. 60, no. 1 (octubre 1954): 21.

Lo sorprendente es que, como señala Stanley J. Izderda, mientras “muchos de los *sans-culottes* admiraban los símbolos de la ‘realeza, feudalismo y superstición’ dentro del museo, continuaban con actividades iconoclastas afuera de él.”²¹⁴ Sin embargo, esto no era para nada una situación paradójica dado que la Ilustración, según nos recuerda James Simpson, “produjo el museo y el arte como categoría a modo de respuesta defensiva a la iconoclasia de la temprana modernidad.”²¹⁵

Con el Louvre los *sans-culottes* recurren al museo y a la institucionalización política del arte para propagar las glorias y esencias de la incipiente revolución burguesa. El viejo y aristocrático palacio convertido en museo público accesible a todos los ciudadanos era sin duda la mejor propaganda de un país que aspiraba a ser moderno e ilustrado, aunque aún no necesariamente democrático. Y la metodología a aplicar fue la cronología basada en el artista como genio y en movimientos artísticos que se van sucediendo de manera progresiva escenificando el telos de la nación. La revolución francesa alienta en el resto de Europa la demanda de la burguesía liberal por una esfera pública y, especialmente, más museos públicos. La Nationalgalerie en Berlín y la Kunsthalle de Mannheim son perfectos ejemplos de esta encarnizada lucha ideológica que se venía librando a lo largo y ancho del continente. Aunque tomaría su tiempo, el museo de manera progresiva pasaría a ser de acceso público y de propiedad pública. En esta fase de transición, no obstante, los programas museológicos son muy confusos: la mayor parte de los museos siguen con el anterior “colgado principesco”

²¹⁴ *Ibíd.*, 24.

²¹⁵ Simpson, *Under the Hammer*, 10.

mientras que el Louvre impone un “colgado cronológico”; y en Alemania profesionales como Wilhelm von Bode y Hugo Tschudi experimentan entre 1871 y 1900 con el “colgado burgués” y el *Ambient Room* o “sala de ambiente”, que reflejaban el estilo desenfadado y ecléctico de la residencia burguesa.²¹⁶ A principios del siglo XX, la influencia arquitectónica que ejerce el Estilo Internacional a la hora de construir edificios, ferias, escaparates de tiendas y galerías comerciales se verá reflejada en el moderno apartamento burgués. Este nuevo estilo de apartamento cristalizaría a su vez en el museo moderno en la forma del *White Cube* o “colgado de cubo blanco”.²¹⁷ A pesar de que el “cubo blanco” fue inventado y experimentado en Alemania, sería Alfred Barr, Jr. (y el MoMA) quien lo adoptaría y adaptaría en los años 30. Sin embargo, existe cierta confusión historiográfica dado que se le atribuye a Barr, Jr. el “cubo blanco”, pero él curiosamente jamás llegó a usar el color blanco. Además, Barr, Jr. tampoco colgaba las obras directamente sobre la pared: ¡iban forradas sobre un tela denominada *monk cloth* de color beis!²¹⁸ Para enredar la situación aún más, es precisamente el Guggenheim de Nueva York de la mano de su director James Johnson Sweeney quien, contradiciendo los deseos del mismo Frank Lloyd Wright que prefería un color crema, manda pintar el museo de blanco imponiendo así la estética de “cubo blanco” que desde los años 60 se

²¹⁶ Alexis Joachimides, Sven Kuhrau, Viola Vahrson, Nikolaus Bernau (eds.), *Museumsinszenierungen: Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990* (Dresden: Verlag der Kunst, 1995); Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940* (Dresden: Verlag der Kunst, 2001).

²¹⁷ Véase Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800-2000* (New Haven: Yale University Press, 2009).

²¹⁸ Mary Anne Stanizewski, *The Power of Display* (Boston: The MIT Press, 1998), 64.

convertiría en la *International Museum Style*.²¹⁹ Otro tema que ha de ser abordado historiográficamente dado que existe aún hoy gran confusión acerca de la autoría del “cubo blanco”.

Lo que es importante para nuestro relato es que los museos y sus colecciones de arte se convierten en prodigiosos y “prominentes artefactos en un ritual [civilizador] que marca el límite entre la sociedad educada y la vulgar, en otras palabras, los límites del poder legitimado.”²²⁰ El museo se convierte entonces en el símbolo nacional de la nación al tiempo que educa a sus ciudadanos.

Desde la posguerra, el museo contemporáneo ha venido adoptando exclusivamente la museología del “cubo blanco” forzándola aún más (una museología y un diseño expositivo aséptico y descontextualizado) para adaptarse a los intereses corporativos que cada vez se vuelven más invasivos en los museos públicos debido al régimen neoliberal de los 80, que acabó exigiendo al estado-nación drásticas reducciones en educación y, especialmente, en los presupuestos dedicados a la cultura y al arte. De tal guisa, la situación es más ecléctica que nunca: museos públicos con escasos presupuestos públicos, museos públicos con financiación corporativa, museos privados financiados con fondos públicos y museos corporativos financiados con fondos corporativos. Los dos ejemplos más icónicos del museo neoliberal son el Guggenheim de Bilbao y la Tate Modern de Londres. El

²¹⁹ Mary Anne Stanizewski, “New York Museums as Mirrors: Investment, Globalization, and Architecture”, *Harvard Design Magazine*, no. 17 (otoño-invierno 2002-03): 16-25.

²²⁰ *Ibíd.*: 38.

Guggenheim de Bilbao fue enteramente financiado por el gobierno vasco, y éste aún sigue aportando cada año la mayor parte de su financiación.²²¹ El fondo de adquisición de obras de la Tate Modern procede mayoritariamente de coleccionistas privados y de corporaciones extranjeras que, gustosamente, pagan por incluir sus artistas en el canon occidental, lo que resulta en un neocolonialismo corporativo más sutil que el del Guggenheim.

Este breve recorrido a lo largo de la historia del museo nos sirve para certificar el poder del arte y su interrelación con el resto de la sociedad. Tanto es así que no solo los fanáticos religiosos se ensañaron con la imagen, sino también la Ilustración receló de ella confinándola al museo para protegerla y neutralizarla. Finalmente, la posmodernidad daría otra vuelta de tuerca iconoclasta al imponer la museología de cubo blanco: una segunda capa de despolitización y sobre-estetización. Pero esa es otra historia.

3.2 El arte de la política: la política negocia lo artístico

Hemos explorado hasta ahora las complejas relaciones entre el arte, la política y la sociedad y cómo lo artístico narra lo político. En este apartado exploraremos cómo la política negocia lo artístico, es decir, cómo la experimentación artística nutre la vida política.

²²¹ Véase para la intra-historia Joseba Zulaika, *Crónica de una seducción: el museo Guggenheim de Bilbao* (Madrid: Nerea, 1997).

3.2.1 La acción política (en diferido) del ideario artístico

Si el arte se infiltra en lo político, como hemos visto, también sería lícito pensar que lo político se impregna de lo artístico. De hecho, nos sentimos tentados a ir un poco más allá al afirmar que lo artístico prefigura e, incluso, configura lo político. Intentaremos argumentar aquí que no solo lo político (des)hace lo artístico, sino que también lo artístico figura en la base de lo político de manera directa o sutil manifestándose en diferido.

La idea no es tan descabellada. Hace siglos que nos avisaron de semejante peligrosa situación. Incluso si había que condenar a sus artífices al ostracismo. Recordemos que el *óstrakon* (ostracón) era un fragmento de cerámica donde se escribía el nombre del ciudadano condenado al ostracismo. Así le ocurrió al famoso general Temístocles en el año 471 antes de Cristo.²²² Me estoy refiriendo al insigne Platón y la *República* donde declara que toda la poesía dramática, épica y lírica ha de ser proscrita de la república ideal dado que confunde el intelecto y corrompe las emociones contribuyendo al placer mas no a la virtud. Y que solo la poesía didáctica sería admitida, aunque ésta no fuera muy bella (568b, 595a, 598e y 600e).²²³ También Aristóteles reflexiona acerca del rol político de la literatura y del arte en tanto en cuanto éstas imitan el mundo humano de la moral y la acción política. Así manifiesta en su *Poética* “que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier

²²² Stanley M. Burstein, “The Recall of the Ostracized and the Themistocles Decree”, *California Studies in Classical Antiquity*, vol. 4 (1971): 93-110.

²²³ Platón, *Diálogos vol. IV: República* (Madrid: Gredos, 1988).

otro imaginero, necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como debe ser”(1460b9-11).²²⁴ La imitación no es una mera réplica y la cultura constituye la fuente de la moral y el comportamiento político del buen ciudadano y hombre libre. Para Aristóteles la poesía imita la “acción humana” y a “hombres que actúan”. Lo que nos permite volver a recordar a Arendt para quien, basándose también en Platón, la dicotomía entre *vita activa* y *vita contemplativa* (actuar versus pensar) yace en la acción que se convierte en la base de toda política. Tanto Platón como Aristóteles eran conscientes del poder y el magnetismo de la poesía, concepto-paraguas con el que los clásicos se referían al arte y a la cultura en general, es decir, a todo lo perteneciente a las musas. Y estamos de acuerdo en ello porque artistas visuales, al igual que poetas, pueden ser gente extremadamente “dañina y superflua”, como diría Walter Benjamin, dado que son capaces de imaginar escenarios radicales y utópicos.²²⁵

Con Jacques Rancière bien podríamos argumentar que el arte no es político a causa de sus mensajes acerca del orden del mundo o las formas en las que representa las estructuras de la sociedad o los conflictos de ciertos grupos sociales, sino por su capacidad de mantener una distancia crítica con respecto a aquello a lo que apela.²²⁶ Los espacios del arte y de la política

²²⁴ Aristóteles, *Poética* (Madrid: Gredos, 1974).

²²⁵ Es como Benjamin entiende que Platón los considera, no su propia opinión. Walter Benjamin, “The Author as Producer”, en Michael W. Jennings, Howard Eiland y Gary Smith (eds.), *Walter Benjamin: Selected Writings Volume 2, Part 2 1931-1934* (Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999), 768.

²²⁶ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2005), 17.

interconectan el régimen artístico con el régimen político al crear un tercer espacio en el que lo sensible y lo simbólico adquiere un significado nuevo. Y este espacio nunca dejará de ser complejo, contradictorio y contingente. Se supone que el arte –a decir de Rancière– es un espacio de disenso mientras que la política es uno para el consenso, que visualiza lo invisible, lo indecible y lo utópico mientras que la política verbaliza “lo visible, lo decible y lo factible”: ambos son “maneras de producir ficciones.”²²⁷

Si nos fijamos en ese rol narrativo-educativo, el arte está capacitado para visibilizar ideas, conflictos y utopías que permanecían invisibles. ¿Cómo propaga el arte su influencia en el proceso político? Comúnmente se acepta que la política influye en el arte, pero el camino del arte a la política es rara vez reconocido. Políticos, activistas y audiencias reciben imágenes procedentes del mundo de la pintura como, por ejemplo, *La última cena*; del cine (*El acorazado Potemkin*) o del teatro (*Tartufo*); de novelas tipo *Don Quijote de la Mancha* o *Los miserables* y de otros campos que conforman lo artístico y lo sensible. Ver, como bien señala Murray Edelman, es un proceso construido socialmente, y aunque muchas personas no experimenten estas obras de arte directamente, sí lo hacen de manera indirecta a través de la televisión, los medios de prensa, las redes sociales o Internet.²²⁸ Muchas de las virtudes y los vicios que hallamos a diario en el campo de lo político como la ambición, el poder, el prestigio, la generosidad, la filantropía o el liderazgo,

²²⁷ Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Castellón: Ellago Ediciones, 2010), 78.

²²⁸ Murray Edelman, *From art to politics: How artistic creations shape political conceptions* (Chicago: The University of Chicago Press, 1995), 1-5.

los hallamos representados en el arte. Están basados, según Murray Edelman, en mitos y valores sociales, políticos y psicológicos del campo artístico. En otras palabras: hay un camino de doble vía, pero el arte también es capaz de *manufacturar* las imágenes que definen nuestro mundo. El arte actúa entonces como catalizador al proveer imágenes y situaciones que son extrañas, provocadoras, utópicas, desconocidas, comprometedoras o radicales, y es precisamente a través de ese proceso que acaba prefigurando o configurando el régimen político. Las realidades creadas por el mundo del arte son absorbidas entre otros por medios sociales, Internet, prensa, publicidad, documentales, películas y movimientos sociales para acabar aterrizando en la esfera de lo político. Para Edelman el “arte simplemente sirve como significante flotante en el que grupos políticos leen aquello que les sirve a sus intereses e ideologías.”²²⁹ El arte es, como afirma Ernst van Alphen acertadamente, no solo un “producto histórico” sino también un “agente histórico” con una función “performativa” en cuyo ámbito las “ideas y las funciones, las piedras angulares de la cultura, son creadas, constituidas y movilizadas de manera activa.”²³⁰

Básicamente, lo que suele ocurrir es que solemos adaptar lo que vemos a nuestras imágenes, expectativas e ideologías mentales. Y todas estas imágenes son el resultado de siglos de obras de arte que desde la antigua Grecia y Roma han venido representando sentimientos tan variados como la ambición, el horror, el altruismo, la envidia, el perdón o la aflicción. Así, por ejemplo, si

²²⁹ *Ibíd.*, 9.

²³⁰ Ernst van Alphen, *Art in mind: How contemporary images shape thought* (Chicago: The University of Chicago Press, 2005), xiii.

pensamos en la ambición no nos resulta demasiado difícil pensar en todo ese elenco de personajes, desde Alejandro Magno, Julio César y Cleopatra hasta Hitler o Donald Trump. El arte en no pocas ocasiones ha tratado problemas que referencian asuntos sociales, políticos, económicos y psicológicos de mayor envergadura. “El arte contemporáneo, afirma Mikel Bolt Rasmussen, “ha pasado a formar parte de una economía de la experiencia extendida, donde se ha fusionado con el turismo cultural, la cultura pop y la gentrificación.”²³¹ En este dominio ampliado de la producción cultural, el arte consigue una repercusión mayor dentro de una economía globalizada. Significa también que el potencial transgresor del arte puede tener una recepción desigual entre audiencias más masivas.

Tres casos servirán para apuntalar nuestro edificio.

El *enfant terrible* español Santiago Sierra inició en el año 2012 el proyecto *NO GLOBAL TOUR*: una escultura con la palabra *NO* montada sobre un camión-tráiler escrita con tipografía **Sans Condensed Bold**. La obra fue de gira primero por Europa y luego por Canadá y Estados Unidos atravesando zonas industriales empobrecidas o en ruinas de la antigua República Democrática Alemana (RDA), Berlín, Detroit, Nueva York y otras ciudades; el camión también se detenía enfrente de instituciones icónicas como el cuartel general de la OTAN, el oficio de la Comisión Europea, el Parlamento Europeo, Wall Street, el Parque Zuccotti y el Centro Rockefeller. Desde entonces, muchas movilizaciones y protestas, desde el *15-M* y los *Indignados*, movimientos *#MeToo*, jubilados que se quejan

²³¹ Mikel Bolt Rasmussen, *After the Great Refusal: Essays on Contemporary Art, its Contradictions and Difficulties* (Washington: Zero Books, 2018), 7.

de sus bajas pensiones hasta los actuales movimientos de protesta de estudiantes chilenos despliegan el reconocible *NO* de Santiago Sierra en camisetas, posters, pins, pegatinas y pancartas. El *NO* de Santiago Sierra se ha convertido en un icónico símbolo en contra del estado, la represión y la desigualdad, y en contra del neoliberalismo en general.

El 6 de febrero de 2019, los militares venezolanos bloquearon con tres contenedores de tráilers la frontera de Tienditas con Colombia para prevenir la entrada de ayuda humanitaria. De inmediato nos vino a la mente la imagen de la acción realizada por Santiago Sierra en el año 1998 en Ciudad de México: *Obstrucción de una vía con contenedor de carga*. La acción consistió en bloquear con un camión una de las avenidas más transitadas de la Ciudad de México durante cinco minutos causando un enorme embotellamiento.



Arriba performance Santiago Sierra (1998),
abajo bloqueo frontera venezolana (2019)

Otro ejemplo de cómo lo político copia lo artístico lo hallamos en el vídeo de Alexander Apóstol titulado *Ensayando la postura nacional: La nación* (2010): un grupo de actores realizan una performance vestidos de héroes de la patria acompañados de Miss Venezuela. La celebración del *5 de julio* o *Día de la Independencia*, en el año 2018 recreaba una cuasi-idéntica escena teatral: ¡solo que en este caso Miss Venezuela había sido reemplazada por el propio Presidente Maduro!



Arriba vídeo de Alexander Apóstol (2010), abajo Maduro celebrando el Día de la Independencia (2018)

Sin embargo, no todo lo que produce el arte tiene la misma recepción política, como veremos en el caso de estudio dedicado a la Bienal del Whitney. Y entonces la política interviene para censurar. El caso de la fotografía *Cristo bañado en orina* de Andrés Serrano del año 1987 sigue aún en nuestras memorias como si hubiera ocurrido ayer. Sintiendo en su condición de cristianos seriamente ofendidos por esta supuesta blasfemia, los senadores republicanos Al D'Amato y Jesse Helms intervinieron para que el presupuesto de la National Endowment of the Arts (NEA), la agencia estatal para las artes que había financiado en parte el premio, fuera reducido de manera drástica. Y aunque el ámbito de lo político por lo general suele negociar lo artístico de manera indirecta o en diferido, a veces el poder de la imagen es tan intenso que la política no puede dejar pasar esa afrenta sin una contundente y rápida respuesta.

3.2.2 El parlamento: la institucionalización performativa de lo político

El parlamento es a la democracia lo que el museo es a las artes plásticas. Si recurrimos a Althusser, el parlamento configuraría el tejido del “aparato represivo estatal” (ARE) que atañe a lo público y funciona por imposición. Sin embargo, éste proyecta o se esfuerza en proyectar la imagen de consenso más propia de un “aparato ideológico estatal” (AIE).²³²

Para abordar esta supuesta contradicción que ha traído la institucionalización performativa de lo político,

²³² Robert Paul Rech, *Althusser and the Renewal of Marxist Social Theory* (Berkeley: University of California Press, 1992), 214-216.

interrelacionaremos el análisis de tres conceptos: el parlamento, lo performativo (o performatividad) y el espectador. Dicho de otro modo: de cómo la política acaba siendo un espectáculo donde interviene un *parlamento-espectador*, *políticos-actores* y *ciudadanos-espectadores*. Desde la irrupción de los medios de masas visuales, en particular la televisión, tanto la izquierda como la derecha escenifica ante la cámara sus respectivos papeles convirtiendo la política en puro teatro.²³³

Es evidente que el sujeto contemporáneo está muy alejado de la idealizada “vida activa” del ciudadano preconizada por Arendt. Nos quejamos de vivir una democracia “low cost” –Enrique Gil Calvo *dixit*–²³⁴, mas ni siquiera nos molestamos en conocer nuestras estructuras políticas ni nuestros derechos.

El parlamento, en tanto que pilar de las denominadas “democracias representativas”, tiene una historia muy ambigua. Como institución nace en la Edad Media y se conoce por el nombre de asamblea, consejo, cortes o estados generales. Como bien señala Roger D. Congleton, es lo que generalmente se denomina el *modelo-rey-y-consejo*: “un modelo de gobernanza con un ‘jefe y consejo de hombres sabios’ en sociedades tempranas; un ‘rey y consejo real’ en la época medieval temprana; un ‘rey y parlamento’ en la época medieval tardía y en la temprana era moderna; y un parlamento y primer ministro (o congreso y presidente) en la era contemporánea.”²³⁵ De

²³³ Hedges, *Death Liberal Class*, 123.

²³⁴ Enrique Gil Calvo, “Democracia ‘low cost’”, *El País* (14 de julio de 2016).

²³⁵ Roger D. Congleton, *Perfecting Parliament: Constitutional Reform, Liberalism, and the Rise of Western Democracy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 6.

hecho, etimológicamente hablando la palabra “parlamento” procede del sustantivo *parlement* del francés antiguo (1100 aprox.) y de los verbos *parler* (“parabolare” o hablar por parábola) y *parlementer*.²³⁶ La *Ecclesia* o Asamblea ateniense data aproximadamente del año 600 antes de Cristo y alcanzaría su momento democrático más álgido con las reformas de Pericles entre 450 y 430 antes de Cristo.²³⁷ En Inglaterra existiría casi un siglo más tarde, en torno al año 600, un consejo Anglo-Sajón denominado *Witenagemot* o *Witan*, que es el precursor del Gran Consejo que impondrían los normandos después de la batalla de Hastings en 1066.²³⁸ En España encontramos las famosas Cortes de León de Alfonso IX constituidas en 1188.²³⁹ Y, finalmente, en Francia se crearía el *Parlement de Paris* (1307) con la *Curia Regis* o Consejo Real.²⁴⁰ Lo que es llamativo es que estos consejos emergen en épocas de poder cuasi-autocrático. Esta etapa representa lo que Bernard Manin denomina “democracia aristocrática”: solo votaban aquellos hombres con propiedades, con un cierto nivel adquisitivo o que pagaban impuestos. Es decir: una era aristocrática y elitista.²⁴¹ El gran quiebre que inaugura lo que Manin denomina “democracia de partidos” se manifiesta a partir de 1800 con la paulatina introducción del sufragio universal.²⁴² Con la necesidad

²³⁶ Véase el Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales francés, recurso online: <https://www.cnrtl.fr/etymologie/parlement>.

²³⁷ George C. Bitros y Anastasios D. Karayiannis, *Creative Crisis in Democracy and Economy* (Heidelberg: Springer, 2013), 3.

²³⁸ Mark K. Vaughn, “The Rise of Parliament, 1295-c. 1461”, en Frank W. Thackery y John E. Findling (eds.), *Events that Changed Great Britain from 1066 to 1714* (Londres: Greenwood Press, 2004), 39.

²³⁹ Esther González Hernández (ed.), *Las Cortes de León: cuna del parlamentarismo* (Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2018).

²⁴⁰ Andrea Marongiu, “Pre-parlement, Parlements, États, Assemblées d’États”, *Revue Historique de droit français et étranger*, no. 57 (1979): 631-44.

²⁴¹ Bernard Manin, *The Principles of Representative Government* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 133.

²⁴² *Ibid.*, 206.

del político de ‘darse a conocer’ y de llegar a un público cada vez más amplio surgen las organizaciones y luego los partidos políticos.²⁴³ Sin embargo, y como bien señala Wolfgang Merkel, este proceso del sufragio universal sería muy lento, incluso en Europa, pues no es hasta 1945 cuando se introduce el voto femenino en Francia.²⁴⁴ A partir de 1945 se impondría con el advenimiento de la televisión lo que Manin denomina “democracia de audiencias”: el candidato político se convierte en un personaje mediático que ha de dominar el medio televisivo apoyándose más en asesores de imagen que en los resortes tradicionales del partido.²⁴⁵ Es lo que cabría denominar “democracia del espectador”.

Decía Vito Acconci que odiaba la palabra “performance” porque lo que ellos hacían no era “performance”, porque “el performance tenía su lugar y ese lugar era por tradición el teatro, un lugar al que acudías como cuando ibas a un museo.”²⁴⁶ Las palabras de Acconci reflejan certeramente la promiscuidad, ambigüedad e indefinición que aún hoy -casi 60 años después- existe en torno al término *performance*, como también su marcado carácter anti-institucional. Tan pronto denominado acción, evento, actuación, arte corporal, como acontecimiento, pieza, fluxus o happening, básicamente podemos definir el performance en el ámbito artístico como un arte interdisciplinario que busca (aunque no necesariamente) la participación activa del espectador. Hoy en día, el arte más que performance, como he procurado analizar en otro

²⁴³ *Ibíd.*, 144-145.

²⁴⁴ Wolfgang Merkel, “Is Capitalism Compatible with Democracy?”, en Wolfgang Merkel y Sascha Kneip (eds.), *Democracy and Crisis* (Heidelberg: Springer, 2018), 201.

²⁴⁵ Manin, *Principles of Government*, 218.

²⁴⁶ Cita extraída de Michael Rush, *New Media in Late 20th Century Art* (Londres: Thames & Hudson, 1999), 52.

contexto, tiene una *naturaleza performativa*.²⁴⁷ Sin embargo, lo que me interesa aquí es el propio adjetivo *performative* y el consiguiente sustantivo *performativity* y sus implicaciones que se adentran de lleno en el terreno de lo político y lo social. Lo que nos lleva de manera irremediable al lingüista John L. Austin que fue quien acuñara el concepto “performativo” como un enunciado lingüístico o acto de habla que no solo describe sino que también *cambia* el mundo creando situaciones nuevas. El “enunciado performativo que no solo se limita a describir un hecho sino por el mismo hecho de ser expresado realiza ese hecho.”²⁴⁸ Los enunciados pueden ser de carácter “declarativo” o “contractual”.²⁴⁹ Así, casarse, apostar, legar o bautizar serían ejemplos de acciones que crean estados nuevos.²⁵⁰ El parlamento en tanto que símbolo de la soberanía popular tiene esa capacidad performativa de crear situaciones nuevas y vinculantes para la ciudadanía. Recordemos que el parlamento es una institución de orden *representativo* en tanto en cuanto —a decir de Manin, Przeworski y Stokes— 1) “los miembros, aquellos que gobiernan, son elegidos a través de elecciones”, 2) “los ciudadanos son libres de discutir, criticar y demandar en todo momento, pero no de dar instrucciones que comprometan al gobierno de manera legal” y 3) “los gobernantes están sujetos a elecciones periódicas.”²⁵¹ Y este *re-presentar* o volver a presentar tiene precisamente

²⁴⁷ Véase Paco Barragán (ed.), *No lo llames performance/Don't Call it Performance* (Salamanca: Domus Artium (DA2), 2004).

²⁴⁸ John L. Austin, *How to Do Things with Words* (Oxford: Clarendon Press, 1962), 25.

²⁴⁹ *Ibíd.*, 7.

²⁵⁰ *Ibíd.*, 4.

²⁵¹ Bernard Manin, Adam Przeworski y Susan C. Stokes, “Introduction”, en Bernard Manin, Adam Przeworski y Susan C. Stokes (eds.), *Democracy, Accountability, and Representation* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 3.

ese carácter *austiniano* de lo performativo. Como bien argumenta Hanna Fenichel Pitkin, la representación significa tanto como que “el representante ha de hacer lo mejor para aquellos que representa.”²⁵² La pregunta clave según Pitkin sería entonces: “¿Si un representante debería hacer lo que él cree que es mejor o lo que sus constituyentes desean?”²⁵³

Lo que nos lleva al último apartado de nuestra argumentación: la democracia y su relación con la audiencia o el espectador. El parlamento (y sus miembros) son el perfecto ejemplo de institución democrática que ya ha dejado de ser responsable ante el ciudadano subsumiendo sus derechos políticos. El parlamento se ha convertido en un escenario o plató de televisión. El performance de lo político que en él acontece va exclusivamente dirigido a un espectador sentado en el sillón de su casa. Hemos dejado atrás la esfera pública de Jürgen Habermas donde el ciudadano en el club, café, teatro y tertulia participaba de manera activa en el debate político e influía en él.²⁵⁴ Los debates parlamentarios, las ruedas de prensa, las entrevistas en los medios escritos y los debates en televisión constituyen lo que Daniel J. Boorstin denominó ya en 1961 “pseudo-eventos”: un evento que no es espontáneo y que alguien planifica con el objetivo de generar constantes noticias y titulares en los medios sin posibilidad de retro-alimentación.²⁵⁵ No es difícil imaginarse las

²⁵² Hanna Fenichel Pitkin, *The Concept of Representation* (Berkeley: University of California Press, 1972), 4.

²⁵³ *Ibid.*, 165.

²⁵⁴ Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (Cambridge: Polity Press, 1989 [1962]), 37.

²⁵⁵ Daniel J. Boorstin, *The Image: A Guide to Pseudo-events in America* (Nueva York: Vintage, 1992 [1961]), 11-13.

sesiones parlamentarias como “pseudo-eventos” con políticos metidos a actores que se limitan meramente a leer de mala manera o a sobreactuar. En una sociedad donde el espectador alienado se ve, según Guy Debord, forzado a consumir el espectáculo de lo político, la imagen a través los medios se vuelve extremadamente relevante.²⁵⁶ Ese carácter teatral o dramático que los medios de masas han venido acentuando desde los años 60, ha colocado –a decir de Erving Goffman– el concepto de “auto-presentación” en el primer plano. Parafraseando a Goffman podemos resumir que el político desea causar un impacto favorable en sus interacciones sociales convirtiéndose en un *performer* que se sube a un escenario siguiendo un guión preestablecido elaborado por un asesor de imagen.²⁵⁷ En esta “pantallo-cracia” o “fascismo de la imagen”, como afirma Francisco Javier Panera Cuevas,²⁵⁸ se impone el político-actor tipo Boris Johnson, Donald Trump o Emmanuel Macron que saben contar buenas historias y que hacen un *by-pass* a los organigramas y las estructuras tradicionales del partido estableciendo una relación directa con el potencial votante a través de medios de masas como las redes sociales tipo Twitter o la televisión.²⁵⁹ Después del advenimiento de partidos políticos surgidos al calor del *15-M*, del estilo de Podemos o Ciudadanos, que venían con aires renovadores de

²⁵⁶ Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (Nueva York: Zone Books, 1994 [1967]), 24.

²⁵⁷ Erving Goffman, *The Presentation of the Self in Everyday Life* (Harmondsworth: Penguin Books, 1990 [1959]), 27 y 95.

²⁵⁸ Francisco Javier Panera Cuevas, “¿‘Pantallocracia’ o fascismo de la imagen? Nuevos regímenes audiovisuales en la era de la circulación promiscua de la información”, en Margarita Ruiz Maldonado, Antonio Casaseca Casaseca y Francisco Javier Panera Cuevas (eds.), *La imagen del poder, el poder de la imagen* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014).

²⁵⁹ Para la desaparición de la relación directa del político con el votante véase Roger D. Congleton, *Perfecting Parliament: Constitutional Reform, Liberalism, and the Rise of Western Democracy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 266-294.

democracia, tras un decenio de funcionamiento poco les diferencia de los partidos tradicionales dado que, como bien señala Cristina Monge, presentan semejantes “cotas de concentración de poder en torno al líder nacional, la toma de decisiones se produce en un ámbito cada vez más reducido, y se puede decir que la pluralidad interna prácticamente ha desaparecido.”²⁶⁰ Y es que -como bien afirma David L. Kirp- todo ello es la consecuencia del desplazamiento del *mensaje* hacia la *personalidad* del político y sus anécdotas y capacidad de persuasión.²⁶¹ En el fondo, esta naturaleza performativa de los políticos no nos debería de sorprender dado que en sus orígenes medievales el parlamento, con la entrada ceremoniosa del rey, era el lugar por antonomasia donde la monarquía se dramatizaba a sí misma a la hora de justificar subidas de impuestos para cubrir las maltrechas arcas del estado.²⁶²

Si en el pasado la capacidad de administrar los derechos políticos pertenecía en exclusiva al ciudadano aristocrático o ciudadano burgués, ¿por qué en la más ecuánime “democracia de audiencias” el sujeto sigue estando excluido? La ausencia de mecanismos de control parlamentario, junto a la pasividad ciudadana que nos lleva a votar a quien ‘mejor nos cae’, nos da una idea de las deficiencias legislativas y psicológicas.

²⁶⁰ Cristina Monge, “Del partido de masas al partido de mesa (Camilla)”, *El País* (5 de marzo 2020), recurso online.

²⁶¹ David L. Kirp, “The End of Policy Analysis: With Apologies to Daniel (“The End of Ideology”) Bell and Francis (“The End of History”) Fukuyama”, *Journal of Policy Analysis and Management*, vol. 11, no. 4 (otoño 1992): 694.

²⁶² Benjamin Thompson, “Performing Parliament in the *Rotuli Parliamentorum*”, en Manuele Gragnolati y Almut Suerbaum (eds.), *Aspects of the Performative in Medieval Culture* (Berlín: De Gruyter, 2010), 61.

Podríamos acaso concluir conque vivimos en lo que Colin Crouch denomina “post-democracia”: un tiempo post-democrático donde el poder reside en manos de una élite política auto-referencial cuyo alineamiento con los poderes mediáticos responde a los intereses de las élites corporativas en perjuicio de los derechos de un ciudadano que se mantiene políticamente pasivo.²⁶³ ¡El ejercicio de lo político en el fondo no difiere mucho del banal acto de votar por alguno de los participantes del concurso *Master Chef* u *Operación Triunfo!*

3.3 Caso de estudio: *Open Casket*

Parafraseando a René de Calle 13 bien podríamos decir que las relaciones entre lo artístico y lo político son complejas y contradictorias dado que *no se dan por sentado/ y más cuando hay abuso por parte del estado.*²⁶⁴ Lo artístico crea formas simbólicas que impactan a diferentes niveles y ritmos en las relaciones sociales producidas por lo político. Sin embargo, también ocurre que a veces los artefactos, las imágenes y los procesos generados por el ámbito artístico causan agrias disputas y alarma en la sociedad.

Nuestro caso de estudio es paradigmático en este sentido de la tensa relación entre lo sensible y lo decible. Recordemos, entonces, la polémica surgida en la Bienal del Whitney de Nueva York en el año 2017 en torno a la pintura *Open Casket* (2016) de la artista norteamericana Dana Schutz, que hemos citado anteriormente. Me interesa este caso particularmente porque no solo revela la

²⁶³ Colin Crouch, *Post-Democracy* (Cambridge: Polity Press, 2004), 3-4.

²⁶⁴ René Pérez/Calle 13, “Siempre digo lo que pienso” del álbum *Entren los que quieran* (2010).

tensión entre el arte y la sociedad, sino que también manifiesta de manera rotunda el “inconsciente iconoclasta” que en pleno siglo XXI habita en la puritana sociedad norteamericana.



Dana Schutz, *Open Casket* (2016), óleo sobre tela, 99x130cm

Pongámonos en situación de manera breve: una artista llamada Hannah Black desata la controversia contra otra artista al enviar una carta abierta a los curadores y al staff de la Bienal del Whitney. “Les escribo para pedirles que retiren la pintura *Open Casket* de Dana Schutz con la *urgente recomendación de que la pintura sea destruida* y que no sea vendida ni entre a formar parte de ningún museo”—conminaba Black en su carta al museo.²⁶⁵ “La pintura, proseguía Black, es inaceptable para cualquier persona a la que le preocupe o pretenda que le preocupe el destino de las personas negras porque *no es aceptable*

²⁶⁵ La carta aparece reproducida en su totalidad en el artículo de Alex Greenberger, “‘The Painting Must Go’: Hannah Black Pens Open Letter to the Whitney About Controversial Biennial Work”, *Artnews*, (21 de marzo de 2017), recurso online, (*la cursiva es mía*).

para una persona blanca transmutar sufrimiento negro en beneficio y placer.”²⁶⁶ Casi todas las discusiones en prensa y redes sociales fueron articuladas en torno a temas relacionados con a) la libertad de expresión o b) lo políticamente correcto y, en menor medida, con c) las cualidades formales o artísticas de la obra. Sin embargo, pensamos que existe una perspectiva diferente. La contestación de los curadores Christopher Y. Lew y Mia Locks rezaba así: “Como curadores de la exposición creemos en nuestra obligación de proporcionar al artista una plataforma museística que permita explorar temas críticos como estos.”²⁶⁷ Aquí vemos cómo una parte del mundo del arte intenta amordazar la libertad de expresión de Dana Schutz. Y todo ello se complica con la ideología de lo políticamente correcto: sólo un afro-americano puede hablar del dolor de su raza.

La pintura *Open Casket* o casco abierto muestra el cuerpo del joven afro-americano Emmett Till, que había sido linchado en 1955 en Mississippi por haber molestado supuestamente a una mujer blanca. La cara aparece borrada en la composición y eso es problemático dado que, como bien señaló Nicola Verlato en su momento, “niega la figura y neutraliza la carga socio-política de la obra. Al representar lo irrepresentable, Schutz reescenifica la agresión contra el adolescente al pintar la cara desfigurada.”²⁶⁸ Y ese acto de abstracción revela el enconado “inconsciente inconoclasta” que aún pervive en los Estados Unidos.

²⁶⁶ *Ibíd*, (*la cursiva es mía*).

²⁶⁷ Para la contestación de los curadores véase Lorena Muñoz-Alonso, “Dana Schutz’s Painting of Emmett Till at Whitney Biennial Sparks Protest”, *Artnet*, (21 de marzo de 2017), recurso online.

²⁶⁸ Nicola Verlato, conversación con el autor (23 de abril de 2017).

De tal forma, la pregunta que podríamos hacernos es: ¿Existe alguna diferencia entre el líder talibán el Mulá Muhammad Omar y su destrucción de los Budas de Bamiyán en Afganistán en el 2001 y la artista Hannah Black pidiendo la destrucción de la pintura de Dana Schutz en el 2017?

Unas semanas más tarde, en torno al 2 de abril de 2017, la pintura había sido retirada debido –siempre según el staff del Whitney– a una gotera en el edificio de Renzo Piano.²⁶⁹ El casco no regresó a la exposición durante el resto de la duración de la bienal. El museo no aguantó la presión procedente de grupos activistas ni tampoco del campo político.

La iconoclasia sigue viva. El arte sigue incordiando.

²⁶⁹ Brian Boucher, “The Whitney Takes Down Polarizing Dana Schutz Painting... Because of a Water Leak”, *Artnet* (3 de abril de 2017), recurso online.

Conclusión

En esta primera parte titulada “La sociedad en busca de relato: de la narratividad al *storytelling*” hemos intentado desarrollar una exposición que relacione el *storytelling* de la sociedad con la cultura como gran relato y el arte como narración de lo político. En el primer capítulo titulado “Una cuestión de historias: el *storytelling* o el *revival* de una narratividad exacerbada en la sociedad contemporánea” hemos articulado la relevancia que tiene el relato en particular y la narratividad en general para el ser humano, adentrándonos en la narratología cognitiva y la narratología transmedial. Así mismo, hemos explorado las diferentes modalidades de narratividad, desde la “metahistoria” y el *storytelling*, pasando por la historia contra-factual y “el fin de la historia” hasta la “teoría de la conspiración”, la posverdad y las *fake news*. Estos modos de narrar nos han acercado tanto al poder del relato como al relato del poder. En el segundo capítulo titulado “De superestructura a infraestructura: la cultura como (gran) narrativa del capitalismo neoliberal” hemos analizado la cultura como gran narrativa del neoliberalismo a partir de la dialéctica base/superestructura de Karl Marx. Hemos realizado una investigación histórica acerca de los ideales del liberalismo clásico que nos permitiera establecer las diferencias con el neoliberalismo de hoy en cuyo seno la cultura ha pasado de superestructura a base. El análisis de *The Matrix* nos sirvió de referente a la hora de fijar la centralidad de la cultura como también su carácter afirmativo. Finalmente, en el capítulo tres titulado “Arte, narración, política” hemos investigado las complejas y contradictorias relaciones entre la representación artística de la ideología política y la acción política del ideario artístico a través de sus discursos narrativos y sus aparatos ideológicos por antonomasia: el museo y el parlamento.

Conclusion

In this first part titled “Society in Search of a Narrative: From Narrativity to *Storytelling*” we have attempted to develop an explanation that relates society’s storytelling with culture as grand narrative and art as the narration of the political. In the first chapter titled “A Matter of Stories: *Storytelling* or the Revival of an Exacerbated Narrativity in Contemporary Society” we have articulated the relevance of narrative in particular for humankind and we also studied cognitive and transmedial narratology. We have also explored the different narrative modalities: metahistory, *storytelling*, counter-factual history, ‘the end of history’, conspiracy theories, post-truth and fake news. These modes of narrating have brought us near to the power of the story and the story of power. In the second chapter titled “From Superstructure to Infrastructure: Culture as Neoliberal Capitalism’s (Grand) Narrative” we analysed culture as capitalism’s grand narrative departing from Karl Marx dialectic base-infrastructure. We carried out a historical research into the origins and ideals of classical liberalism in order to establish the differences with today’s new liberalism. The analysis of *The Matrix* served as reference when framing the centrality of culture as well as its affirmative character. Finally, in the third chapter titled “Art, Narration, Politics” we have investigated the complex and contradictory relationships between artistic representation of political ideologies and the political action of artistic ideals through its narrative discourses and ideological apparatuses par excellence: the museum and the parliament.

PARTE 2

La narratividad en el arte: la pintura de historia y la manufactura de un relato veraz

Introducción

En esta segunda parte titulada “La narratividad en el arte: la pintura de historia y la manufactura de un relato veraz” articulamos a lo largo de cinco capítulos cómo la pintura de historia fue tradicionalmente la máquina de manufacturar verdades en manos de las élites y luego el estado-nación y cómo se perseguía no tanto reflejar la historia sino inventarla. Analizaremos los orígenes, el auge y el descrédito del denominado *grand genre* y cómo su función de privilegiado “biógrafo de la historia” sería retomada intramuros por otros medios como la fotografía, el vídeo, la instalación o el performance, y extramuros por el cine, la televisión, los videojuegos y medios sociales como Twitter, junto a otras posibles funciones. Finalmente, abordaremos el advenimiento de la “anti-pintura de historia”: una pintura de historia que maneja unos códigos contrarios a la pintura de historia clásica, pero que bebe de sus fuentes. Para finalizar nuestra narración analizaremos el caso concreto del atentado a las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001 que nos permitirá indagar en la fructífera relación entre artes visuales, cultura, política y narratividad.

Introduction

In this second part titled “Narrativity in Arts: History Painting and the Manufacturing of True Stories” we articulate throughout five chapters how history painting was traditionally the machine for manufacturing truths in the hands of the elites and later the nation-state and how it pursued (re)inventing history not merely reflecting it. We will analyse the origins, the rise and discredit of the *grand genre* and how its privileged function as ‘biographer of history’ would be taken over intramuros by photography, video, performance and installation and extramuros by cinema, television, video games and social media like Twitter, together with other possible functions. Finally, we will address the advent of what we call ‘anti-history painting’: a painting that recurs to codes contrary to the traditional history painting but at the same time sharing some of its sources. We will round up this part up with the analysis of a series of art works referencing the 9/11 attack that will allow us to enquire into the fruitful relationship between visual arts, culture, politics and narrativity.

Capítulo 1

La historia se pinta de color de rosa: el origen de la pintura de historia y la legitimación del nacionalismo

1.1 La historia de la pintura, la pintura de (la) historia

Debo entonar aquí el *mea culpa*: me fascina la pintura de historia. Sé que en esta afición voy totalmente a contracorriente y me hallo entre una espuria minoría. No obstante, si lo pensamos con un poco de detenimiento es difícil no reconocer el poder icónico y socio-político que aún hoy, ochenta y tres años después, desprende una obra como el *Guernica*. Su poder es tal que desde la posguerra hasta hoy diferentes grupos, movimientos y organizaciones lo vienen reclamando para sus causas de manera infatigable. ¡Y ya ni mencionar el bochornoso episodio de Colin Powell mandando tapar el tapiz del *Guernica* en las Naciones Unidas con motivo de su declaración de guerra a Irak!²⁷⁰ Y sin embargo, el *grand genre* está cubierto de telarañas. Después de haber reinado *manu militari* durante siglos en los respectivos salones de bellas artes nacionales de las academias de pintura y escultura -recordemos que el primero lo inaugura Luis XIV y su ministro Colbert en 1667-,²⁷¹ la pintura de historia desapareció de la faz de la tierra. La historia del arte la condenó en el siglo XX al más ignominioso ostracismo. Basta con hojear alguno de sus libros de cabecera, como el archiconocido *La historia del arte* de Ernst H. Gombrich cuyo autor no le dedica ni una sola línea, para cerciorarse de semejante e incomprensible ausencia. En España se publicó el libro de Carlos Reyero dedicado a la pintura de historia en el

²⁷⁰ Antonio Lafuente, "La ONU censura a Picasso", *La voz de Galicia* (31 de enero de 2003), recurso online.

²⁷¹ Se celebraban en el Grand Salon del Louvre. Kenneth W. Luckhurst, *The Story of Exhibitions* (London: The Studio Publications, 1951), 15.

siglo XIX.²⁷² En la esfera internacional encontramos a lo sumo un pequeñísimo número de catálogos que acompañan o bien exposiciones dedicadas a la exhibición de obras de una colección permanente o a alguna exposición temporal dedicada a explorar alguna época determinada.²⁷³ Sin embargo, no existe ningún libro que dé una visión histórica de este género pictórico, a diferencia de lo que ocurre con otros géneros menos relevantes como el bodegón, el retrato o el paisaje. La pregunta inevitable es: ¿por qué?

Propongo esbozar aquí una breve panorámica histórica que nos acerque paulatinamente a sus orígenes, desarrollo y características. Al igual que la imagen como vimos, según Hans Belting, se dividía en la imagen *religiosa* y la imagen *artística*, con la pintura de historia también podemos *grosso modo* establecer dos grandes bloques conceptuales: *la pintura de historia del héroe* y *la pintura de historia del anti-héroe*. La etapa del héroe (personaje religioso, mitológico o histórico conocido) cubre desde el Renacimiento en 1400 hasta el año 1800 aproximadamente. A partir de ahí entraríamos en la del anti-héroe o héroe anónimo que cubre todo el siglo XIX respondiendo básicamente a las necesidades del naciente estado-nación y la educación del ciudadano. Otra división posible es la codificación cronológica: la primera larga etapa que podemos denominar como *proto-pintura de historia* (1000 a. d. C.-1400); la segunda etapa cubre el advenimiento y auge del género (1400-1800); la tercera

²⁷² Carlos Reyero, *La pintura de historia del siglo XIX en España* (Madrid: Cátedra, 1989).

²⁷³ Véase, por ejemplo, el catálogo a cargo de José Luis Díaz (ed.), *La pintura de historia del siglo XIX en España* (Madrid: Museo del Prado, 1992) y Ekkehard Mai y Anke Repp-Eckert (eds.), *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet* (Colonia: Wallraf-Richartz-Museum, 1988).

etapa es la del *revival* (1800-1900); la cuarta etapa sería la del lento declive y desprestigio (1900-1945); la quinta etapa la de su desaparición (1945-2000); y, finalmente, la sexta etapa la del retorno en la forma de una *anti-pintura de historia* (2000-hoy).

Ahora bien, por mucho que intentemos delinear una cronología fluida y sin fisuras, todos sabemos que la historia del arte nunca funciona de manera ordenada ni consecutiva. Hagámonos entonces otra pregunta: si se considera comúnmente que la pintura de historia arranca, como argumentaremos, en el Renacimiento (o más bien su discurso teórico) con Alberti, ¿no ha habido pintura de historia con anterioridad? ¿A qué nos referimos entonces con esa *proto-historia del arte*?



Assurnasirpal II cazando leones, bajorrelieve (875-860 a. D. C.), British Museum

La respuesta es sí, sí que la ha habido. Y aunque aún no se conociera como tal, esa función de “biógrafo de la historia” de dioses, reyes y demás poderosos sí que se venía haciendo desde mucho antes. Y no me refiero a la antigua Grecia o Roma, respuestas que serían por lo demás correctas al tiempo que ortodoxas y previsibles. Me refiero al gran imperio asirio. Es curioso cómo Europa sigue negando sus raíces asirias cuando los “jóvenes ciudadanos romanos hacían su particular *Grand Tour* viajando a Grecia, África y Asia Menor con el mismo espíritu con el que el aristócrata Whig en el siglo XVIII emprendía su *Grand Tour* a Italia.”²⁷⁴ El gran imperio asirio fue la cuna de la civilización y a él le debemos cosas tan dispares y sorprendentes como la creación de ferias y mercados, los sistemas de regadío, la implementación de la burocracia de estado, la escritura con las tablillas cuneiformes, la profesionalización del ejército, la invención de la técnica para fundir hierro y carbón para la fabricación de armas de acero o la invención de las técnicas militares de asedio y derribo de murallas.²⁷⁵ Nos interesa en particular el reinado entre 883 y 859 antes de Cristo del rey-escriba Assurnasirpal II. Era el suyo un ambicioso y metódico proyecto de escultura al servicio del estado que decoraba palacios, edificios gubernamentales y plazas con el objetivo de “implementar de una manera deliberada y arbitraria la construcción de la identidad real.”²⁷⁶ En amplias zonas del palacio las paredes habían sido literalmente forradas con impresionantes bajorrelieves

²⁷⁴ Francis Henry Taylor, *A Taste of Angels: A History of Art Collecting from Rameses to Napoleon* (Londres: Hamish Hamilton, 1948), 27.

²⁷⁵ Isaac Asimov, *El Cercano Oriente* (Madrid: Alianza Editorial, 1980), 89-140.

²⁷⁶ Allison Karmel Thomason, *Luxury and Legitimation: Royal Collecting in Ancient Mesopotamia* (Nueva York: Routledge, 2005), 17.

realistas que representaban sofisticadas y cruentas escenas donde aparecía el propio Assurnasirpal II a modo de rey-dios cazando leones -se le conoce por el sobrenombre de “el Rey León”-, sus ejércitos atacando ciudades y derribando muros mientras que los enemigos aparecen torturados, descabezados, desollados y esclavizados. Estas “pinturas” que llevaban inscripciones y exhibían las escenas con gran lujo de detalles constituían una manera deliberada de intimidar a sus enemigos a través de un programa visual de la política del terror encaminado a que “las ciudades serían inducidas a someterse sin la necesidad de soportar un asedio, o, mejor aún, a no rebelarse.”²⁷⁷ La mayor parte de esos sofisticados relieves, como es el caso con *Assurnasirpal cazando leones*, han ido a parar a museos occidentales como el Museo Británico de Londres.²⁷⁸ Otro caso significativo es el encargo que hace Pericles a Fidias en torno a 447 a. d. C. con vistas a la reconstrucción del Partenón. El sofisticado conjunto de metopas constituye un soberbio programa ideológico al servicio del imperialismo ateniense que también sirve como temprano ejemplo de la (función de la) pintura de historia.²⁷⁹

En cuanto a la posición de la pintura de historia en la jerarquía de las artes visuales, tradicionalmente era considerada como la forma suprema de la pintura occidental. Acomodemos entonces los escritos de historiadores como Leon Battista Alberti, Samuel van

²⁷⁷ Asimov, *El Cercano Oriente*, 104.

²⁷⁸ Julian Reade, *Assyrian Sculpture* (Londres: The British Museum, 2006).

²⁷⁹ Robin Osborne, *Archaic and Classical Greek Art* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 174-187; Mary Beard y John Henderson, *Classical Art: From Greece to Rome* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 152-160.

Hoogstraten, André Félibien y Gerard de Lairese para apuntalar esta supremacía. Así se expresaba Alberti: “Pues la pintura tiene en sí una fuerza tan divina que no sólo, como dicen de la amistad [se refiere a *De amicitia* de Cicerón], hace presentes los ausentes, sino que incluso presenta como vivos a los que murieron hace siglos, de modo que son reconocidos por los espectadores con placer y suma admiración hacia el artista.”²⁸⁰ Y, prosigue Alberti, el “trabajo más importante del pintor es la *istoria*. Los cuerpos son parte de la *istoria*”²⁸¹ porque la “*istoria* le da mayor reconocimiento al pensamiento que cualquiera pintura colosal.”²⁸² El pintor de historia, afirmaba André Félibien en sus *Conférences* dos siglos más tarde, denotaba al pintor total: aquel capaz de reunir en una misma composición el paisaje, el retrato de grupo y la pintura de género. Félibien señala que “como la figura del hombre es la más perfecta obra de Dios en la tierra, no es menos cierto que aquel que imite a Dios al retratar figuras humanas es el más excelente de todos.”²⁸³ Un decenio más tarde, Samuel van Hoogstraten, pintor de la escuela de Rembrandt, retoma estas ideas en su *Introducción a la alta escuela de la pintura* (1678) al afirmar que la relevancia de una pintura viene determinada por el grado de fantasía exigido al artista, y que las pinturas históricas que tratan “temas religiosos o históricos y reproducen la humanidad de los hechos sagrados o las realizaciones más importantes” ocupan el tercer o más alto grado, mientras que en el segundo grado se sitúa la “pintura de gabinete de

²⁸⁰ Leon Battista Alberti, *Tratado de pintura* (México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998 [1435]), 77.

²⁸¹ *Ibíd.*, 88.

²⁸² *Ibíd.*, 92.

²⁸³ André Félibien, “Preface”, en *Conférences de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l’année 1667* (Paris: Frederic Leonard, 1669), sin paginar.

cualquier tipo” y que en el primer grado o último lugar se ubica el bodegón.²⁸⁴

El latín *historia pingendi* –pintura de historia(s)– cubría básicamente narrativas religiosas, mitológicas, históricas, y alegóricas, tanto clásicas como contemporáneas. Todas las formas reclamaban un cierto tipo de veracidad y representaban momentos de grandeza heroica. Pensemos, por ejemplo, en Velázquez y *La rendición de Breda* (1634), que analizaremos más adelante como ejemplo de historia contemporánea, o en Jacques-Louis David y el *Juramento de los Horacios* (1784).

Lo verdaderamente trascendental era que el pintor *imaginaba* la historia, pues la mayor parte de las veces éste ni había estado en el lugar ni en el momento del acontecimiento. La composición –no necesariamente conectada con los hechos tal como se habían manifestado– era el resultado de *su* imaginación, mas una imaginación que siempre estaba imbuida de un giro ideológico y propagandístico al servicio de una causa política o religiosa. Quizá convendría recordar que el pintor respondía a un encargo, como nos recuerda Ekkehard Mai, y que la *historia* de la Antigüedad, a la que miraba el pintor renacentista y barroco, era la de los grandes héroes y dioses, las grandes hazañas, el mundo de Homero y Hesíodo, de Heródoto y Tucídides, y la historia como *magistra vitae*, como diría Cicerón, que también reflejaban las leyendas de Jesucristo, la Virgen y otros personajes religiosos. Y que no es hasta el Renacimiento que se desplaza la atención hacia el devenir del hombre y

²⁸⁴ Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt* (Doornspijk: Davaco Publishers, 1969 [1678]), 85-87.

su propia historia, evidentemente el hombre aristocrático.²⁸⁵ Ilustremos con dos breves ejemplos las narraciones de orden religioso y mitológico que, conjuntamente con las de orden histórico, eran las más frecuentes. En *Judith y Holofernes* (1600 aprox.) Caravaggio supo representar el momento luctuoso del pasaje bíblico de manera extraordinaria. Por su parte, Peter Paul Rubens se inspiraría en la fábula mitológica narrada en las *Metamorfosis* de Ovidio para enfrentarnos al fatal desenlace de su *Orfeo y Eurídice* (1636-38), obra que se puede ver en el Museo del Prado.²⁸⁶

En lo que se refiere al Renacimiento y al Barroco, más que el interés por representar lo reciente o inmediato, “son –a decir de Alfonso E. Pérez Sánchez– más frecuentes las evocaciones de un pasado remoto, de hechos que sucedieron en otro tiempo y que vuelven el recuerdo como testimonio de virtudes morales o políticas que conviene recordar o que se ligan a una familia noble o a una casa reinante.”²⁸⁷ Esta pintura también se caracterizaría por su “absoluta y gozosa despreocupación del rigor histórico”²⁸⁸ y por “unos personajes que se disuelven en la multiplicidad de los escenarios de tal modo que se hace difícil señalar a los protagonistas.”²⁸⁹ *La batalla de San Romano* (1456) de Paolo Uccello constituye un

²⁸⁵ Ekkehard Mai, “Historia!–Von der Figurenmalerie in Theorie und Praxis seit dem 16. Jahrhundert”, en Mai y Repp-Eckert (eds.), *Triump und Tod des Helden. Europäische Historienmalerie von Rubens bis Manet* (Colonia: Electa, 1998), 15.

²⁸⁶ Para una interpretación de las obras mitológicas del Museo del Prado véase Amalia Fernández, *Dioses y mitos. Una aproximación literaria a la pintura mitológica del Museo del Prado* (Madrid: Ediciones la Librería, 1998).

²⁸⁷ Alfonso E. Pérez Sánchez, “Pintar la historia”, en José Luis Díez (ed.), *La pintura de historia del siglo XIX en España*, catálogo de exposición (Madrid: Museo del Prado, 1992), 18.

²⁸⁸ *Ibíd.*, 19.

²⁸⁹ *Ibíd.*, 23.

perfecto ejemplo de ese tipo de composición conmemorativa marcada por una alta tendencia a la abstracción, una representación muy simplificada y poco rigor histórico.

Los nuevos géneros realistas como el retrato, el paisaje o el bodegón se van afianzando en Flandes para acabar convirtiéndose en una auténtica industria especializada en los Países Bajos durante el Barroco que responde al insaciable apetito de las nuevas y pujantes clases burguesas mercantiles.²⁹⁰ Con todo, la pintura de historia continuaría siendo un tema floreciente: ante la ausencia o paulatina desaparición de los mecenas tradicionales como la iglesia, la monarquía o la aristocracia,²⁹¹ la pintura de historia se muta en pintura de género donde las escenas religiosas o mitológicas en pequeño formato pasan a decorar las paredes privadas de las casas y residencias burguesas.²⁹²

Si bien el Barroco constituye el absoluto momento de auge y gloria de la pintura de historia, aunque paulatinamente empiece a decaer como explica Montías,²⁹³ la pregunta que tal vez cabe hacernos es: ¿Por qué siguió siendo uno de los géneros más importantes hasta bien entrado el siglo XIX? La respuesta es sencilla. Con el advenimiento de las academias de pintura y escultura, como la francesa en 1648, que es fundada bajo el patronato del monarca Luis

²⁹⁰ Elizabeth Alice Honig, *Painting and the Market in Early Modern Antwerp* (New Haven: Yale University Press, 1998), 14-15; Neil De Marchi y Hans J. van Miegroet, "Art, Value, and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century", *The Art Bulletin*, vol. 76, no. 3 (septiembre 1994): 460.

²⁹¹ John Michael Montias, *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century* (Princeton, Princeton University Press, 1982).

²⁹² John Michael Montias, "Art Dealers in the Seventeenth-Century Netherlands", *Simiolus: Netherlands Quarterly of the History of Art*, vol. 18, no. 4 (1988): 244-256.

²⁹³ *Ibíd.*

XIV, el objetivo que se persigue es el ideal inmutable de belleza clásico.²⁹⁴ Lo que significa que eran los salones con sus premios y comités los que conferían fama, honor y dinero (en la forma de encargos) al artista. Y en estas competiciones anuales la pintura de historia asume un protagonismo exclusivo por su perspectiva intelectualmente educativa y edificante. Qué mejor que leamos lo que escribía al respecto uno de los participantes del salón oficial parisino de 1863 el 6 de junio de 1863 en la sección de *Cartas al director* de la famosa revista *Le Charivari*: “Soy uno de los 1.700 artistas seleccionados por el Salón de 1863. Como tal, me han arrinconado en una esquina donde no veo ni un único visitante durante toda la semana. Y todo ello, ¡qué lástima!, porque en mi pintura no hay nada oficial ni un simple trazo de una batalla o funcionario público.”²⁹⁵

Mas no nos anticipemos ni al declive de la academia ni al del propio género ya que desde finales del siglo XVIII hasta bien entrado el siglo XIX la pintura de historia sufre un inesperado revival.

1.2 La pintura de historia al servicio de la causa nacionalista en el siglo XIX

Joshua Reynolds, el famoso pintor inglés y presidente de la Academia de las Artes Británica, está encolerizado. Acaba de regresar del estudio del pintor norteamericano Benjamin West donde ha visto una composición que atenta contra todas las normas del buen gusto y decoro del *grand*

²⁹⁴ David M. Robb y J. J. Garrison, *Art in the Western World* (Nueva York, Harper & Brothers Publishers, 1935), 170-171.

²⁹⁵ Bruce Altshuler, *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History* (Londres: Phaidon, 2008), 23.

genre: la muerte del famoso General James Wolfe que yace con su uniforme de campo como si fuera un simple ciudadano o uno de esos vulgares soldados que frecuentan las apestosas tabernas londinenses. “Los héroes –le había espetado Reynolds de manera enfática a West– no son personas corrientes ni ordinarias, son semi-dioses y han de ir vestidos con sus honrosas túnicas. No podemos ni debemos violentar la reverencia que nuestros héroes nacionales se merecen ni privar al espectador de ese sentimiento de orgullo patrio.”²⁹⁶ ¡Tan grande era el enfado de Reynolds que incluso recabó el apoyo del arzobispo de York! Y aunque aquí parezca una bagatela académica, los vientos de cambio en el gran género se estaban produciendo de manera imparable: no solo el héroe sería representado de una manera más realista e incluso como hombre ordinario, sino que cada vez más el héroe anónimo o anti-héroe formaría parte de esas grandes y monumentales escenas. En un giro irónico del destino, Benjamin West acabaría sucediendo a Reynolds al frente de la Academia de las Artes Británica.

La pintura de historia es esa gran correa transmisora que nos permite entrar y salir de la historia, con sus luchas y sus batallas, sus confrontaciones y sus conspiraciones, sus personajes y sus héroes. “Todo lo cual –escribe Félix de Azúa– debe ponerse al servicio de una historia capaz de edificar moralmente al espectador, que es la finalidad principal del *grand genre*.”²⁹⁷

²⁹⁶ El diálogo es inventado, pero basado en la consternación real que produjo en Reynolds y otros académicos británicos la pintura de West. Para la pintura *La muerte del General Wolfe* véase Edgard Wind, “The Revolution of History Painting”, *Journal of the Warburg Institute*, vol. 2, no. 2 (octubre 1938): 116-127.

²⁹⁷ Félix de Azúa, “La violencia del género”, en Félix de Azúa (ed.), *De las news a la eternidad: Imágenes de la historia en un tiempo sin historia* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2012), 16.

El resurgimiento de la pintura de historia va de la mano del advenimiento del estado-nación. Por ello es rentable que analicemos la estrecha relación entre el estado-nación, el nacionalismo y la pintura de historia.

¿Qué era primero, la nación o el estado-nación? Existen básicamente dos puntos de vista al respecto: el “primordialista” (o esencialista) y el “modernista” (o instrumentalista). La corriente primordialista viene representada principalmente por Anthony Smith, la modernista por Ernest Gellner. Smith argumenta que la etnia está en el origen de la nación: la “*etnia* (comunidad étnica) puede ser definida como una población humana identificada como tal con sus mitos ancestrales, historias y culturas compartidos, que guarda una asociación con un territorio específico y un sentido de solidaridad.”²⁹⁸ Smith apela a un componente lingüístico-cultural que, a lo largo del tiempo, creará, a decir de Erika Harris, “las condiciones estructurales en las que el nacionalismo pudo convertirse en una ideología de naciones modernas forjadas en torno a este antiguo núcleo étnico.”²⁹⁹ El enfoque modernista de Ernest Gellner afirma que es “el nacionalismo” (burgués) el que “engendra naciones” a partir de la Revolución Francesa y cuya materialización es la consecuencia de un proceso totalmente construido fruto de la modernidad.³⁰⁰

²⁹⁸ Anthony Smith, *The Ethnic Origins of Nations* (Malden: Blackwell Publishing, 1988), 32 (*cursiva en el original*).

²⁹⁹ Erika Harris, *Nationalism: Theories and Cases* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2009), 49.

³⁰⁰ Ernest Gellner, *Nations and Nationalism* (Ithaca: Cornell University Press, 2008 [1983]), 54.

Efectivamente, esta sería la definición del estado-nación burgués que surge a raíz de las ideas políticas y morales de la Ilustración y como consecuencia, por un lado, de la erosión de las estructuras monárquicas y absolutistas y, por otro, de las nuevas relaciones sociales de producción implantadas por el capitalismo y la revolución industrial.³⁰¹ Hannah Arendt nos recuerda que la “nación es anterior al estado-nación; que las naciones existían incluso en la era del absolutismo. [Que] El estado-nación nace cuando la nación se apodera del estado y del aparato de gobierno.”³⁰² Dicho de otra manera: la soberanía del monarca pasa a ser la soberanía del pueblo. “Las fuerzas desatadas por el capitalismo moderno apoyaban esta aspiración” de estados más grandes dado que –según afirma Otto Bauer– el “capitalismo requería una región amplia, muy poblada y económicamente unificada.”³⁰³ Finalmente, el odio suscitado por la bota absolutista o los ejércitos napoleónicos se convierte en un potente motor para la causa de la libertad nacional dando vida a nuevas formas de gobierno o nuevos estados –Estados Unidos (1776), Francia (1793), Noruega (1814), Italia (1861) o Alemania (1871), por ejemplo– o acelerando la integración de naciones existentes con burocracias estatales y sistemas impositivos más sofisticados en países como el Reino Unido, los Países Bajos o España.³⁰⁴ Este tipo de estado-nación que surge espoleado por la revolución francesa necesita convertirse en una “comunidad imaginada”, como

³⁰¹ Harris, *Nationalism*, 52-53.

³⁰² Hannah Arendt, *Thinking without a Banister: Essay in Understanding 1953-1975* (Nueva York: Schocken Books, 2018), 257.

³⁰³ Otto Bauer, *The Question of Nationalities and Social Democracy* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2000), 148.

³⁰⁴ *Ibíd.*, 147-148.

poéticamente lo definiría Benedict Anderson.³⁰⁵ Y para favorecer y alentar esta comunidad imaginada y unidad nacional qué mejor que hacer causa común contra el enemigo. A nadie le ha de extrañar entonces esa prístina y fluida relación entre el estado-nación y la guerra. Para Michael Howard, bien podríamos afirmar que “en el siglo XIX ninguna nación, en el sentido verdadero de la palabra, podía nacer *sin* una guerra”, y que cada “nación sería identificada con sus triunfos militares” (pensemos en Francia con Austerlitz e Inglaterra con Waterloo, por ejemplo) estando el nacionalismo “caracterizado en todos los lugares por un cierto grado de militarismo”.³⁰⁶ Y para conseguir esa adhesión del ciudadano, el estado-nación debía educarle en los valores patrios y el “cumplimiento del “sacrificio supremo” con tal fin de que la causa nacional pudiera triunfar.”³⁰⁷ Y es difícil no imaginar que uno de los instrumentos por excelencia para articular esta “veneración cuasi-religiosa” sería la pintura de historia.³⁰⁸

La necesidad entonces de difundir tanto interna como externamente una identidad nacional lleva al artista a actuar sobre dos ejes temporales: 1) acontecimientos históricos coetáneos y 2) la transferencia al presente de sucesos y personajes significativos y emblemáticos del pasado. Para Alfonso E. Pérez Sánchez, la pintura de historia de esta época persigue un rigor arqueológico, teatraliza en exceso los personajes y las escenas llegando incluso a la falsedad y trasluciendo una

³⁰⁵ La nación es para Anderson una “comunidad política imaginada”. Benedict Anderson, *Imagined Communities* (Londres: Verso, 2006 [1983]), 6.

³⁰⁶ Michael Howard, “War and the Nation-State”, *Daedalus*, vol. 108, no. 4 (otoño 1979): 102.

³⁰⁷ *Ibíd.*: 103.

³⁰⁸ *Ibíd.*

exaltación grandiosa, panegírica y ejemplarizante.³⁰⁹ Se trata por lo general de composiciones propagandísticas, melodramáticas e idealizadas al servicio de la nación, caracterizadas por una identificación forzada y muy a menudo conflictiva entre el pasado y el presente.

Jacques-Louis David será uno de sus máximos exponentes donde propaganda y dramatismo alcanzan sus cuotas más altas en obras como *El juramento de los Horacios* (1784), *Marat asesinado* (1793) o *El rapto de las sabinas* (1799). Pongamos unos ejemplos de la pintura de historia española del siglo XIX que no alcanza esa maestría, pero que es un perfecto modelo de cómo ésta se convierte en correa de transmisión del estado-nación al enlazar, en opinión de Carlos Reyero, “tanto con el puritanismo burgués decimonónico como con la retórica oficial de las grandes ideas”.³¹⁰ “La configuración -prosigue Reyero- de una idea histórica de España, expresada plásticamente a través de la pintura como espejo de la conciencia nacional, constituye una de las dimensiones interpretativas más globales que pueden hacerse sobre el género.”³¹¹ La Reconquista, los Reyes Católicos, el Descubrimiento de América o el Siglo de Oro se convierten en los temas preferidos de ese heroísmo triunfalista que ha de afianzar la nacionalidad española. Mas ni siquiera sus ejemplos más sobresalientes como *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América* (1862) de Dióscoro Téofilo de la Puebla Tolín, *La rendición de Granada* (1882) de Francisco Padilla y Ortiz o *El fusilamiento de Torrijos y*

³⁰⁹ Pérez Sánchez, “Pintar la historia”, 20-35.

³¹⁰ Carlos Reyero, “Los temas históricos en la pintura española del siglo XIX”, en Díez (ed.), *Pintura XIX España*, 38.

³¹¹ *Ibíd.*, 39.

sus compañeros en las playas de Málaga (1888) de Antonio Gisbert Pérez superan la factura academicista al uso.

Son precisamente aquellas composiciones críticas con el estado-nación y el nacionalismo extremo las que ofrecen los ejemplos más tempranos y destacados de una contra-historia o historia alternativa a la oficial: *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya (1808), *La balsa de Medusa* (1819) de Géricault o *La libertad guiando al pueblo* (1830) de Delacroix. Interesante aquí para nuestro relato es que, como bien señala Mai, en estas obras vemos cómo los héroes a partir de 1800 se vuelven anónimos, representan un nuevo orden social al hilo de la Revolución francesa en contraposición al antiguo régimen o se convierten en héroes desconocidos sacrificados en aras de una causa colectiva mayor.³¹² También Reyero afirma de la pintura española que se podía “hablar, por lo tanto, de una pintura de héroes, anónimos o individualizados, pero siempre extraordinarios en cuanto a personalidad y comportamiento.”³¹³

1.3 Caso de estudio: *La rendición de Breda* versus *La libertad guiando al pueblo*

En la sala 9A del Museo del Prado de Madrid cuelga una impresionante obra de gran formato (307x367cm) de Diego Velázquez de Silva titulada *La rendición de Breda* o *Las lanzas* (1634). Tal vez una de las más grandes que jamás haya pintado. Representa un famoso episodio de la historia de España: la entrega de las llaves de la ciudad

³¹² Mai, “Helden, Anti-Helden, anonyme Helden”, en Mai y Repp-Eckert (eds.), *Triumph und Tod des Helden*, 139-150.

³¹³ Reyero, “Temas pintura española”, 40.

de Breda por parte del general holandés Justino de Nassau al general al mando de las tropas españolas Ambrosio Spínola el 5 de junio de 1625. Una de las obras maestras de la pintura de historia “contemporánea” del Barroco, Velázquez demuestra su maestría al concentrar la atención del espectador en el general que saluda triunfante en el primer plano, que simboliza al poderoso pero generoso imperio católico. Con un estilo pictórico suntuoso, Velázquez yuxtapone la magnanimidad de los vencedores al abatimiento de los derrotados. Las ordenadas lanzas de la derecha de los soldados españoles, que representan autoridad y orden, contrasta con la disposición desenfadada y derrotista de los soldados holandeses. La grandiosidad del gesto del general después de la reñida batalla captura magníficamente la idea del estado y la representación de la historia que Felipe IV perseguía para la decoración del Salón de Reinos. Incluso aunque se acabara perdiendo la guerra contra las Provincias Unidas, lo que importaba era la manufactura de una realidad nueva y gloriosa. Velázquez es poco riguroso desde un punto de vista arqueológico-histórico. De hecho, se inspiró en la comedia *El sitio de Breda* de Calderón de la Barca. El tono de la pintura es conmemorativo y la idea que subyace es la del honor o hidalguía del poderoso imperio español. Esta composición sería imitada nuevamente en el siglo XIX por José Casado del Abisal en *La rendición de Bailén* (1864) y por Francisco Pradilla y Ortiz en *La rendición de Granada* (1882). Ahí se percibe claramente cómo la teatralización y el tono excesivamente panegírico del XIX producen obras poco memorables. Para Jonathan Brown, *La*

rendición de Breda es “el mejor cuadro de batallas de todos los tiempos”.³¹⁴

El otro ejemplo que nos parece adecuado no solo como complemento a *Las lanzas* de Velázquez, sino también como ejemplo del desarrollo de la pintura de historia en el siglo XIX es *La libertad guiando al pueblo* (1830) de Eugène Delacroix. En esta sorprendente e impactante composición, Delacroix culmina una trayectoria iniciada con obras como *La matanza de Quíos* (1824), que también referenciaba un asunto político -la lucha de independencia griega contra los turcos- poblado de desconocidos héroes y combatientes moribundos, escenificados en medio de una extrema violencia. Las vivaces pinceladas son trasladadas aquí al levantamiento contra el monarca Carlos X, el último rey Borbón de Francia, los días 28, 29 y 30 de julio de 1830. Los anónimos héroes pertenecientes a diferentes estamentos sociales, desde la clase trabajadora hasta la burguesía, son guiados por la libertad en forma de mujer que carga la bandera tricolor en señal de triunfo. Precursor del romanticismo francés y deudor de pintores como Goya, Rubens o Géricault, Delacroix mostraba con esta composición su deber patriótico pero también su inalterable amor por la libertad. Así le escribe a su hermano el general Charles-Henri Delacroix en una carta fechada el 12 de octubre de 1830 las siguientes inequívocas palabras: “He dado comienzo a un tema moderno, una barricada, y aunque yo no haya podido luchar por mi país, al menos pintaré por él. Me ha devuelto mi

³¹⁴ Jonathan Brown, “Las lanzas o La rendición de Breda”, *museoelprado.es*, recurso online.

buen humor.”³¹⁵ No solo pintó por su país sino que también incluso se autoretrató en la propia pintura a la derecha cerrando la estructura piramidal tan típica de las pinturas de historia: la figura semiarrodillada con el sombrero de copa burgués que carga una escopeta entre las manos. Las dinámicas figuras en poses teatrales, apoyadas por un uso del color dramático, recuerdan ligeramente a *La balsa de la medusa* de Géricault. La libertad adopta la pose un punto erótica de una diosa griega. El sorprendente uso de la iluminación le confiere a la composición más dramatismo si cabe. A nosotros nos interesa la obra de Delacroix por su simbolismo político -el derrocamiento definitivo de la monarquía absolutista-, por su innovación pictórica, pero sobre todo porque representa el paso del héroe con nombre al héroe sin nombre. La crítica, habituada a obras que respondían a un canon académico más clásico, rechazó la obra de manera tajante. Tanto es así que ésta no entraría a formar parte de la colección del Louvre hasta el año 1874. Hoy es uno de los iconos del Louvre. Junto con los fusilamientos de Goya y la balsa de Géricault, la libertad de Delacroix representa un conjunto de obras críticas con el poder donde el heroísmo corre a cargo de héroes civiles corrientes. Estas obras marcarían el camino tanto para el *Guernica* de Picasso, acaso la última pintura de historia, como para la “anti-pintura de historia” del siglo XX. Cristina Lucas pondría la libertad en movimiento en el año 2009 asumiendo ella misma el papel protagonista en el vídeo *La liberté Raisonnée*.

³¹⁵ Alfred Dupont (ed.), *Eugène Delacroix: Lettres intimes* (París: Gallimard, 1995), 191.

Capítulo 2

La pintura de historia en el siglo XX:
experimentación, descrédito y desaparición de un
género

2.1 La pintura de historia se vuelve cubista: las innovaciones del género durante la Primera Guerra Mundial

Desde finales del siglo XIX concurren toda una serie de factores que hacen que hasta la Primera Guerra Mundial (PGM) o la también llamada Gran Guerra la pintura de historia desaparezca prácticamente de las paredes. Hemos visto antes la irrupción del *l'art-pour-l'art* y también el paulatino declive del poder de la academia y los salones, que sería aún más debilitado por el Romanticismo y la idea del artista como genio.³¹⁶ Los movimientos artísticos como el impresionismo, el cubismo, el futurismo o el expresionismo prefieren centrarse en experimentos formales y cognitivos o explorar la vida cotidiana.³¹⁷ La propia idea de *avant-garde* es ambigua en tanto en cuanto se debate entre la heteronomía y la autonomía, entre el vanguardismo estético y el compromiso político.³¹⁸ Además, como el propio concepto *avant-garde* indica, muchos de sus movimientos artísticos –pensemos en el futurismo, el suprematismo o el neo-plasticismo sin ir más lejos– están centrados en el progreso y en el cambio, no en la historia, un cambio por lo demás ascendente, progresivo y teleológico donde el futuro y no el pasado tiene cabida.³¹⁹ Y, finalmente, también es lícito señalar que la preponderancia que había ejercido la pintura realista de historia quedará, a decir de Jordi Ibáñez

³¹⁶ Félix de Azúa, “La violencia del género”, en Félix de Azúa (ed.), *De las news a la eternidad* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2012), 20.

³¹⁷ Véase por ejemplo Karin Thomas, *Hasta hoy: estilos en las artes plásticas en el siglo XX* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988), 25-68; Karl Ruhrberg, “Pintura”, en Ingo F. Walther (ed.), *Arte del siglo XX* (Colonia: Taschen, 2001), 7-117.

³¹⁸ David Cottingham, *The Avant-Garde* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 20-21, 28-29.

³¹⁹ *Ibíd.*, 4-7.

Fanés, “desbordada por la fotografía, por la inmediatez del reportaje, del apunte incluso, y por la presunta sensación de objetividad que da la fotografía.”³²⁰

La Gran Guerra concitó una considerable y entusiasta participación por parte del mundo del arte. Algunos artistas se fueron al exilio, y no pocos acabaron alistándose en las filas de sus respectivos países. Francia y Alemania aportaban el mayor contingente. Fuera por patriotismo o por una idea romántica de entrar en acción y vivir el riesgo de cerca, fuera porque se sentían impresionados ciegamente por el progreso triunfal de la ciencia y la tecnología, lo cierto es que con el estallido del conflicto en 1914 artistas de cualquier edad, afición u adscripción se involucran por primera vez de forma masiva en la acción.³²¹ La Fresnaye, Boccioni, Carra, Macke, Marc, Léger, Derain, De Chirico, Apollinaire, Kokoscha, Beckmann, Kupka, Gaudier-Brzeska, Camoin, Dix, Braque, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Mare, Marinetti y Duchamp-Villon se convirtieron, entre otros, en testigos de excepción dibujando y pintando lo que vieron en el frente. Así lo describe Max Beckmann en abril de 1915 en una de las cartas que envía a su familia cuando servía como enfermero en un hospital de campaña en Bélgica: “Para mí la guerra es un milagro, si bien uno bastante incómodo. Mi arte encuentra aquí inspiración.”³²² Sin embargo, si comparamos varios auto-retratos de

³²⁰ Jordi Ibáñez Fanés, “Después del *Guernica*”, en Azúa, *News a eternidad*, 37-38.

³²¹ Véase por ejemplo Monica Bohm-Duchen, “The Two World Wars”, en Joanna Bourke (ed.), *War and Art: A Visual History of Modern Conflict* (Londres: Reaktion Books, 2017), 80-127; y Laura Brandon, *Art & War* (Londres: I.B. Tauris, 2007), 39-58.

³²² Citado en Alan Kramer, *Dynamic of Destruction: Culture and Mass Killing in the First World War* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 261.

Beckmann, como *Auto-retrato* (1915), *Auto-retrato con pañuelo rojo* (1917) y *Auto-retrato con esmoquin* (1927), vemos cómo ese entusiasmo da rápidamente paso al dolor y al miedo. Beckmann acabaría emigrando con la llegada de los nazis.

La Gran Guerra fue totalmente diferente a cualquier guerra anterior. La lucha se libraba por tierra, mar y aire, algo hasta entonces inaudito, involucrando aviones, tanques y submarinos. Una guerra nueva imponía unas maneras pictóricas nuevas. Ya no estaban las cargas, los asedios, las emboscadas y las rendiciones que habían servido a Velázquez, Rubens, Goya, David o Géricault. ¿Qué podía hacer un artista con la trayectoria de una bala o un proyectil, una nube tóxica de gas mostaza o las trincheras? ¿Qué sentido tenía recrear un paisaje recubierto de humo que era en lo que se había convertido el campo de batalla? No sin cierta lógica el escritor francés Robert de la Sizeranne anotaría en su cuaderno que “la lucha moderna es de gran utilidad para el escritor, el psicólogo, el poeta, el dramaturgo y el moralista, pero carece de cualquier utilidad para el pintor”, para acabar apostillando que “la mayor característica de esta guerra es, junto con las trincheras y la ametralladora, el papel del cañón y otras máquinas: aviones, tanques, submarinos y torpedos.”³²³ En la guerra de trincheras ya no había lugar para momentos decisivos: lo ganado un día se perdía al siguiente. Para más inri, muchas “máquinas de matar” se habían vuelto invisibles al ser camufladas. Recordemos en este preciso instante las palabras de Gertrude Stein: “Recuerdo muy

³²³ Robert de la Sizeranne, *L'art pendant la guerre, 1914-1918* (París: Hachette, 1919), 259.

bien que fue al principio de la guerra mientras paseaba con Picasso por el boulevard Raspail cuando vimos el primer camión camuflado pasar por delante nuestro. Era de noche, habíamos oído hablar del camuflaje mas aún no lo habíamos visto, y Picasso, fascinado, lo mira exclamando: “eso lo hicimos nosotros [se refiere a Braque], eso es cubismo.””³²⁴ De hecho, David Reynolds nos confía que en “Francia, casi unos tres mil hombres y mujeres, muchos de ellos artistas profesionales, cumplieron la guerra alistados en la división de camuflaje del ejército implementando técnicas cubistas para ‘de-formar’ cañones, torres de vigilancia y otros objetivos militares.”³²⁵

A pesar de que la producción artística alcanzaría niveles muy bajos en este período, algunos artistas expresarían la violencia, la rabia, la exaltación, el optimismo y el sufrimiento de la guerra. Así, varios pintores impresionistas y post-impresionistas buscarían combinaciones y colores atrevidos, como vemos en *Ready to Start* (1917) de William Orpen y en *Una batería en el monte Gusella* (1918) de Armin Horowitz. Pero sobre todo la obra *Charleroi, L’Yser, La Marne y Verdún: pintura de guerra interpretada, coloreada en negro, proyecciones azules y rojas, tierras destruidas, nubes de gas* (1917) de Félix Vallotton muestra una nueva experimentación cubo-futurista con trazos realistas. Serán los movimientos de vanguardia, en otras palabras, los futuristas italianos, los cubistas franceses, los expresionistas alemanes y los vorticistas británicos los que cambien las reglas de la pintura de historia de manera radical ajustándola a la nueva y horripilante realidad. Esto es lo que escribe

³²⁴ Gertrude Stein, *Picasso* (Madrid: Casimiro, 2017), 20.

³²⁵ David Reynolds, *The Long Shadow: The Legacies of the Great War in the Twentieth Century* (Nueva York: W.W. Norton & Company, 2014), 163.

Fernand Léger desde Argonne a Louis Poughon: “Esta guerra es una perfecta orquestación de todos los medios de matar, tanto los viejos como los nuevos. [...] Esta guerra es tan lineal y tan árida como un problema geométrico. [...] Es pura abstracción, mucho más pura que la propia pintura cubista *en sí*.”³²⁶ La representación heroica y patriota había pasado a mejor vida. La guerra total no pedía ya imitación sino interpretación. La ensordecedora violencia despreciaba los minuciosos detalles clamando por líneas agresivas y colores explosivos.

Desde que Alemania declara la guerra el 1 de agosto de 1914 a Rusia y la prensa distribuye la noticia a través de los principales periódicos europeos, un grupo de artistas de vanguardia comienza a retratar la guerra a través de dibujos, pinturas, diarios, fotografías y grabados. El propio Max Beckmann realizaría un grabado titulado *La declaración de guerra* (1914) en el que se pueden observar un conjunto de rostros entre exaltados por el fervor nacionalista y angustiados por la guerra. Mas pronto Beckmann acabaría derrumbándose mentalmente en el año 1915 y sería enviado a casa.³²⁷ También Ernst Ludwig Kirchner, que también sería despachado tempranamente del regimiento de artillería por depresión, se pinta en *Auto-retrato como soldado* (1915) vestido de uniforme con una modelo desnuda al fondo y un muñón. Sin embargo, la innovación artística la hallamos sobre todo en el campo de batalla: los asaltos, las trincheras y la maquinaria de guerra. De los vorticistas, sería

³²⁶ Christian Derouet (ed.), *Fernand Léger: Une correspondance de guerre à Louis Poughon* (París: Centre Georges Pompidou, 1990), 36 (*cursiva en original*).

³²⁷ Richard Cork, “‘A Murderous Carnival’: German Artists in the First World War”, en Bernd Hüppauf (ed.), *War, Violence and the Modern Condition* (Berlín: De Gruyter, 1997), 241.

Christopher Richard Wynne Nevinson quien causaría mayor sensación situándole a la altura de un Léger o un Dix. Sus *Regreso de las trincheras* (1914-1915), *Tropas francesas descansando* (1916) y, en especial, *La ametralladora* (1915) le convierten en uno de los artistas más innovadores por cuanto utiliza el lenguaje geométrico de forma imaginativa: cascos semi-esféricos, mochilas cúbicas, miembros cilíndricos y sobretodos angulares. El propio Apollinaire dijo de *La ametralladora* que “traducía el aspecto mecánico de la moderna guerra en la que el hombre y la máquina se combinaban para formar una única fuerza de la naturaleza.”³²⁸ Pronto Nevinson, que trabajaba como *official war artist*, tendría problemas con la War Office (Oficina de la Guerra) porque en *Paths of Glory* o *Senderos de gloria* (1917) retrata a dos soldados británicos yaciendo muertos boca abajo en el lodo, enredados en el alambre de púas.³²⁹ Como bien señala Kramer, “con el soldado muerto en la imagen Nevinson rompe el habitual tabú acerca de la representación de los propios muertos de guerra.”³³⁰ ¡Cuán lejos quedaba todo ello de la heroica pintura de historia del XIX! Los mismos inexpresivos rostros que vemos en *La ametralladora* de Nevinson también los encontramos en *La partida de cartas* (1917) de Fernand Léger: los soldados automatizados carecen de rostro siendo reducidos a conos, barriles, pirámides y tubos.

Los futuristas, cuyo manifiesto *Síntesis futurista de la guerra* (1914) glorifica la contienda porque “para ellos era la única higiene del mundo”, y que además habían participado en manifestaciones a favor de la entrada en

³²⁸ Citado en Kramer, *Dynamic of Destruction*, 170.

³²⁹ *Ibíd.*

³³⁰ *Ibíd.*

guerra de Italia, habían hecho de ésta su particular campo de expresión artística.³³¹ *La carga de los lanceros* (1915) de Umberto Boccioni recuerda las batallas de Ucello sometidas a un tratamiento futurista (¡el propio artista moriría un año más tarde de manera poco heroica al caer del caballo!). Por su parte, Gino Severini sería el más prolífico en temas bélicos: destacables son *Síntesis plástica de la idea de la guerra*, *Cañón en acción* y *Tren armado en acción*. Ejecutadas en 1915, aquí la modernidad industrial se equipara a la artística en una estética cercana a Léger.



Christopher Nevinson, *La ametralladora* (1915),
óleo sobre tela, 60x50cm

³³¹ Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, Carlo Carrà *et al*, “Futurist Synthesis of the War”, en Alex Danchev (ed.), *100 Artists’ Manifestos: From the Futurists to the Stuckists* (Londres: Penguin Classics, 2011), 91.

Finalmente, los expresionistas alemanes, y en particular George Grosz y Otto Dix, pintan escenas que reflejan de manera dramática el horror de la Gran Guerra. Así, las composiciones *Soldados muertos en el campo de batalla* (1915) y *Explosión* (1917) representan la alegoría de la destrucción. *Explosión* nos confronta con una suerte de cubo-futurismo de vena onírica. Grosz había sido herido en 1917, pero es enviado de regreso al frente. Pronto enferma nuevamente debido a depresiones y desordenes nerviosos y se le recluye en el hospital mental de Görden.³³² También en Otto Dix hallamos un realismo descarnado en obras como *Señales de luz* (1917), *Asalto bajo nube de gas* (1924) o el espectacular *Tríptico de la gran ciudad* (1928). Más que imágenes higienizadas y bonitas de la guerra, lo que aquí encontramos es el horror más absoluto de la deplorable ambición humana.

2.2 Vuelta al orden: agotamiento y decadencia del género en entreguerras y Segunda Guerra Mundial

La llegada de la guerra venció las vanguardias artísticas imponiendo lo que Jean Cocteau daría más tarde en llamar *le rappel à l'ordre* o vuelta al orden.³³³ Los integrantes de las vanguardias se dispersan: unos fallecieron, otros cambian radicalmente de planteamientos y unos terceros se refugian en países como Suiza o Estados Unidos.³³⁴ La guerra había dejado dos bandos, en uno Derain, Léger, Braque y Apollinaire, en otro Kirchner, Ernst, Marc y

³³² Jeff Michael Ocwieja, "Art as Political Struggle: George Grosz and the Experience of the Great War", *Grand Valley Journal of History*, vol. 3, no. 2 (diciembre 2014): 7.

³³³ Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre* (Paris: Librairie Stock, 1926).

³³⁴ Bohm-Duchen, "Two World Wars", 80-127.

Macke.³³⁵ El internacionalismo y la unidad de la escena artística se esfuma en agosto de 1914. “El apabullante efecto de la guerra, como acertadamente afirman Mark Antliff y Patricia Leighten, fue un giro hacia el nacionalismo, incluso dentro de la comunidad artística de las vanguardias.”³³⁶

La nueva situación impone unas posturas más conservadoras y unos lenguajes más clasicistas que recuperan de lleno la figuración: pintura metafísica, Novecentismo, Nueva Objetividad alemana y el surrealismo. Pero también movimientos más revolucionarios como el suprematismo y el constructivismo rusos serían después de 1923 forzados a posiciones más conservadoras o incluso figurativas. Picasso, Braque, Juan Gris, Brancusi, Modigliani, De Chirico, Kirchner, Kokoschka, Matisse, Cézanne, Léger o Malevich, nadie se escapa del regreso al orden. Picasso constituye el perfecto ejemplo de esta deriva clasicista con obras como *Las bañistas* (1918), *La siesta* (1919) o *Mujer e hijo a orillas del mar* (1921). ¡El inventor ni más ni menos que del cubismo regresa a la representación realista!³³⁷

¿Es que nadie se salva entonces? Tal vez sí, tal vez Tristan Tzara y Hans Arp que, movidos por el horror de la guerra, preconizan el derrocamiento del orden establecido.³³⁸ Pero claro, desde la cómoda Suiza. Así lo confesaba Hans Arp: “Asqueados por la carnicería de la

³³⁵ John Russell, *The Meanings of Modern Art* (Nueva York: Harper & Row, 1974), 157.

³³⁶ Mark Antliff y Patricia Leighten, *Cubism and Culture* (Londres: Thames & Hudson, 2001), 13.

³³⁷ Carsten-Peter Warncke, *Pablo Picasso 1881-1973: Tomo I Obras 1890-1936* (Colonia: Taschen, 1995), 245-303.

³³⁸ Carlos Granés, *El puño invisible: arte, revolución y un siglo de cambios culturales* (Madrid: Taurus, 2011), 38-44.

Gran Guerra de 1914, nos dedicábamos en Zúrich a las Bellas Artes. Mientras a lo lejos tronaba el cañón, nos afanábamos por cantar, pintar, encolar y hacer versos. Buscábamos un arte elemental que curara a los hombres de la locura de la época.”³³⁹ Duchamp, Picabia y Man Ray introducirían a su vez el movimiento dadaísta en Estados Unidos.

En este momento de la narración conviene que nos hagamos la siguiente pregunta: ¿qué destino le depara el período de entreguerras a la pintura de historia?

Solo unos pocos artistas como Vallotton, Paul Nash, Nevinson u Otto Dix pintan literal o metafóricamente las amargas experiencias vividas al frente. Por lo general, el género pierde el vigor que llegó a alcanzar entre 1914 y 1918. Además de la antipatía de las vanguardias para con ella, la influencia del mercado sería capital. Haremos bien en no olvidar que el mercado del arte fue el elemento central o motor, como bien explica Michael C. FitzGerald, del desarrollo del modernismo.³⁴⁰ El mercado para el arte moderno había sido lento y laborioso y era justo en el año 1914 cuando había alcanzado su *boom*. Además, Picasso y Braque tenían competencia no solo de los artistas clásicos tipo Caravaggio y Bernini, sino también de los “nuevos clásicos” o los impresionistas y también de post-impresionistas como Van Gogh y Gauguin.³⁴¹ ¡Para galeristas como Ambroise Vollard y Paul Rosenberg vender arte moderno en aquella época era poco menos que

³³⁹ Hans Arp, “Dadaland”, en Hans Arp, *Unserem täglichem Traum... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1954* (Zúrich: Arche, 1955), 51.

³⁴⁰ Michael C. FitzGerald, *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art* (Berkeley: University of California Press, 1995).

³⁴¹ *Ibíd.*, 15-48.

un milagro! La guerra paraliza el mercado por completo y muchas galerías cierran, entre ellas la Galería Kahnweiler, el principal promotor del cubismo de Picasso y Braque. Y Picasso, como muchos otros artistas, sufre auténticos problemas para vender su obra. Una de las estrategias que Picasso aplica es, según FitzGerald, “esforzarse en superar el cubismo [u otros movimientos de vanguardia] al abrir su arte a estilos neo-clásicos que atraen el patrocinio de círculos aristocráticos.”³⁴² Para más inri, el cubismo había sido tildado por algunos artistas,³⁴³ críticos y políticos de “anti-patriótico”.³⁴⁴ Picasso se vuelca entonces en una fase clasicista y retoma sus orígenes pre-cubistas, como también elementos de la etapa rosa y azul. Y eso es lo que harían muchos artistas en el *interbellum* para afrontar tanto las dificultades del mercado como el trauma posguerra.

Mas cuando la pintura de historia se halla en plena fase de hibernación en los años 20, acentuada por el auge entre los artistas de vanguardia del uso de medios como la fotografía y el cine,³⁴⁵ son los totalitarismos los que paulatinamente la despertarán de su letargo. “El viraje hacia el realismo socialista, escribe Boris Groys, fue parte del desarrollo unitario de la vanguardia europea en esos años. Tiene paralelos no solo en el arte de la

³⁴² Ibíd., 11.

³⁴³ En particular Amédée Ozenfant y Le Corbusier publican en noviembre de 1918 el manifiesto *Después del cubismo*, donde acusan al cubismo de pre-guerra de “derrotista”. Antliff y Leighton, *Cubism and Culture*, 208.

³⁴⁴ Ibíd., 50.

³⁴⁵ Vemos cómo, por ejemplo, la mayoría de los miembros de la vanguardia soviética como Eisenstein, Stepanova o Rodchenko se pasan a la fotografía y se desprenden, como escribe Alfred Barr, Jr., del “arte atrofiado como es el de la pintura.” Alfred Barr, Jr., *La definición del arte moderno* (Madrid: Alianza Editorial, 1989), 158.

Italia fascista o de la Alemania nazi, sino también en el neoclasicismo francés.”³⁴⁶

Estos movimientos extremistas demuestran una vez más la proximidad, interrelación y convergencia del arte y el poder.³⁴⁷ Acuden a él para la glorificación del estado y, sobre todo, del propio líder. Regresa el héroe con nombre y apellidos a la pintura en la forma del venerado dictador.

En la Unión Soviética las vanguardias habían conseguido, según Tzvetan Todorov, que “el artista fuera ahora visto como un actor político que moldeaba a la sociedad, al pueblo y a los individuos.”³⁴⁸ Era lo que la vanguardia había soñado desde siempre: “en la concepción burguesa, el arte era ‘un método de adquisición de vida’; en la proletaria, era ‘un método de construcción de vida’.”³⁴⁹ Pero a partir de 1923 los movimientos vanguardistas son sometidos brutalmente a las directrices del partido y el artista se convierte forzosamente en propagandista.³⁵⁰ A ello hay que añadir que con la muerte de Lenin se da, según Groys, un “viraje hacia el cuadro realista a mediados de los años veinte por el shock que produjo.”³⁵¹ “El culto a Lenin –prosigue Groys– desempeñó un gran papel en la legitimación política de Stalin así como en la formación de la estética del realismo socialista, puesto que, ya antes de Stalin, Lenin había sido

³⁴⁶ Boris Groys, *Obra de arte total Stalin* (Valencia: Pre-Textos, 2008), 37.

³⁴⁷ Tzvetan Todorov, *The Limits of Art: Two Essays* (Londres: Seagull Books, 2010), 8.

³⁴⁸ *Ibíd.*, 30.

³⁴⁹ *Ibíd.*, 28.

³⁵⁰ *Ibíd.*, 31.

³⁵¹ Groys, *Obra total Stalin*, 131.

proclamado el modelo para el ‘hombre nuevo’.”³⁵² Sería finalmente “con la resolución del 23 de abril de 1932 por el Comité Central del Partido sobre la disolución de todas las agrupaciones artísticas” que se liquida el “mercado privado para el arte” y se da el paso completo de todos los “destacamentos del frente artístico soviético al trabajo exclusivamente por encargos estatales.”³⁵³ Lo que *de facto* significa la instauración del realismo socialista como único arte progresista permitido con su “optimismo histórico, amor al pueblo, la alegría de vivir” que se inspira en “la Antigüedad griega, el Alto Renacimiento italiano y la pintura realista rusa del siglo XIX.”³⁵⁴ Y entre las cualidades positivas antes mencionadas estaría el culto al líder. Lo que importaba era el contenido proletario, no la forma burguesa. Isaak Brodsky, Aleksandr Deineka y Aleksandr Gerasimov son algunos de los más ilustres representantes.³⁵⁵

Dos pinturas nos sirven como ejemplo de este realismo socialista que se bifurcaba básicamente en dos tendencias: por un lado, el entusiasta, vigoroso y heroico retrato al estilo de *Lenin en la tribuna* (1930) de Gerasimov y, por otro, el solemne, sabio y paternal padre del pueblo como en *El retrato de Joseph Stalin* (1933) de Isaak Brodsky. El socialismo realista se caracteriza así por composiciones heroicas, escenas nostálgicas y monumentales, un falso positivismo y un culto al líder retratado como mesías, héroe o padre fraternal. Al final, también el socialismo realista

³⁵² *Ibíd.*, 132.

³⁵³ *Ibíd.*, 79-80.

³⁵⁴ *Ibíd.*, 101.

³⁵⁵ John E. Bowlit (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde* (Londres: Thames & Hudson, 2017), 263-297.

caería en el mismo conservadurismo que el arte de Occidente.³⁵⁶



A. Gerasimov, *Lenin en la tribuna* (1930), óleo sobre tela, 210x297cm

Ni para el fascismo mussoliniano ni para el nazismo hitleriano la pintura era el medio propagandístico preferido por ser demasiado elitista. Al menos, no como lo podía ser la radio y, especialmente, el cine o el

³⁵⁶ Boris Groys, *Art Power* (Cambridge: The MIT Press, 2008), 142.

documental capaz de llegar a las grandes masas. Como bien señala Toby Clark, “El arte [refiriéndose a la pintura y la escultura] funcionaba solo como un componente más de la programación, pero aportaba la condición legitimadora de la alta cultura produciendo muchos de los símbolos y las imágenes de aquello que los nazis definían como ‘misión cultural’.”³⁵⁷ Ambos movimientos impusieron una profunda estetización de la política. Tanto el aspecto o *look* del dictador era fundamental involucrando no solos gestos y actuaciones sino también uniformes, insignias, símbolos, banderas y escenarios. Las manifestaciones públicas del fascismo y sus líderes adoptaban una “forma teatral y ritualista tipificada a través de numerosos desfiles, ceremonias y mítines masivos.”³⁵⁸ Y esta “teatralidad fascista dependía, a decir de Clark, de las tecnologías de los medios de masas.”³⁵⁹ En otras palabras: el propio dictador se había convertido en un actor o *performer*. “A partir de 1918, escribe Fred Inglis, el espectáculo político de masas [...] constituye el rasgo más determinante de la vida política de entreguerras.”³⁶⁰ Frente al liberalismo y el comunismo, el nuevo orden cultural que Mussolini y Hitler desean imponer en Europa para atraer a la intelectualidad europea giraba básicamente -a decir de Benjamin G. Martin- en torno a un “control y reordenamiento del cine, la música clásica y la literatura.”³⁶¹ En esta ambiciosa apuesta las artes visuales quedan relegadas. La pintura de historia iniciaba su inexorable declive. Y aunque capaz de aportar

³⁵⁷ Toby Clark, *Art and Propaganda* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1997), 49.

³⁵⁸ *Ibíd.*, 49.

³⁵⁹ *Ibíd.*

³⁶⁰ Fred Inglis, *A Short History of Celebrity* (Princeton: Princeton University Press, 2010), 156.

³⁶¹ Benjamin G. Martin, *The Nazi-Fascist New Order for European Culture* (Cambridge: Harvard University Press, 2016), 9.

algunas imágenes icónicas, si bien no son en modo alguno comparables a las obras maestras del XIX de un Goya o un David ni tampoco a ese breve período de experimentación e innovación de la Gran Guerra. A diferencia de las vanguardias, el fascismo por lo general rechaza el futuro y la idea de un progreso lineal al estilo del liberalismo y el marxismo. La historia tanto para el fascismo italiano como para el nazismo es circular escenificando un eterno regreso a determinadas eras doradas del pasado.

Ahora bien, el nazismo por su parte preconiza un estilo pictórico arcaizante, helenista y clasicista. Todo en él está enfocado hacia la recuperación de un bucólico pasado de “valores eternos” plasmado a través de un estilo realista.³⁶² Las composiciones son por lo general idílicas, heroicas y, en ocasiones, monumentales. Para Groys fue precisamente el nazismo el que introdujo “la era del cuerpo”, era en la que “aún vivimos.”³⁶³ Para Hitler “el arte de verdad debería reflejar la raza heroica, el cuerpo heroico” del pueblo alemán.³⁶⁴ Los desnudos helenizantes de Arno Breker en *Portador de la antorcha* (1938) o Hitler montado a caballo cual mesías en *El portaestandarte* (1934) de Hubert Lanzinger son algunos de los ejemplos más ilustres. En realidad, sería la imponente arquitectura neo-clasicista de Alfred Speer la que mejor se prestaría a la idea de nostalgia y monumentalidad que perseguía Hitler.³⁶⁵ El Führer odiaba

³⁶² Clark, *Art and Propaganda*, 55.

³⁶³ Groys, *Art and Power*, 132.

³⁶⁴ *Ibid.*, 133.

³⁶⁵ Véase, por ejemplo, Jan Nelis, “Modernist Neo-classicism and Antiquity in the Political Religion of Nazism: Adolf Hitler as *Poietes* of the Third Reich”, *Totalitarian Movements and Political Religions*, vol. 9, no. 4, (noviembre 2008): 475-490.

el arte de vanguardia, entre otras razones, porque “tendía a descuidar y esconder el cuerpo.”³⁶⁶



Hubert Lanzinger, *El portaestandarte* (1934)

El fascismo mussoliniano no rechazaba el modernismo “degenerado” mostrándose por lo general ecléctico en la tolerancia de las diferentes corrientes pictóricas. Después de 1918 también en Italia se había impuesto un “retorno al orden”.³⁶⁷ No pocos de los artistas italianos de vanguardia, como Giorgio de Chirico, Amadeo Modigliani, Plinio Nomellini, Giorgio Morandi, Fortunato Depero, Mario Sironi o Arturo Martini, además de los

³⁶⁶ Groys, *Art and Power*, 133.

³⁶⁷ Anthony White, *Italian Modern Art in the Age of Fascism* (Londres: Routledge, 2019), 10.

consabidos futuristas Umberto Boccioni, Filippo Tommaso Marinetti, Carlo Carrà, Gino Severini y Giacomo Balla, eran fascistas.³⁶⁸ Desde el principio, Mussolini prefiere la cooptación a la prohibición. Apenas instalado en el poder en el año 1923 reconoce de manera astuta, a decir de Emily Braun, “tanto la posición privilegiada de la autonomía creativa como el papel del artista en la configuración de la Italia fascista.”³⁶⁹ Braun nos recuerda las significativas palabras del propio Mussolini: “Yo declaro que está muy lejos de mí la idea de un arte de estado. El arte pertenece al dominio de lo individual. El estado solo tiene una única obligación: no torpedear el arte sino facilitar las condiciones humanas para el artista y animarle desde una perspectiva artística y nacional.”³⁷⁰ La Bienal de Venecia es un perfecto ejemplo de la política artística de *Il Duce*. Entre 1920 y 1942 el fascismo se apodera de la bienal permitiendo la coexistencia de diferentes formas pictóricas de arte italiano. “Existía, según Lawrence Alloway, una programación de arte fascista junto con un arte sutilmente clasicista que no era ostensiblemente fascista.”³⁷¹ La bienal se vuelve más conservadora dado que el régimen propugna “una visión fascista del arte que es racial y retrospectiva.”³⁷² Destacan dos tendencias. Por un lado, asistimos a la segunda ola del futurismo a partir de 1929, menos relacionado con el maquinismo. Como

³⁶⁸ Véase la publicación con motivo de la fantástica exposición “Post Zang Tumb Tuuum: Art Life Politics Italia 1918-1943” comisariada por Germano Celant en la Fundación Prada en junio de 2018. Germano Celant (ed.), *Post Zang Tumb Tuuum: Art Life Politics Italia 1918-1943* (Milán: Fondazione Prada, 2018).

³⁶⁹ Emily Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 1.

³⁷⁰ *Ibíd.*

³⁷¹ Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl* (London: Faber and Faber, 1969), 93.

³⁷² *Ibíd.*, 96.

ejemplo de este nuevo futurismo sirva el tríptico *Síntesis fascista* (1935) de Alessandro Bruschetti: perspectivas aéreas de victoriosos ejércitos italianos observados atentamente en el centro de la imagen por *Il Duce*, en lo que constituye una composición estética dinámica (aunque ya no de la categoría del primer futurismo). La otra vertiente, la realista, la encontramos en una de las obras más icónicas del fascismo italiano titulada *Marcha sobre Roma* (1931-33) de Giacomo Balla: abandonada ya la experimentación futurista, Balla concibe la histórica y heroica marcha de Mussolini y sus correligionarios sobre Roma desde Nápoles a través de una composición realista con una gama cromática en negros y grises, como si fuera una fotografía. Mussolini ampliaría la bienal inaugurando el Festival de Música en 1930 y, sobre todo, el Festival Internacional de Cine en 1932.



Alessandro Bruschetti, *Síntesis fascista* (1935), óleo sobre tela
154x281cm

En resumen, podemos concluir que la pintura de historia pasaría lentamente a un segundo plano ante el avance de

otros medios más populares como la radio, el cine, la fotografía o la publicidad. No quiere decir ello que desaparecería del todo porque no solo el fascismo, el nazismo y el comunismo recurren a este estilo épico, sino también incluso democracias -como Estados Unidos en los años treinta a través del Federal Arts Project (FAP)- implementan un vasto programa de murales, como lo había hecho México en los años veinte de la mano de Rivera, Siqueiros y Orozco.³⁷³ Después de la Segunda Guerra Mundial, la pintura de historia se mantendría en países autoritarios como China, la Unión Soviética y los países satélites en la Europa del Este. Estados Unidos se inventa una nueva pintura de historia sin figuración, el denominado Expresionismo abstracto, con el que combatir el realismo socialista de la Unión Soviética en la Guerra Fría. Esta lucha cultural por la supremacía se dirimirá a escala global³⁷⁴ y, en particular, en América Latina donde el prestigio revolucionario de los muralistas mexicanos que se había impuesto de manera vigorosa se verá, a partir de los años 50, contestado por los seguidores del arte abstracto impulsados por el MoMA y la CIA.³⁷⁵

La última gran pintura de historia la había pintado Picasso en el año 1937.

³⁷³ Alloway, *The Venice Biennale*, 102.

³⁷⁴ Para la lucha cultural entre Estados Unidos y la Unión Soviética en la era de la Guerra Fría véase, entre otros, Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War* (Chicago: The University of Chicago Press, 1983) y Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper* (Londres: Granta Books, 1999).

³⁷⁵ Marta Traba, *Arte en América Latina 1900-1980* (Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994), 13-55.

2.3 Caso de estudio: *Guernica*

A modo de cierre de este capítulo nos interesa analizar por qué el *Guernica* de Pablo Ruiz Picasso es la última gran pintura de historia, como bien afirma Jordi Ibáñez Fanés.³⁷⁶

Al igual que muchas de las grandes pinturas de historia, *Guernica* también es fruto de un encargo estatal. Picasso recibe a principios de enero de 1937 una comitiva del gobierno republicano entre la que figuraban entre otros Josep Renau, Director General de Bellas Artes, el embajador Luis Araquistáin, Max Aub y Juan Larrea.³⁷⁷ La República se compromete a pagarle 150.000 francos.³⁷⁸ En segundo lugar, el mural tiene una clara función propagandística dado que su destino es el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París Artes y Técnicas de la Vida Moderna que se celebraría en el verano de 1937.³⁷⁹ En tercer lugar, se sobreentiende que el motivo de la pintura ha de mostrar un claro posicionamiento a favor de la república, aunque la comitiva no se expresara de manera tan enfática ante el internacionalmente admirado y reconocido Picasso.³⁸⁰ Recordemos que Picasso, al aceptar el puesto de director del Museo del Prado ofrecido por Josep Renau, cuyo decreto firmado por Manuel Azaña había salido publicado

³⁷⁶ Jordi Ibáñez Fanés, “Después del *Guernica*”, en Azúa (ed.), *News a la eternidad*, 29-53.

³⁷⁷ Josep Renau, “Connotaciones testimoniales sobre el *Guernica*”, en Joan Miró, Josep Renau, Josep Lluís Sert, Javier Tusell y Herschell B. Chipp, *Guernica-Legado Picasso* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1981), 8-22.

³⁷⁸ Véase la carta de Max Aub al embajador Luis Araquistáin confirmando la firma del recibo por parte de Picasso por el cheque recibido. Miró, Renau, Sert *et al*, *Guernica-Legado Picasso*, 153.

³⁷⁹ Rocío Robles Tardío, *Picasso Guernica 1937* (Barcelona: Ediciones de la Central, 2011), 3.

³⁸⁰ *Ibíd.*, 5.

el 19 de septiembre de 1936 en *La Gaceta de la República*, ya se había posicionado a favor de la causa republicana y difícilmente podía eludir el encargo.³⁸¹ En cuarto lugar, *Guernica* se alinea con esas icónicas pinturas caracterizadas por su gran formato, como, por ejemplo, *Las lanzas* (3,07x3,67cm) de Velázquez o *La coronación de Bonaparte* (6,10x9,30cm) de Jacques-Louis David: Picasso tomó en alquiler un taller grande en la Rue des Grands-Agustin no. 7 para que cupiera la tela de 349x776cm.³⁸² En quinto lugar, Picasso sigue con *Guernica* la tradición de estructura piramidal que caracteriza a las grandes pinturas de historia como *Los fusilamientos* de Francisco de Goya o *Los desastres de la guerra* de Pieter Paul Rubens.³⁸³ Finalmente, con el título *Guernica* la obra alude a un acontecimiento histórico muy concreto de gran relevancia política en torno al cual el estado-nación recrea y rememora esa tan añorada “comunidad imaginada”. Estos seis elementos permiten valorar el mural *Guernica* de Picasso como una obra que bebe de esa larga tradición de la pintura de historia reflejando sus códigos más destacados.

Ahora bien, a fin de argumentar desde una perspectiva dialéctica esa cualidad subversiva o ambigua del *Guernica*, procederemos a cuestionar o de-construir esos mismos elementos.

³⁸¹ Miguel Cabañas Bravo explica cómo fue la captación de Picasso por parte de Renau. Miguel Cabañas Bravo, “Renau y el pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí”, en Jaime Brihuega y Norberto Piqueras (eds.), *Josep Renau 1907-1982: compromiso y cultura* (Valencia: Universidad de Valencia, 2009), 144-145.

³⁸² Para un excelente estudio iconográfico acerca del *Guernica* véase Jesús María González de Zárate, *El Guernica: estudio iconográfico* (Guernica: Ayuntamiento Guernica, 2013).

³⁸³ Gijs van Hensbergen, *Guernica: The Biography of a Twentieth-Century Icon* (Londres: Bloomsbury, 2005), 55-56.

En primer lugar, Picasso jamás había realizado ningún encargo oficial siendo la política terreno vedado para él.³⁸⁴ Es Dora Maar quien le empuja al compromiso político.³⁸⁵ El enfoque propagandístico del *Guernica* resultó decepcionante, hasta tal extremo que el presidente vasco José Antonio Aguirre, junto con otros políticos, pidió que el cuadro fuera sustituido por un mural del vasco Aurelio Arteta.³⁸⁶ En tercer lugar, la obra de Picasso no muestra ningún tipo de posicionamiento concreto a favor de la República al carecer de cronotopía: nada en la composición rememora o recuerda ni espacial ni temporalmente de manera clara y rotunda la masacre ocurrida en la ciudad vasca de Guernica el día 26 de abril de 1937.³⁸⁷ Es decir: no hay ninguna alusión en el cuadro al roble milenario de Guernica, el puente o los fueros de Guernica y sí elementos de orden más general como niños, mujeres, pájaros, flores, casas, un guerrero, un caballo o un toro. Picasso retrata su propio universo simbólico e iconológico que ya viene desarrollando desde los años 20 y 30 y que es muy anterior al bombardeo de Guernica. John Berger no podría haberlo dicho mejor cuando afirma que se trata de una obra “introspectiva” cuyo “uso político” llegó “a confundir a la gente” y cuya “imaginería de este período es española, mitológica y ritualista”, siendo sus “símbolos el toro, el caballo, la mujer y el minotauro.”³⁸⁸ Esos ejemplos los hallamos en el cubismo de *Las señoritas de Avignon* (1907) o *La danza*

³⁸⁴ Ibíd., 26.

³⁸⁵ Alicia Dujovne Ortiz, *Dora Maar. Prisionera de la mirada* (Madrid: Vaso Roto, 2013), 184.

³⁸⁶ Javier González de Durana, *Guerra, exilio y muerte de Aurelio Arteta (1936-1940)* (Sevilla: Punto Rojo Libros, 2016), 88.

³⁸⁷ Para uno de los exámenes más detallados de la obra véase Rudolf Arnheim, *The Genesis of a Painting: Picasso's Guernica* (Berkeley: University of California Press, 2006 [1962]).

³⁸⁸ John Berger, *The Success and Failure of Picasso* (Nueva York: Vintage Books, 1995 [1965]), 102.

(1925) y el simbolismo de *La violación* (1920), *La crucifixión* (1930), *Mujer con vela, combate entre el toro y el caballo* (1934) o *La tauromaquia* (1935). Es el particular universo picassiano que alcanza en *Guernica* su paroxismo a través de un lenguaje de vanguardia donde el cubismo, el expresionismo y el surrealismo se funden en un sutil abrazo que más que una pintura de historia bien parece una fotografía. El bombardeo se convierte en el detonante que le permite realizar una obra que constituye una representación genérica de la barbarie y la guerra. Finalmente, también el título del mural es muy cuestionable. De hecho, *Guernica* no está titulado por la parte de atrás, como me ha confirmado Anny Aviram, la responsable de restauración del MoMA a cargo anteriormente del *Guernica*.³⁸⁹ La apuesta más creíble para mí es que fuera el poeta vasco Juan Larrea, a la sazón secretario de la Junta de Relaciones Culturales de la Embajada de España en Francia, el que hubiera sugerido ponerle el título *Guernica* al cuadro ante el descontento republicano. Larrea fue el que vio el bombardeo de la ciudad de *Guernica* y condujo sin parar a París al día siguiente para explicarle a Picasso de viva voz lo que había ocurrido, con la sugerencia de que ese debía ser el enfoque del encargo.³⁹⁰ Además, Larrea era uno de los pocos que tenía inusual acceso al taller de Picasso durante la gestación del mural.³⁹¹ Picasso acepta: *Guernica* no había caído en lo panfletario. El gobierno republicano también acepta: el título le confiere la función propagandística buscada.

³⁸⁹ Anny Aviram, correo electrónico con el autor (18 de febrero de 2017).

³⁹⁰ Uno de los mejores libros sobre el mural a día de hoy sigue siendo el de Juan Larrea, quien además mantuviera una amistad personal con Picasso. Juan Larrea, *Guernica* (Nueva York: Curt Valentin, 1947).

³⁹¹ Victoria Combalía, *Dora Maar* (Barcelona: Circe Ediciones, 2014), 193.

Y es precisamente esta metáfora abstracta, a-cronotópica³⁹² lo que ha hecho que el *Guernica* perdure en el tiempo y sea una y otra vez reivindicado por pacifistas, palestinos, kurdos, mapuches y otras causas anti-bélicas por constituir un gran NO a la guerra. Y en *Guernica* hallamos el germen de lo que en el siglo XX será lo que podríamos denominar la “anti-pintura de historia”.

³⁹² Manuel González de Ávila, “El saber de la imagen: nadar entre metáforas”, *Revista de Occidente*, no. 422-423 (julio-agosto 2016), 58-72.

Capítulo 3

Competencia *intramuros*: cuando la pintura de historia empezó a llamarse a sí misma fotografía, performance, vídeo e instalación

3.1 La fotografía entra en el campo de batalla: *Muerte de un miliciano* (Robert Capa)

Es muy revelador que la pintura más célebre de la historia sea deudora de la fotografía. Así, la propia Dora Maar cuenta que el día 1 de mayo cae en las manos de Picasso una copia de *Ce Soir* con la fotografía de las ruinas de la bombardeada Guernica impresa en la portada. Y que ante su postura anti-política y su falta de empatía, ella se enfada. “¿Qué otra arma tenemos excepto las palabras, esos pequeños insectos, más pequeños que hormigas, extendidos sobre el papel? Acaso pinturas. Y fotografías, mira”-le grita echándole en cara la fotografía de *Ce Soir*.³⁹³ Sería entonces esa fotografía la que habría desatado el proceso creativo que desembocaría en el *Guernica*. Recordemos que Picasso llevaba meses varado en una idea relacionada con la temática del pintor y la modelo. “Cuando le miré -prosigue Dora Maar- me di cuenta de que la fotografía le había hecho cambiar de opinión, a pesar de su bien conocido desdén por la fotografía.”³⁹⁴

Estos comentarios reflejan la importancia que la fotografía había ido adquiriendo. Y es que la pintura hacía tiempo que sufría la brutal competencia de la fotografía. Sin ir más lejos, el artillero André Derain había empezado a tomar fotografías en la batalla de Verdún en julio de 1916. En una de sus cientos de cartas a su novia Alice escribe que “la cámara que me has

³⁹³ Slavenka Drakulic, *Dora und der Minotaurus* (Berlín: Aufbau Verlag, 2016), 140.

³⁹⁴ *Ibíd*, 141.

enviado funciona muy bien y da unos resultados maravillosos.”³⁹⁵

A decir de John Horne, la fotografía ya había entrado en el campo de batalla a finales del siglo XIX con la guerra de los boers (1899), la rebelión de los boxers (1899) y la guerra ruso-japonesa (1905).³⁹⁶ Con la Primera Guerra Mundial “la fotografía –amateur o profesional– se convierte en el símbolo de la modernidad y de la autenticidad cambiando por completo cómo las imágenes de la guerra serían diseminadas entre el público.”³⁹⁷ Las cámaras eran más ligeras y muchos soldados competían por *conseguir la mejor foto*, que luego acabaría ilustrando la portada de periódicos en Londres, París o Berlín. Pero la fotografía ni era tan rápida a la hora de revelar ni llegaba tan pronto a las redacciones de los periódicos como hoy. Lo que *de facto* significaba que, en la mayoría de los casos, “el editor usaba imágenes existentes en los primeros días. Sin ninguna relación directa con la batalla en curso, circulaban junto con pies de foto adaptados a la situación actual.”³⁹⁸ En la guerra civil española, como en la Segunda Guerra Mundial, ya el fotógrafo o fotoperiodista³⁹⁹ forma parte de las primeras líneas del frente y también incrementan drásticamente el número de agencias de prensa que proveerán a los medios

³⁹⁵ Geneviève Taillade, Cécile Debray, Christina Fabiani y Valérie Loth, *André Derain. Lettres à Alice: Correspondance de guerre, 1914-1919* (París: Flammarion, 1994), 243.

³⁹⁶ John Horne, “Introduction”, en John Horne, Sylvie Le Ray-Burini, Annick Fenet y Thomas Weissbrich, *Vu du front: Réprésenter la Grand Guerre* (París: Somology Editions, 2014), 12.

³⁹⁷ *Ibid.*, 13.

³⁹⁸ *Ibid.*, 15.

³⁹⁹ Según Gisèle Freund el fotoperiodismo nace en Alemania durante la República de Weimar bajo el impulso de la aparición de las revistas ilustradas como *Berliner Illustrierte* o *Münchener Illustrierter Presse* que tiran “casi dos millones de ejemplares” y solo cuestan “25 pfennig”. Véase Gisèle Freund, *La fotografía como documento social* (Barcelona: Gustavo Gili, 2001 [1974]), 102.

de imágenes.⁴⁰⁰ Así fue el caso de Robert Capa y su famosa fotografía *Muerte de un miliciano* (1936), la imagen de la guerra civil española.



Robert Capa, *Muerte de un miliciano* (1936), fotografía b/n

Y es que una imagen como la de Capa confirma la idea de la fotografía como documento social que relata la historia tal como es, tal como se está desarrollando en el momento.⁴⁰¹ Dice Freund que durante “las dos guerras mundiales, la prensa alemana, al igual que la prensa de los aliados, estaba llena de fotografías trucadas. Se publicaban, preferentemente, *fotos estimulantes* y muy escogidas.”⁴⁰² La fotografía de Capa muestra a un miliciano a punto de caer muerto tras recibir un disparo. Con los brazos casi en cruz, aún mantiene el rifle sujeto en la mano derecha. A lo lejos asoma la sierra. La foto del miliciano fue tomada en el Cerro Muriano, en el norte de Córdoba.

⁴⁰⁰ *Ibíd.*, 17.

⁴⁰¹ Freund, *Fotografía documento social*, 99-121.

⁴⁰² *Ibíd.*, 148 (*la cursiva es mía*).

A pesar del paso del tiempo, la imagen sigue impactando. Sin duda constituye una foto estimulante y refleja la progresiva teatralización que las fotografías de guerra iban adquiriendo a medida que progresaba el siglo XX. Susan Sontag diría que “se trata de una imagen chocante”.⁴⁰³ Y ese sería el estilo espectacular característico de la Agencia Magnum Photos que Capa fundaría con su novia Gerda Taro el 17 de abril de 1947. Si uno la compara con otras fotos de Capa de la guerra civil o con las de otros fotógrafos, queda claro por qué *Muerte de un miliciano* ha alcanzado ese status: las otras son por lo general de carácter más estático y contenido y carecen de ese grado de movimiento y espectacularidad. Otro elemento que sin duda ha acentuado el valor icónico de la fotografía es el parecido con los cristos en cruz barrocos, como el personaje de Goya en *Los fusilamientos del 3 de mayo*, lo que Francisco Javier Panera Cuevas, basado a su vez en el “inconsciente óptico” de Rosalind Krauss,⁴⁰⁴ denomina muy acertadamente el “inconsciente pictórico”, aquel que nos lleva a “aceptar que por nuestra tradición cultural y visual tendemos a contemplar el mundo en términos pictóricos.”⁴⁰⁵ Además, la foto de Capa, que se haría mundialmente famosa por su publicación en la revista *Life* el 12 de julio de 1937, marcaba el inicio de lo que podríamos denominar “contra-fotos de guerra”: contravenía la regla no escrita por parte de la censura de que no se sacaran fotos de muertos que dieran un “cariz impopular a la guerra” pudiendo “perjudicar el esfuerzo bélico”.⁴⁰⁶ Pero Capa no se limitaba a ser

⁴⁰³ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (Londres: Picador, 2003), 22-23.

⁴⁰⁴ Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge: MIT Press, 1993).

⁴⁰⁵ Francisco Javier Panera Cuevas, *Emociones formales* (Salamanca: Publicidad y Marketing Bi, 2004), 6-7.

⁴⁰⁶ Freund, *Fotografía documento social*, 148.

testigo: deseaba “tomar partido por un bando” y “denunciar opresiones e injusticias.”⁴⁰⁷

La fotografía de Capa tiene sin duda ese *punctum* del que hablaba Roland Barthes: “ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza).”⁴⁰⁸ Pero, ¿no es la fotografía documental la sempiterna historia de la búsqueda de un *punctum* apoyada en el momento decisivo *cartier-bressoniano*?⁴⁰⁹ Como bien señala Joan Fontcuberta, “con frecuencia las obras más celebradas en las trayectorias de fotógrafos documentales han sido ‘preparadas’ de un modo u otro.”⁴¹⁰ Y entre los autores que menciona, como Dorothea Lange, Agustí Centelles y Robert Doisneau, también figura “Robert Capa con su impactante toma del miliciano republicano muerto en la guerra civil española.”⁴¹¹

La fotografía satisfacía, como afirma Francisca Pérez Carreño, “esa necesidad de realismo y de relación con la verdad” que buscaba el gran público brindando “una relación causal entre el signo y el referente.”⁴¹² Este carácter notarial hace que la imagen perdure en la memoria, por más que haya sido escenificada.⁴¹³ Esta tendencia de la fotografía a no mostrar los aspectos horribles de la guerra llega, según Freund, a su fin con

⁴⁰⁷ Sontag, *Pain of Others*, 10.

⁴⁰⁸ Ronald Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Barcelona: Paidós Comunicación, 1990), 65 (*cursiva en original*).

⁴⁰⁹ Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment* (Nueva York: Simon & Schuster, 1952).

⁴¹⁰ Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (Barcelona: Gustavo Gili, 1997), 128.

⁴¹¹ *Ibíd.*

⁴¹² Francisca Pérez Carreño, “El artista como reportero. Los mitos del fotoperiodismo artístico”, en Azúa (ed), *News a la eternidad*, 63.

⁴¹³ El montaje se hizo en Espejo y no en Cerro Muriano. Véase José Manuel Susperregui, “Localización de la fotografía *Muerte de un miliciano* de Robert Capa”, *Communication & Society*, vol. 29, no. 2 (1 de febrero de 2016): 17-44.

la guerra de Corea y alcanzará el “paroxismo con la guerra de Vietnam” donde no solo la fotografía sino también la televisión desempeñarán un papel capital a la hora de introducir la guerra en el cuarto de estar del ciudadano.⁴¹⁴

3.2 El performance como activismo: *Anatomic Explosion on Wall Street* (Yayoi Kusama)

Las fotografías del frente ofrecían imágenes que traducían la violencia y el caos de la guerra para el ciudadano en historias entendibles. Y esas imágenes de Corea y, sobre todo, Vietnam empezaban a generar rechazo entre la población y, en particular, entre la comunidad artística. Según E. M. Schreiber, “las protestas anti-guerra-de-Vietnam tenían mayoritariamente un función ‘educativa’: persuadir al pueblo norteamericano a adoptar una perspectiva en contra de la guerra.”⁴¹⁵

Muchos artistas de la neovanguardia de los 60, como los minimalistas Carl Andre y Donald Judd participaban, como bien señala Claudia Mesh, en manifestaciones en contra de Vietnam.⁴¹⁶ La radicalidad, sin embargo, procedía del ámbito del performance, que descendía a la misma calle para enfrentarse al ciudadano. Y si bien algunos artistas preferían hacer sus performances dentro del espacio institucional de las galerías y museos de arte –pensemos, por ejemplo, en el *Guerrilla Art Action Group* y muchas de sus acciones como *Blood Bath (A Call for the Immediate*

⁴¹⁴ Freund, *Fotografía documento social*, 149.

⁴¹⁵ E. M. Schreiber, “Anti-War Demonstrations and American Public Opinion on the War in Vietnam”, *The British Journal of Sociology*, vol. 27, no. 2 (junio 1976): 225.

⁴¹⁶ Claudia Mesh, *Art and Politics: A small History of Art for Social Change since 1945* (Londres: I. B. Tauris, 2013), 69.

Resignation of All the Rockefellers from the Board of Trustees of the Museum of Modern Art-, al decir de Mesch,⁴¹⁷ no es menos cierto que las acciones más radicales o disonantes se realizaban en espacios ajenos a él.

El performance o arte participativo de la neovanguardia de los 60 estaba inspirado en la vanguardia histórica de los años 10 y 20 de los futuristas, los dadaístas y los surrealistas.⁴¹⁸ La gran teórica del performance RoseLee Goldberg señala que la “definición ha de ser flexible” dado que se trata de “un arte vivo”.⁴¹⁹ El performance en tanto que concepto-paraguas sirve para cubrir una serie de manifestaciones artísticas que se denominan indistintamente desde evento, acción, *tableaux-vivant*, escultura social y happening hasta fluxus o escultura viviente. Se trata de acciones corporales que implican un elemento experimental y teatral, tratando a menudo aspectos socio-políticos y desarrollándose frente a un público.⁴²⁰

Junto a Yoko Ono, Takako Saito, Mieko Shiomi y Shigeo Kubota, Yayoi Kusama pertenece al grupo de artistas japonesas que principios de los 60 emigrarían a Nueva York.⁴²¹ Solo Kusama y Ono han sido reconocidas, aunque tardíamente.⁴²² Mary Jane Jacob nos recuerda que el performance era uno de los pocos campos que no estaba

⁴¹⁷ *Ibíd*, 79.

⁴¹⁸ Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (Londres: Verso, 2012), 41-75.

⁴¹⁹ RoseLee Goldberg, *Performances: l'art en action* (París: Thames & Hudson, 1999), 12.

⁴²⁰ Goldberg, *Performances en action*, 13-15.

⁴²¹ Harriet Zinnes, “Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-68”, *Chicago Review*, vol. 44, no. 3-4 (1998): 191.

⁴²² Midori Yoshimoto, *Into Performance: Japanese Women Artists in New York* (New Jersey: Rutgers University Press, 2005), 1-7.

dominado por hombres. No solo ofrecía una mayor libertad para abordar temas personales y políticos, sino que rehuía una fácil mercantilización de la obra.⁴²³

Yayoi Kusama llega con 28 años a Nueva York. Había vivido la guerra y la dura posguerra en Japón, donde se había familiarizado con las prácticas del Grupo Gutai.⁴²⁴ Dejaba atrás una escena artística muy restrictiva dominada por hombres. Desde que llega a Nueva York practica un enfoque interdisciplinario novedoso para la época que incluye dibujo, pintura, escultura e instalación, pero dándose sobre todo a conocer por sus acciones performativas.⁴²⁵ A estos concurridos happenings Kusama los empieza a denominar “festivales corporales” o “explosiones anatómicas”: el cuerpo desnudo se convierte en el elemento que los cohesiona.⁴²⁶ Su primer performance público tiene lugar en el año 1967 en The Black Gate Theater de Nueva York. Ahí ya los participantes van pintados con los típicos puntos rojos o blancos de Kusama, que se convertirían en su más reconocible trazo. En los dos años siguientes, a decir de Laura Hoptman, Kusama realiza “aproximadamente 200 “festivales corporales”, “explosiones anatómicas” y “happenings desnudos” en espacios públicos como Central Park, la Bolsa de Nueva York o la Estatua de la Libertad.”⁴²⁷ La serie “explosiones anatómicas” constituía, en palabras de Yoshitomo, “performances tipo guerrilla cuya intención era conmocionar al público, y que solían durar poco

⁴²³ Mary Jane Jacob citada en Yoshimoto, *Into Performance*, 6-7.

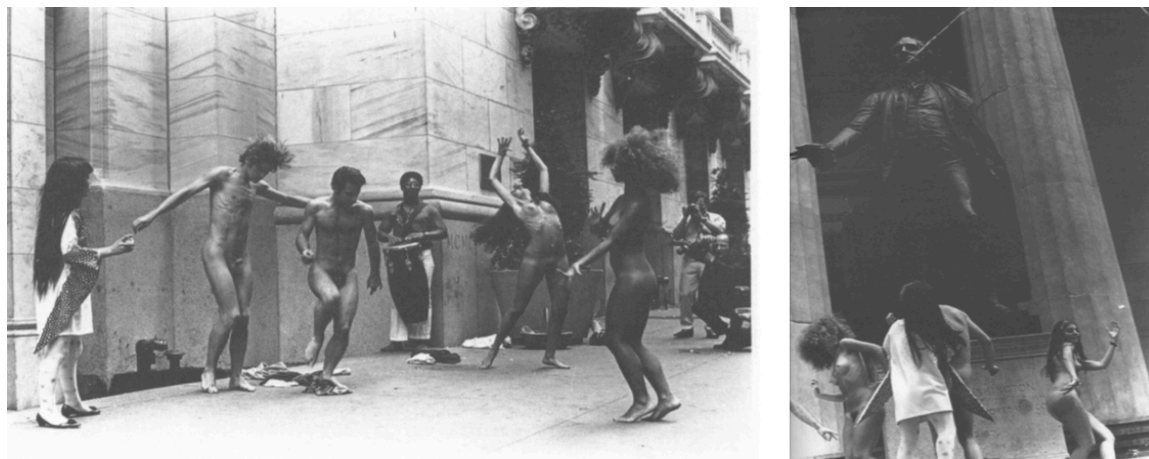
⁴²⁴ Yoshitomo, *Into Performance*, 2-3.

⁴²⁵ Grady Turner, “Interview with Yayoi Kusama”, *BOMB*, no. 66, (invierno 1999): 65-66.

⁴²⁶ *Ibid.*, 67-68.

⁴²⁷ Laura Hoptman, “The Return of Yayoi Kusama”, *MoMA Magazine*, vol. 1, no. 4 (julio-agosto 1998): 8.

tiempo hasta que la policía los disolvía.”⁴²⁸ El *Anatomic Explosion on Wall Street* (Explosión anatómica en Wall Street) es uno de los más conocidos de esta serie.



Yayoi Kusama, *Anatomic Explosion on Wall Street* (1968), Nueva York

El dossier de prensa rezaba así: “El dinero que ha ganado la Bolsa permite continuar la guerra.”⁴²⁹ Era una crítica muy aguda y temprana a las estrechas relaciones entre Wall Street y el aparato militar de Estados Unidos. Como bien afirma Mignon Nixon, las “protestas de esta artista alcanzaban por su carácter poco ortodoxo muy a menudo las cabeceras de los diarios americanos más importantes.”⁴³⁰ La acción consistía en cuatro bailarines, dos hombres y dos mujeres, que ejecutaban una suerte de baile ritual (mientras un músico tocaba una conga) delante de la entrada de la Bolsa y enfrente, al otro lado de la calle, delante de la estatua de George Washington. Mientras, la artista, vestida y acompañada de su abogado, iba pintando con un bote de espray puntos en el cuerpo de los

⁴²⁸ Yoshitomo, *Into Performance*, 73.

⁴²⁹ Yayoi Kusama, “Naked Demonstration at Wall Street at 10.30 a.m. on Sunday October 13, 1968: *The Anatomic Explosion*.”, en Laura Hoptman, Akira Tatehata y Udo Kultermann (eds.), *Yayoi Kusama* (Londres: Phaidon, 2000), 27.

⁴³⁰ Mignon Nixon, “Anatomic Explosion on Wall Street”, *October*, vol. 142 (otoño 2012): 3.

performers. Kusama avisaba con anterioridad a la prensa y al mundo del arte; a ellos se les unían turistas o gente que pasaba por allí casualmente hasta que llegaba la policía y reprimía la acción. La “explosión anatómica” coincidió con el momento más complicado de la guerra de Vietnam para el presidente Lyndon Johnson: la ofensiva del Tet por parte de Vietnam del Norte y el Vietcong. Aunque la ofensiva fracasó, ésta conmocionó al público estadounidense que había vivido en la ilusión de que Estados Unidos podía ganar la guerra. Desde entonces, el apoyo público a la guerra iría disminuyendo rápidamente. Y en alguna medida las movilizaciones de los movimientos pacifistas junto con los muy mediáticos performances artísticos, como el de Yayoi Kusama, contribuyeron gradualmente a ese cambio de actitud. La propia Yayoi Kusama recordaba al respecto que aquel “fue un año de turbulencias durante el cual se celebraron las elecciones presidenciales mientras que la guerra en Vietnam no dejaba de agudizarse.”⁴³¹ Kusama realizaría entre julio y las elecciones de septiembre otras “explosiones anatómicas” en torno a la Estatua de la Libertad, el edificio de las Naciones Unidas (quemaría una bandera soviética en protesta por la invasión de Checoslovaquia) o el Colegio electoral en la calle Varick.⁴³²

Kusama proponía una acción original donde la fragilidad del cuerpo desnudo (libertad sexual) se oponía a la brutalidad de la guerra (libertad política). Esta mezcla de ritual, danza, protesta y desnudo le otorgaba a sus performances un enfoque feminista inaudito para la época que abordaba no solo injusticias sociales sino también el

⁴³¹ Yayoi Kusama, *Infinity Net: The Autobiography of Yayoi Kusama* (Londres: Tate Publishing, 2011), 121.

⁴³² Nixon, “Anatomic Explosion Wall Street”, 4, 6.

machismo hetero-normativo patriarcal y las propias estructuras del arte.

3.3 EL vídeo o la pintura (de historia) como imagen en movimiento: *Asylum* (Julian Rosefeltdt)

Al igual que la fotografía, el vídeo prometía el acceso a una realidad no mediada, una suerte de función de cronista o notario de la realidad fiable y no manipulada. Y aunque tanto la fotografía como el vídeo son estructuralmente soportes distintos a la pintura de historia, como también el performance y la instalación, como veremos más adelante, funcionalmente existen ciertas correlaciones.⁴³³ De hecho, el vídeo nace de la mano del performance: era junto con la fotografía una de las herramientas principales para documentar las acciones que por lo general eran efímeras, espontáneas o realizadas en lugares y espacios poco accesibles.⁴³⁴ Recordemos que la crítica ubica unánimemente el nacimiento del videoarte en las grabaciones que había empezado a realizar el artista-compositor y performer de Fluxus coreano-norteamericano Nam June Paik con su cámara portátil Sony Portapak en otoño de 1965.⁴³⁵ De hecho, la grabación que Paik hizo del Papa Pablo VI el día 4 de abril de 1965 se considera el primer vídeo jamás grabado.⁴³⁶ Sin embargo, ya Andy Warhol había hecho vídeos y los había mostrado en su estudio

⁴³³ Manuel González de Ávila, “Una fundamentación semiótica para los estudios interartísticos”, *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, no. 6 (diciembre 2019): 177-197.

⁴³⁴ Goldberg, *Performances en action*, 14-18.

⁴³⁵ David A. Ross, “A Provisional Overview of Artists’ Television”, en Gregory Battcock (ed.), *New Artists Video: A Critical Anthology* (Nueva York: E. P. Dutton, 1978), 142; Michael Rush, *Video Art* (Londres: Thames & Hudson, 2003), 13; Malin Hedlin Hayden, *Video Art Historicized: Traditions and Negotiations* (Londres: Routledge, 2016), 10, 20.

⁴³⁶ *Ibíd.*, 22.

unas semanas antes.⁴³⁷ Hoy sabemos incluso que antes que Warhol ya el inigualable Salvador Dalí había filmado en 1960 el vídeo *Caos y creación* de 18 minutos de duración conjuntamente con Philippe Halsman.⁴³⁸

Michael Rush, Sylvia Martin y John A. Walker nos recuerdan tanto la relación antagónica del videoarte con la televisión como su relación más simbiótica con la pintura, el performance, el cine y la escultura.⁴³⁹ A medida que la (r)evolución de las cámaras de vídeo lo permite en los años 90, éste se convierte, según Martin, en un “híbrido” y en una práctica artística intermedial” que subsume todas las otras disciplinas.⁴⁴⁰ Su carácter anti-sistema y anti-mercado, en la línea del arte conceptual y performativo, hizo que el proceso de emancipación fuera muy lento. David A. Ross nos revela el sorprendente dato que hasta el año 1978 no se vendería el primer vídeo: Bruce Nauman sería “el primer artista en mostrar casetes de vídeo en los Estados Unidos” y ponerlos a la venta durante la exposición.⁴⁴¹

A partir de los años 80, el artista abandona el videoarte relacionado con la reducida estética y problemática del cuerpo sometido a situaciones (extremas) de tensión o estrés para abrirse a “escenificaciones performativas, que recordaban a formatos de producción y platós del ámbito televisivo y cinematográfico.”⁴⁴² La sempiterna

⁴³⁷ *Ibíd.*

⁴³⁸ Véase, por ejemplo, Jackie De Burca, *Salvador Dali at Home* (Londres: White Lion Publishing, 2018), 122-137.

⁴³⁹ Rush, *Video Art*, 11-20; Sylvia Martin, *Videoarte* (Colonia: Taschen, 2006), 6-25; John A. Walker, *Art in the Age of Mass Media* (Londres: Pluto Press, 2001), 143-145.

⁴⁴⁰ Martin, *Videoarte*, 23.

⁴⁴¹ Ross, “Provisional Artists’ Television”, 148-150.

⁴⁴² Martin, *Videoarte*, 15.

relación del arte con el cine vuelve a un primer plano. El videoartista interviene fragmentos de películas mediante *remakes* (Fiona Tan, Douglas Gordon y Pierre Huyghe) y aplica técnicas de montaje y perspectivas cinematográficas a sofisticadas escenificaciones de carácter altamente narrativo (Sam Taylor-Wood, Kutlug Ataman, Shirin Neshat y Erwin Olaf).⁴⁴³

La instantaneidad, disponibilidad y facilidad del vídeo ponen a disposición del artista un acceso ilimitado tanto al pasado como al presente, que permite cuestionar la historia (oficial) y las estructuras de poder *in situ* y al instante, aportando una perspectiva crítica.

La videoinstalación de Julian Rosefeldt *Asylum* (2001-2002), que hemos elegido aquí como caso de estudio, constituye un magnífico ejemplo de este vídeo-documentalismo que toma las historias personales de un grupo de emigrantes para abordar de manera irónica y punzante uno de los retos más grandes de la humanidad en el siglo XXI: la emigración. Como bien señala Francisco Javier Panera Cuevas, “Las proyecciones en gran formato y la teatralidad de las piezas instalativas dota a estos trabajos de un nuevo significado que va más allá del documentalismo” en tanto en cuanto “la imagen deja de ser un documento meramente objetivo para convertirse en un dispositivo de reflexión en torno al carácter puramente óptico de los acontecimientos sociales de nuestro tiempo.”⁴⁴⁴

⁴⁴³ Véase Francisco Javier Panera Cuevas, *Video Killed the Painting Star: pintura e imagen en movimiento* (Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2010).

⁴⁴⁴ *Ibíd.*, 61.

De cincuenta y dos minutos de duración, *Asylum* (Asilo) constituye una gigantesca instalación con 9 vídeos proyectados al unísono sobre pantallas imponentes de 280x500cm de tamaño. Desde que la viera por primera vez en la exposición *Barrocos y neo-barrocos: el infierno de lo bello* en el año 2004 en el Domus Artium (DA2) de Salamanca, la obra no ha dejado de impactarme por la originalidad y el enfoque de un tema que se presta muy fácilmente al dramatismo. El título hace tanto alusión al asilo como lugar de refugio para personas desplazadas como al asilo o manicomio del siglo diecinueve. Retomando *mutatis mutandis* la idea de August Sander, bien podríamos denominar este trabajo tipológico de Julian Rosefeldt *Personas del siglo XXI*. A lo largo de las nueve pantallas, Rosefeldt cuenta la historia de 120 emigrantes de diferentes nacionalidades, entre las que se incluyen hombres chinos, turcos, afganos, sinti, albanos-kosovares y mujeres brasileñas, vietnamitas, tailandesas, dominicanas y cubanas que o bien viven ya como emigrante en Alemania o están viviendo en centros de acogida alemanes mientras gestionan su petición de asilo.



Julian Rosefeldt, *Asilo* (2001-2002), vídeo de 9 canales

Ubicados en escenarios extraños, estos personajes ejecutan acciones repetitivas y absurdas. Nos recuerdan los trabajos típicos que asociamos con el emigrante: desde cocineros, mujeres de la limpieza, recogedores de basura, prostitutas o vendedores ambulantes de alfombras o rosas. Filmados en diferentes lugares de la ciudad de Múnich, Rosefeldt nos sumerge de lleno en una suerte de *tableaux vivant* surrealista e hipnótico. Algunas de esas absurdas acciones muestran hombres apilando periódicos mientras un ventilador gigantesco los esparce por la sala; en otro lugar vemos a un grupo de mujeres árabes limpiando con una escoba las rocas de un jardín de cactus; en el hábitat de uno de los gorilas del zoo de Múnich observamos cómo cocineros chinos rompen a pedazos los envoltorios de plástico transparente para guardar comida; prostitutas asiáticas ligeras de ropa quitan el polvo a objetos artesanales de lujo en un almacén de importación; también hay cabida para impasibles mujeres rumanas montadas en una noria; o vendedores de rosas paquistaníes repantigados montando el cubo de Rubik. Todos los miembros de cada grupo visten de la misma manera y repiten las mismas acciones con el fin de acentuar los clichés que el ciudadano europeo tiene de los emigrantes que viven en Inglaterra, Francia, España o Alemania. Como bien señala Mark Gisbourne, “Se trata de nuevas formas del ritual sisífico percibidas entre grupos sociales y de las cuales podríamos llegar a pensar de alguna manera que son representativas de su cultura.”⁴⁴⁵

⁴⁴⁵ Mark Gisbourne, “Asylum and Entity”, en Mark Gisbourne, Tony Grisoni, Joachim Jager, Marius von Mayenburg *et al*, *Julian Rosefeldt: Asylum* (Berlín: Hatje Cantz Verlag, 2005), 35.

Escribe Katerina Gregos que “En su conjunto, la obra fílmica se deja leer como una oda a la dislocación, la alienación y la desconexión social y psicológica.”⁴⁴⁶ A través de unos encuadres muy cuidados, el uso de la cámara lenta y la repetición de acciones por parte de los actores, Rosefeldt consigue crear un ambiente hipnótico de aires surrealistas que cuestiona la existencia del emigrante en la sociedad contemporánea sin caer en excesivos dramatismos o victimismos. Con sofisticado ojo, Rosefeldt ha sabido captar de manera punzante las paradojas a las que ha de enfrentarse el ser trasterrado en un mundo global.

3.4 La instalación recrea la escena del crimen: *Resketching Democracy* (Fabián Marcaccio)

Unos meses después, la documenta XI del nigeriano Okwui Enwezor llevaría el vídeo y la instalación como formatos expositivos a su apoteosis. Inaugurada el 8 de julio de 2002, Enwezor presentó una documenta “post-colonial” en la que la fotografía, el vídeo, el performance y la instalación asumían la función de documento social.⁴⁴⁷ De hecho, la documenta XI se conoce también como la *600-hours-video-show*.⁴⁴⁸ De los 180 artistas participantes, solo había apenas tres pintores: Leon Golub, Luc Tuymans y Fabián Marcaccio. A lo largo de su trayectoria, Enwezor no ha tenido buena disposición hacia la pintura. Pensamos

⁴⁴⁶ Katerina Gregos, “Unpredictable Incidents in Familiar Surroundings”, en Stephan Berg, Anselm Franke, Katerina Gregos y David Thorp, *Julian Rosefeldt: Film Works* (Berlín: Hatje Cantz Verlag, 2008), 34.

⁴⁴⁷ Okwui Enwezor, “The Black Box”, en Heike Ander y Nadja Rotter (eds.), *Documenta1_Platform5: Exhibition: Catalogue* (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2002), 44-45.

⁴⁴⁸ Eleanor Heartney, “A 600-Hour Documenta”, *Art in America*, vol. 90, no. 9 (septiembre 2002): 86.

que tal vez sea porque se trata de una disciplina con una larga historia y, sobre todo, típicamente occidental. Con todo, la obra más llamativa sería la instalación pictórica del artista argentino afincado en Nueva York Fabián Marcaccio. Imposible no recordar *Multiple-Site Paintants* (2001-2002): una gigantesca tela al óleo montada sobre un bastidor y una estructura metálica en forma de serpiente de tres metros de alto y setenta metros de largo que recorría el espacio conformando un colorido ambiente agresivo que envolvía al espectador. La pintura por fin estaba de vuelta, ¡y vaya si estaba de vuelta! Poco tenía que ver con la pintura de historia tradicional, más bien se trataba de una continuación del *Guernica* llevado a la tridimensionalidad por medio de una pintura mutante que se expandía de manera violenta a lo largo de la tela donde lo pictórico, lo digital, lo fotográfico, lo analógico y lo escultórico se hibridaban de una manera hasta entonces poco vista.

Y es que la instalación que coge vuelo en los 90 se nutre tanto formal como conceptualmente de la fotografía, el minimalismo, el arte conceptual, el vídeo y el performance de los años 60 y 70. La instalación, también llamada “environment” (ambiente) o “site-specific art” (arte concebido para un lugar en concreto)⁴⁴⁹ constituye la sinergia o consagración de todos ellos en un único ambiente retomando ideas relacionadas con lo efímero, lo anti-comercial o la relación con el espectador. Para Julia Rebentisch, la instalación como género se caracteriza por su teatralidad, intermedialidad y “sito-

⁴⁴⁹ Anne Ring Petersen, *Installation Art: Between Image and Stage* (Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2015), 62.

especificidad”.⁴⁵⁰ A lo que yo le añadiría la interactividad o relación con el espectador. Porque como bien señalaba el artista conceptual ruso Ilya Kabakov: “El actor principal en la instalación total, el centro principal hacia el cual todo se dirige, para quien todo está pensado, es el espectador.”⁴⁵¹ También para Claire Bishop la instalación incluye el aspecto “teatral”, “inmersivo” o “experiencial”.⁴⁵² Los orígenes de la instalación son muy variados y van desde Duchamp, los collages futuristas y cubistas, dadá y las construcciones de Kurt Schwitters, El Lissitzky y los constructivistas soviéticos hasta las exposiciones-ambiente surrealistas, Fontana, el arte pop y los movimientos neovanguardistas de los 60 y 70.⁴⁵³



Fabián Marcaccio, *Resketching Democracy* (2004), a la dcha.detalle

La instalación *Resketching Democracy* (2004), que fue pensada específicamente para el Museo de Arte de

⁴⁵⁰ Julia Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art* (Berlín: Sternberg Press, 2012), 16-17.

⁴⁵¹ Citado en Boris Groys, *Total Enlightenment: Conceptual Art in Moscow 1960-1990* (Berlín: Hatje Cantz Verlag, 2008), 29.

⁴⁵² Claire Bishop, *Installation Art* (Londres: Tate Modern, 2011), 6.

⁴⁵³ Acerca de los orígenes véase, por ejemplo, Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley y Michael Petry, *Installation Art in the New Millenium* (Londres: Thames & Hudson, 2003), 9.

Lichtenstein,⁴⁵⁴ sigue la estela de las estructuras gigantescas de aspecto escultórico de la serie *Environmental Paintant* iniciada en el año 2000. El neologismo *paintant* es según Fabián Marcaccio una pintura “actante, replicante y mutante” que se aplica tanto a “la estructura visual que simula un proceso biomórfico como al rol activo del espectador.”⁴⁵⁵

La pintura mutante de Marcaccio “suena, a decir de Christiane Meyer-Stoll, a movimiento, actividad, a deformación y trans-formación y a que se trata de una continuación, de un nuevo paso en la evolución de la pintura.”⁴⁵⁶ A pesar de que Marcaccio emplea un enfoque interdisciplinar que le lleva a “vampirizar” cualquier medio, material o imagen, desde la creación de imágenes por ordenador o tomadas de Internet, la aplicación a mano o a brochazos de silicona, la impresión digital de revueltas militares hasta imágenes pornográficas, él afirma con rotundidad que en el fondo sigue siendo un pintor.⁴⁵⁷ Y para despejar cualquier duda, aclara a Udo Kittelmann que “No me interesa contravenir las normas tradicionales o algo por el estilo; me interesa mucho más la continuidad. Tras dos siglos de fragmentación y destrucción, de collage y de unitarismo, hoy en día existe una nueva posibilidad de integración cuando nos planteamos la complejidad.”⁴⁵⁸ Y sin embargo, Marcaccio sí

⁴⁵⁴ Entre el 15 de abril y el 12 de junio de 2005 *Resketching Democracy* se pudo ver en el Domus Artium (DA2) en una versión adaptada.

⁴⁵⁵ Fabián Marcaccio, e-mail con el autor (15 de julio de 2012).

⁴⁵⁶ Christiane Meyer-Stoll, “Collage curado y ética”, en Christiane Meyer-Stoll, Kristin Schmidt y Francisco Javier Panera Cuevas (eds.), *Fabián Marcaccio: From Altered Paintings to Paintants* (Vaduz: Kunstmuseum Lichtenstein, 2005), 21 (guiones en el original.)

⁴⁵⁷ Paco Barragán, “Interview with Fabián Marcaccio”, *Artpulse*, vol. 4, no. 15 (2013): 60 (*cursiva en original*).

⁴⁵⁸ Udo Kittelmann, “Udo Kittelmann in conversation with Fabián Marcaccio”, en Martin Hentschel y Udo Kittelmann (eds.), *Fabian*

que contraviene toda la denominada *pintura-pintura* de los 80 y los 90 de la Transvanguardia de Enzo Cucchi, Francesco Clemente y Sandro Chia o del Neoexpresionismo alemán de Markus Lüpertz, Georg Baselitz y A. R. Penck.⁴⁵⁹ El suyo es al fin y al cabo un ejercicio de lo que se ha denominado “pintura expandida”: “la *relación e interacción de la pintura con otros medios* como la fotografía, el vídeo, la instalación y el performance, la escultura o lo digital y *sobre cualquier tipo de soporte*.”⁴⁶⁰ Es ese enfoque, ambición e hibridez de medios unido a un compromiso crítico contra las estructuras políticas como la desinformación de la sociedad de la información lo que le da una vuelta de tuerca radical y utópica al concepto de la pintura de historia. Así, en *Resketching Democracy*, que mide 3,40 metros de altura por 29,50 metros de longitud, Marcaccio usa un amplio abanico de materiales como tubos de cobre, cuerdas, piezas de ordenador, lonas y redes; a ello le añade estructuras de madera que soportan y pliegan la tela del cuadro causando efectos escultóricos; luego incorpora plantillas con imágenes manipuladas en el ordenador en la propia tela que interviene con pintura al óleo o con silicona aplicada en cantidades generosas; a lo largo de la tela también nos encontramos con marcas, logos y otros símbolos como el de VISA, el águila de los Estados Unidos, la hoz y el martillo; también imágenes de los tupamaros argentinos, ejecuciones de la dictadura de Videla y de varias vedettes que se dan la mano con

Marcaccio: Paintant Stories (Colonia: Kölnischen Kunstverein, 2001), 49.

⁴⁵⁹ Para el concepto “pintura-pintura” y la “auto-referencialidad” de la pintura, véase Francisco Javier Panera Cuevas, *Emociones formales*, 229.

⁴⁶⁰ Paco Barragán, capítulo “El advenimiento de la pintura expandida”, en Paco Barragán, *La era de las ferias/The Art Fair Age* (Milán: Charta, 2008), 64-65.

imágenes pornográficas sacadas de internet; todo ello crea una collage combativo, hipnótico, caótico, fragmentario y accidentado que se erige en bella metáfora de la imparable globalización. Y a lo largo de ello va apareciendo y desapareciendo la palabra *Democracia*, que bien podríamos interpretar como *demos-crazy*. Marcaccio entrelaza partes abstractas de pinceladas gruesas con zonas donde existe una apretada densidad de elementos figurativos, lo que obliga al espectador a un juego de acercamiento-alejamiento que le hace ser consciente del ritmo de la obra. También, cómo no, encontramos referencias a la pintura religiosa y a fragmentos de obras de Eugène Delacroix como *La libertad guiando al pueblo* (1830) o *La muerte de Sardanápalo* (1827). Pienso que con esta monumental obra Fabián Marcaccio nos plantea dos preguntas: ¿Seremos capaces de rediseñar la democracia? ¿Y la pintura tendrá algo que decir en este proceso?

Capítulo 4

Competencia *extramuros*: cine, televisión,
videojuegos y medios sociales como cronistas de
la historia

4.1 El efecto cinematográfico: *Zero Dark Thirty*

Las relaciones entre la pintura y el cine son muy fluidas y profundas manifestándose entre ellos una suerte de “(in)consciente pictórico” que hace que la concepción del encuadre muy a menudo derive del cuadro pictórico.⁴⁶¹ Por otro lado, si la pintura, como hemos podido comprobar, ha estado durante siglos al servicio de una cierta narración histórica, es lógico que con el advenimiento del cine éste compitiera con aquélla a la hora de impartir lecciones de historia. También pudimos apreciar que con el nacimiento de los partidos y el político moderno, éste necesitaba acceder a un público más amplio y se veía obligado a recurrir a medios de masas como la radio, la prensa escrita o el cine y la televisión. Además, también pudimos comprobar cómo dictadores de la talla de Mussolini, Hitler y Stalin daban preferencia al cine y la literatura antes que a la pintura.

La producción cinematográfica y su recepción están, como bien argumentan Mette Hjort y Scott Mackenzie, conformadas por conceptos como “nacionalismo”, “estado-nación” e “identidad nacional”.⁴⁶² Las relaciones son polémicas al tiempo que fructíferas y vienen de muy atrás. Pensemos en la obsesiva película *Nacimiento de una nación* (1915) de D. W. Griffith o *El triunfo de la voluntad* (1935) de Leni Riefenstahl.⁴⁶³ La película que

⁴⁶¹ Para las fascinantes relaciones entre la pintura y el cine véase, entre otros, Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras, *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual* (Barcelona: Paidós, 2003).

⁴⁶² Mette Hjort y Scott MacKenzie (eds.), *Cinema & Nation* (Londres: Routledge, 2000), 1-13.

⁴⁶³ Para un análisis de Griffith véase Jane M. Gaines, “Birthing Nations”, en Hjort y MacKenzie (eds.), *Cinema & Nation*, 280-295; para Riefenstahl véase David B. Hinton, “‘Triumph of the Will’: Document or Artifice?”, *Cinema Journal*, vol. 15, no. 1 (otoño 1975): 48-57.

proponemos como caso de estudio, *Zero Dark Thirty* (2013) de Kathryn Bigelow,⁴⁶⁴ se inserta perfectamente en esa línea por su estetización, espectacularidad y uso propagandístico.

El “cine en la era del terror” implica, como sugiere Klaus Dodds, que las guerras se libren dos veces: una en el campo de batalla, y otra en la pantalla.⁴⁶⁵ En la era del *storytelling* lo que importa es qué relato se acaba imponiendo. ¡Y sin duda el cine de Hollywood es una de las mejores armas para reescribir la historia!

La oscarizada cineasta británica Kathryn Bigelow realiza un filme que podemos calificar de ‘reconstitución histórica’⁴⁶⁶: la recreación de la supuesta caza y muerte de Osama bin Laden con voluntad directa de hacer historia evocando un hecho histórico y reconstituyéndolo con más o menos rigor. Lejos quedan las críticas a la Guerra de Vietnam.⁴⁶⁷ En este contexto post-11 de septiembre, caracterizado aún por la doctrina de la “guerra al terror”, Occidente maneja una visión maniquea extremadamente simplificada. *Zero Dark Thirty* (La noche más oscura) es un perfecto ejemplo de ello que lleva a la justificación de la tortura como medio lícito a la hora de salvar vidas y evitar atentados, “porque eso -como

⁴⁶⁴ El título en inglés es *Zero Dark Thirty*: la frase de la jerga militar que hace alusión a las 00:30 de la madrugada, hora en que las fuerzas especiales SEAL (Sea, Air and Land) de la Marina norteamericana pusieron pie a tierra en Abbottabad.

⁴⁶⁵ Klaus Dodds, *Geopolitics: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 145-172.

⁴⁶⁶ Aplico aquí la clasificación de filmes de historia manejada por José María Caparrós Lera, *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine* (Barcelona: Editorial Ariel, 1998), 35-42. A saber: 1) filmes de reconstrucción histórica 2) filmes de ficción histórica y 3) filmes de reconstitución histórica. Esta clasificación está a su vez basada en las teorías cinematográficas de Marc Ferro.

⁴⁶⁷ Evidentemente hemos de reseñar algunas películas en contra de la Guerra de Irak, como, por ejemplo, *Jarhead*, *El sospechoso* (2007) o *En el Valle de Elah* (2007). Mas se trata de ejemplos minoritarios en relación con el tono pro-bélico de Hollywood.

manifestó Bush al *International Herald Tribune* en fecha 6 de octubre de 2007- es lo que nos piden nuestros ciudadanos”.⁴⁶⁸

El filme *Zero Dark Thirty* nos permite adentrarnos en los tres niveles de representación de Casetti.⁴⁶⁹ El mundo de la “puesta en escena” viene definido por un argumento bien sencillo: la captura por parte de la agente de la CIA Maya (Jessica Chastain) de Osama bin Laden. La joven agente se incorpora por voluntad propia a las oficinas de Islamabad. A partir de ahí todo girará en torno a ella y asistimos a su aprendizaje de los métodos de la CIA para hacer que los “canarios”, o sea, los presos islámicos sospechosos de pertenecer a una cédula de Al Qaeda, “canten”: privaciones de sueño, sesiones atronadoras de música, reclusión en agujeros oscuros, humillaciones sexuales o la técnica del submarino. Todo en este nivel gira en torno a la caza de Osama bin Laden. Los personajes apenas son esbozados y ni siquiera el personaje de la propia Maya sufre un importante cambio psicológico a lo largo del aprendizaje. El valor arquetípico que subyace a toda la película es la democracia como esencia suprema de las sociedades avanzadas y la idea de que los malos siempre pierden. En lo que se refiere a la puesta en escena, merecen mención aparte los “paratextos” dado que en *Zero Dark Thirty* desempeñan, por así decirlo, un papel primordial. La película arranca con el mensaje siguiente: “The following motion picture is based on first hand accounts of actual events.” En otras palabras: la película está basada en un relato de primera mano, o sea, en

⁴⁶⁸ *Ibíd.*, 122.

⁴⁶⁹ Francesco Casetti, *Teorías del cine, 1945-1990* (Madrid: Cátedra, 1994), 121-170.

testimonios reales. Ello la convierte en una película-reportaje o un documental cinematográfico, que ya desde el primer momento configura la experiencia receptora del espectador. La película indica, antes de que aparezcan los créditos, que “algunos de los caracteres y caracterizaciones fueron inventados a efectos de una mejor dramatización”.



Kathryn Bigelow, *La noche más oscura* (2013), escena del trailer

La “puesta en cuadro” es bastante clásica. Maya, la protagonista, recibe el mayor número de encuadres, y su enemigo, Osama bin Laden, apenas aparece tres veces en total durante toda la película: visto desde planos cenitales donde apenas se le reconoce o, incluso, a través de la pantalla de un teléfono móvil de uno de los miembros del comando asaltante. Maya aparece en primeros planos, planos medios, planos centrales, frontales de cuerpo y cenitales, en algún momento, que ayudan a identificarnos con el personaje y asumir la historia desde su punto de vista. La ambientación de la película va cambiando entre interiores -por lo general centros de

detención u oficinas de la CIA y embajadas- y exteriores -espacios urbanos de ciudades en Pakistán, campamentos militares en el desierto, la casa de Osama bin Laden-. El asalto a la casa de Osama bin Laden, la escena principal del filme, es filmada de noche y el espectador la percibe la mayor parte de las veces a través del característico color verde que generan los dispositivos de visión nocturna (como en la escena final de Jody Foster en *El silencio de los corderos*).

La puesta en cuadro prefigura y afianza la “puesta en serie”. La película es clásica en el sentido en que asistimos a un desarrollo de la trama casi lineal desde los atentados del 11 de septiembre de 2001 hasta la noche de la muerte de Osama bin Laden el 1 de mayo de 2012. Apenas hay *flashbacks* ni elipsis; ello responde a la idea de incidir en el paso a paso y en esa lucha contra el reloj, como si fuera una filmación sin interrupciones del desenlace. El montaje es dinámico y en momentos adopta el estilo de reportaje televisivo o de noticiario de actualidad al incluir imágenes del 11 de septiembre de 2001 y del atentado de Londres, protestas delante de embajadas y apariciones de Bush y Obama que Bigelow va mezclando, por analogía o por contraste, con las diferentes escenas del filme. A lo largo de la película presenciamos imágenes de atentados y torturas que se van repitiendo como un mantra. El realismo se acentúa a través del hecho de que la escena del atentado en la película (30 minutos) coincide casi con el tiempo de la supuesta operación real (40 minutos).

En el fondo, *Zero Dark Thirty* nos viene a decir que la tortura (aderezada de humillación sexual) fue lo que ayudó a cazar a Osama bin Laden. Con ello Bigelow, como

consecuencia de la propia estructura del filme y de la demostración de las continuadas violaciones de los derechos humanos como inevitables o justificables, acaba convirtiendo a Osama en víctima con la que el espectador se puede sentir identificado. También se trata del relato de cómo Estados Unidos perdió sus valores morales y democráticos.

4.2 Las series de televisión mandan: *Homeland*

La noche más oscura conecta con series de televisión como *24* que hacen apología del sabido *dictum* “el fin justifica los medios”: la normalización de la tortura se convierte en un mal menor bien visto por el público occidental en esta “guerra justa”. Nos recuerda las palabras de Susan Sontag: “Una y otra vez se percibe el anhelo de una ‘guerra buena’, que no plantee problemas morales, que no admita calificaciones morales.”⁴⁷⁰

En este sentido, es muy revelador que la exitosa serie *Homeland* que emite La Cuatro, que trata del héroe de guerra norteamericano Nicholas Brody reconvertido en terrorista de al-Qaeda, muestre una perspectiva diferente más crítica con lo que es moralmente tolerable a la hora de conseguir información. Y esa es la razón que nos ha motivado a elegirla como contrapunto a la película de Bigelow y como ejemplo de cómo hoy, parafraseando precisamente a Griffith, la televisión enseña la historia a niños y adultos por igual.⁴⁷¹ Y es que, como bien afirma

⁴⁷⁰ Susan Sontag, “La imaginación del desastre”, en Antonio José Navarro (ed.), *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos* (Valdemar: Madrid, 2008), 39-40.

⁴⁷¹ Lo que Griffith dice exactamente es: “Llegará un momento en el que a los niños en las escuelas se les enseñe prácticamente todo a través de las películas. Nunca se verán obligados a leer libros de historia.” Citado en José María Caparrós Lera, “Enseñar la historia

Deborah Feldman, la autora de la exitosa serie *Unorthodox* sobre la comunidad ultraortodoxa jasídica de Nueva York, “una serie de televisión siempre va a llegar mucho más lejos que un libro.”⁴⁷² Es evidente que los medios de masas no solo actúan sino que sobreactúan cuando ocurren eventos como el 11 de septiembre de 2001. De hecho, John Mueller considera que no solo los políticos sino los medios en Estados Unidos reaccionaron de una manera solo comparable al ataque a Pearl Harbor y que ello solo ha contribuido a generar una polémica y boyante “industria del terrorismo” promovida por un complejo político-militar-mass-mediático-académico.⁴⁷³

La serie *Homeland* bien podría considerarse como ejemplo del particular *Zeitgeist* que ha presidido la era post-Bush. Después del 11 de septiembre y la filosofía *War on Terror*, el Presidente Barack Obama en persona urgía a las televisiones a crear caracteres musulmanes más normales y creíbles que “no estuvieran asociados a la seguridad nacional”.⁴⁷⁴ Y no es que *Homeland* esté libre de clichés y estereotipos sobre el mundo árabe y el terrorismo islámico, como veremos, pero sí que intenta adoptar una perspectiva más crítica con la política exterior de Estados Unidos y sus (in)deseadas consecuencias.

contemporánea a través del cine de ficción”, *Quaderns de cine*, no. 1 (diciembre 2007): 30.

⁴⁷² Ana Carbajosa, “Deborah Feldman, autora de ‘Unorthodox’ : “Recibimos miles de mensajes de gente que quiere irse de comunidades ultraortodoxas”, *El País* (19 de abril de 2020), recurso online.

⁴⁷³ John Mueller, *Overblown: How Politicians and Terrorism Industry Inflate National Security Threats and Why We Believe Them* (Nueva York: Free Press, 2006), 1-12.

⁴⁷⁴ Barack Obama, “Remarks by the President at Islamic Society of Baltimore”, *obamawhitehouse.archives.com* (3 de febrero de 2016), recurso online.

La “puesta en escena” de la serie de televisión *Homeland*, que empezó a emitirse en el año 2011, viene determinada por el argumento: la historia del recapturado prisionero de guerra Nicholas Brody, que después de ocho años en cautividad entre terroristas islámicos es encontrado por los marines norteamericanos y devuelto a los Estados Unidos. El otro personaje principal de la trama gira en torno a Carrie Mathison, agente de la CIA, que nueve meses antes de la recaptura de Brody sonsaca a uno de sus informantes información sobre un soldado norteamericano que ha sido liberado para actuar en contra de los intereses de su propio país. Al enterarse del regreso de Brody, convertido en héroe nacional, Mathison está convencida de que él es el posible traidor. Y esta sería de manera muy esquemática la trama de la serie. Todo en este nivel gira en torno al descubrimiento de ese traidor y la evitación de un posible atentado en suelo norteamericano.



Nicholas Brody y Carrie Mathison en *Homeland* (2011)

Los paratextos son más discretos, pero no por ello menos importantes. *Homeland* es una adaptación de la serie israelí *Hatufim*, escrita y dirigida por Gideon Raff, que relata el traumático regreso y desubicación de soldados

israelíes después de haber permanecido en cautividad. Y en este sentido, la serie, al estar inspirada en hechos reales, aspira a transmitir una cierta voluntad de verdad. Serían precisamente Howard Gordon y Alex Gansa, los creadores de *24*, los que la adaptarían para el público norteamericano.

La “puesta en cuadro” se centra principalmente en Carrie Mathison, que recibe el mayor número de encuadres y, paulatinamente Nicholas Brody irá entrando en escena y adquiriendo protagonismo. Los terroristas de Abu Nazir solo son nombrados de manera indirecta en relación con atentados pasados o con potenciales maquinaciones en el presente. Los escenarios varían entre oficinas de la CIA en Langley, los despachos presidenciales y alrededores en Washington, la casa de Brody, con ocasionales referencias a campamentos militares de terroristas en el desierto vistos por satélite. La mayoría de las escenas es filmada de día. De hecho, el término *Homeland*, que es bastante reciente (se podría comparar con el alemán *Heimat*), explora en la serie tanto el concepto de hogar como el de patria. Lo más sorprendente es que ambos protagonistas se sienten más a gusto en el despacho o en la calle que en la propia casa.

La “puesta en serie” es cuasi-cronológica y las diferentes escenas y escenarios progresan de manera casi lineal desde el regreso de Brody a los Estados Unidos hasta el atentado en la oficina de la CIA en Langley. Apenas hay unos flashbacks o elipsis. El universo es fluido y a veces los guionistas intercalan imágenes reales del 11 de septiembre o la guerra de Irak a fin de acentuar el efecto-realidad. Tanto lo que hay en el interior de los bordes del cuadro como el espacio *off* es

perfectamente creíble. Todo ello se fortalece aún más al ubicar el atentado en las oficinas de la CIA en Langley, sugiriendo así la conexión con el 9/11.

Homeland supone una ruptura con *24* y *Zero Dark Thirty* en el sentido de que la tortura ya no está justificada como medio que garantiza la democracia. *Homeland* critica abiertamente los desmanes de la política exterior de Estados Unidos en Oriente Medio, la muerte de niños inocentes en Irak, el montaje de tramas falsas por parte de la CIA o la acusación de ciudadanos musulmanes a través de pruebas trucadas. De hecho, *Homeland* mostraba al principio ciertas imprecisiones al hacer un *totum revolutum* de grupos como al-Qaeda, los talibanes, ISIS o Hezbollah, que se irían corrigiendo con el tiempo. Con todo, la mayor crítica que se le hizo a la serie, una descripción demasiado estereotipada de los musulmanes,⁴⁷⁵ también fue objeto de enmienda: se contrató como asesor al conocido abogado y defensor pro derechos musulmanes Ramsi Kassem. Cuando la periodista Liz Robbins le pregunta a Kassem si la descripción del musulmán ahora es perfecta, éste contesta: “No, claro que no, porque las situaciones son objeto de dramatización, pero al menos en lo que se refiere a producciones culturales *mainstream* es sin duda la serie que de manera más precisa refleja cómo estos juicios depredadores funcionan, cómo se usa y se presiona a informantes para que hagan falsos testimonios

⁴⁷⁵ Laura Durkay, “‘Homeland’ is the most bigoted show on television”, *The Washington Post* (2 de octubre de 2014), recurso online; Cynthia P. Schneider, “Islamophobia, ISIS, and Authentic Muslim Narratives: Television’s Potential Role”, *The Huffington Post* (22 de febrero de 2016), recurso online; y Laila Al-Arian, “TV’s most Islamophobic show”, *Salon.com* (16 de diciembre de 2012), recurso online.

y cómo luego esos casos se enmarcan de cara a la opinión pública.”⁴⁷⁶

Con su capacidad de narrar y manufacturar la historia semana tras semana, *Homeland* tiene una gran responsabilidad social por su gran masa de seguidores, entre los que se encuentran también aquellos que aplican la ley. La cultura popular desempeña una función inherentemente geopolítica que bascula entre el más trepidante entretenimiento y la más sutil propaganda.⁴⁷⁷

4.3 El videojuego o cuando la historia juega a la interactividad: *Brothers in Arms: Road to Hill 30*

Estamos a lunes 5 de junio de 1944, el día anterior al desembarco del ejército aliado en Francia. Lugar: la costa de Normandía. El recalitrante sargento Matt Baker tiene la misión de limpiar la campiña francesa de nazis y guiar sus hombres a la colina 30. A lo largo del camino ha de completar toda una serie de misiones: volar un puente, conquistar un pueblo en manos de los alemanes que es vital como punto de avituallamiento o eliminar nidos de ametralladoras que causarán bajas entre el ejército aliado. Baker está en disposición de dirigir a dos unidades adicionales de soldados a la hora de ejecutar su misión. Dado que los obstáculos enemigos siguen apareciendo después de cada fase superada con éxito, Baker y su equipo han de usar tácticas militares como maniobras evasivas o el uso de supresores de fuego.

⁴⁷⁶ Liz Robbins, “He Didn’t Like ‘Homeland.’ Now He’s Advising It.”, *The New York Times* (12 de marzo de 2017), recurso online.

⁴⁷⁷ Véase introducción “Popular Culture-Between Entertainment and Propaganda”, en Jason Dittmer, *Popular Culture, Geopolitics, and Identity* (Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2010), xv-xxi.

Basada en el libro de Stephen Ambrose *Band of Brothers* (1992), en el que relata las peripecias de un grupo de paracaidistas que tras el salto se ven dispersados durante la invasión a Normandía, *Brothers in Arms: Road to Hill 30* nos presenta una recreación histórica en videojuego de ocho días en la vida de la compañía 101ª División Aerotransportada del ejército norteamericano. La épica batalla entre las tropas de élite norteamericanas y alemanas se libraría en la ciudad de Carentan. Un punto clave en toda la operación de desembarco que tras muchísimas bajas caería en manos de los aliados.

El videojuego *Brothers in Arms: Road to Hill 30* fue lanzado en 2005 convirtiéndose inmediatamente en un auténtico éxito de ventas: ¡solo a finales de marzo de 2005 ya había vendido 1.700.000 copias según la Agencia Francesa para el Videojuego!⁴⁷⁸ *Brothers in Arms* pertenece al género denominado *wargame* que, a decir del teórico Alberto Venegas Ramos, significa “literalmente juego de guerra siendo el primero en representar episodios bélicos históricos en la pantalla de un ordenador.”⁴⁷⁹ Uno de los precursores, según Venegas Ramos, de estos denominados “juegos de disparos en primera persona” sería *Maze War* (1974), que daría entre otros paso a *Spasim* (1974), *Battlezone* (1980) y *Medal of Honor* (1999), lanzado éste último al mercado por la compañía de Steven Spielberg.⁴⁸⁰ Y a *Medal of Honor* le seguirían los igualmente exitosos *Battlefield 1942* (2002) *Call of Duty* (2003), y,

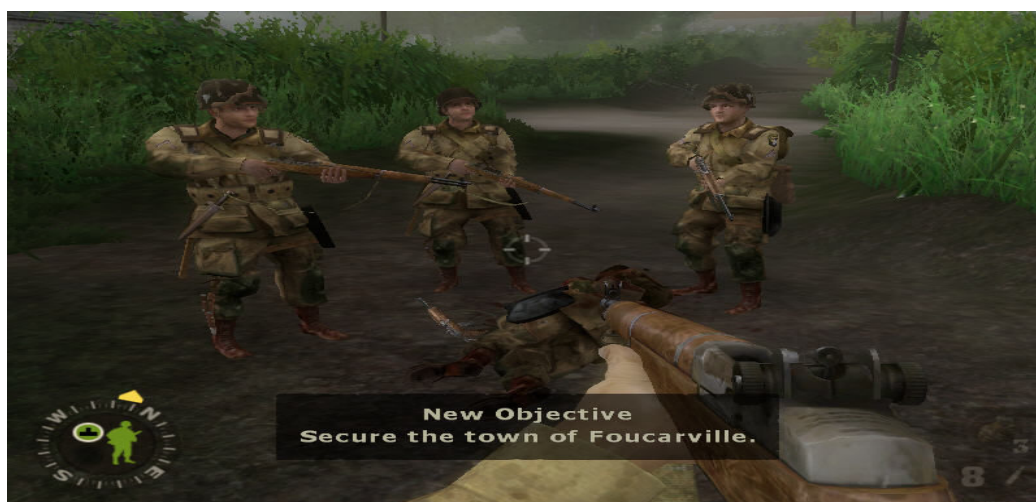
⁴⁷⁸ Agencia Francesa para el Videojuego, “Ubisoft publie ses résultats”, *afjv.com* (29 de abril de 2005), recurso online.

⁴⁷⁹ Alberto Venegas Ramos, “Las imágenes de la Historia en los Videojuegos. Una aproximación.”, *Presura.es* (29 de abril de 2017), recurso online.

⁴⁸⁰ *Ibíd.*

especialmente, *Brothers in Arms: Road to Hill 30* (2005).⁴⁸¹

Todos estos videojuegos se centran abrumadoramente en la Segunda Guerra Mundial y en el concepto de lo que Tanine Allison denomina “good war” o guerra justa: la violencia es solo la consecuencia de “valores nobles y los deseos de servir al país” en un “contexto atenuante de honor y sacrificio.”⁴⁸² Las conexiones de los videojuegos con películas de guerra o series de éxito de aquellos momentos, como *Salvar al soldado Ryan* (1997), *Las banderas de nuestros padres* (2006) o la miniserie *Band of Brothers* (2001), son muy estrechas. De hecho, como apunta Allison, Steven Spielberg, uno de los grandes promotores del género a través de su compañía DreamWorks, al ver a su hijo jugando *GoldenEye 007* en la Nintendo se preguntó “si un juego similar podría enseñar la historia de la Segunda Guerra Mundial a adolescentes que aún eran demasiado jóvenes para ver *Salvar al soldado Ryan*, que había sido calificada como R” (restricted).⁴⁸³



Pantallazo del videojuego *Brothers in Arms: Road to Hill 30* (2005)

⁴⁸¹ *Ibíd.*

⁴⁸² Tanine Allison, *Destructive Sublime: World War II in American Film and Media* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2018), 192.

⁴⁸³ *Ibíd.*, 157.

El comentario de Spielberg es muy pertinente. Y a raíz de él nosotros podemos lanzar las siguientes preguntas:

¿cuán fieles son los videojuegos a los hechos históricos?
O, ¿se limitan únicamente a exaltar la violencia?

En el caso de *Brothers in Arms: Road to Hill 30* es cierto que como jugador uno ha de ir matando nazis en colaboración con su unidad para poder avanzar al siguiente objetivo. Tampoco es menos cierto que exista un alto grado de violencia en *Brothers in Arms* (y en todos los *wargames*) y que ciertas opciones del juego, como por ejemplo la opción *zoom*, permiten recrear esa violencia con un realismo y una calidad de detalle que, en momentos, alcanza niveles sádicos. Por otro lado, y al igual que ocurre con el cine o la televisión, la visión del conflicto es ciertamente estereotipada y predominantemente norteamericana. Con todo, uno de los grandes aciertos de *Brothers in Arms* es la ambientación que recrea los escenarios con una fidelidad histórica milimétrica. Es más, cuando uno avanza de nivel, accede a modo de recompensa a fotografías aéreas y mapas reales de la contienda desclasificados por el Departamento de Estado norteamericano. El equipo de historiadores que asesoraba a los desarrolladores verdaderamente persiguió la fidelidad histórica que, como afirmaría Philip Morton, haría que el “juego fuera mucho más riguroso y realista” al tiempo que brindaba “un retrato de la guerra más auténtico y emocional que *Call of Duty* o *Medal of Honor*.”⁴⁸⁴ Evidentemente, cada medio artístico ha de ser evaluado de acuerdo con sus propias reglas. Como muy acertadamente señala Alistair Brown, la

⁴⁸⁴ Philip Morton, “Brothers in Arms: Road to Hill 30”, *Thunderbolt* (7 de abril de 2005), recurso online.

“ludonarratividad” tiene sus “propias reglas que han de ser internamente consistentes y fiables”, estando el mayor o menor éxito de un videojuego basado en criterios como “un comportamiento y habla realistas, caracterización, punto de vista o el desarrollo del suspense.”⁴⁸⁵ Y también, como prosigue Alistair, no debemos olvidar que “el juego de consola moderno es una experiencia auténticamente multimedial, una que requiere mucho más éxito en muchas más áreas que la novela o el cine (por ello el presupuesto de un videojuego supera con creces el de muchas películas).”⁴⁸⁶

La pintura de historia y el videojuego comparten, como nos recuerda Alberto Venegas Ramos, una misma ambición en cuanto a la “verosimilitud”, la “claridad de lectura” de los hechos, “el dramatismo compositivo” y la elección de “lugares de memoria” que “definan la nación”.⁴⁸⁷ Por otro lado, el videojuego refleja al igual que el cine los cambios ideológicos de la sociedad. Así, si en el cine después de 2008, tal como afirma Allison, asistimos a películas como *Inglorious Basterds* (2009), *Fury* (2014) o mismamente *Zero Dark Thirty* (2013), que reflejan la irracionalidad, brutalidad, consecuencias psicológicas y corrupción moral de la guerra, también en el mundo del videojuego -*Call of Duty: World at War*, *Brothers in Arms: Hell's Highway* o *Medal of Honor: Airborne*, por ejemplo- vemos un desarrollo más ambiguo, alejado de la filosofía de la “guerra buena” y enfocado hacia posicionamientos

⁴⁸⁵ Alistair Brown, “Video Games as Successful Art”, *The Pequod* (9 de agosto de 2012), recurso online.

⁴⁸⁶ *Ibíd.*

⁴⁸⁷ Alberto Venegas Ramos, “Videojuego y pintura de historia: formas paralelas de recordar el pasado”, *Presura* (20 de enero de 2020), recurso online.

morales dudosos donde el soldado puede ser tanto víctima como verdugo.⁴⁸⁸

Como bien nos recuerda Adam Chapman, “el [video] juego se comporta muy diferente a la historia escrita o al filme histórico, pero está igualmente capacitado para, a su manera, funcionar como forma histórica” siendo “más o menos preciso que cualquier otra representación histórica.”⁴⁸⁹

4.4 Los medios sociales eligen presidente: *Trump a golpe de tuit*

El guionista de la serie *Impeachment: American Crime Story*, Ryan Murphy, fue preguntado en una entrevista publicada por el periódico *The New York Times* acerca de si una serie de televisión podría afectar una campaña electoral. A lo que contestó: “La idea de que una miniserie sea capaz de cambiar el futuro de nuestro país me coge por sorpresa.”⁴⁹⁰

Hace unos años supongo que nos hubiéramos planteado una pregunta parecida con respecto a los medios sociales: ¿Es Twitter capaz de influir en la campaña a la presidencia de los Estados Unidos? ¿O incluso de provocar y moldear decisivos acontecimientos históricos?

⁴⁸⁸ Allison, *Destructive Sublime*, 197-198.

⁴⁸⁹ Adam Chapman, *Digital Games as History: How Videogames Represent the Past and Offer Access to Historical Practice* (Londres: Routledge, 2016), 270-271.

⁴⁹⁰ John Koblin citado en Elaine Low, “Ryan Murphy Says ‘Impeachment: American Crime Story’ Release Date Isn’t Locked”, *Variety* (27 de septiembre de 2019), recurso online.



Trump con uno de sus tuits impresos en papel y firmados a mano

Según teóricos de los medios sociales como Christian Fuchs, Jeffrey C. Isaac, Bob Samuels, Panayota Gounari o Jarred Pier existen básicamente tres momentos claves en la historia de los medios sociales desde una perspectiva política: la campaña de 2008 de Barack Obama a la Casa Blanca, la Primavera Árabe en 2010 y la campaña de Donald Trump a la presidencia de 2016.⁴⁹¹ Esos son tres acontecimientos en la historia de Twitter que cambiaron el curso de la historia. Ni Instagram ni Facebook han alcanzado en la arena política la posición privilegiada de Twitter. A decir de Panayota Gounari, ello se debe a que Twitter es un “instrumento de producción discursiva, reorientación y control social” que “requiere sencillez,

⁴⁹¹ Christian Fuchs, *Digital Demagogue* (Londres: Pluto Press, 2018), 197-257; Jeffrey C. Isaac, *#AgainstTrump* (Nueva York: OR Books, 2018), 229-233; Bob Samuels, “Facebook, Twitter, YouTube-and Democracy”, *Academe*, vol. 97, no. 4 (julio-agosto 2011): 32-34; Panayota Gounari, “Authoritarianism, Discourse and Social Media: Trump as the ‘American Agitator’”, en Jeremiah Morelock (ed.), *Critical Theory and Authoritarian Populism* (Londres: University of Westminster Press, 2018), 207-227; Jarred Pier, “Commanding the Trend: Social Media as Information Warfare”, *Strategic Studies Quarterly*, vol. 11, no. 4 (invierno 2017): 50-85.

promociona impulsividad y fomenta la descortesía.”⁴⁹² Y no solo el *microblogging* o la brevedad del mensaje de 280 caracteres (antes 140), sino también el *trending topic*, el # o *hashtag* y el *retuiteo* hacen de Twitter, según Jarred Pier, una herramienta poderosa que posibilita “lanzar y compartir ideas en tiempo real a escala global.”⁴⁹³

Pensábamos que con la llegada de internet y luego las redes sociales se abría ante nosotros esa idea de Habermas del “espacio público” que permitiría la “vida activa” del ciudadano a la manera de Arendt. Sin embargo, lo que sí han fomentado es, en opinión del filósofo coreano Byung-Chul Han, un “enjambre digital” de individuos narcisistas y aislados que “no desarrollan ningún *nosotros*”, un enjambre incoherente que “es percibido como ruido.”⁴⁹⁴

Narcisista, aislado en el sentido de autoritario y ruidoso son sin duda algunos de los calificativos que aplican al actual presidente de los Estados Unidos Donald Trump. Escribe Ignacio Vidal-Folch que “a Trump, protagonista de *reality* con *El aprendiz*, le bastó con diseminar ficciones interesadas y “verdades alternativas” por tuits y programas de tele” [para llegar al despacho oval].⁴⁹⁵ Lo curioso es que él, al igual que Obama prometía a los electores un cambio y una gestión alejada de los vicios de la política tradicional, éste con el

⁴⁹² Gounari, “Authoritarianism, Discourse and Social Media”, 209, 214.

⁴⁹³ Pier, “Commanding the Trend”, 53.

⁴⁹⁴ Byung-Chul Han, *En el enjambre* (Barcelona: Herder Editorial, 2014), 26-27 (*cursiva en original*).

⁴⁹⁵ Ignacio Vidal-Folch, “Trump o la política como una serie de tele”, *El País* (4 de agosto de 2019), recurso online.

Yes, We Can y aquél con el *Make America Great Again (MAGA)*.

Donald Trump gobernando literalmente a golpe de tuit es sin duda el más atípico de los dos. Tan pagado está de sí mismo que en vez de usar la cuenta oficial en Twitter *@POTUS* (President of the United States), prefiere usar *@realDonaldTrump*. Con 78.300.000 seguidores, entre las 5 y las 8 de la mañana Trump se dedica a bombardear al mundo de tuits mayoritariamente negativos con tono entre sarcástico, agresivo o auto-congratulador. Con un promedio de 7 tuits al día,⁴⁹⁶ un estudio de sus tuits nos revela *grosso modo* cuatro líneas temáticas: 1) *truther*: tuits dirigidos contra medios como la CNN y *The New York Times*, a los que acusa de ser *fake news* mientras que él dice representar la verdad y al ciudadano de a pie; 2) *bully*: tuits agresivos dirigidos a otros políticos que odia o repudia como Hillary Clinton, Bernie Sanders, Barack Obama o periodistas: otras personas que considera enemigos; 3) *fixer*: tuits en los que él se promociona como solucionador, esto es, el único capaz de arreglar la economía, el desempleo, el problema de Oriente Medio, el coronavirus o cualquier otro problema que se presente; y 4) *ego-tripper*: tuits de carácter auto-promocional donde habla de sí mismo y de cómo es el más inteligente, el más rico, el que más sabe de economía, el que más sabe de cambio climático o cualquier tema que se le ocurra.⁴⁹⁷ Como curioso detalle de su narcisismo, Trump manda imprimir en papel aquellos tuits que le gustan. Los firma y complementa con una nota de agradecimiento o con una

⁴⁹⁶ Matt Viser y Yan Wu, “11 months, 1 President, 2,417 Tweets”, *The Boston Globe* (26 de diciembre de 2017), recurso online.

⁴⁹⁷ Todas estos fascinantes datos sobre la actividad de Trump en Twitter se pueden consultar en www.trumptwitterarchive.com, recurso online.

reprimenda. Luego ordena que manden esas copias impresas por correo postal a los destinatarios.⁴⁹⁸

Poco *damage control* puede hacer su equipo de prensa cuando desayunan con tuits de Trump amenazando a Corea del Norte o rompiendo el tratado nuclear con Irán. En todo este tiempo Trump ha prescindido prácticamente de las ruedas de prensa prefiriendo, como bien señala Ko Colijn, el Twitter como herramienta que le permite estar en contacto directo con sus bases y arengarlas constantemente.⁴⁹⁹ Con ello evita las molestas preguntas de la “prensa enemiga” y, sobre todo, puede ejercer una campaña electoral constante. Como dice Colijn, “lo que empezó como una manera de comunicación interesante es ahora un instrumento incontrolable.”⁵⁰⁰ Lo fascinante de Twitter es que para Trump se ha convertido en un segundo canal de negociación donde lanza mensajes contradictorios a Rusia, China, Corea del Norte o a Europa que son contrarios a la narrativa oficial de la Casa Blanca y que le sirven para aplicar la conocida estrategia del palo y la zanahoria. Estos tuits son, como afirma Jeffrey C. Isaac, “desinformados, volubles, crueles y peligrosos”, mantienen al “público en un estado de suspense perpetuo” y a veces “sientan las bases para futuras acciones de carácter maligno.”⁵⁰¹ (Twitter explotó literalmente cuando el rapero Kanye West anunció a golpe de tuit el pasado 5 de julio de 2020 que se presentaba a la presidencia de los Estados Unidos.)⁵⁰²

⁴⁹⁸ Daniel Lippman, “The print reader in chief: Inside Trump’s retro media diet”, *Politico* (29 de julio de 2019), recurso online.

⁴⁹⁹ Ko Colijn, “Trumps getwitter”, *Vrij Nederland*, no. 81 (enero 2020), 12.

⁵⁰⁰ *Ibíd.*

⁵⁰¹ Isaac, *#AgainstTrump*, 233.

⁵⁰² Derek Wallbank, “Kanye West says he’s running for president and Twitter explodes”, *Bloomberg* (5 de julio de 2020), recurso online.

En un tuit del 7 de enero de 2017, Trump describió su propio estilo de la siguiente manera: “My use of social media is not Presidential-it’s MODERN DAY PRESIDENTIAL. Make America Great Again!”⁵⁰³ Twitter se ha convertido así en una formidable *spin machine* a través de la cual manufactura la historia al minuto modificando de manera radical el uso del lenguaje y, sobre todo, la manera de hacer política. Ya tanto las ruedas de prensa como los propios debates parlamentarios se han vuelto redundantes. Trump prácticamente gobierna a golpe de decreto. Y mientras escribe la historia tuit a tuit, ésta es, como bien afirma Gounari, *deshistorizada* o desprovista de cualquier contexto histórico remitiendo solo al *aquí-y-ahora*.⁵⁰⁴ Es como el propio tuit, que solo existe en ese mismo instante, y una vez escrito se queda obsoleto.

Si bien las redes sociales no promueven, como hemos visto, una opinión pública interactiva y democrática, sí que son capaces de manufacturar historias y competir con otros medios como la televisión o el cine de igual a igual.

⁵⁰³ Citado en Gounari, “Authoritarianism, Discourse and Social Media”, 221 (mayúsculas en el original).

⁵⁰⁴ *Ibíd*, 215.

Capítulo 5

La pintura contra la historia: el advenimiento de la “anti-pintura de historia”

5.1 La pintura de historia contra sí misma

“¿Qué fue lo que le pasó a la pintura de historia? La pregunta tiene hoy –según Terry Atkinson– un algo de retórico, como si no se pudiera preguntar de manera tan directa por el flujo de la práctica contemporánea. Fuera lo que fuese que le hubiera acaecido a la pintura de historia, algo le ha ocurrido desde los días de gloria de Jacques-Louis David.”⁵⁰⁵ Jordi Ibáñez Fanés aporta una contestación punzante: “la experiencia misma del arte de vanguardia no es que hiciera imposible el *grand style*, sino que la misma imposibilidad o colapso del *grand style* está en el origen del arte de vanguardia.”⁵⁰⁶ Nosotros también pensamos que a la pintura de historia le pasaron varias cosas, mas retomamos nuestro relato allí donde lo dejamos: la posguerra y el Expresionismo abstracto.

El uso totalitario del nazismo, fascismo y comunismo hizo, como argumentamos, que la pintura de historia cayera en descrédito. Seguiría siendo el lenguaje principal desde la posguerra hasta la caída del muro de Berlín en 1989 en países comunistas como Rusia, China y los países de la Europa oriental. En Occidente se impondría el Expresionismo abstracto y otras tendencias formalistas interesadas en la autonomía del arte. El Expresionismo abstracto se convertiría *de facto* en una pintura ideológica a cargo de la democracia estadounidense en su lucha contra la Unión Soviética durante la Guerra Fría. Lo fascinante es que la pintura

⁵⁰⁵ Terry Atkinson, “History painting: painting and recapitulation”, en David Green y Peter Seddon (eds.), *History painting reassessed: The representation of history in contemporary art* (Manchester: Manchester University Press, 2000), 149.

⁵⁰⁶ Jordi Ibáñez Fanés: “Después del *Guernica*”, en Azúa (ed.), *News a la eternidad*, 41.

abstracta (tanto en su versión expresionista del *action painting* de Jackson Pollock, Willem de Kooning y Franz Kline o en su versión geométrica/concreta del *colour field painting* de Mark Rothko, Ad Reinhardt o Barnett Newman)⁵⁰⁷ no solo adoptaba los formatos gigantescos de la pintura de historia, sino que haría la función de una pintura de historia “des-figurada” o “des-narrativizada”. O como bien señala Francisco Calvo Serraller, se llegó a un proceso de “desliteraturización” de la pintura donde ya no había cabida para grandes figuras ni magnos acontecimientos históricos.⁵⁰⁸ En esta misma idea insiste Eleanor Heartney cuando afirma que el hecho de que la pintura “intentara contar historias como un intento de imitación de la literatura” era a mediados del siglo XX “una impureza nociva de la que había que despojar a todo arte” dado que la pintura solo debía “tener en cuenta exclusivamente aspectos como la forma, el color y la superficie.”⁵⁰⁹ Lo político había emigrado a otras disciplinas o medios artísticos, como hemos razonado, como el performance, el vídeo, la fotografía o el cine y el documental que, como bien señala Calvo Serraller, han tenido o tienen una “carga narrativa” muy alta.⁵¹⁰ Las vanguardias de la posguerra prefirieron aplicar sus experimentos formalistas a la naturaleza muerta, el paisaje o el (auto-)retrato, como ocurría con el arte pop, el foto-realismo, el minimalismo o el arte

⁵⁰⁷ Para la influencia formalista del Expresionismo abstracto véase entre otros Jonathan Harris, “Stuck in the Post?: Abstract Expressionism, T. J. Clark and modernist history painting”, en Green y Seddon (eds.), *History painting reassessed*, 18-30; Giulio Carlo Argan, *El arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos* (Madrid: Akal, 1998), 467-468, y Anna C. Krausse, *The Story of Painting: From the Renaissance to the Present* (Colonia: Könemann, 1995), 106-112.

⁵⁰⁸ Francisco Calvo Serraller, *Los géneros de la pintura* (Madrid: Santillana Ediciones, 2005), 15-16.

⁵⁰⁹ Eleanor Heartney, *Arte & Hoy* (Londres: Phaidon Press, 2008), 122.

⁵¹⁰ *Ibid.*, 12.

conceptual.⁵¹¹ Otro elemento fundamental fue la transformación del mundo del arte en un complejo sistema económico con una tupida red de galerías, casas de subastas, museos, corporaciones y coleccionistas privados que se vio reforzado, como bien señala Klaus Honnef, por el desplazamiento del centro artístico de París a Nueva York en la posguerra.⁵¹² Y el potente sistema del arte, apoyado por los *mass media*, facilitó –a decir de Achille Bonito Oliva– que la dicotomía existente entre “cultura (artistas y críticos) y [...] la economía (mercado y coleccionismo)” desapareciera.⁵¹³ De hecho, según Julian Stallabrass, la progresiva mercantilización del arte ha hecho que éste esté integrado en el *business plan* y el programa de relaciones públicas de muchas corporaciones siempre y cuando evite controversias sociales, políticas o religiosas.⁵¹⁴ Dos exposiciones que marcan claramente este desplazamiento hacia lo espectacular son *Sensation* en la Royal Academy de Londres, que exponía a los famosos Young British Artists (YBAs) en el año 1997, y *The Triumph of Painting* en la Saatchi Gallery en el 2005, con pinturas de la inmensa colección del magnate (adquiridas con la venta especulativa de sus YBAs). Junto a las razones de orden artístico/ideológico, narrativo y económico que apuntalaron la desaparición de la pintura de historia, también podemos aducir una de orden filosófico: el advenimiento de la posmodernidad y el “descrédito de las grandes narrativas” preconizado por Jean-François Lyotard que rehuía cualquier gran relato

⁵¹¹ Karl Ruhrberg, “Pintura”, en Ingo F. Walther (ed.), *Arte del siglo XX* (Colonia: Taschen, 2001), 365-366.

⁵¹² Klaus Honnef, *Arte contemporáneo* (Colonia: Taschen, 1991), 11.

⁵¹³ Achille Bonito Oliva, *El arte hacia el 2000* (Madrid: Akal, 1992), 50.

⁵¹⁴ Julian Stallabrass, *Art Incorporated: the story of contemporary art* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 127-128.

teleológico pasado prefiriendo los micro-relatos del presente.⁵¹⁵

Los años ochenta y noventa presenciaron un “renacimiento de la pintura” (Ruhrberg) o un “regreso triunfal de la pintura” (Honnef).⁵¹⁶ ¿Qué fue lo que le pasó a la pintura de historia? Una vez aceptados los nuevos medios, el retorno a la pintura se produjo según Ruhrberg por “un cierto cansancio con el austero purismo del *minimal art* y con la intangibilidad de los proyectos del arte conceptual” mientras que la “pintura gestual espontánea no siguió un curso diferente”.⁵¹⁷ Honnef también se expresa en términos parecidos al dar fe de la decisión expresa de los artistas [europeos] de desafiar con sus obras la estética todopoderosa del ángulo recto y la abstracción pura.”⁵¹⁸ Hubo un regreso masivo a la pintura, mas una pintura que recuperaba, afirma Honnef, el derecho a “la fantasía, al mundo individual de los sentimientos, al inconsciente, a lo secreto, y, no en último lugar, al poder de seducción de los sentidos.”⁵¹⁹ El arte de los “nuevos salvajes” alemanes (Georg Baselitz, Markus Lüpertz y A. R. Penck), la “transvanguardia” italiana (Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi) o la “nueva figuración española” (Miquel Barceló, Frederic Amat, Chema Cobo) se basaba en el eclecticismo, subjetivismo, banalización y decorativismo superficial.⁵²⁰ No era una pintura que buscara relacionarse con la sociedad, “no era, afirma Anna C. Krausse, un arte intelectual, pues lo que querían [los jóvenes pintores]

⁵¹⁵ Lyotard, *La condición postmoderna*, 33.

⁵¹⁶ Ruhrberg, “Pintura”, 365 y Honnef, *Arte contemporáneo*, 25.

⁵¹⁷ Ruhrberg, “Pintura”, 366.

⁵¹⁸ Honnef, *Arte contemporáneo*, 25.

⁵¹⁹ *Ibíd.*

⁵²⁰ Ruhrberg, “Pintura”, 376-377.

era un pintura rica que satisficiera los sentidos.”⁵²¹ Una pintura rápida, inmediata, genuina, sensual y subjetiva que prefería los relatos personales a los grandes acontecimientos y a las grandes perspectivas históricas. Solo Leon Golub y Jörg Immendorf continuaban con la pintura histórica de manera consistente. Anselm Kiefer, por su parte, practicaba una pintura que se parecía al gran género, pero se movía más en el ámbito de lo mítico y lo irracional. Y luego figurarían artistas como Gerhard Richter y Luc Tuymans que, ocasionalmente, incursionan en el género con series como *18 de octubre de 1977* y la serie dedicada al pasado colonial en el Congo, respectivamente. Pero todos ellos lo hacen ya bajo unas coordenadas diferentes a la pintura histórica clásica.

Desde finales de los 90 y principios del 2000 hasta la actualidad, asistimos a un renacimiento de la pintura de historia. La pintura sigue siendo ecléctica, sin que predomine ningún estilo pictórico, desde la pintura geométrica de un Peter Halley, la formalista de un Philip Taaffe, pasando por el conceptualismo pictórico de Ilya Kabakov hasta el surrealismo de Neo Rauch. A pesar de que el arte no puede proclamar verdades absolutas, acaso el que hayamos vivido momentos y crisis históricas como la caída del muro de Berlín en 1989, el ataque a las Torres Gemelas en el 2001 y la consiguiente *War on Terror*, la crisis económica de Lehman Brothers en 2008, la elección de Barack Obama en el mismo año y la de Donald Trump en el 2016, todo ello ha hecho que asistamos al retorno de la pintura de historia. El nuevo orden neoliberal inaugurado por Reagan y Thatcher ha creado una zona gris donde el arte por el mero placer del arte que reinaba en

⁵²¹ Krausse, *Story of Painting*, 118.

la pintura se ha abierto, uniéndose a otros medios y disciplinas, hacia un compromiso más social y político.⁵²² Las bienales de arte se han convertido en las plataformas activistas por excelencia de esta nueva sensibilidad (si bien ahí lo que reina es la instalación en detrimento de la pintura, como pudimos ver con la famosa documenta de Enwezor).⁵²³

La pintura ha retomado la relación con la sociedad, la violencia, la historia y la ideología en la forma de una “anti-pintura de historia” que se erige en una “contra-historia” en el sentido en que lo entiende Michel Foucault: una revisión de la historia que interrumpe o disputa la historia y la narrativa de Occidente en un intento por revelar el *locus* de las relaciones de poder abordando elementos claves como ausencia, pérdida, cicatrices, traumas, mas también raza, género, sexualidad, feminismo y alteridad.⁵²⁴ Esta nueva manera de hacer pintura histórica cuestiona la versión oficial ofreciendo visiones alternativas o paralelas o, simplemente, recuperando textos excluidos. Ya no se trata de narrativas binarias que oponen dominantes a dominados, sino de visiones con muchos tonos grises que cuestionan, a decir de Foucault, el uso maniqueo e institucional de la “verdad” como arma. Citemos las esclarecedoras palabras del propio Foucault cuando afirma que “la verdad forma esencialmente parte de una relación de fuerza, de

⁵²² Para cómo este nuevo orden ha impactado en el sistema del arte creando un “arte global” véase el capítulo “New world order” en Stallabrass, *Art Incorporated*, 29-72.

⁵²³ Para la instalación como medio artístico predilecto de la bienal y la comodificación de ésta véase Stallabrass, *Art Incorporated*, 33-43.

⁵²⁴ Michel Foucault, *Society must be defended: Lectures at the Collège de France, 1975-76* (Londres: Penguin Books, 2004), 65 (*cursiva en original*).

disimetría, de *descentramiento*, de combate y de guerra.”⁵²⁵

Evidentemente, la propia historia de la pintura nos ofrece ya algunos ejemplos icónicos de esta “anti-pintura de historia”: *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808 en Madrid* (1814) de Francisco de Goya, *La balsa de Medusa* (1818-1819) de Théodore Géricault y *Guernica* (1937) de Pablo Ruiz Picasso. Esta “anti-pintura de historia” muta una historicidad grandilocuente, heroica y ejemplarizante por otra de carácter modesto, anti-heroico y crítico alejado del *exemplum virtutis*. Es, para decirlo en palabras de Jacques Rancière, “un reverso de la tradición de la pintura de historia” dado que “la historia ha dejado de ser una antología de ejemplos.”⁵²⁶ En su caracterización de la pintura de historia, la nuestra correspondería con la tercera de Rancière: la (sur)realista. Rancière distingue entre la pintura de historia *simbólica* (o clásica): aquella que presenta situaciones, símbolos y rituales (pensemos en Jacques-Louis David y *Juramento de los Horacios* (1784));⁵²⁷ por otro lado, estaría la *mitológica*: aquella que partiendo de la historia recrea su propio universo con sus “fantasías y sus fetiches” equiparando una “historicidad generalizada con ‘el fin de la historia’”;⁵²⁸ y, en tercer lugar, nos encontramos ante la (sur)realista: aquella que “no pinta los horrores de la guerra ni de las dictaduras [...] pinta cosas que no provocan horror ni indiferencia: el sujeto humano en el proceso de hacerse inhumano.”⁵²⁹

⁵²⁵ Ibíd., 53 (*cursiva en original*).

⁵²⁶ Jacques Rancière, *Figures of History* (Cambridge: Polity Press, 2014), 67.

⁵²⁷ Ibíd., 82-83.

⁵²⁸ Ibíd., 85.

⁵²⁹ Ibíd., 89.

Nuestro enfoque de la “anti-pintura de historia” va más allá entendiendo que la pintura histórica actual supera estos departamentos estancos haciendo gala de sus propias leyes al tomar el género o la función original para pervertirla o modificarla en pos de sus propios posicionamientos. Veamos entonces cuáles son estas características que entendemos definen a esa contra-pintura de historia actual.

La “anti-pintura de historia” actual se deja definir como una pintura contra su propia historia, su ideología y sus reglas. Así, y en primer lugar, a contracorriente de un pasado ilustre o grandilocuente, la pintura histórica de hoy retrata escenas cotidianas impregnadas de hastío o insignificancia. Un buen ejemplo de ello sería la serie *Social Life* (2017-2020) del artista sueco Johan Wahlstrom. En una de las pinturas titulada *Disconnecting 12* (2017) nos encontramos con una panorámica de miembros del Parlamento Europeo en Estrasburgo haciéndose *selfies* para colgarlos en redes sociales. En *Disconnecting 6* el pintor retrata una escena típica del metro de Nueva York donde cada pasajero está ensimismado mirando su celular o interactuando con redes sociales, en lo que constituye una metáfora de la hiper-movilidad, disponibilidad y flexibilidad del sujeto en una sociedad neoliberal. En segundo lugar, en vez de centrarse en acontecimientos gloriosos o causas colectivas determinantes, el pintor prefiere enfrentarnos a personajes históricos o políticos sumidos en medio de situaciones embarazosas, ignominiosas, humorísticas, paródicas o directamente ridículas. Hay una clara intención por bajar al héroe del pedestal. En la obra *In God we Trust* (2014) del pintor italiano afincado en Los Ángeles Nicola Verlato, el espectador se convierte directamente en voyeur al asistir

a través del ojo de la cerradura del despacho oval a una *felatio* en forzada postura acrobática al presidente Obama por parte de una mujer que no es Michelle. Pintados en tonos grises, la escena hiperrealista revela esa otra cara del poder desde una perspectiva original y un punto escabrosa. En este tono también cabría la obra *Arnold Schwarzenegger* (2004) del artista puertorriqueño Antonio Cortés Rolón, que nos confronta con una imagen icónica del célebre actor, durante su mandato como Gobernador de California, donde aparece montado a caballo desnudo de cintura para arriba fumando un puro de manera ostentosa y haciendo gala de musculoso cuerpo. También el jocoso retrato de Franco titulado *Juan Echanove* (2008) de la serie *Biopic* del artista peruano Miguel Aguirre o Trump tuiteando frenéticamente con cara de enfado en *Disconnecting 10* (2017) del arriba mencionado Wahlstrom recogen ese sentido del ridículo que persigue a ciertos personajes históricos. En otras palabras: la epopeya y la alegoría de antaño han dan paso al humor, la ironía, la parodia o la fantasía. En tercer lugar, los héroes de las pinturas clásicas han cedido el terreno a héroes anónimos o anti-héroes: la obra *Sudaca* (2017) de Juan Dávila es un buen ejemplo de este tipo de pintura que rescata con ironía la historia excluida del discurso oficial de esos héroes anónimos -el aborígen, el descastado, el mulato, el trabajador o el homosexual- que escribieron el bienestar económico y social de Occidente. Mediante unas pinceladas psicodélicas nos presenta una escena cuasi-surrealista de un indígena flotando agarrado a una bombilla gigantesca (¿la bombilla del *Guernica* tal vez?) sujetando una hoja de laurel en ambas manos mientras debajo figura la palabra *sudaca* medio borrada. También en una de sus últimas series, *The Return* (2018-2019), Luc Tuymans prefiere retratar los rostros de gente anónima

desaparecida que aparecen en la web de la policía de Nueva York. En cuarto lugar observamos cómo el clásico papel moral y educador del gran género en pos de aquella “comunidad imaginada” que debería constituir el estado-nación es reemplazado por una visión crítica y denunciadora que refleja muy a menudo la connivencia entre las burocracias estatales y las élites económicas globales.⁵³⁰ En la serie *How the West Was Won-American Trilogy* (2016), Verlato aborda la construcción del sueño americano a través del sino del indio, el afro-americano y el latino-americano mediante unas composiciones barrocas monumentales y coloridas que recuerdan la pintura renacentista religiosa y el destino de los mártires. En el otro extremo, pero con una línea igual de crítica, pero más elíptica se halla la artista británica Josie McCoy cuyos mini-retratos pop *Ivanka* (2017) y *Jared* (2017) de 30x30cm de la serie *Dynasty* revelan de manera elegante e irónica el nepotismo de la familia presidencial Trump. En vez de escenas altamente narrativas e incluso suntuosas, ahora el artista se decide por una puesta en escena más discreta, contingente o elíptica con un mínimo de personajes.⁵³¹ La arriba mencionada serie *18 de octubre de 1977* de Gerhard Richter es un perfecto ejemplo de ello con personajes mínimos sumidos en una suerte de neblina que imposibilita cualquier identificación. También Tuymans practica un tipo de pintura contenida, apagada, de tonos sobrios que impone un distanciamiento con la figura retratada. No solo *Lumumba* (2000), sino también obras como *The Secretary of State* (2005) o *A Belgian politician* (2011) inciden en un extrañamiento de aires anti-narrativos muy

⁵³⁰ Tony Godfrey, *La pintura hoy* (Londres: Phaidon Press, 2010), 310 y Eleanor Heartney, *Arte & Hoy*, (Londres: Phaidon Press, 2008), 366.

⁵³¹ *Ibid.* Heartney, 122.

típico de su pintura. En sexto lugar, si la pintura de historia clásica retrataba a los buenos y a los malos de manera inequívoca y rotunda, hoy “la banalidad del mal”, por referirnos a Arendt, es escenificada de manera ambigua.⁵³² Así, *La caminata* (1993) de Tuymans, donde vemos a Hitler caminando de espaldas en un bosque acompañado de otra persona no identificada, mantiene esa insoportable ambigüedad. También la icónica y polémica obra del pintor neerlandés Ronald Ophuis está desde sus principios impregnada de esa indefinición.⁵³³ Así, la pintura *Ejecución* (1995) nos confronta con una escena de torturadores serbios jugando al fútbol mientras que a un lado yace el cadáver de un bosnio musulmán. También en series más recientes dedicadas a la matanza en Srebrenica (2007-2008) o la matanza de hutus y tutsis en Ruanda (2011-2015), Ophuis retrata la banalidad de la violencia de manera críptica. Es como si el pintor nos dijera que él no tiene que tomar una postura moral. Aunque esta ambigüedad ya la veníamos observando en muchas de las obras de Anselm Kiefer,⁵³⁴ y también especialmente en la famosa pintura de Gerhard Richter titulada *El tío Rudi* (1965): un retrato de su tío vistiendo el uniforme nazi de la Wehrmacht de pie delante de un muro.⁵³⁵ Ellas reflejan la íntima relación entre ambigüedad pictórica e ideológica. Idéntica indeterminación hallamos en la sudafricana afincada en Ámsterdam Marlene Dumas cuya serie *Against the Wall* (2010) representa escenas de ultra-ortodoxos judíos rezando delante del muro de los lamentos de Jerusalén. En séptimo lugar, y unida a esta

⁵³² Ibíd. Godfrey, 319.

⁵³³ Ernst van Alphen, *Ronald Ophuis: Painful Painting* (Zúrich: JRP-Ringier, 2008), 89-90.

⁵³⁴ Godfrey, *La pintura hoy*, 313 y Heartney, *Arte & Hoy*, 371.

⁵³⁵ John Curley, *A Conspiracy of Images: Andy Warhol, Gerhard Richter and the Art of the Cold War* (New Haven: Yale University Press, 2013), 136-137.

ambigüedad conceptual, nos vemos como espectadores enfrentados a una mirada conflictiva con la que el artista nos obliga a tomar una postura.⁵³⁶ Una de las obras más sugerentes en este sentido es sin duda la obra *Chica con pistola* (2011) de Ophuis, en la que nos confronta con una mezcla fascinante de violencia y sexualidad: una niña-soldado adolescente tutsi de unos 10-12 años aproximadamente, sujetando de manera relajada una pistola mientras exhibe una pose sexual. En octavo lugar, destacaríamos que las composiciones tradicionalmente realistas han dado paso a escenificaciones a caballo entre la figuración y la abstracción. Pensamos en el caso ya mencionado de *Open Casket* (2016) de Dana Schutz en la que la pintora norteamericana desfigura la cara del niño, pero también sirven como ejemplo tanto *September* (2005) de Richter como *Demolition* (2005) de Tuymans, que analizaremos en el caso de estudio. Otro elemento destacable de esta contra-pintura de historia es que si bien el artista sigue pintando telas de gran tamaño a la manera tradicional, la mayoría de las veces recurre deliberadamente a formatos pequeños y modestos que contravienen la monumentalidad de la pintura de historia clásica. Así, por ejemplo, la pintura *September* de Richter apenas mide 52x72cm, al igual que *Demolition* de Tuymans, cuyas medidas apenas superan los 165x113cm, lo que a todas luces es modesto tratándose de la magnitud del acontecimiento histórico que retratan: el atentado a las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001. Este cambio de escala, lo que sería la característica décima y última, lleva consigo asociado un cambio de relación entre la obra y el espectador: de la grandiosidad, monumentalidad y sobrecogimiento de la

⁵³⁶ Alphen, *Ronald Ophuis: Painful Painting*, 93-94.

escena y el heroísmo de los personajes retratados pasamos a un sentimiento de intimidad e igualdad. En otras palabras, la pintura de historia muta en pintura de género⁵³⁷ o en “un híbrido género histórico”.⁵³⁸



Ronald Ophuis, *Chica con pistola* (2011), óleo sobre lienzo, 200x340cm

La insignificancia o cotidianidad de las situaciones, la ignominia o ridiculez del personaje histórico, el anonimato del héroe, la visión crítica o denunciadora, la contenida narratividad, la ambigüedad del mal, la mirada confrontadora, el recurso a la abstracción, la predilección por el pequeño formato y la relación íntima con el espectador resumen los diez elementos que caracterizan a esta “anti-pintura de historia”.

Procedamos entonces a analizar cómo esta nueva pintura de historia se enfrentó a uno de los acontecimientos más relevantes del siglo XXI: el atentado sobre las Torres

⁵³⁷ Rancière, *Figures of History*, 64.

⁵³⁸ Green y Seddon, “Introduction: art, historiographical practice at the ends of history”, en Green y Seddon (eds.), *History painting reassessed*, 10.

Gemelas de Nueva York la mañana del martes día 9 de septiembre de 2001. Lo haremos de la mano de Gerhard Richter, Luc Tuymans, Anselm Kiefer y Nicola Verlato.

5.2 Caso de estudio: *9/11* visto por Gerhard Richter, Luc Tuymans, Anselm Kiefer y Nicola Verlato

A modo de colofón de esta segunda parte de la narratividad en el arte y su capacidad para la *manufactura* de relatos creíbles, nos interesa especialmente el caso del *9/11* visto por varios de los más destacados pintores. A diferencia de lo que hemos venido observando a lo largo de este capítulo, *id est*, cómo tanto intramuros como extramuros esta función de cronista de la historia le sería arrebatada a la pintura, en el caso del atentado a las Torres Gemelas el silencio ha sido abrumador. De hecho, aún hoy parece que el evento sigue siendo tabú: la irrepresentabilidad de lo irrepresentable. Lo que queda es el vídeo *2001* del artista de net art alemán Wolfgang Staehle: una grabación en tiempo real del ataque a las Torres Gemelas con cámara fija reconvertida en una obra de vídeo bi-canal. Sin embargo, en el caso de Staehle lo que sus cámaras estaban grabando era la normalidad de la vida en el siglo XXI en una ciudad como Nueva York. En otras palabras, la intencionalidad artística era otra bien diferente y no un análisis o interpretación artística del acontecimiento histórico en sí.⁵³⁹ De las películas que Hollywood le dedicó al desastre, ni *World Trade Center* (2006) de Oliver Stone ni *United 93* (2006) de Paul Greengrass

⁵³⁹ Véase por ejemplo Gary D. Rawnsley, "The Media and Information Environments Ten Years After 9/11: Accidental Journalists and the New Information Landscape", en Rachel E. Utley (ed.), *9/11 Ten Years After: Perspectives and Problems* (Londres: Routledge, 2016), 211.

tuvieron mucho éxito de crítica ni de público, como ya señalamos anteriormente. Y peor suerte corrió también la anodina película *9/11* (2017) protagonizada por Charlie Sheen y Whoopie Goldberg a cargo del cineasta Martin Guigui.⁵⁴⁰



Gerhard Richter *September* (2005), óleo sobre tela, 52x72cm

Lo interesante de las cuatro pinturas que hemos seleccionado es que recorren diferentes niveles de iconicidad: desde una cuasi-abstracción hasta una composición hiperrealista. Lo fascinante no es solo que nos enfrentamos a diferentes niveles de realismo, sino también el arco cronológico de las obras es sin duda sorprendente: mientras que las de Gerhard Richter, Luc Tuymans y Anselm Kiefer fueron ejecutadas curiosa y sorprendentemente en los años 2004-2005, la obra de Nicola Verlato es del año 2020. Tanto es así que en estos momentos mientras escribo se halla en proceso de

⁵⁴⁰ En este sentido, existen varios documentales que han tenido mejor acogida como *9/11: Press for Truth* (2006) de Ray Nowosielsky; *9/11: The Twin Towers* (2006) de Richard Dale; y *102 Minutes that Changed America* (2008) de Seth Skundrick. Sin embargo, el más famoso sigue siendo sin duda *Fahrenheit 9/11* (2004) de Michael Moore. Ahora bien, todos ellos han de enfrentarse a la acusación de promover las consabidas “teorías de la conspiración.”

ejecución, lo que nos ofrece un lapso de tiempo de 15 años entre aquéllas y ésta.

La pintura *September* (2005) de Gerhard Richter constituye una perfecta síntesis de sus dos líneas de trabajo: por un lado, las pinturas figurativas borrosas iniciadas ya en los años 60, como la antes mencionada *Tío Rudi*,⁵⁴¹ y por otro, los icónicos cuadros abstractos de finales de los 80. De hecho, *September* constituye la continuación de obras como *November* (1989) y *December* (1989) dedicadas a la caída del muro de Berlín.⁵⁴² La gran diferencia es que en estas obras de colores predominantemente oscuros (negros, grises y blancos apagados) y de tamaño grande (320x400cm), Richter no parte de una fotografía, como sí es el caso con *September* y la gran mayoría de su obra figurativa. Aquí Richter refleja las dos torres usando una combinación de azules, negros, grises y blancos y cruzando al final las dos torres con el típico gesto de barrido a modo de parabrisas realizado, como viene siendo en él habitual, con la ayuda de la cabeza de una escoba. El formato es pequeño. Como si la magnitud de la catástrofe reclamara un acercamiento más modesto y menos rimbombante. Afirma Robert Storr que la “pintura está pintada de tal manera que cortocircuita su carga sensacional negando una gratificación voyeurista.”⁵⁴³ La delicada y atmosférica pintura de Richter nos recuerda los paisajes románticos de Caspar David Friedrich y a Turner. El horror captado en su punto de máxima tensión entre la estética y la (in)moralidad.

⁵⁴¹ Curley, *Conspiracy of Images*, 193.

⁵⁴² Robert Storr, *September: A History Painting by Gerhard Richter* (Londres: Tate Publishing, 2010), 54-55.

⁵⁴³ *Ibíd.*, 52.



Luc Tuymans, *Demolition* (2005), óleo sobre tela, 165x113cm

En esa misma línea de delicadeza se mueve Luc Tuymans con sus apagados grises, morados y blancos en *Demolition* (2005): una imagen cuasi-abstracta pero que, tras una inspección detenida, nos revela que se trata de una gigantesca masa de nubes de polvo que se expanden tapando las torres que hay detrás. El acertado título *Demolition* representa una magnífica metáfora de la confusión y el caos acaecidos en el momento del atentado. Tanto el contenido como la forma acertadamente escenifican la irrepresentabilidad del acontecimiento. Solo la cabeza de la farola que asoma en la parte inferior izquierda del cuadro y una bandera en la parte derecha se erigen en marcadores del contexto. Como viene siendo habitual en Tuymans, también *Demolition* desprende un olor a nostalgia

y, sobre todo, a memoria. Tuymans escenifica la tragedia de manera elíptica: la belleza del paisaje imposibilita una directa meditación acerca del mal.



Anselm Kiefer, *Il sette palazzi celesti* (2004), técnica mixta, 200x100cm

La pintura *Il sette palazzi celeste* (2004) de Anselm Kiefer pertenece a la homónima instalación que se puede ver de manera permanente en el espacio Pirelli HangarBicocca de Milán. Pensada específicamente para ese espacio, la instalación consta de 7 torres y cinco cuadros gigantes realizados entre 2004 y 2015 que referencian el mundo mítico de Kiefer: la numerología, la cábala, la historia alemana o la mitología teutona. En realidad, esta pintura no guarda mucha relación con el resto de la serie a no ser por la presencia de dos de la siete torres que aparecen en el tratado *Sefer Hechalot*

(“Libro de los palacios o santuarios”), que se remonta a los siglos 4-5 antes de Cristo.⁵⁴⁴ Lo que podemos pensar es que al insertar un avión entre las dos torres, estableciendo así una inequívoca identificación con el atentado de las Torres Gemelas, Kiefer acaso quiera establecer una parábola acerca de las ruinas de la civilización actual, un tema recurrente en su obra. Menos matérico y más pequeño (200x100cm) de lo que suele ser habitual en él, Kiefer recrea una vez más ese universo simbólico, mitológico y un punto melancólico tan suyo. La composición también desprende un cierto hermetismo. Como acertadamente señala Godfrey, “para Kiefer lo importante no eran los hechos recordados, sino el ejercicio de la memoria, el acto de reparación.”⁵⁴⁵ El aspecto frágil e inestable de las torres y el avión a punto de estrellarse apuntan a la catástrofe.

En último lugar, analizamos la obra del italiano Nicola Verlato *September 11* (2020), de reciente manufactura y con un aire totalmente diferente al tono melancólico-romántico que comparten las otras tres obras antes mencionadas. Verlato nos enfrenta a una visión absolutamente contemporánea y radical al trasladarnos en tanto que espectador al centro de la acción: nos hallamos sentados en los asientos del segundo avión justo antes de estrellarse contra la segunda torre mientras que en nuestro monitor observamos en directo las imágenes de una de las torres ardiendo. Verlato no solo usa fotografías del accidente sino también sofisticadas herramientas tipo Maya de modelaje digital en 3D a la hora de forjar un tipo de perspectiva más radical y, sobre todo, desde

⁵⁴⁴ Alessandro Cane, *Anselm Kiefer: The Seven Heavenly Palaces 2004-2015* (Milán: Pirelli HangarBicocca, 2015), recurso online.

⁵⁴⁵ Godfrey, *La pintura hoy*, 313.

dentro del propio acontecimiento. En *September 11* Verlato juega con la superposición de dos niveles: el de los pasajeros sentados en el avión y un segundo nivel más surrealista u onírico donde esos mismos pasajeros se hallan flotando en el aire justo antes del fatal desenlace. Esta narrativa consecutiva permite mezclar diferentes espacios y tiempos en un mismo instante –el interior del avión como una cápsula del tiempo– de tal manera que el pasajero se convierte en observador y protagonista a la vez del propio acontecimiento. Recreando así las inmensas posibilidades que las nuevas tecnologías (los teléfonos móviles o las tabletas) y las redes sociales ponen al alcance de nuestras manos. Lo fascinante de la composición es que los viajeros observan el acontecimiento al igual que el resto del mundo: en directo y través de una pantalla, como si fuera uno de tantos *reality shows* de las cadenas de televisión. Hay un contraste punzante entre la emotividad que desprenden los cuerpos flotantes y la inevitabilidad del desastre escenificada por los cuerpos amarrados a los asientos en una suerte de trance. En el centro del pasillo se encuentra el compositor alemán Karlheinz Stockhausen, quien, como señalamos con anterioridad, había manifestado que el *9/11* era la auténtica *Gesamtkunstwerk*. Como dice el propio artista, “más que una pintura sobre el propio acontecimiento histórico en sí, lo que propongo es una reflexión acerca del evento.”⁵⁴⁶ La composición nos recuerda la obra de Piero della Francesca *La flagelación de Cristo* (1455-1460), donde coexisten en un mismo espacio diferentes temporalidades. “Una suerte de tiempo

⁵⁴⁶ Nicola Verlato, conversación e-mail con el autor (20 de abril de 2020).

suspendido, como aclara Verlato, donde acaece un evento dramático.”⁵⁴⁷



Nicola Verlato, *September 11* (2020), óleo sobre tela, 300x200cm,

Estas cuatro obras nos ilustran sobre cómo la pintura histórica hoy tiene sus propias coordenadas. Si Richter y Tuymans se mueven dentro de un tono romántico-nostálgico acentuado por la abstracción que demuestra una especie de paralización o incapacidad de mostrar o relacionarse con el evento, Kiefer se prodiga en un enfoque romántico-místico característico del pintor convertido en una

⁵⁴⁷ *Ibíd.*

suerte de chamán. Los tres se adentran en el terreno de la ambigüedad proponiendo una mirada externa mientras que Verlato apuesta por una mirada interna basada en la participación de y confrontación con el espectador. Cada pintor aborda el *9/11* desde una perspectiva diferente: si Richter y Tuymans optan por el hecho/tiempo real y Kiefer por la memoria/tiempo mítico, Verlato propone el análisis/tiempo crítico. Frente al enfoque contemplativo-nostálgico de Richter, Tuymans y Kiefer, Verlato nos ofrece una mirada reevaluativa y catárquica.

El fallecido Leon Golub se preguntaba: ¿Cuán relevante sigue siendo la pintura hoy para registrar estos acontecimientos? ¿la pintura está aún capacitada para hacerlo?⁵⁴⁸ Pensamos que la pintura es más lenta y funciona con sus propios ritmos. A menudo llega más tarde que otros medios o disciplinas, como la música, la fotografía o el cine, pero aún conserva esa capacidad especial de crear imágenes icónicas que perduran en nuestra retina.

⁵⁴⁸ Leon Golub, "History painting: The marriage of history painting and media", en Jon Bird (ed.), *Leon Golub* (Madrid: MNCARS/Turner, 2011), 177.

Conclusión

En esta segunda parte titulada “La narratividad en el arte: la pintura de historia y la manufactura de un relato veraz” hemos articulado sucesivamente el nacimiento, auge, *revival*, descrédito y posterior desaparición de la pintura de historia en tanto que máquina de manufacturar verdades a manos de élites y el estado-nación. También pudimos comprobar cómo paulatinamente esa función de privilegiado biógrafo de la historia sería retomada intramuros por otros medios como la fotografía, el vídeo, la instalación o el performance y extramuros por el cine, la televisión, los video-juegos y medios sociales como Twitter. En el último capítulo argumentamos el advenimiento de la “anti-pintura de historia” a finales de los 90: una pintura de historia que se rebela contra los códigos, formatos e ideología clásicos renovando el género desde una postura crítica, confrontadora y, en ocasiones, ambigua. Finalmente, analizamos el paradigmático caso del atentado a las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001 a manos de Gerhard Richter, Luc Tuymans, Anselm Kiefer y Nicola Verlato como ejemplos claros de esta “anti-pintura de historia”. Ello nos ha brindado la posibilidad de validar la postura argumentada en la parte 1 acerca de la estrecha relación entre la narratividad y las artes visuales en particular y la cultura en general.

Conclusion

In this second part titled “Narrativity in Art: History Painting and the Manufacturing of True Stories” we articulated the birth, rise, revival, discredit and disappearance of history painting a machine for manufacturing truths in the hands of the elites and the nation-state. We were also able of verifying how slowly the function of privileged chronicler of reality was taken over intramuros by photography, video, performance and installation and extramuros by cinema,

television, video games and social media like Twitter. In the last chapter we argued the advent of 'anti-history painting' at the end of the 90s: a history painting that rebels against its traditional codes, formats and ideologies by renovating the genre from a critical, confronting and, occasionally, ambiguous perspective. Finally, we analysed the paradigmatic case of the attack on the Twin Towers on 11 September 2001 through the works of Gerhard Richter, Luc Tuymans, Anselm Kiefer and Nicola Verlato as clear examples of this 'anti-history painting'. They have allowed us the possibility of validating the perspective argued in part 1 about the close relationship between narrativity and visual arts in particular and with culture in general.

PARTE 3

El advenimiento de la credibilidad como filtro de la narratividad: la condición de una narrativa creíble

Introducción

En esta tercera parte titulada “El advenimiento de la credibilidad como filtro de la narratividad: la condición de una narrativa creíble” desarrollamos a través de cuatro capítulos y un caso de estudio cómo la “credibilidad” se convierte en la condición necesaria de la narratividad. En el capítulo primero desarrollamos una visión histórica de conceptos clave como honor, *ethos*, carisma y confianza para articular la definición de la propia “credibilidad”. En el capítulo dos abordamos esa “nueva credibilidad” que constituye la celebridad y su relación con la política. En el capítulo tres planteamos la necesidad del sujeto contemporáneo de elaborar una narrativa personal creíble y la influencia de las redes sociales en este complejo proceso. En el capítulo cuatro analizamos las “grandes narrativas” y proponemos una definición de trabajo. Y, finalmente, en el caso de estudio estudiamos la muerte de Osama bin Laden como ejemplo de esa “credibilidad descreída”.

Introduction

In this third part titled “The Advent of Credibility as Filter for Narrativity: The Condition of a Credible Narrative” we develop along four chapters and one case study how ‘credibility’ becomes the necessary condition for narrativity. In the first chapter we lay out a historical vision of key concepts like honour, *ethos*, charisma and confidence in order to articulate our own definition of ‘credibility’. In chapter two we address this ‘new credibility’ that is celebrity and its relationship to politics. In chapter three we bring up the need for the contemporary subject to elaborate a credible personal narrative and the influence of social media in this complex process. In chapter four we analyse the concept of ‘grand narratives’ and propose a ‘working definition’. And, finally, in our case study we take a close look at the assassination of Osama Bin Laden as example of what we can call an ‘incredulous credibility’.

Capítulo 1

La teoría de la credibilidad: honor, *ethos*,
carisma, confianza, credibilidad

1.1 Antecedentes clásicos: honor y *ethos*

“¿Qué honor? ¿Qué honor? ¡Qué honor! ¡Qué charla! ¡Qué broma! ¿Puede el honor llenaros la panza? ¡No! ¿Puede el honor reponeros una pierna? No puede. ¿Y un pie? No. ¿Y un dedo? No. ¿Y un cabello? No. El honor no es un cirujano. ¿Qué es entonces?: Una palabra. ¿Qué tiene esta palabra? Tiene el aire que vuela –les contesta airado Falstaff a sus sirvientes Bardolfo y Pistola.”⁵⁴⁹

Y sin embargo los héroes griegos gustosamente contradirían a Falstaff inmolando sus propias vidas si fuera menester con tal de alcanzar semejante distinción. De hecho, no solo la sociedad griega sino toda la antigüedad giraba en torno a conceptos como honor y carácter, que en diferentes grados llevaban otros asociados como la gloria, el heroísmo o la fama.

Con vistas a la articulación teórica del concepto de “credibilidad”, nos es entonces de utilidad investigar estos antecedentes clásicos. Y aunque la noción de *ethos* aristotélico nos viene inmediatamente a la cabeza, pensamos que una mirada al poema épico *La ilíada* de Homero nos resultará muy oportuna no solo porque se anticipa unos cuatrocientos años al propio Aristóteles en la elaboración del “carácter” como factor destacado del ser humano, sino que también nos ayuda a abordar otros elementos complementarios como el “honor”. Todd S. Frobish argumenta que Aristóteles por fuerza se habría de inspirar en *La ilíada* para el desarrollo de su propio

⁵⁴⁹ Guiseppe Verdi, *Falstaff* (1893), Acto I, Escena I, recurso digital.

concepto.⁵⁵⁰ Lo cual tiene toda su lógica porque, como igualmente señala George Kennedy, “los poemas homéricos eran los libros de texto con los que los griegos y luego los romanos aprendían a leer, siendo venerados como la biblia de la cultura, y cuya actitud con respecto al lenguaje de *La iliáda* habría de influir fuertemente en la concepción del orador en la civilización grecorromana.”⁵⁵¹

Recordemos que *La iliáda* relata en el fondo la historia de Aquiles y sus desavenencias con el rey Agamenón cuando éste le quita la esclava Briseida. Aquiles siente que su honor ha sido ultrajado públicamente y el poema trata de su inacción o falta de voluntad para poner fin a la guerra. Lo que es determinante en *La iliáda* es, según Frobisch, el hecho de que el concepto de carácter vaya indisolublemente asociado a la idea de acción.⁵⁵² “El hombre [homérico], dice Frobisch, era el reflejo de su actuación, siendo su identidad o carácter fortalecidos por acciones heroicas o arruinados por actos de cobardía.”⁵⁵³ En otras palabras: el carácter del hombre se iba forjando a través de su comportamiento en el campo de batalla. Otro elemento fundamental es que Homero asocia a la juventud con la acción/guerra y a la vejez con la inteligencia/consejo: son las hazañas de Aquiles, Agamenón y Héctor las que reciben el *ergon* o los elogios de la acción física mientras que Néstor, Peleo o Menetio son alabados por sus discursos y sus consejos.⁵⁵⁴ Sirvan

⁵⁵⁰ Todd S. Frobish, “An Origin of a Theory: A Comparison of Ethos in the Homeric “Iliad” with That Found in Aristotle’s “Rhetoric”, *Rhetoric Review*, vol. 22, no. 1, (2003).

⁵⁵¹ George Kennedy, *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times* (Chapel Hill: University of North Carolina, 1980), 10.

⁵⁵² Frobisch, “Origin of Theory”, 19.

⁵⁵³ *Ibíd.*

⁵⁵⁴ *Ibíd.*, 22-23.

como ejemplo las palabras del anciano Peleo, el padre de Aquiles, cuando aconseja a Menetio, hijo de Áctor, así: “Hijo mío: Aquiles te aventaja en linaje; pero a pesar de ello, como eres mayor que él, debes advertirle y guiarle, que él seguirá de seguro tus consejos por su propio bien” (Rapsodia XI).⁵⁵⁵



Aquiles midiendo sus armas contra Eneas y Héctor en *La iliada*

Los poemas épicos como *La iliada* y *La odisea* y también los mitos y las leyendas están poblados de dioses, semidioses⁵⁵⁶ y héroes. Hasta el propio Aristóteles nos lo recuerda: “Llamo aquí [elementos] *comunes* a elogiar, por ejemplo, a Aquiles porque es hombre y porque se cuenta entre los semidioses y porque luchó contra Ilión.”⁵⁵⁷

⁵⁵⁵ Homero, *La iliada* (Madrid: Ediciones Populares Iberia, 1932), 72.

⁵⁵⁶ Para el concepto de semi-dios fruto de la unión entre un padre divino y otro mortal véase Hans van Wees, “From Kings to Demigods: Epic Heroes and Social Change c. 750-600 bc”, en Sigrid Deger-Jalkotzy e Irene S. Lemos (eds.), *Ancient Greece: From the Mycenaean Palaces to the Age of Homer* (Edimburgo: Edingburgh University Press, 2006), 363-379.

⁵⁵⁷ Aristóteles, *Retórica* (Madrid: Editorial Gredos, 1999), 422 (*cursiva en original*).

Mientras que los dioses suelen ser más rastreros y veleidosos, el héroe busca ante todo el honor.⁵⁵⁸ Recordemos el voto que Tetis, la madre de Aquiles, le reclamaba a Zeus: “Honra a mi hijo, el héroe de más breve vida, pues el rey de hombres, Agamenón, lo ha ultrajado, arrebatándole la recompensa que había obtenido.”⁵⁵⁹

Haremos bien en recordar aquí que la idea del honor conlleva asociada una especie de distinción o valor especial.⁵⁶⁰ En *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, también Charles Taylor remite esa idea de distinción o dignidad a la sociedad griega y el discernimiento de cuestiones de orden moral. “La ética del honor, afirma Taylor, ha sido decididamente el telón de fondo de un entendimiento de la dignidad muy extendido, que se adscribe al ciudadano libre, al ciudadano-guerrero o, en mayor medida, a alguien que desempeñe un papel principal en la vida pública.”⁵⁶¹ Aristóteles afirmaba que el valor “al que aspiran más que a nada los hombres de categoría, así como el premio que se otorga a las más nobles acciones”, pues que “tal cosa es el honor” y que “los magnánimos se afanan por el honor, pues los grandes se consideran dignos de honor por

⁵⁵⁸ Para las seis tipologías del héroe (la divinidad, el profeta, el poeta, el hombre de letras, el sacerdote y el rey) véase las conferencias “On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History” en Thomas Carlyle, *Complete Works* (Boston: Estes and Lauriat, 1885).

⁵⁵⁹ Homero, *La iliada*, 11.

⁵⁶⁰ Alejandro el Grande sería sin duda el primer gran héroe consciente de la relación directa entre la hazaña, el honor y la divulgación del relato. Calístenes, sobrino y discípulo de Aristóteles, iría forjando en vida la leyenda de Alejandro, una leyenda que superaría las proezas de los héroes homéricos compitiendo con los mismísimos dioses del Olimpo. Véase Leo Braudy, “The Longing of Alexander”, en P. David Marshall (ed.), *The Celebrity Culture Reader* (Londres: Routledge, 2006), 35-53.

⁵⁶¹ Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 25.

encima de todo; y con merecimiento desde luego.”⁵⁶² Lo interesante ahora es, como nos recuerda José Carlos del Ama, que existen dos tipos de honor, *id est*, el interno/verdadero y el externo/falso.⁵⁶³ Para ello del Ama se basa a su vez en la distinción que establece Aristóteles cuando afirma que el hombre magnánimo “se complacerá moderadamente en los honores grandes y concedidos por hombres virtuosos” aunque “despreciará por completo el honor dispensado por personas corrientes y por motivos triviales.”⁵⁶⁴ El honor externo o falso es jerárquicamente inferior dado que depende de la opinión pública, de la masa y de sus modas, caprichos o prejuicios. Apostilla del Ama que “las opiniones cambiantes no han de decidir acerca del sino del honor. El individuo ha de asumir la responsabilidad a la hora de juzgar su comportamiento y determinar su propio valor moral.”⁵⁶⁵

Aristóteles elabora esta disyuntiva a fondo a través del concepto de *ethos*, tanto en su *Retórica* como en la *Ética a Nicómaco*, obras que ya hemos referenciado brevemente. La *Retórica* se compone de tres libros. El primero se ocupa de la retórica en sí: la estructura, los argumentos y los tipos. El segundo libro está dedicado al estudio de las pasiones y del carácter. El tercero estudia las maneras más adecuadas a fin de persuadir al público. Por su parte, *Ética a Nicómaco* está dedicada al estudio de las virtudes éticas y dianoéticas y el modo de conseguir la felicidad.

⁵⁶² Aristóteles, *Ética para Nicómaco* (Madrid. Alianza Editorial, 2005), 136.

⁵⁶³ José Carlos del Ama, “Honor and Public Opinion”, *Human Studies*, vol. 32, no. 4 (diciembre 2009): 445-446.

⁵⁶⁴ Aristóteles, *Ética para Nicómaco*, 137.

⁵⁶⁵ Ama, “Honor and Public Opinion”, 447.

El *ethos* (carácter) es junto al *pathos* (emoción) y el *logos* (discurso) una de las tres partes de persuasión de la retórica que conforman la imagen que el orador proyecta a través de su discurso por medio de cualidades o virtudes morales que establecen un determinado nivel de confianza entre el público. Para Aristóteles, el “carácter” o talante se adquiere a través del hábito, a través de elecciones de orden moral que encaminan al hombre hacia una vida de virtud. “Y puesto que las pruebas pro persuasión proceden, no sólo del discurso epidíctico, sino también del talante personal (ya que otorgamos nuestra confianza según la impresión que nos causa el orador, es decir, según que parezca bueno o bien dispuesto o ambas cosas) [...] el talante se hace manifiesto por las intenciones; y las intenciones se refieren al fin.”⁵⁶⁶ Las virtudes son, a decir de Aristóteles, la justicia, la valentía, la moderación, la magnificencia, la magnanimidad, la liberalidad, la sensatez y la sabiduría.⁵⁶⁷ “Los justos y los injustos, prosigue Aristóteles, y todos los que dicen actuar por su modo de ser, en realidad actúan [...] por cálculo racional o por pasión; y unos por caracteres y pasiones honestas y, otros, por sus contrarios.”⁵⁶⁸ “Llamo hábitos a aquellos estados morales que conforman el carácter de un hombre en vida, pues no todos los hábitos cumplen este cometido. Si alguien usa el lenguaje apropiado a cada hábito, entonces representará el carácter.”⁵⁶⁹ También en *Ética para Nicómaco* Aristóteles nos recuerda que “la

⁵⁶⁶ Aristóteles, *Retórica*, 239-240.

⁵⁶⁷ *Ibíd.*, 243.

⁵⁶⁸ *Ibíd.*, 259.

⁵⁶⁹ Aristotle, *The “Art” of Rhetoric* (Londres: William Heinemann, 1926), 379. (Nota: aquí he acudido a la versión en inglés porque la traducción española es insegura.)

moral, en cambio, se origina a partir de la costumbre” y que “las virtudes no se originan ni por naturaleza ni contra naturaleza, sino que lo hacen en nosotros que, de un lado, estamos capacitados naturalmente para recibirlas y, de otro, las perfeccionamos a través de la costumbre.”⁵⁷⁰

Lo que Aristóteles nos viene a decir entonces es que el hombre/orador con talante o carácter no solo posee *ethos*, sino que también lo proyecta para que el oyente lo perciba. Y que el carácter se conforma, básicamente, a través de la costumbre de una vida virtuosa.

Dos preguntas se me ocurren a modo de conclusión con respecto al *ethos* aristotélico: ¿hasta qué punto determina el público el *ethos* del orador? ¿ha sido el *ethos* en nuestra era del *storytelling* desplazado por el *pathos* y el *logos*?

1.2 Antecedentes modernos: carisma y confianza

Si para el honor acudimos a Homero y para el *ethos* a Aristóteles, la teorización acerca del “carisma” recae en exclusiva sobre las espaldas del sociólogo alemán Max Weber. Ello no quiere decir que el carisma no esté presente en *La iliada*, más bien al contrario: el poema de Homero está repleto de alusiones a ese *kharisma*: ‘favor, gracia o don divino’ (según el diccionario etimológico online).⁵⁷¹ El Corominas también insiste en el significado de ‘gracia’ o ‘beneficio’.⁵⁷² Así díjole Príamo al

⁵⁷⁰ Aristóteles, *Ética para Nicómaco*, 75-76.

⁵⁷¹ *Online Etymology Dictionary*, recurso online.

⁵⁷² Joan Corominas, *Breve Diccionario etimológico de la lengua española* (Madrid: Editorial Gredos, 1987), 133.

mensajero Argicida: “Ahora recibe de mis manos esta copa, ayúdame a rescatar a Héctor y, con el favor de los dioses, condúceme hasta la tienda del Pelida.”⁵⁷³ Así le habló Aquiles a Príamo: “En los umbrales del palacio de Zeus hay dos toneles de dones que el dios reparte: en el uno están los males y en el otro los bienes [...] las deidades hicieron a Peleo claros dones desde su nacimiento: aventajaba a los demás hombres en felicidad y riqueza, reinaba sobre los mirmidones, y, siendo mortal, le dieron por mujer una diosa.”⁵⁷⁴ Y así también le contesta Néstor a Aquiles cuando éste le ofrece un vaso con dos asas en señal de reconocimiento: “Acepto gustoso el presente, y se me alegra el corazón al ver que te acuerdas siempre del buen Néstor y no dejas de advertir con qué honores he de ser nombrado entre los aqueos. Las deidades te concedan por ello abundantes gracias.”⁵⁷⁵

Max Weber desarrolla el concepto de “carisma” en profundidad en su libro *Economía y sociedad*, originalmente publicado en alemán en el año 1922, cuando aborda los diferentes tipos de dominación legítima que regulan la sociedad. Weber nos recuerda que el “concepto de ‘carisma’ (gracia) se ha tomado de la terminología del cristianismo primitivo” y cuyo uso se debe al jurista eclesiástico y teólogo alemán Rudolf Sohm, que lo emplea en su obra *Kirchenrecht* (Derecho eclesiástico), publicada póstumamente en 1923.⁵⁷⁶

Para Weber existen tres tipos de dominación legítima. El primero es de carácter *racional-burocrático*: aquel que

⁵⁷³ Homero, *La íliada*, 152.

⁵⁷⁴ *Ibíd.*, 153.

⁵⁷⁵ *Ibíd.*, 146.

⁵⁷⁶ Max Weber, *Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002 [1922]), 173.

emana del orden y la autoridad legal establecidos. En segundo lugar, tendríamos el de carácter *tradicional-patriarcal*: aquel que descansa en la santidad y autoridad de tradiciones ancestrales. Y, en tercer lugar, estaría el *carismático-individualista*: aquel que emana de la extraordinaria santidad, heroísmo o ejemplaridad de una sola persona y su llamada o autoridad carismática.⁵⁷⁷ Weber define el carisma como una suerte de aura que rodea o impregna al “*caudillo* carismáticamente calificado por razones de confianza personal en la revelación, heroicidad o ejemplaridad, dentro del círculo en que la fe en su carisma tiene validez.”⁵⁷⁸ Los ejemplos de estos caudillos serían chamanes, hechiceros, jefes tribales o señores de la guerra que estarían “en posesión de fuerzas sobrenaturales o sobrehumanas” que son tenidas en alta estima por “los dominados carismáticos, por los adeptos.”⁵⁷⁹ Lo importante es que el guía o líder, a diferencia de la burocracia o el patrimonio, solo es capaz de mantener el don carismático si de hecho realiza esos milagros o actos heroicos. De no corroborarlos, sus adeptos dejarían de reverenciar al mesías o al héroe. La relación entonces no se basa ni en tradiciones burocráticas (carreras) ni en costumbres hereditarias (prebendas), sino en una pura vocación o relación emocional.⁵⁸⁰ Por último, Weber indica que el carisma es una gran fuerza “revolucionaria” capaz de tumbar, en momentos de crisis, burocracias o regímenes hereditarios debido a que el carisma puede significar una renovación del orden establecido.⁵⁸¹

⁵⁷⁷ *Ibíd.*, 172 (*cursiva en original*).

⁵⁷⁸ *Ibíd.*, 173.

⁵⁷⁹ *Ibíd.*, 193.

⁵⁸⁰ *Ibíd.*, 195.

⁵⁸¹ *Ibíd.*, 196-197.



Jacques-Louis David, *Napoléon Bonaparte cruzando los Alpes* (1801), óleo sobre tela, 260x220cm

Este carisma de carácter individual, revolucionario, extraordinario y atípico, que se asocia a épocas pre-modernas, con el devenir del tiempo podría estar sometido a lo que Weber denomina “la rutinización del carisma”: el interés ideal o material de un grupo de seguidores o prosélitos en que una comunidad perdure más allá de la supervivencia de su propio líder.⁵⁸² Lo que hace que el carisma se acabe asemejando al de orden racional o tradicional. En tal caso, la legitimidad carismática que descansaba anteriormente en la figura del propio líder se

⁵⁸² *Ibíd.*, 197.

ve ahora objetivada en la institución sucesora. Pensemos en el cristianismo y en cómo la desaparición de Jesucristo se vio legitimada y depositada en la iglesia católica y en los cargos del Papa, los obispos y los sacerdotes. La existencia de diversas instituciones que “interpretan o desarrollan [el carisma] en una dirección anti-autoritaria” hace que la legitimidad se convierta en plebiscitaria o democrática.⁵⁸³ Por otro lado, el advenimiento de las democracias liberales y los partidos políticos recupera esa idea del carisma heroico/chamánico en alguna medida al beneficiar al líder con la autoridad carismática de la formación.⁵⁸⁴ Sin embargo, aquí se trataría más bien de “carisma personal” o “carisma secular”⁵⁸⁵ y no de algo extraordinario o supernatural, lo que encajaría perfectamente con el progresivo asentamiento de los medios de masas. “Hoy en día, afirma Sam Whimster, es muy probable que cualquier líder sea definido como ‘carismático’” con el apoyo de los medios de masas y las redes sociales.⁵⁸⁶ A las personalidades políticas contemporáneas solo les basta que “sean fotogénicas y tener una personalidad agradable.”⁵⁸⁷ Además, hoy día el epíteto carismático ha sufrido una trivialización muy warholiana: se aplica incluso a celebridades, deportistas e incluso abogados.⁵⁸⁸

El segundo concepto que nos interesa aquí sobremanera es el que representa la “confianza” elaborado por el también

⁵⁸³ *Ibíd.*, 214-215.

⁵⁸⁴ *Ibíd.*, 228-230.

⁵⁸⁵ Martin E. Spencer, “What is Charisma”, *The British Journal of Sociology*, vol. 24, no. 3 (septiembre 1973): 344.

⁵⁸⁶ Sam Whimster, “Charisma after Weber”, *Max Weber Studies*, vol. 12, no. 2, (julio 2012): 156.

⁵⁸⁷ *Ibíd.*, 155.

⁵⁸⁸ Vincent Lloyd y Dana Lloyd, “The Beauty of Charisma: Introduction: From Golden Calves to Gold Bling”, *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, vol. 97, no. 3 (2014): 324.

alemán Niklas Luhmann en el año 1968. El enfoque de Luhmann nos sirve como continuación del “carisma” weberiano. Si bien la complejidad y contradicción de la sociedad de la información hoy es mucho más exacerbada, artificial y dominante que en los años 60, la noción *luhmanniana* es rentable a la hora de desarrollar el concepto de “credibilidad” en tanto que “confianza mediática”. Si a ello le añadimos el advenimiento masivo de los medios sociales, que ha convertido a cada ciudadano en potencial productor, manipulador y distribuidor de imágenes, la visión de conjunto se vuelve más completa al tiempo que contradictoria. La “confianza” –según lo define la RAE– significa entre otros la “esperanza firme que se tiene de alguien o algo”, además de “familiaridad” o “ánimo o vigor para obrar”.⁵⁸⁹ Etimológicamente hablando, la confianza procede del latín *fides*: se apoya en la fe (lo imaginario), mira hacia el futuro e implica una cierta familiaridad. Dentro del sistema de la teoría de la confianza, Niklas Luhmann establece la diferencia entre *trust* para la confianza en las personas (sencilla, individual y a pequeña escala), como la familia, los amigos y los conocidos, y *confidence* para los sistemas (compleja, impersonal y abstracta), como la economía, la política o la administración.⁵⁹⁰

Luhmann define su punto de partida de una manera básica: “Cada día ponemos nuestra confianza en la *naturaleza* del mundo, que de hecho es evidente por sí misma, y en la

⁵⁸⁹ *Real Academia Española*, recurso online.

⁵⁹⁰ En las diferentes ediciones que existen en castellano de la obra *Confianza* de Niklas Luhmann se pierde este capital matiz en tanto en cuanto ambos términos (*trust* y *confidence*) se traducen por un único término en castellano (confianza) nivelando desafortunadamente la distinción. Es la diferencia que Luhmann establece en el alemán entre los verbos *vertrauen* (confiar en alguien) y *zutrauen* (confiar en algo).

naturaleza humana.”⁵⁹¹ Unas páginas más adelante insiste en que “La confianza se da dentro de un marco de interacción que está influenciado tanto por la personalidad como por el sistema social, y no puede estar asociado exclusivamente con uno y otro.”⁵⁹² Y años más tarde lo resumiría de manera meridiana: “La confianza continúa siendo vital en las relaciones interpersonales, mas la participación en los sistemas como la economía o la política ya ha dejado de ser un asunto de relaciones personales. Requiere ‘confidence’, pero no ‘trust’.”⁵⁹³ ¿Y qué ocurre con esta “confianza sistémica” cuando sucede una situación excepcional como el coronavirus? Luhmann escribía unos años atrás lo siguiente: “Uno no puede vivir sin formarse expectativas con respecto a acontecimientos contingentes [...] La alternativa sería vivir en un estado de permanente incertidumbre y de retirar cualquier expectativa sin tener nada con que reemplazarla.”⁵⁹⁴ Hoy día estas palabras cobran mucho sentido ante la inestabilidad y fragilidad de nuestra realidad social.

La actual es una era de condiciones tecnológicas, mediáticas y sociales nuevas, que se caracteriza por lo que Francisco Javier Panera Cuevas denomina la “circulación promiscua de la imagen”⁵⁹⁵ y Manuel González de Ávila las “imágenes-acontecimiento” que suscitan “empatía” y provocan “difusos *efectos de creencia* en sus

⁵⁹¹ Niklas Luhmann, *Confianza* (Barcelona: Anthropos Editorial, 2005), 5 (*cursiva en original*).

⁵⁹² *Ibíd.*, 9.

⁵⁹³ Niklas Luhmann, “Familiarity, Confidence, Trust: Problems and Alternatives”, en Diego Gambetta (ed.), *Trust: Making and Breaking Cooperative Relations* (Oxford: Blackwell Publishers, 1988), 103.

⁵⁹⁴ *Ibíd.*, 97.

⁵⁹⁵ Panera, *Circulación promiscua imagen*, 15.

contempladores”,⁵⁹⁶ permite forzar y complementar la teoría *luhmanniana* desarrollando la hipótesis de que el alto grado de complejidad del mundo actual ha superado con creces los límites de la confianza personal y sistémica. El propio Luhmann sostiene que “Los medios de comunicación diferenciados, su lenguaje y sus símbolos producen nuevas clases de riesgos, y de este modo, presentan un nuevo tipo de problema con respecto a la confianza. Ahora se ha puesto de manifiesto que la comunicación es hecha por las personas y afecta a las personas, pero ya no se apoya en el punto de vista inalterable de lo que es correcto, o en un conocimiento personal cercano.”⁵⁹⁷. No debemos olvidar que para cualquier sistema social, político, económico o de otra índole, la inseguridad constituye uno de los mayores desafíos.⁵⁹⁸ O como nos recuerda Talcott Parsons: “en la mayoría de los sistemas sociales existe una necesidad, gratificada de modo muy incompleto, de sentir que ‘todo marchará bien’.”⁵⁹⁹ La reducción de la complejidad en este campo se llamaría entonces “credibilidad”.

1.3 Lo contemporáneo: la teoría de la credibilidad

El tipo de imperialismo narrativo al que estamos sometidos actualmente construye historias que acaban siendo interiorizadas por el espectador, incluso en

⁵⁹⁶ Manuel González de Ávila, *Cultura y razón. Antropología de la literatura y de la imagen* (Barcelona: Anthropos Editorial, 2010), 221-222 (*cursiva en original*) y Manuel González de Ávila, “Ciencia y paraciencia en la imagen: Alexander Tsiaras, *Anatomical Travelogue/The Visual MD*”, *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 194-790 (octubre-diciembre 2018): 1-14.

⁵⁹⁷ Luhmann, *Confianza*, 84.

⁵⁹⁸ Manuel González de Ávila, “Breve teoría de la lectura natural”, *Signa*, Vol. 28 (2019): 63-104.

⁵⁹⁹ Talcott Parsons, *El sistema social*, (Madrid: Editorial Revista de Occidente, 1966), 407.

aquellos casos donde lo que cada uno entiende por realidad (o conforma su sentido de la misma) ha sido totalmente enajenado. La ficcionalización de lo real quedó al descubierto cuando los oficiales de las Naciones Unidas buscaron los arsenales de las armas de destrucción masiva en Irak (más tarde la disputa desembocaría en la Guerra del Golfo en el año 2003). No es de extrañar, al fin y al cabo, lo que perseguían los funcionarios era una historia, una trama.

Esta contemporaneidad o cualidad de “lo contemporáneo” que sucede en historización -a decir de su principal teórico Terry Smith- a la modernidad y la posmodernidad, “representa múltiples maneras de estar con, dentro y fuera del tiempo”, siendo “configurada por la fricción entre antinomias tan intensas que resisten cualquier generalización” y que responden a tres fuerzas contendientes: 1) la globalización y su sed por la hegemonía 2) una desigualdad acelerada entre personas, clases e individuos y 3) la total inmersión de la sociedad en un régimen visual espectacular.⁶⁰⁰

Los conceptos de honor, *ethos*, carisma y confianza que nos han permitido preparar el terreno son, parafraseando la terminología de Zygmunt Bauman, conceptos sólidos. Mas hoy vivimos “tiempos líquidos”: “una condición en la que las formas sociales (las estructuras que limitan las elecciones individuales, las instituciones que salvaguardan la continuidad de los hábitos, los modelos de comportamiento aceptables) ya no pueden (ni se espera

⁶⁰⁰ Terry Smith, “What is Contemporary?”, *October*, no. 130 (otoño 2009): 48-49. Véase también Terry Smith, *What is Contemporary Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2009), y Terry Smith, “The State of Art History: Contemporary Art”, *The Art Bulletin*, vol. 92, no. 4 (diciembre 2010).

que puedan) mantener su forma por más tiempo, porque se descomponen y se derriten antes de que se cuente con tiempo necesario para asumirlas.”⁶⁰¹ Y, prosigue Bauman, “Resulta improbable que las formas [sociales], presentes o solo esbozadas, cuenten con el tiempo suficiente para solidificarse y, dada su breve esperanza de vida, no pueden servir como marcos de referencia para las acciones humanas y para las estrategias a largo plazo.”⁶⁰²

Aunque no se haya utilizado hasta la fecha en un contexto teórico muy definido, todos presentimos de manera natural cuál es el entorno material del término líquido “credibilidad”: la sociedad de consumo, los medios de masas y las redes sociales. Después de la Segunda Guerra Mundial y con el perfeccionamiento del marketing y la venta por correo en Estados Unidos, el término “credibilidad” se va imponiendo temprana y paulatinamente en este sector. Uno de sus más conocidos teóricos, Philip Kotler, lo viene así manifestando desde hace años en lo que es uno de los manuales de referencia en el campo del marketing: “La sofisticada imagen de los canales de la Teletienda han dado a la publicidad de venta directa más credibilidad.”⁶⁰³ Con la llegada de Internet, la venta a través de la red toma el relevo de la venta tradicional por correo multiplicando las ventas de manera progresiva, pero también favoreciendo el fraude. Como consecuencia de esta inseguridad, la universidad de Stanford desarrolla el *Web Credibility Research* bajo la supervisión de Brian Jeffrey Fogg en el año 2002: diez puntos de actuación que permiten afianzar la veracidad de la información que

⁶⁰¹ Zygmunt Bauman, *Tiempos líquidos: vivir en una época de incertidumbre* (Barcelona: Tusquets Editores, 2008), 7.

⁶⁰² *Ibíd.*

⁶⁰³ Philip Kotler, *Marketing Management* (Upper Saddle River: Prentice Hall, 2001), 500.

ofrece, por ejemplo, un vendedor, una marca o una empresa en la red, y que se resume, entre otros, en que la información sea correcta, actual y verificable.⁶⁰⁴

El campo de especial interés para nuestra investigación es el de los medios de comunicación, pues la noción de “credibilidad” se ha erigido en la herramienta por excelencia de control y calidad. No importa si se trata del presidente Trump anunciando la invasión de Corea del Norte o Bill Gates anunciando la última y tan ansiada vacuna contra el coronavirus, todos ellos dependen de que su representación sea atractiva y, sobre todo, creíble. Dicho en otras palabras: que el sujeto enunciatario le otorgue credibilidad.

Si miramos atrás comprobamos cómo existen indicios del término *credibility gap* (tanto como un ‘agujero’ en la credibilidad) en los años 60 con motivo de la crisis de Cuba y, en particular, la Guerra de Vietnam. Se le atribuye al senador Demócrata J. William Fulbright haber acuñado el término al no recibir una respuesta convincente del presidente Lyndon B. Johnson acerca de la situación real en Vietnam.⁶⁰⁵ Casos más recientes serían, por ejemplo, el escándalo de las escuchas de los periodistas de *The News of the World*: “El rechazo por parte de Murdoch de asumir responsabilidades puede mermar su credibilidad”.⁶⁰⁶ Y también las escuchas masivas y

⁶⁰⁴ B. J. Fogg, “Stanford Guidelines for Web Credibility: A Research Summary from The Stanford Technology Lab”, *Stanford.edu* (mayo 2002), recurso online.

⁶⁰⁵ Nancy Snow, *The Arrogance of American Power: What U.S. Leaders are Doing Wrong and Why It's our Duty to Dissent* (Nueva York: Rowman & Littlefield Publishers, 2007), 142.

⁶⁰⁶ Carol Hymowitz y Andy Fixmer, “Murdoch Refusal to Take Responsibility May Dent Credibility”, *Bloomberg* (20 de julio de 2011), recurso online.

control de mensajes de correo por parte de la NSA: “La administración [Obama] ha perdido cualquier credibilidad en este asunto.”⁶⁰⁷

Antes de proponer una definición del propio concepto de “credibilidad”, nos es conveniente revisar cómo los conceptos (pre)modernos del honor, el *ethos*, el carisma y la confianza se relacionan con respecto a él. Dicho de otra manera: ¿cuánto queda de ellos en el concepto de “credibilidad”? No solo los rígidos códigos de honor homéricos han desaparecido, sino que, como bien nos recuerda José Carlos del Alma, en sociedades cada vez menos cohesionadas “la presencia del honor en la cultura y la ciencia es hoy día meramente anecdótica.”⁶⁰⁸ ¿Y qué nos depara el *ethos*? Nos parece que de los tres elementos que conforman la retórica aristotélica el *ethos* ha desaparecido de la ecuación dando paso al *pathos* y al *logos*. Por lo general podríamos afirmar que no es el carácter o talante del orador lo que prevalece, en sentido aristotélico, lo que importa es el propio discurso y la emoción que suscita en el oyente. En otras palabras: el orador ha de ser creíble, no ético. Recordemos que el talante o carácter aristotélico se adquiere a través del hábito o costumbre de elecciones de orden moral que conducen a una vida virtuosa. Personajes como Trump o Johnson si bien tienen un carácter muy marcado que ponen en escena y con el que sus votantes se identifican –Trump franco y viril, Johnson listo y cínico–, no es menos cierto que ese carácter poco o nada tiene que ver con el *ethos* aristotélico y las virtudes asociadas a él como justicia, moderación, magnanimidad o

⁶⁰⁷ Redacción, “President Obama’s Dagnet”, *The New York Times* (6 de junio de 2013), recurso online.

⁶⁰⁸ Alma, “Honor and Public Opinion”, 456.

sensatez. Estos personajes más bien demuestran todo lo contrario. En otras palabras: los conceptos pre-modernos de honor y *ethos* han dejado paso a conceptos modernos como carisma o confianza que son el resultado de construcciones subjetivas.

En cuanto al carisma, ocurre otro tanto: la sociedad actual tiende a favorecer al político-celebridad, al más alborotador y al que más promete. Es un carisma artificial y anti-weberiano. En el caso de Trump y Johnson el carisma va acompañado del logos y del pathos. En cuanto a la confianza, el mundo se ha vuelto global e impersonal centrándose no en el futuro, sino en el *aquí-y-ahora*. El Presidente Trump es el que mejor que nadie representa a la nueva camada de élites “nacional populistas”. Mientras que el honor y el carácter aristotélico brillan por su ausencia, Trump ha recuperado al líder carismático weberiano: autoritario, perturbador, que aborrece tanto al poder tradicional como al burocrático, que practica un culto a la personalidad enfermizo y que mantiene una relación irracional con sus seguidores.⁶⁰⁹

El “factor credibilidad” viene determinado por la propia experiencia del receptor. La credibilidad se define como una acción ejercida por el emisor a través de los medios de masas y sociales, con un discurso adecuado a la realidad que describe, esto es, coherente y dotado de credibilidad, con el que el receptor se identifica.

⁶⁰⁹ Steven Lukes, “Trump’s Charisma”, en Eric Klinenberg, Caitlin Zaloom y Sharon Marcus (eds.), *Antidemocracy in America: Truth, Power, and the Republic at Risk* (Nueva York: Columbia University Press, 2019), 199-206.

La credibilidad se erige entonces en una imagentexto o imagen-acontecimiento privilegiada de lo mediático, *id est*, aquella confianza-credibilidad trasladada al ámbito de los medios de masas y redes sociales que conectan a través del discurso al emisor con el receptor. La credibilidad requiere de una validación continuada por parte del receptor dado que solo asegura las condiciones satisfactorias de la transmisibilidad del discurso en la medida en que existe un contrato enunciativo que es aceptado por el destinatario y asumido por el destinador. Sobra decir que tal contrato es frágil y susceptible de ser roto en cualquier momento. En otras palabras: la gente tiende a creer lo que quiere creer en cada momento de acuerdo con sus valores y predisposiciones.

Es oportuno recordar aquí las palabras de Fontcuberta cuando afirma que “La fotografía [y la imagen en general añadiría yo] está perdiendo el aval de sus raíces empíricas y su *credibilidad* pasa a depender de la confianza que se ganen los fotógrafos.”⁶¹⁰ El problema es que no solo la imagen sino también la palabra ha perdido cualquier relación con la ética y con los hechos. Y en este marco hiper-narrativo y transvisual, caracterizado por la inestabilidad de la imagen, las mentiras verdaderas y los brotes de conocimiento ignorante, el concepto de credibilidad cobra todo su sentido en un mundo basado en construcciones sociales subjetivas.

⁶¹⁰ Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010), 27 (*la cursiva es mía*).

Capítulo 2

La celebridad como alternativa a la credibilidad:
la política como celebridad (la credibilidad
célebre), la celebridad como política (la
celebridad creíble)

2.1 La política como celebridad: la credibilidad célebre

En este apartado vamos a abordar cómo la celebridad se ha erigido en alternativa a la credibilidad a través del campo de lo político. La vía es doble: no solo el político se convierte en una suerte de celebridad, sino también la celebridad hace incursiones en el campo de lo político. Se trata de un proceso complejo y problemático que refleja de manera prístina las contradicciones de la sociedad en pleno siglo XXI.

Ahora Trump a golpe de tuit y antes Reagan nos recuerdan cómo el *show business* desde una fecha tan temprana como 1918, y siendo a la sazón Woodrow Wilson el presidente, sería el artífice de que, con el devenir del siglo, la Casa Blanca se convirtiera en un plató de cine. Alan Schroeder nos cuenta cómo en abril de 1918 Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Charles Chaplin y Marie Dressler visitan la Casa Blanca para promocionar la venta de bonos de guerra en una época en la que ciudadano norteamericano medio hacía gala de un actitud profundamente aislacionista.⁶¹¹ Y esta condición cinéfila también nos la recordaban las palabras del propio Ronald Reagan (el primer actor-presidente o *show business president* de la historia) cuando afirmaba, con su sorna habitual, que “ha habido ocasiones en el despacho que no me era capaz de imaginar cómo podría haber desempeñado este trabajo si no hubiera sido actor.”⁶¹²

⁶¹¹ Alan Schroeder, *Celebrity-in-Chief: How Show Business Took Over the White House* (Boulder: Westview Press, 2004), 17-18.

⁶¹² Neal Gabler, *Life: The Movie. How Entertainment Conquered Reality* (Nueva York: Vintage Books, 2000), 109-110.

Argumenta Neal Gabler con buen criterio que los medios de masas en el siglo XX habían sabido convertir cualquier noticia en entretenimiento y que aquello que no se adaptaba a los condicionantes y reglas del espectáculo se quedaba fuera.⁶¹³ También Neil Postman se expresa en términos similares cuando afirma que “Mientras que la televisión enseñó a las revistas que las noticias no son más que entretenimiento, las revistas le enseñaron a la televisión que solo el entretenimiento es noticia.”⁶¹⁴ En otras palabras: tanto el medio como el mensaje era puro entretenimiento.

Mas antes de abordar cómo, en palabras de Norman Mailer, “la *política* norteamericana se convertiría ahora también en la *película* norteamericana favorita”,⁶¹⁵ es oportuno establecer una definición terminológica clara y precisa entre los conceptos de “fama” y “celebridad”.

Aunque los términos fama y celebridad se usen indistintamente, no son intercambiables para los teóricos: la “fama” es un proceso mientras que la “celebridad” es un estado. La fama ya aparece reseñada en *La Ilíada* (762 antes de Jesucristo) junto con el honor y la gloria a la que aspira el héroe griego. Oigámoslo de Homero por boca de Héctor: “¡Quisieran los dioses que fuera yo inmortal, no envejeciera y gozara de los mismos honores que Atenea o Apolo, con tanta seguridad como el próximo día ha de ser funesto para los aqueos!”⁶¹⁶

⁶¹³ *Ibíd.*, 96.

⁶¹⁴ Neil Postman, *Amusing Ourseves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business* (Nueva York: Viking Press, 1985), 112.

⁶¹⁵ Norman Mailer, *The Presidential Papers* (Nueva York: G. P. Putnam’s Sons, 1963), 44 (*la cursiva es mía*).

⁶¹⁶ Homero, *La ilíada*, 53.

El término *kleos afthiton* se traduce como “fama imperecedera”, según David Giles.⁶¹⁷ “A lo largo de la historia, prosigue Giles, la fama ha sido identificada con inmortalidad, fama espiritual (a los ojos de Dios) y fama mundana (a los ojos del público) y, más recientemente, con la fama del momento.”⁶¹⁸ Por su parte, “la característica definitoria de la celebridad es que se trata esencialmente de una producción mediática cuyo uso está íntimamente ligado al siglo XX”.⁶¹⁹ Ello implica que cada uno de nosotros está en disposición de acceder al estatus de celebridad, independientemente de que seamos un anónimo oficinista, un portero de noche o un profesor de universidad. La celebridad es básicamente la historia de los medios de masas: la industria del cine de Hollywood (conjuntamente con la radio) en los años 20 y 30 convertiría a las “estrellas en personalidades”.⁶²⁰ La anterior idea de Thomas Carlyle acerca de los héroes como personas representativas de la sociedad, filosofía aún plenamente en boga en el siglo XIX, se disuelve dando paso a las celebridades del cine con su carisma, personalidad, trabajo y vida íntima. Y son precisamente, a decir de P. David Marshall, “la aparición de las *movie fan magazines* (*Moving Picture World*, seguida luego por *Photoplay*, *Modern Screen* y *Silver Screen*) las que [en los años 20] de manera abierta celebran la vida de la estrella de cine y de su vida.”⁶²¹ Este proceso de difusión de lo privado ya había sido iniciado en el cine un poco antes por David W. Griffith y su invención del

⁶¹⁷ David Giles, *Illusions of Immortality: A Psychology of Fame and Celebrity* (Londres: Macmillan Press, 2000), 3.

⁶¹⁸ *Ibíd.*

⁶¹⁹ *Ibíd.*, 3-4.

⁶²⁰ *Ibíd.*, 21.

⁶²¹ P. David Marshall, *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Power* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006), 8-9.

close-up o primer plano.⁶²² Hasta entonces, tanto en el teatro como en las producciones cinéfilas anteriores, lo que prevalecía era la mirada panorámica. Ahora Griffith plantaba la cámara en el mismo rostro del actor forjando una nueva relación de intimidad entre el personaje y la audiencia y centrando aún más el peso de la trama en el propio actor.⁶²³

La comparación a modo de resumen sería entonces de la siguiente manera: 1) la *fama* equivale a la reputación y *habilidad-producto-objeto* y 2) la *celebridad* representa entonces notoriedad y *reconocimiento-persona-sujeto*. El reconocer las diferencias nos habilita para detectar las áreas grises. El punto es que los medios de masas, especialmente la televisión, empezaron a tratar a individuos que tenían fama adquirida a través de su arte, sus películas, sus canciones, en resumen, a través de su dedicación, esfuerzo y talento, como celebridades. Y, en algunos casos, como ocurre con las estrellas de cine, cantantes, atletas, modelos, diseñadores de moda o cocineros, tanto la fama como la celebridad se reconcilian en una misma persona dado que los *fans* desean conocer más y más de la intimidad de sus vidas, una intimidad que, como todos sabemos, formaba parte de la estrategia y maquinaciones del temprano aparato de producir estrellas de Hollywood.⁶²⁴ Así, personajes como Picasso, Dalí, Duchamp, Elvis Presley, Madonna, Rita Hayworth y Jane Fonda son famosos por sus méritos en el mundo de las artes plásticas, la música y el mundo del cine, pero también se han convertido en celebridades por

⁶²² Ibíd., 13 (*cursiva* 'movie fan magazines' *mía*, *las otras en original*).

⁶²³ Ibíd.

⁶²⁴ Giles, *Illusions of Immortality*, 5-7.

todo lo que rodea y ha rodeado sus vidas.

Con el devenir del tiempo, la popularidad de la televisión en los años 50 toma el relevo al meternos a las estrellas literalmente en nuestro hogar.⁶²⁵ Según Neal Gabler, la televisión acentuaría la “teatralización” de la política.⁶²⁶ Pero ante el aburrimiento y estatismo habituales de la política, “la televisión demandaba, según Gabler, acción y demandaba personalidad.”⁶²⁷ Con lo que concluye que “El político se había convertido simplemente en una suerte de estrella, el proceso político en un tipo de espectáculo y la televisión en su mejor plató.”⁶²⁸ Lo que Gabler nos dice en otras palabras es que la profesión de político se asemejaba cada vez más a un *casting* con su audición. Decenios más tarde este maridaje entre política y entretenimiento -lo que los norteamericanos llaman *politainment*- sería llevado a su extremo por John F. Kennedy, Jr., el hijo del malogrado presidente, cuando, con motivo del lanzamiento de la revista *George* en febrero de 1995, afirma al *The New York Times* sin ruborizarse que “Nuestra misión es hacer de la política una especie de entretenimiento.”⁶²⁹ También Graeme Turner incide en esta faceta del espectáculo y la personalidad cuando mantiene que “las técnicas usadas para producir celebridades se usan ahora para producir noticias y promover el debate público” en primarias y campañas presidenciales que constituyen poco más que “un concurso de personalidades.”⁶³⁰ Esta importancia de “tener (una) personalidad” nos revela un desplazamiento más

⁶²⁵ *Ibíd.*, 21-23.

⁶²⁶ Gabler, *Life is a Movie*, 99.

⁶²⁷ *Ibíd.*

⁶²⁸ *Ibíd.*, 100.

⁶²⁹ Deirdre Carmody, “Politics as Entertainment, Politics even as Play”, *The New York Times* (20 de febrero de 1995), 5.

⁶³⁰ Graeme Turner, *Understanding Celebrity* (Londres: Sage, 2010), 130.

profundo ocurrido en el seno de la sociedad que, a decir de John Corner y Dick Pels, ha llevado al “ciudadano a votar por personas y sus ideas más que a partidos políticos y sus programas”.⁶³¹ Esta “apatía” ideológica o programática se ve compensada, según Corner y Pels, por un “interés más distraído en la *infotainment* política y la celebridad.”⁶³² Para Turner, el ciudadano encuentra hoy la información política en programas de cotilleos, de humor y los *talks shows*.⁶³³ El *Intermedio* del Gran Wyoming es un típico ejemplo de esta tendencia. “Lo cual no constituye ninguna sorpresa, sugiere Liesbet van Zoonen, pues la mayor parte de la gente ha de “hacer política en su tiempo de ocio, y el ocio es un sector altamente competitivo.”⁶³⁴ La política entonces ha de competir con otros ámbitos como la literatura, la música, el cine, el periodismo o las artes visuales, que también han sucumbido a las reglas del mercado y el espectáculo. La celebridad es el icono por antonomasia de la democracia y el capitalismo. Y los políticos, al igual que las celebridades, se han convertido forzosamente en iconos pop.⁶³⁵ Pongamos como ejemplo uno de los casos más clarificadores de los últimos años: Tony Blair. He aquí el político convertido en marca que representa lo auténtico y lo personal, en resumen, lo *cool*. Todo lo opuesto a los aburridos y anticuados debates políticos. La asociación de Blair con empresarios de éxito como Richard Branson, el propietario del grupo Virgin, o

⁶³¹ John Corner y Dick Pels, “Introduction: The Restyling of Politics”, en John Corner y Dick Pels (eds.), *Media and the Restyling of Politics* (Londres: Sage, 2006), 7.

⁶³² *Ibíd.* (*la cursiva es mía*).

⁶³³ Turner, *Understanding Celebrity*, 131 (*cursiva en original*).

⁶³⁴ Liesbet van Zoonen, *Entertaining the Citizen: When Politics and Popular Culture Converge* (Nueva York: Rowman & Littlefield Publishers, 2005), 2.

⁶³⁵ P. David Marshall, *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Power* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006), 248.

músicos como Bono de U2 o Noel Gallagher de Oasis, representa esa búsqueda de lo *cool* por asociación con celebridades del mundo de la empresa y el espectáculo.⁶³⁶ Esta *Cool Politics* busca, en palabras de John Street, la asociación “derivada del valor cultural general que conlleva lo cool” y el hecho de que representa la idea de “estar al mando y ser una persona accesible.”⁶³⁷ La exitosa campaña *Cool Britannia* sería concebida por el Nuevo Laborismo de Blair a finales de los 90 para promocionar la *cool pop culture* británica en torno al concepto de las industrias culturales. Al final, no acabaría siendo más que otro instrumento neoliberal con escasa representación multicultural, que ahondaría aún más las desigualdades existentes en el mundo de la cultura británica.⁶³⁸ Tony Blair (y en su estela Bill Clinton) sería el mejor ejemplo de ese intento de asociar la política con lo *cool*. Lo que revela la compleja e intrincada relación entre los medios de masas, la cultura popular y la política. Corner y Pels manejan las nociones de *potiticised media* y *mediatised politics*: mientras que el primero sugiere el “amplio control de los media por parte del sistema político” y sus *spin doctors*, el segundo se refiere a la progresiva “colonización de la política por la lógica y los imperativos de los medios.”⁶³⁹

Con el amanecer del nuevo siglo, los medios sociales no sólo completaron esta centenaria transformación, sino que

⁶³⁶ Corner y Pels, “Introduction: Restyling Politics”, 8.

⁶³⁷ John Street, “The Celebrity Politician: Political Style and Popular Culture”, en Corner y Pels (eds.), *Media Restyling Politics*, 96 (*cursiva en original*).

⁶³⁸ Tom Campbell y Homa Khaleeli, “Cool Britannia symbolised hope—but all it delivered was a culture of inequality”, *The Guardian* (5 de julio de 2017), recurso online.

⁶³⁹ Corner y Pels (eds.), “Introduction: Res-Styling Politics”, 4.

supieron competir con los medios de masas tradicionales en su hasta entonces inimaginable capacidad de convertir a un personaje auténtico y atípico como Donald Trump en presidente de los Estados Unidos.



Estrellas de Hollywood posando con Eleanor Roosevelt en enero de 1940

Repasemos entonces brevemente algunos momentos clave de esa fructífera y compleja correspondencia entre el mundo de la política y el cine. Las relaciones, la admiración e, incluso, la dependencia mutua entre la Casa Blanca y Hollywood vienen de lejos. De hecho, bien podemos afirmar que el 30 de enero de 1940 constituye una fecha mítica en ese sentido dado que representa la perfecta alineación entre la era dorada del cine y el momento de gloria de Franklin Delano Roosevelt (FDR). Ese día en el que FDR celebra su fiesta de cumpleaños, dieciocho estrellas rutilantes del mundo del celuloide asisten a la Casa Blanca a rendir pleitesía al presidente de la nación. Entre ellos figuraban personas como Mickey Rooney con apenas 19 años cumplidos, James Cagney (quien dos años

más tarde ganaría el Oscar por *Yankee Doodle Dandy*), Olivia de Havilland, Lana Turner o el mismísimo Tyrone Power.⁶⁴⁰

Después de Woodrow Wilson, durante los años 20 y 30 los presidentes norteamericanos guardarían una respetuosa distancia del mundo del cine y del espectáculo. Sin embargo, les habría de salir un duro competidor: el dictador. Como señalamos en el capítulo dos, el dictador se había convertido en el fenómeno más fascinante de la era de entreguerras. Representaba al nuevo político, al hombre mesiánico y carismático en el sentido weberiano. Al mismo tiempo que Hollywood crea el arquetipo del *actor-celebridad* del *star system*, surge el *dictador-celebridad* de la propaganda. Para Fred Inglis, ello se debe a la feliz conjunción de la distribución masiva de prensa escrita, el advenimiento de los noticiarios y la escenificación de multitudinarios mítines políticos.⁶⁴¹ Dictadores como Hitler y Mussolini, y en menor medida Stalin, eran celebridades supremas. Lo cual no es de extrañar dado que disponían de un control absoluto sobre los medios de masas. Además, tanto Hitler como Mussolini practicaban ante el espejo esas poses espectaculares y gestos melodramáticos que luego causaban furor y fervor entre las entregadas masas. Ya el fallido *putsch* de Hitler en el año 1923 constituye un perfecto ejemplo de esa teatralidad melodramática: el intento de golpe de estado en la cervecería Bürgerbräukeller donde se sube a una mesa disparando la famosa bala al techo para llamar la atención de los allí presentes.⁶⁴² La extraordinaria película *El triunfo de la voluntad* (1934) del

⁶⁴⁰ Schroeder, *Celebrity-in-Chief*, 7-8.

⁶⁴¹ Inglis, *A Short History of Celebrity*, 158.

⁶⁴² Joachim C. Fest, *Hitler* (Londres: Harcourt Books, 1974), 182-183.

enfervorizado Hitler dirigiéndose a las masas en Núremberg es tal vez el documento visual que mejor capta el espíritu de esa época.⁶⁴³



Mussolini a trote con sus oficiales en Roma antes de un mitin en 1938

En el caso de Mussolini recurrimos a la icónica imagen del dictador haciendo *jogging* con sus oficiales en pleno uniforme en Roma en el año 1938.⁶⁴⁴ Decía Hitler que toda revolución necesita un enemigo exterior que “pudiera concentrar el odio que la masa siempre alberga en su seno.”⁶⁴⁵ ¡A pesar de haber transcurrido casi cien años,

⁶⁴³ Para Leni Riefenstahl véase el agudo ensayo de David B. Hinton, “‘Triumph of the Will’: Document or Artifice?”, *Cinema Journal*, vol. 15, no. 1 (otoño 1975): 48-57.

⁶⁴⁴ Ivone Kirkpatrick, *Mussolini: study of a demagogue* (Londres: Odham Books, 1964), 129.

⁶⁴⁵ Mercedes Odina y Gabriel Halevi, *El factor fama* (Barcelona: Anagrama, 1998), 120.

todo ello no es muy diferente a lo que ocurre hoy con Trump y sus enrabiados seguidores supremacistas!

Como señalamos anteriormente, sería Franklin Delano Roosevelt el primero en percatarse del potencial de la asociación de la Casa Blanca con las estrellas de Hollywood. Roosevelt era muy consciente de su importancia en una sociedad democrática como la norteamericana, en la que los medios de masas como el cine, la televisión y la radio desempeñaban un papel cada vez más importante. Las estrellas de cine eran los nuevos héroes homéricos, los ídolos y los favoritos del ciudadano de a pie. La identificación de un presidente elegido democráticamente con la popularidad de actores y actrices de Hollywood solo podría acentuar la categoría social del político.⁶⁴⁶ Y así es cómo a partir de esa experiencia en la Casa Blanca se instaure una costumbre no escrita que lleva al presidente de turno a adoptar técnicas del mundo de la publicidad y del mundo de la actuación y a rodearse de asesores, estilistas y guionistas (pensemos, por ejemplo, en Robert Montgomery como asesor de Dwight Eisenhower o en Bob Hope con Lyndon Johnson).⁶⁴⁷

El presidente telegénico por excelencia sería John F. Kennedy, quien años más tarde cimentaría aún más esta imagen a través de su amistad con el famoso *Rat Pack* de Frank Sinatra y su sonadísimo romance con Marilyn Monroe. De hecho, Richard Nixon, a la sazón vice-presidente de Eisenhower, accedería en mala hora a participar en una serie de debates televisivos con John F. Kennedy. A pesar de que Eisenhower se lo había desaconsejado enconadamente

⁶⁴⁶ Schroeder, *Celebrity-in-Chief*, 18.

⁶⁴⁷ *Ibíd.*, 220-222.

y, en última instancia, le había ofrecido los servicios de Montgomery, Nixon hizo caso omiso.⁶⁴⁸ Como todos sabemos, Nixon dio una pésima imagen, al contrario del muy televisivo Kennedy, y acabaría perdiendo las elecciones. El impacto visual de la televisión ya tendría un efecto ineludible en el votante. Es a partir de ese momento entonces cuando el mundo de la política se vuelve forzosamente consciente de que para ganar unas elecciones el candidato no solo ha de tener carisma, sino que ha de ser fotogénico y dar bien ante las cámaras. En resumen: ha de ser una suerte de celebridad dispuesta a participar en una especie de *reality show*.

2.2 La celebridad como política: la celebridad creíble

El mundo de la política fue gravitando cada vez más hacia el entretenimiento. Y el mundo del entretenimiento hizo lo propio hacia la política. Recordemos las sabias palabras de Gore Vidal: “Fuera de Washington nunca he conocido un mundo tan completamente obsesionado con la política como Hollywood, donde el matrimonio entre cine y política es inevitable.”⁶⁴⁹ Los fuertemente politizados discursos de las actrices y los actores con motivo de la entrega de los Premios Óscar siguen dando buena fe de esa obsesión. Sin embargo, recuerda Inglis, sorprende que Hollywood tardara tanto en proponer a uno de los suyos como candidato a la presidencia de la Casa Blanca.⁶⁵⁰

Este apartado lo enfocaremos por dos vías. Por un lado,

⁶⁴⁸ *Ibíd.*, 223.

⁶⁴⁹ Gore Vidal, *Palimpsest: A Memoir* (Londres: Penguin Books, 1996), 289.

⁶⁵⁰ Inglis, *Short History Celebrity*, 181.

dibujaremos una panorámica de aquellos actores que verdaderamente dieron el salto del celuloide al colegio electoral. Y por otro, analizaremos algunos casos de actores y cantantes que usan su celebridad para hacer política asociando su nombre a un determinado partido, a un político o, como suele ser más habitual, a causas muy concretas. Tendríamos entonces el caso de la *celebridad-político* y el de la *celebridad politizada*. Esta hibridación la explican Darrell M. West y John M. Orman muy acertadamente cuando afirman que “Individuos prominentes usan su fama bien para presentarse a un cargo electivo o influir en aquellos que lo hacen. Tienen la capacidad para usar su plataforma para buscar financiación para ellos mismos o para otros políticos. En un sistema político centrado en los medios de masas, la celebridad está muy capacitada para atraer la atención de la prensa. Brindan un gran argumento y a los periodistas les encanta crear historias en torno a celebridades glamurosas.”⁶⁵¹

Somos conscientes de que este fenómeno es típicamente norteamericano.⁶⁵² West y Orman hacen bien en recordarnos que el público norteamericano dispensa gran respeto a aquella celebridad que literalmente baja a la arena política en tanto en cuanto considera que se trata de una persona íntegra que se ha ganado una gran reputación a lo largo de su vida.⁶⁵³ Después de Ronald Reagan como presidente, la mayoría de nosotros asumíamos que se trataba de una excepción y que el campo de acción de la celebridad se limitaría más a *influir en* que a *dedicarse*

⁶⁵¹ Darrell M. West y John M. Orman, *Celebrity Politics* (Upper Saddle River: Prentice Hall, 2003), 6.

⁶⁵² Turner, *Understanding Celebrity*, 133.

⁶⁵³ West y Orman, *Celebrity Politics*, 102.

a la política. Sinceramente, pocos nos podíamos imaginar que *Conan el bárbaro* o *Terminator*, el Mr. Olympia del *bodybuilding*, se convertiría en Gobernador de California entre 2003 y 2011!⁶⁵⁴ Con todo, el 8 de abril de 1986 para ser más exactos, ya *Harry-el-sucio* Clint Eastwood había ganado las elecciones para alcalde de la pequeña ciudad californiana de Carmel, aunque su vocación política ya venía de muy atrás.⁶⁵⁵ Y en 1974 la archiconocida Shirley Temple sería nombrada por Gerald Ford embajadora de los Estados Unidos en Ghana. Repetiría en el cargo como embajadora de Checoslovaquia en 1989 a petición de George Bush padre.⁶⁵⁶ Así mismo, también el famoso cantante de salsa y actor Rubén Blades se presentaría varias veces sin éxito a las elecciones por la presidencia de Panamá.⁶⁵⁷ Y, evidentemente, el caso más conocido hoy es el de Donald Trump, estrella del programa *The Apprentice*. En Europa, el precursor de esta tendencia sería sin duda alguna el magnate de los medios Silvio Berlusconi, quien fuera Primer Ministro de Italia en 1994 y nuevamente en 2001.⁶⁵⁸ E incluso aquí, en España, tendríamos nuestra propia versión en la persona de Toni Cantó, cuyas incursiones primero en UPyD y ahora en Ciudadanos no han sido muy afortunadas.⁶⁵⁹ De hecho, si uno inserta en google “celebrities turned politicians”, el buscador te remite como primero de la lista a Wikipedia y su *list of*

⁶⁵⁴ Andrew Glass, “Schwarzenegger elected California’s governor, Oct. 7, 2003”, *Politico* (7 de octubre de 2017), recurso online.

⁶⁵⁵ Jake Rossen, “When Clint Eastwood Was Elected Mayor of Carmel, California”, *Mental Floss* (7 de abril de 2016), recurso online.

⁶⁵⁶ Uri Friedman, “Shirley Temple: Actress, Ambassador, Honorary African Chief”, *The Atlantic* (11 de febrero de 2014), recurso online.

⁶⁵⁷ Tracy Wilkinson, “Ruben Blades’ Panamanian Pipe Dream: The Singer-Actor Finds the Spotlight Is Hotter When You’re Running for President”, *Los Angeles Times* (24 de abril de 1994), recurso online.

⁶⁵⁸ Silvia Leonzi, Giovanni Ciofalo y Antonio di Stefano, *Power and Communication: Media, Politics and Institutions in Times of Crisis* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015), 2-6.

⁶⁵⁹ Jesús Cintora, “La política como Toni Cantó”, *eldiario.es* (7 de octubre de 2019), recurso online.

actors-politicians: una lista de los actores y actrices, tanto conocidos como menos conocidos, que se han presentado a elecciones locales, regionales o al parlamento nacional. La candidatura del archiconocido rapero Kanye West, por cierto, duró lo que dura un tuit: el 16 de julio, apenas nueve días después de haberla anunciado, ya se estaba retirando.⁶⁶⁰

Si bien estos casos del *celebrity-politician* son fascinantes, siguen siendo por lo general minoritarios. Lo que es más corriente es que la celebridad se pronuncie por algún partido político o, más bien, candidato en concreto o que se muestre comprometida con una determinada causa. Es decir: hay un interés por influir en la política, sí, pero manteniendo ciertas distancias.

La pregunta que deberíamos plantearnos, parafraseando a Liesbet van Zoonen, sería la siguiente: ¿la celebridad acaba volviéndose más importante que la propia propuesta política?⁶⁶¹

Con el imparable proceso de mundialización y las políticas globales que surgen de ella, es evidente que en los últimos años el escenario para el denominado *transnational celebrity activism*, a decir de Liza Tsaliki, Christos Frangonikolopoulos y Asteris Huliaras, se ha ensanchado alcanzando especial relevancia.⁶⁶²

⁶⁶⁰ Redacción, “Kanye West retires from the race as President”, *fashiontrendstips* (16 de julio de 2020), recurso online.

⁶⁶¹ Zoonen, *Entertaining the Citizen*, 70.

⁶⁶² Liza Tsaliki, Christos Frangonikolopoulos y Asteris Huliaras, “Introduction: The Challenge of Transnational Celebrity Activism: Background, Aim and Scope of the Book”, en Liza Tsaliki, Christos Frangonikolopoulos y Asteris Huliaras (eds.), *Transnational Celebrity Activism in Global Politics: Changing the World?* (Bristol: Intellect, 2011), 12-13.

Angelina Jolie, Brad Pitt, Madonna, George Clooney, Mia Farrow, Bob Geldof y Bono son solo algunos de esos ejemplos de celebridades “prominentes en su labor humanitaria y activismo político a lo largo del globo, que a través de sus acciones han sido capaces de atraer la atención de una audiencia global conectada sobre determinados asuntos o causas.”⁶⁶³

Pero ¿dónde tiene sus raíces este *celebrity activism*? Aunque es difícil de fijar un punto en concreto, pensamos que el origen cabe buscarlo en las manifestaciones en contra de la guerra de Vietnam, que conseguirían unir a estudiantes, movimientos sociales y celebridades como Jimi Hendrix, Joan Baez, Jane Fonda o Muhammad Alí.⁶⁶⁴ Y recordemos el famoso performance que mencionamos anteriormente de John Lennon y Yoko Ono. Si bien el activismo anti-guerra era, a decir de Riina Yrjölä, político, radical, nacional y contra-cultural, el *celebrity activism* hoy asume un carácter humanitario, cooperativo y pacifista que se inserta de lleno en el ámbito la política internacional.⁶⁶⁵

Las celebridades suelen manifestarse, por lo general, a favor de un determinado candidato en tiempo de elecciones o incluso recabar fondos, sobre todo en Estados Unidos. Pensemos, por ejemplo, en la campaña de re-elección de Barack Obama en el año 2012: ¡194 celebridades del mundo de la música, el cine o la televisión apoyaban su

⁶⁶³ *Ibíd.*, 13.

⁶⁶⁴ Dan Brockington, *Celebrity Advocacy and International Development* (Londres: Routledge, 2014), 59.

⁶⁶⁵ Riina Yrjölä, “The Global Politics of Celebrity Humanitarianism”, en Tsaliki, Frangonikolopoulos y Huliaras (eds.), *Transnational Celebrity Activism*, 177.

candidatura!⁶⁶⁶ Entre ellas figuraban The Jonas Brothers, George Clooney, Eva Longoria, Jessica Alba, The Black Eyed Peas, Jay-Z y Beyonce, Oprah Winfrey, Marc Anthony, Jamie Foxx o Whoopie Goldberg. Como esto suele ser recurrente y más centrado en la propia comunidad nacional, vamos a abordar por el contrario dos de las vertientes del denominado *celebrity cosmopolitanism*: ese humanitarismo transnacional que defiende los derechos individuales de las personas en contra de abusos u opresiones.⁶⁶⁷



Bob Geldof y Bono en una de las ruedas de prensa pro África

Empecemos por la primera línea de trabajo representada por el *celebrity activism*: la asociación de un personaje

⁶⁶⁶ Thomas Durante, "Famous friends: The list of 194 celebrities the Obama campaign hopes will help with president's re-election", *Daily Mail* (12 de enero de 2012), recurso online.

⁶⁶⁷ Annika Bergman Rosamond, "The Cosmopolitan-Communitarian Divide and Celebrity Anti-war Activism", en Tsaliki, Frangonikolopoulos y Huliaras (eds.), *Transnational Celebrity Activism*, 67.

famoso con alguna causa o iniciativa humanitaria internacional. Uno de los ejemplos más conocidos es sin duda el de Bono de la banda musical U2 y Bob Geldof de Boomtown Rats erigiéndose en portavoces de África desde los 80 con las organizaciones Aid Africa y Live Aid, respectivamente. A través de conciertos, la publicación de discos y canciones -pensemos en *Do They Know It's Christmas?*- y, sobretodo, reuniones con líderes mundiales, Bono y Geldof se convirtieron en fervientes promotores de la condonación de la deuda externa de África. Su estatus de celebridad les daba incluso acceso a las cumbres del G-8. Y allí, algunos políticos, entre ellos Bush hijo y Tony Blair, aprovechaban la oportunidad, para hacerse la foto con ellos. No muy distinto a lo que ocurre en el *photo-call* de cualquier edición del Festival de Cine de Cannes.

En el año 2005 Bono y Geldof organizaron varios conciertos, los famosos *Live8*, para apoyar la campaña *Make Poverty History* encaminada a erradicar la deuda de las naciones más pobres del planeta. Bono y Geldof se erigen en héroes homéricos que persiguen el bien y cuyas motivaciones son altruistas y humanitarias. Para Yrjölä, tanto Bono como Geldof son caracterizados por la prensa occidental como “outsiders o incluso rivales de la política convencional, hasta tal punto que disfrutaban de un grado de apoyo masivo en su categoría de actores humanitarios apolíticos.”⁶⁶⁸ Europa, a través de dos de sus más destacadas y creíbles celebridades, se presentaba ante el mundo como un “actor que no tenía ningún interés económico, estratégico o político en África.”⁶⁶⁹ Este es

⁶⁶⁸ Yrjölä, “Global Celebrity Humanitarianism”, 181.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, 187.

un perfecto ejemplo de que en “En este nuevo orden mundial –como bien indica John Street–, las estrellas de rock y del cine juegan a ser políticos, mientras que los políticos pretenden ser estrellas de rock.”⁶⁷⁰

Un segundo y muy ejemplarizante caso de *celebrity activism*, que retoma esos orígenes anti-militaristas de los 60, se da con la segunda guerra de Irak. La filosofía que motivó esta guerra por parte del presidente George W. Bush hijo y sus halcones neoconservadores en el año 2003 era muy sencilla: si no se invadía Irak, en tanto que “medida preventiva además de imperativo moral” –a decir de Frank P. Harvey– y no se “desarmaba y democratizaba el brutal régimen de Saddam, los intereses de seguridad a largo plazo de los Estados Unidos se verían seriamente comprometidos”.⁶⁷¹ En otras palabras: nada evitaría un segundo 9/11. Si bien es cierto que muchas celebridades se opusieron a la guerra de Irak –de hecho, en 2002 cien de ellas firmaron una carta dirigida al Presidente Bush declarando su firme objeción en contra de esa nueva conflagración–, hubo tres celebridades en particular que destacaron, a decir de Annika Bergman Rosamond, en su activismo anti-guerra de Irak: Susan Sarandon, Sean Penn y George Clooney.⁶⁷² El caso del activismo de Susan Sarandon es bien conocido y tiene profundas raíces. Además, sería una de los destacados oradores en la multitudinaria manifestación de Nueva York del 17 de febrero de 2003, que congregaría a unas 100.000

⁶⁷⁰ John Street, *Mass Media, Politics & Democracy* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011), 2.

⁶⁷¹ Frank P. Harvey, *The Iraq War: Counterfactual Theory, Logic and Evidence* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), p. 1.

⁶⁷² Bergman Rosamond, “Cosmopolitan-Communitarian Divide”, 73.

personas.⁶⁷³ Sean Penn también es de sobra conocido como activista en contra de la política militarista exterior norteamericana y también destaca por su compromiso con causas nacionales, como fue el caso con el huracán Katrina en Nueva Orleans. Entiende el activismo no solo de palabra, pero muchas veces prefiere pasar a la acción para tener una idea de primera mano. Con motivo de la guerra de Irak, Penn hizo un viaje de tres días a Bagdad para ver con sus propios ojos los problemas que los iraquíes estaban sufriendo.⁶⁷⁴ Cuando fue preguntado por la prensa por su motivación, contestó lo siguiente: “Estoy aquí por una simple razón, que es porque soy un patriota y un americano que se ha beneficiado enormemente de ser americano, y porque tenía dudas personales y de conciencia que me llevaron a venir a Irak.”⁶⁷⁵ Incluso antes de que arrancara la guerra pagó una carta abierta al presidente George Bush en *The Washington Post* el 19 de octubre de 2002 en la que criticaba duramente la política exterior norteamericana con respecto a Irak.⁶⁷⁶ Finalmente, también George Clooney es conocido por su continuado activismo y, en particular, por sus esfuerzos por poner fin a la guerra en Dafur. Es muy consciente del poder que su celebridad le otorga y el posible impacto que pueda tener en la imagen de la política exterior norteamericana. Junto a Sarandon y Penn, destacó como opositor a la “Guerra del Terror” de Bush hijo. A pesar de poner en riesgo su reputación y su carrera, todos

⁶⁷³ Spencer C. Tucker (ed.), *U.S. Conflicts in the 21st Century: Afghanistan War, Iraq War and the War on Terror* (Denver: Abc Clío, 2016), 97-98.

⁶⁷⁴ Bergman Rosamond, “Cosmopolitan-Communitarian Divide”, 75.

⁶⁷⁵ Alistair Lyon, “Sean Penn Says War in Iraq is Avoidable”, *Reuters* (15 de diciembre de 2002), recurso online.

⁶⁷⁶ Sean Penn, “An Open Letter to the President of the United States of America”, *The Washington Post* (19 de octubre de 2002), recurso online.

ellos fueron acusados de anti-patriotas y anti-norteamericanos por la prensa y grupos conservadores.⁶⁷⁷

Este tipo de activismo denota un alto grado de individualismo y compromiso personal con una determinada causa, como hemos observado, mientras que la segunda línea de actuación es aquella que Andrew Fenton Cooper denomina *celebrity diplomacy*: la que se materializa principalmente a través de Organizaciones No Gubernamentales (ONGs) o los cargos de Embajadores de Buena Voluntad y los Mensajeros de la Paz de las Naciones Unidas.⁶⁷⁸

Después de la Segunda Guerra Mundial y con el advenimiento de la Guerra Fría, las personalidades del ámbito del espectáculo también fueron tomando posiciones políticas en un escenario cada vez más polarizado. Luego, en un mundo globalizado, la americanización de la política y la presencia cada vez mayor de celebridades tendría un impacto a la hora de crear nuevos o alternativos públicos para determinadas causas. Según Mark Wheeler, todo empezó de manera fortuita con Danny Kaye, que sería nombrado en 1953 el primer Embajador de Buena Voluntad por la UNICEF.⁶⁷⁹ Kaye visitaría proyectos de la UNICEF en Myanmar, Corea, India, Tailandia y Japón. De esa experiencia se filmaría el documental *Assignment Children*, que daría mucha visibilidad a las acciones de la agencia.⁶⁸⁰ Peter Ustinov sería otra de las estrellas,

⁶⁷⁷ Bergman Rosamond, "Cosmopolitan-Communitarian Divide", 78-80.

⁶⁷⁸ Andrew Fenton Cooper, *Celebrity Diplomacy* (Londres: Routledge, 2016).

⁶⁷⁹ Mark Wheeler, "Celebrity Politics and Cultural Citizenship: UN Goodwill Ambassadors and Messengers of Peace", en Tsaliki, Frangonikolopoulos y Huliaras (eds.), *Transnational Celebrity Activism*, 51.

⁶⁸⁰ *Ibíd.*

junto con Elizabeth Taylor, Richard Burton o Pelé que seguirían escenificando ese tipo de asociación. La estrella que, según Cooper, perfeccionaría el modelo a seguir sería Audrey Hepburn: “Audrey Hepburn creó un modelo de poder mediático expresado a través de la estructura organizativa de las Naciones Unidas que otras celebridades podían –y en grandes cantidades así lo hicieron– seguir. Se trataba de un modelo que permitía a la celebridad actuar a escala global con su entusiasmo.. En este modelo, el glamour se encaminaba hacia el afianzamiento del sentido de compromiso.”⁶⁸¹ A finales de los 90 Hepburn sería nombrada Embajadora de Buena Voluntad. Estas celebridades eran “conformistas”, afirma Wheeler, en el sentido de que ayudaban a recabar fondos, influían en las agendas de política internacional llamando la atención sobre determinadas causas y, de tal guisa, erigiéndose en “buenos ciudadanos internacionales” perfectamente alineados con los objetivos de las Naciones Unidas.⁶⁸² A partir de la llegada del nigeriano Kofi Annan en 1997 a las Naciones Unidas, se inaugura una nueva fase en la *celebrity diplomacy*: aumenta exponencialmente el número de celebridades como Embajadores de Buena Voluntad y también Annan insta una nueva categoría denominada Mensajeros de la Paz. Annan apostaba por la celebridad y las relaciones públicas para publicitar las causas de la ONU. De hecho, ¡cuando dejó el puesto en 2007 había más de 400 Embajadores de Buena Voluntad!⁶⁸³ Durante esta época, que coincidió con momentos críticos y guerras en las relaciones internacionales, Angelina Jolie y George Clooney fueron los rostros más conocidos. Pero no todo serían éxitos y el uso de la celebridad podría resultar

⁶⁸¹ Cooper, *Celebrity Diplomacy*, 20.

⁶⁸² Wheeler, “Celebrity Goodwill Ambassadors”, 56.

⁶⁸³ *Ibíd.*, 55.

problemático en un momento en que ésta se sentía en la obligación de dar ejemplo y asumir una conciencia moral. Mia Farrow y también Richard Gere acusaron a la ONU de no hacer suficiente, y también las actuaciones de la anterior princesa Sarah Ferguson y Geri Haliwell (una de las *Spice Girls*) resultaron adversas por falta de credibilidad. También otras agencias como la Cruz Roja, Save the Children u Oxfam han buscado la ayuda de celebridades a la hora de promulgar ciertas causas benéficas.

Cuand Kofi Annan recurrió a las celebridades a gran escala estaba de facto admitiendo que también la política había sido subsumida por la cultura en ese “culturalismo corporativista” que caracteriza a la sociedad contemporánea. El fenómeno de la “celebritización de la política” (si se me permite este malsonante vocablo) es sin duda complejo y controvertido. No podemos negar que una celebridad como Angelina Jolie o George Clooney tiene incontestable poder para poner el foco sobre una causa o conflicto en concreto y apelar a audiencias masivas o diferentes a aquellas que se interesan normalmente por la política. Las preguntas que podemos plantearnos serían si una celebridad sin profundo conocimiento de una causa en realidad no contraviene la auténtica labor diplomática de un profesional, y si una vez que se ha ido el efecto cortina-de-humo se desvanece y el gobierno de turno se desentiende. También deberíamos plantearnos si la labor diplomática de una celebridad no es afirmativa con el poder de las élites dominantes y si se recurre a ella en tanto que icono popular para divulgar ciertas ideas entre la opinión pública. Es lo que Eric Louw denomina “pseudopolítica”: una colonización de la política por las relaciones públicas y el espectáculo donde la celebridad

asume un papel relevante en el proceso de control ideológico del público.⁶⁸⁴ Este concepto no estaría muy alejado de la “post-democracia” de Colin Crouch: mientras que las formas democráticas se mantienen perfectamente en pie, la política y el gobierno retroceden a una situación ‘pre-democrática’ pasando paulatinamente a manos de unas élites privilegiadas.⁶⁸⁵

El político y la celebridad tienen mucho en común: ambos buscan el aplauso, leen un guion y esperan persuadir a sus respectivas audiencias. El ciudadano conoce a su presidente o a sus políticos de la misma manera en que conoce a sus estrellas de cine, aunque en ambos casos la relación jamás avance más allá de un cierto grado de abstracción. El ideario modernista creía en el progreso y en un discurso político basado en lo racional, lo informativo y fruto de la deliberación de ciudadanos libres y educados, alejado de las premisas del entretenimiento y el espectáculo que sólo generaban ciudadanos desinformados e inmaduros. Hoy por hoy, una sociedad sin medios de masas y medios sociales es impensable. Lo que nos lleva a repensar, con Lisbet van Zoonen, cómo hemos de articular el entretenimiento y la política para que sean beneficiosos para el ciudadano.⁶⁸⁶ Tanto el entretenimiento como la política comparten en común el mismo objetivo: crear una audiencia. Al fin y al cabo, el político juega a ser celebridad, y la celebridad es esa nueva credibilidad política. Pero la celebridad juega con ventaja: además de ser célebre, su altruismo le convierte en buena persona.

⁶⁸⁴ Eric Louw, *The Media and Political Process* (Londres: Sage, 2005), 192.

⁶⁸⁵ Crouch, *Post-Democracy*, 6.

⁶⁸⁶ Zoonen, *Entertaining the Citizen*, 9.

Capítulo 3

El yo como narrativa: el advenimiento de los medios sociales y la necesidad de una narrativa personal creíble

3.1 El yo como narrativa: una visión histórica

Relatar la historia del ‘yo’ en la sociedad occidental es sin duda fascinante y fastidioso, si se me permite esta aliteración. No es ese cometido tan ambicioso nuestro objetivo entonces. Lo que sí nos interesa es, como hemos venido haciendo a lo largo de esta tesis doctoral, anclar el ‘yo’ a través del estudio de ciertos personajes y productos culturales por medio de un enfoque transdisciplinar e histórico que sirva para apuntalar de manera holística conceptos como honor, fama, carácter, carisma o celebridad. Estos conceptos han configurado a lo largo de la historia la narrativa del yo y nos permitirán adentrarnos con buena base en el reino del yo virtual de los medios sociales.

El yo es un invento absolutamente moderno hijo de la Ilustración europea y del capitalismo liberal, como argumentaremos. Demasiado a menudo se ha intentado proyectar ese yo moderno al mundo helenístico y, por consiguiente, al mundo romano e incluso al Renacimiento.⁶⁸⁷ Sugiero que tomemos como punto de partida la división que establece Alasdair MacIntyre cuando habla del *yo heroico* para la época pre-moderna y del *yo emotivo* para la época moderna;⁶⁸⁸ a lo que le podríamos añadir por nuestra parte el *yo egocéntrico* para la época contemporánea. Tanto el “yo heroico” como el “yo emotivo” viven en sociedad y actúan de acuerdo con sus normas y

⁶⁸⁷ Véase, por ejemplo, Alison Leigh Confrancesco, “Group Egotism in the Pergamon Altar: Debunking the idea of individualism in Hellenistic Art”, *The First-Year Papers* (2016); Luther H. Martin, “The Anti-Individualistic Ideology of Hellenistic Culture”, *Numen*, vol. 41, no. 2 (mayo de 1994); Jacob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy* (Nueva York: Dover Publications, 2010 [1860]).

⁶⁸⁸ Alasdair MacIntyre, *Tras la virtud* (Barcelona: Espasa, 2013), 161.

costumbres. Si el “yo heroico” carece, a decir de MacIntyre, de “yoidad (identidad) humana: la capacidad de separarse de cualquier punto de vista, de dar paso atrás como si se situara, opinara y juzgara desde el exterior”,⁶⁸⁹ el “yo emotivo” sí tiene esa capacidad exterior, pero aún sigue atado a la colectividad; el “yo egocéntrico”, por el contrario, representaría entonces a ese yo alienado o desconectado de la colectividad y de los grupos que la conforman como la familia, la universidad, la pandilla u otro tipo de grupos lingüísticos o étnicos. El personaje arquetípico del “yo heroico” sería el héroe, del “yo emotivo”, el actor, y del “yo egocéntrico”, el consumidor. De la colectividad heroica y emotiva hemos pasado paradójicamente a la individualidad programada. O, parafraseando a Neal Gabler, podríamos afirmar que, de desempeñar un papel secundario en una película con múltiples actores, el sujeto contemporáneo ha pasado a ser “el actor de su propia película”.⁶⁹⁰ Analicemos entonces algunos casos a fin de corroborar este desarrollo histórico del yo.

Regresemos a *La iliada* de Homero en tanto en cuanto representa ese “yo heroico” del que habla MacIntyre. Los poemas homéricos, las leyendas, las sagas y los mitos comparten en común un mundo estático que se ve de repente alterado y en el cual “cada individuo tiene un papel dado y un rango dentro de un sistema bien definido y muy determinado de papeles y rangos. Las estructuras claves son las del clan y las de la estirpe.”⁶⁹¹ En otras palabras: existe una estructura con un telos y cada papel se ajusta a ese cometido. El honor, la gloria, el

⁶⁸⁹ Ibíd.

⁶⁹⁰ Gabler, *Life: The Movie*, 3-4.

⁶⁹¹ MacIntyre, *Tras la virtud*, 156.

carácter o la fama del personaje viene determinado por sus acciones dentro de un esquema social que predetermina las relaciones y las acciones de cada actor. El destino de cada hombre es inevitable y viene forzado por eventos o acontecimientos externos a él o por acciones de los dioses. Afirma MacIntyre que la “ausencia de elección provee de una certidumbre que a cierto nivel hace relativamente fácil la tarea del comentarista de *La iliada*.”⁶⁹² Por eso los destinos en el poema de Aquiles, Agamenón, Héctor y Helena están sellados de antemano dado que desempeñan un papel-tipo que es social y nunca individual. El mundo para Homero y para los griegos solo tiene sentido en la colectividad y dentro de la ciudad-estado. Como bien señala Christopher Gill, la “idea del ‘individuo’ no tiene un equivalente claro en la lengua griega, uno ha de elegir entre la categoría general de ‘ser humano’ (*anthropos*) y roles sociales más específicos como ‘ciudadano’, ‘madre’ o ‘amigo’”.⁶⁹³ Tampoco los romanos tenían un “nombre sustantivo para el ‘yo’, a decir de Luther H. Martin.⁶⁹⁴ El individuo en el contexto griego funciona como arquetipo de la comunidad.

Analícemos ahora el caso de Alejandro Magno que, a decir de Leo Braudy, era “constantemente consciente de la relación entre el logro y la publicidad”, y por ello “Alejandro merece ser calificado como la primera persona famosa.”⁶⁹⁵ Después de Agamenón, unos mil años antes, es Alejandro el que marcha contra Siria no solo para reconquistar Troya, sino para derrotar al poderoso

⁶⁹² *Ibíd.*, 162.

⁶⁹³ Christopher Gill, *Greek Thought* (Oxford: Oxford University Press, 1995), 43.

⁶⁹⁴ Martin, “Anti-Individualistic Ideology”, 124.

⁶⁹⁵ Braudy, “The Longing of Alexander”, en Marshall (ed.), *Celebrity Culture Reader*, 37-38.

imperio del rey sirio Darío III reclamándose como “heroico heredero de la grandeza homérica” y “sucesor de Aquiles”.⁶⁹⁶ Evidentemente, el magnífico imperio que crearía Alejandro Magno sobrepasaría los estrechos límites de la ciudad-estado griega para crear una “política de fusión encaminada a reunir a griegos, macedonios y persas en una gran cultura cuyo genio rector era griego”.⁶⁹⁷ Aristóteles había sido uno de los tutores y su sobrino Calístenes, nombrado historiador oficial, se encargaría de que las hazañas de Alejandro fueran preservadas para la posteridad. Con todo, a pesar de que Alejandro es capaz de crear su propia fama y alcanzar cuotas hasta entonces inimaginables, no deja de ser un héroe o dios-rey que continúa el patrón homérico. Es decir, como afirma Braudy, “sus hazañas a lo largo de su carrera están inextricablemente unidas a la manera en que entendió las acciones y los caracteres de los héroes y dioses que admiraba y emulaba.”⁶⁹⁸ En otras palabras: Alejandro se inserta, si bien llevándolo a extremos hasta entonces insospechados, dentro de esa genealogía del héroe homérico en busca de honor y fama. La educación moral de la sociedad griega era contar una historia de honor, carácter, gloria y fama. La historia de Alejandro Magno sería la historia más extraordinaria jamás contada. Pero, como bien observaría Hannah Arendt acerca de los griegos, “una vida vivida [fuera del mundo de lo común] en la privacidad de ‘lo propio’ (*idion*) [...] es idiótico por definición”, mientras que para los romanos semejante actividad “ofrecía solo un refugio temporal de los asuntos de la *res publica*.”⁶⁹⁹

⁶⁹⁶ *Ibíd.*, 39.

⁶⁹⁷ *Ibíd.*, 42.

⁶⁹⁸ *Ibíd.*, 42.

⁶⁹⁹ Hannah Arendt, *The Human Condition* (Garden City: Anchor Books, 1959), 35,42 citada en Martin, “Anti-Individualistic Ideology”, 124.

Para Jacob Burckhardt el Renacimiento sustituye el antiguo sentido del honor medieval por una concepción de la fama y la gloria moderna. “El cosmopolitismo que crece en los círculos más aventajados constituye en sí, según él, un alto estadio de individualismo.”⁷⁰⁰ El auge de la pintura y, en particular, el retrato, la técnica del grabado, la acuñación de monedas con la reproducción de la propia efigie de manera más precisa, las biografías y los relatos de viajes, la invención de la imprenta con la posibilidad de distribuir pasquines e imprimir libros, la irrupción del teatro moderno, todo ello haría que la presencia del individuo y su rostro estarían más presentes que nunca en la sociedad.⁷⁰¹ Un perfecto ejemplo de este *dilettantismo* y búsqueda de fama lo hallamos en la gran dama del Renacimiento, Isabella d’Este (1474-1539). Hija del Duque de Ferrara, Isabella d’Este era una mujer polifacética casada con el *condottieri* Francesco Gonzaga. Apasionada coleccionista, sus intereses iban desde las artes visuales hasta la música, la literatura o la moda. Todas sus estrategias, ante la continuada presencia de su marido en el campo de batalla, iban “encaminadas a proyectar una reputación tanto de autoridad viril como de consorte virtuosa.”⁷⁰² Existen dos retratos de Isabella, uno de la mano de Tiziano en el Kunsthistorisches Museum de Viena y el otro del pincel del mismísimo Leonardo en el Louvre. El famoso *studiolo* de d’Este constituía precisamente un gran ejemplo de espacio de estudio y exploración del yo que albergaba sus colecciones de pintura, libros, estatuas, monedas,

⁷⁰⁰ Burckhardt, *Civilization Renaissance Italy*, 83.

⁷⁰¹ Giles, *Illusions of Immortality*, 17.

⁷⁰² Sarah Cockram, *Isabella D’Este and Francesco Gonzaga: Power Sharing at the Italian Renaissance Court* (Nueva York: Routledge, 2016), 4.

instrumentos de música y joyas.⁷⁰³ Isabella d'Este personificaba al nuevo sujeto renacentista que empieza a tener paulatinamente consciencia de su posición en la sociedad, pero que aún sigue bajo las ataduras de la religión, la sociedad, la estirpe o la familia.

En esta misma época del Renacimiento tardío y ya entrando en el Barroco nos encontramos con una de las obras más fascinantes dentro de este proceso de individualización: *Hamlet* (1603) de Shakespeare. David Giles nos recuerda que además de “las palabras y las imágenes, el individuo tenía nuevos medios de auto-presentación, y el teatro [moderno] en sí se convirtió en una poderosa herramienta política” dado que “empezaba a amenazar a la monarquía representando al monarca más bien como un individuo dotado de una determinada psicología que a un gobernante elegido por ley divina.”⁷⁰⁴ Para Adorno en su *Dialéctica negativa*, la figura de Hamlet constituye un momento de cambio en la historia de Occidente en tanto en cuanto “está al principio de la auto-reflexión del sujeto moderno auto-emancipado.”⁷⁰⁵ En el acto tercero, escena primera, la del famoso *ser o no ser...* esa es la cuestión, leemos “¿Quién, si esto no fuese, aguantaría la lentitud de los tribunales, la insolencia de los empleados, las tropelías que recibe pacífico el mérito de los hombres más indignos, las angustias de un mal pagado amor, las

⁷⁰³ William F. Prizer, “Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara”, *Journal of American Musicological Society*, vol. 38, no. 1 (primavera 1985): 17-18; Maria Clifford Brown, “Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia. Documents for the History of Art and Culture in Renaissance Mantua”, *Revue de Musicologie*, vol. 70, no. 1 (1984): 135; y Andrea Bolland, “The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este by Stephen J. Campbell”, *The Sixteenth Century Journal*, vol. 40, no. 2 (verano 2009): 635-636.

⁷⁰⁴ Giles, *Illusions of Immortality*, 17.

⁷⁰⁵ Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics* (Londres: Routledge, 2004 [1966]), 228.

injurias y quebrantos de la edad, la violencia de los tiranos, el desprecio de los soberbios? Cuando el que esto sufre, pudiera procurar su quietud con solo un puñal.”⁷⁰⁶ Y acto seguido: “Quién podría tolerar tanta opresión, sudando, gimiendo bajo el peso de una vida molesta si no fuese que el temor de que existe alguna cosa más allá de la muerte (aquel país desconocido, de cuyos límites ningún caminante torna) nos embaraza en dudas y nos hace sufrir los males que nos cercan, antes que ir a buscar otros de que no tenemos seguro conocimiento?”⁷⁰⁷ No parecen haber perdido mucha vigencia estas palabras hoy y, de hecho, nos choca su actualidad. Como bien señala Deborah Cook, “La capacidad para una auto-reflexión sostenida, que Hamlet ejemplifica con sus soliloquios, acompaña el nacimiento del individuo moderno.”⁷⁰⁸

Con la sustitución de la economía feudal y el advenimiento del capitalismo en torno a finales del siglo XV y principios del XVI, y con la posterior revolución industrial a mediados del siglo XVIII,⁷⁰⁹ surgen dos elementos que acentuarán aún más el proceso de individualización del sujeto en Occidente: el trabajador y el *dandy*. El capitalismo empezaba a necesitar mano de obra libre. En estas nuevas condiciones económicas el individuo es obligado a competir y centrarse en sus necesidades y su autonomía. En *La ética protestante y el*

⁷⁰⁶ William Shakespeare, *Hamlet & Romeo y Julieta* (Madrid: Biblioteca Edaf, 2001), 103.

⁷⁰⁷ *Ibíd.*

⁷⁰⁸ Deborah Cook, “The Rise and Decline of the Individual in Adorno: Exit Hamlet, Enter Hamm”, en Zubin Meer (ed.), *Individualism: The Cultural Logic of Modernity* (Nueva York: Lexington Books, 2011), 228.

⁷⁰⁹ Ellen Meiksins Wood, *The Origin of Capitalism: A Longer View* (Londres: Verso, 2002), 1-8; D.C. Coleman, *Myth, History and the Industrial Revolution* (Londres: The Hambledon Press, 1992), 1-42.

espíritu del capitalismo Weber sugiere que estas nuevas formas protestantes influyeron a la hora de imponer una “organización racional capitalista de la mano de obra”.⁷¹⁰ “El trabajo, como bien señala R. H. Tawney, no es meramente un medio económico, sino un fin espiritual.”⁷¹¹ A diferencia de lo que ocurría con la religión católica, Weber afirma que el trabajo era una vocación, “una obligación que el individuo se supone ha de sentir y siente con respecto al contenido de su actividad profesional, independientemente de cuál sea ésta.”⁷¹² Después, la mayoría de estas congregaciones protestantes, como los cuáqueros, los mormones o los adventistas emigrarían a Norteamérica exportando esta filosofía. Y es allí bajo la égida de Benjamin Franklin cuando el protestantismo se vuelve utilitarista⁷¹³ forjando la imagen del *self-made man*: el hombre hecho a sí mismo.⁷¹⁴ Recordemos aquí que este nuevo tipo de “individualismo” ya había sido reconocido por Alexis de Tocqueville en su agudo *Democracy in America* (1835) donde afirma que “el individualismo es una expresión nueva que ha creado una idea nueva [la democracia].”⁷¹⁵ De hecho, el término “individualismo no entraría en la lengua inglesa, a decir de Luther H. Martin, hasta después de 1840 cuando Henry Reeve lo acuña por primera vez en su traducción de las famosas observaciones de Alexis de Tocqueville en *Democracy in America*.”⁷¹⁶ Si el viejo protestantismo alababa el trabajo duro, la honestidad y la frugalidad,

⁷¹⁰ Weber, *The Protestant Ethic and Capitalism*, 22.

⁷¹¹ R. H. Tawney, “Foreword”, en Weber, *Protestant Ethic and Capitalism*, 3.

⁷¹² Weber, *Protestant Ethic and Capitalism*, 54.

⁷¹³ *Ibid.*, 52.

⁷¹⁴ Giles, *Illusions of Immortality*, 18.

⁷¹⁵ Alexis de Tocqueville, *Democracy in America* (Nueva York: Edward Walker, 1847), 104.

⁷¹⁶ Martin, “Anti-Individualistic Ideology Hellenistic Culture”, 119.

ahora daba paso a la capacidad de auto-presentación, el encanto y las virtudes sociales. En otras palabras: del carácter se pasa al carisma. Y al enfatizar el aspecto o apariencia pública, como bien nos recuerda Gabler, se manifiesta “un cambio cultural hacia un ideal social nuevo.”⁷¹⁷ Y en esta nueva cultura de la personalidad todo el mundo se convertirá en actor, un actor que desempeñaría diferentes papeles según las exigencias de cada ocasión.⁷¹⁸

Otro tipo de fama que a lomos del Romanticismo acabaría imponiéndose sería la del *dandy*. Aquí como ejemplo más exquisito nos basta con George Gordon, más comúnmente conocido como Lord Byron. Byron es un caso típico de esa auto-creada fama, como señala Fred Inglis, con una doble vertiente: apasionado sexual y políticamente al tiempo que refinado y cortés.⁷¹⁹ Byron viviría una vida melodramática, romántica y aventurera que luego plasmaría en novelas como la famosa *Don Juan* (1819). La novela moderna constituye de hecho, a decir de Georg Lukács, el vehículo que paradójicamente “relata la aventura de la interioridad” del sujeto.⁷²⁰ Byron, como afirma Inglis, fue “un ardiente y narcisista promotor de las nuevas doctrinas de sentimientos y libertad.”⁷²¹ Escándalo, heroísmo y una biografía sexual ficcionalizada cimentarían la fama de un Byron fallecido por fiebre ureica en Grecia a la joven edad de 36 años. El *dandy* tendría su continuación en el *flâneur* de Walter Benjamin y la particular respuesta del ser humano a la vida en la

⁷¹⁷ Gabler, *Life: The Movie*, 196-197.

⁷¹⁸ *Ibíd.*, 197.

⁷¹⁹ Inglis, *Short History Celebrity*, 62.

⁷²⁰ Georg Lukács, *The Theory of the Novel* (Londres: Melin Press, 1971 [1920]), 89.

⁷²¹ *Ibíd.*, 67.

ciudad moderna, que está a su vez basado en las experiencias de Charles Baudelaire.⁷²²

El siglo XX tiene muchas lecturas posibles, pero es sin duda el siglo del total afianzamiento del individualismo o la consagración del 'yo'. El progresivo asentamiento del capitalismo, los medios de masas, la democracia y la cultura popular prepararon el terreno para un sujeto genuino, auténtico y espontáneo que se convierte –como diría Neal Gabler– en “actor de su propia película”. Tanto la figura del trabajador como la del *dandy* se integrarían paulatinamente en la del consumidor del capitalismo de consumo. Es lo que Thorstein Veblen había captado temprana y sutilmente en su brillante *La teoría de la clase ociosa* (1899): que la condición del sujeto en la vida moderna se basaba en lo que él denominaba la “emulación pecuniaria”. Al analizar la competencia entre los individuos en la sociedad de consumo, Veblen observa que “el éxito en relación con los demás, el cual se prueba mediante una odiosa comparación pecuniaria se convierte en el motivo convencional de la acción.”⁷²³ Para acabar rematando que “entre los motivos que llevan a los hombres a acumular riqueza, tanto en extensión como en intensidad, la primacía sigue correspondiendo a este motivo de acumulación pecuniaria.”⁷²⁴ En otras palabras: el capital simbólico y el capital financiero son altísimamente convertibles entre sí en nuestra economía política.

⁷²² Walter Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections* (Nueva York: Schocken Books, 2007), 172-173.

⁷²³ Thorstein Veblen, *La teoría de la clase ociosa* (Madrid: Alianza Editorial, 2004), 58.

⁷²⁴ *Ibid.*, 59.

En una sociedad cada vez más compleja donde la progresiva individualización del sujeto moderno iba debilitando las relaciones en comunidad y la influencia de los dispositivos discursivos como el estado, la universidad o la iglesia, el yo emotivo estaba cada vez más abocado a lo que Erving Goffman denominó “la presentación del yo”: el yo público como producto de una serie de actuaciones y roles motivados por una vida que exige en sí misma una actuación dramática. El yo está entonces sujeto a un disciplinamiento dramático siendo el resultado de los diferentes escenarios -el trabajo, el centro comercial, el espacio público, el hogar, etc.- que exigen diferentes roles.⁷²⁵ El advenimiento del neoliberalismo completaría la transición del yo emotivo al yo egocéntrico: ese yo que es consciente de su imagen y de su auto-presentación y cuyos lazos con la colectividad son cada vez más débiles. Es el yo neoliberal, ese yo capaz de rehacerse y redefinirse a sí mismo de manera constante, el yo del *Impossible is nothing* y del *Just do it* de los eslóganes de Adidas y Nike. Es, en resumen, el “yo líquido” de Zygmunt Bauman: las personas se ven “empujadas u obligadas a promocionar un *producto* deseable y atractivo [...] y el producto que están dispuestos a promocionar y poner en venta en el mercado no es otra cosa que *ellos mismos*. Ellos son, simultáneamente, los *promotores del producto* y el *producto que promueven*. Son al mismo tiempo, encargado de marketing y mercadería, vendedor ambulante y artículo en venta.⁷²⁶” Es lo que Vicente Verdú

⁷²⁵ Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (Edimburgo: University of Edingburgh, 1956), 10-46.

⁷²⁶ Zygmunt Bauman, *Vida de consumo* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2007), 17 (*cursiva en original*).

ha calificado como *personismo*: un superindividualismo que “supera el repetido deseo de los objetos y busca el trato con los demás como *sujetos*, sujetos y objetos a la vez, nuevos objetos de lujo.”⁷²⁷ Con el personismo, afirma Verdú, asistimos al “reality show de una nueva comunidad a través del bucle de la conectividad consumista, tecnológica y mercantil.”⁷²⁸ Y con Jonathan Bignell bien podemos certificar que el advenimiento de la *reality tv* constituye la consagración de ese largo, complejo y contradictorio proceso del yo, al cambiar las relaciones sociales entre el individuo y la sociedad, facilitando al ciudadano de a pie el acceso al estatus de celebridad al exhibir su yo más íntimo.⁷²⁹ Y tal vez la *reality tv* haya desarrollado el espacio público *habermasiano* de manera más radical en tanto en cuanto, como sugiere Bignell, ésta representa la “democratización del discurso del servicio público”. Bignell ilustra la idea al afirmar que “Mientras que el discurso estaba siendo monopolizado por expertos y un lenguaje oficial, nuevas versiones híbridas de documental y reality tv producen un tipo nuevo de esfera pública en la que el conocimiento compartido y experiencia de lo cotidiano asumen el papel protagonista.”⁷³⁰ Si bien *Gran Hermano* nos viene a todos irremediablemente a la mente, nos parece más apropiado cerrar este breve repaso de la consagración del yo en Occidente con *The Apprentice* de Donald Trump, que sin duda le serviría de banco de pruebas para su posterior

⁷²⁷ Vicente Verdú, *Yo y Tú, objetos de lujo. El personismo: la primera revolución cultural del siglo XXI* (Barcelona: Random House Mondadori, 2011), 17 (*cursiva en original*).

⁷²⁸ *Ibíd.*, 134.

⁷²⁹ Jonathan Bignell, *Big Brother: Reality TV in the Twenty-First Century* (Nueva York: Palgrave MacMillan, 2005), 4.

⁷³⁰ *Ibíd.*, 71.

aterrizaje en la Casa Blanca. El reality show *The Apprentice* es el máximo ejemplo del yo neoliberal ya que constituye, a decir de Alison Hearn, un meridiano ejemplo de programas que “dramatizan y personifican el colapso de cualquier distinción entre las nociones del yo y los procesos capitalistas de producción.”⁷³¹ *The Apprentice* arrancó en la temporada 2003-2004 mostrando los entresijos de la filosofía corporativa y las técnicas empresariales. El presentador era el exitoso hombre de negocios Donald Trump. Los concursantes competían por un puesto de trabajo en una de las empresas del holding de Trump. En cada episodio Trump despedía a alguno de los concursantes de manera despiadada con el slogan *It's nothing personal, it's just business*. Como bien señala Hearn, *The Apprentice* se diferenciaba de otros *reality shows* por su pedagogía empresarial pública. No solo “contaba una historia sobre cómo tener éxito en el mundo corporativo a través del trabajo duro”, sino que también “se trata del relato de quién es el que de manera más exitosa consigue construir una notable imagen pública.”⁷³² Así las prácticas corporativas y las narrativas de la *reality tv* se unían para crear el último yo neoliberal. Sin embargo, las prácticas de “labor inmaterial” como diría Maurizio Lazzarato, conocerían aún un estadio superior: las redes sociales.⁷³³ Y con ello el yo egocéntrico alcanzaría su máxima expresión.

⁷³¹ Alison Hearn, “John, a 20-Year-Old Boston Native with a great Sense of Humor: On the Spectacularization of the ‘self’ and the incorporation of identity in the age of reality television”, en Marshall (ed.), *Celebrity Culture Reader*, 619.

⁷³² *Ibid.*, 627.

⁷³³ Maurizio Lazzarato, *Experimental Politics: Work, Welfare, and Creativity in the Neoliberal Age* (Cambridge: The MIT Press, 2017).

3.2 El advenimiento de los medios sociales: la necesidad de una narrativa personal creíble

El siglo XXI irrumpe con fuerza de la mano de los así denominados medios sociales, y la persona pública, tradicionalmente reservada al héroe o persona meritoria, pasó a estar al alcance de la mano del hombre de la calle. El ciudadano de a pie accedió así a la categoría de celebridad, una celebridad frágil, difusa, líquida, que amenaza con desaparecer de un día para otro y que ha de ser trabajada continuamente.

Existe una comparación interesante entre el advenimiento del cine en el siglo XX y el de las redes sociales en el siglo XXI. El cine y, en particular, la técnica del primer plano iniciada por Griffith creó la estrella de cine o celebridad. El *smartphone* con su cámara fotográfica incorporada crearía la técnica del *selfie* (auto-retrato fotográfico solo o acompañado) y la celebridad anónima.

Nos guste o no, las redes sociales constituyen uno de los inventos más importantes de nuestra historia reciente. Han traído una interconexión a escala global jamás antes imaginada a lomos de internet y la tecnología de la telefonía móvil. Un número importante de teóricos atribuye el éxito de las redes sociales a una cuestión de narcisismo. Así, por ejemplo, Juan Martín Prada refiriéndose a las redes sociales y al *selfie* afirma lo siguiente: “Actividad compulsiva y estereotipada, la proliferación de autofotos es frecuentemente considerada como expresión de narcisismo (algo, sin embargo, que no sería necesariamente incompatible con una baja autoestima

corporal).⁷³⁴ Para el filósofo coreano Byung-Chul Han “Lo que domina la comunicación digital no es el ‘amor al prójimo’, sino el narcisismo. La técnica digital no es una ‘tánica del amor al prójimo’. Se muestra como una máquina narcisista del ego.”⁷³⁵ Por su parte, el colectivo Ippolita también incide en esta idea cuando escribe que en “Facebook todos somos Narciso mirando su propia imagen, en este caso reflejada por la red social.”⁷³⁶ Como último ejemplo, nos sirve la opinión de Gilles Lipovetsky y Jean Serroy cuando afirman que “cuesta no advertir la dimensión profundamente narcisista de estos intercambios online que muchas veces consisten sólo en hablar de nosotros mismos, en darnos a conocer, incluso en desnudar en ocasiones los aspectos más íntimos de nuestra vida privada.”⁷³⁷

Este tipo de interpretación me parece demasiado obvia, reductora y poco equilibrada. Al fin y al cabo, las redes sociales no son más que la culminación de ese proceso de individuación que ha caracterizado a la sociedad occidental bajo la égida del capitalismo (neo)liberal. Por un lado, las redes sociales son la máxima manifestación de la “ideología de la transparencia radical” y la consiguiente erosión de la privacidad.⁷³⁸ Por otro, el “régimen neoliberal, según Han, transforma la explotación ajena en la autoexplotación que afecta a todas las ‘clases’.”⁷³⁹ Hoy, prosigue Han en otro momento,

⁷³⁴ Juan Martín Prada, *El ver y las imágenes en el tiempo de internet* (Madrid: Akal, 2018), 85.

⁷³⁵ Han, *En el enjambre*, 75.

⁷³⁶ Ippolita, *En el acuario de Facebook: el resistible ascenso del anarco-capitalismo* (Madrid: Enclave de libros, 2012), 31.

⁷³⁷ Lipovetsky y Serroy, *La cultura-mundo*, 88.

⁷³⁸ Ippolita, *Acuario de Facebook*, 51.

⁷³⁹ Byung-Chul Han, *Psicopolítica* (Barcelona: Editorial Herder, 2016), 18.

“cada uno se explota a sí mismo, y se figura que vive en libertad.”⁷⁴⁰ El tiempo de trabajo y el tiempo de ocio se han colapsado totalmente gracias a la tecnología y las redes sociales. De la biopolítica de Foucault⁷⁴¹ y las relaciones sociales de producción corporales y materiales hemos pasado a la psicopolítica de Byung-Chul Han de las relaciones sociales de producción psíquicas e inmateriales.⁷⁴² En resumen: de la administración del cuerpo hemos pasado a la administración de la mente. Y en este régimen psicopolítico el yo egocéntrico, en tanto que sujeto, personifica un *proyecto* libre que constantemente se replantea y se reinventa⁷⁴³ debido a esa necesidad constante de auto-presentación porque, como bien señala William Deresiewicz, el “gran terror contemporáneo es el anonimato.”⁷⁴⁴ Y si, como afirma también Germaine Greer, “en la era de la información, la invisibilidad es sinónimo de muerte”, entonces es más que comprensible que a través de nuestra presencia o visibilidad digital proyectemos esa tan ansiada personalidad-credibilidad.⁷⁴⁵

Las redes sociales nos permiten estar casi siempre conectados. En este punto haremos bien en recordar las palabras de Felix Stalder cuando afirma que “el significado social de las tecnologías no viene determinado por las tecnologías, sino más bien éstas son configuradas y reconfiguradas por cómo están enmarcadas

⁷⁴⁰ Han, *En el enjambre*, 31.

⁷⁴¹ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad 1. La voluntad del saber* (Madrid: Siglo XXI, 2006), 168.

⁷⁴² Han, *Psicopolítica*, 42.

⁷⁴³ *Ibíd.*, 11.

⁷⁴⁴ Citado en Chris Hedges, *The Empire of Illusion: The End of Literacy and the Triumph of Spectacle* (Nueva York: Perseus Books, 2010), 23.

⁷⁴⁵ Citada en Bauman, *Vida de consumo*, 27.

en la vida social y cómo son transformadas por una miríada de actores individuales, instituciones, prácticas y proyectos que constituyen la realidad contemporánea.”⁷⁴⁶ Sin embargo, esto no es necesariamente así como veremos más adelante. Lo cierto es que las redes sociales nos permiten elaborar día a día una narrativa personal creíble. Nos facilitan expresar quiénes somos y, más importante aún, cómo queremos que nos vean. Y el *selfie* figura en el centro de gravedad de nuestra personalidad.



⁷⁴⁶ Felix Stalder, “Between Democracy and Spectacle: The Front-End and Back-End of the Social Web”, en Michael Mandiberg (ed.), *The Social Media Reader* (Nueva York: New York University Press, 2012), 242.

El famoso *selfie* de Cameron, Helle Thorning-Schmidt y Barack Obama durante el entierro de Nelson Mandela el 11 de diciembre de 2013

En el año 2013 el *Oxford English Dictionary* declaró la palabra *selfie* la palabra del año definiéndola como “una fotografía que alguien ha tomado, típicamente una que se ha tomado con un smartphone o webcam y subido al website de un medio social.”⁷⁴⁷ Es con la incorporación de una cámara de alta calidad en el iPhone 4 en el año 2010 cuando, a decir de Nicholas Mirzoeff, el *selfie* despegó realmente.⁷⁴⁸ El *selfie* se inserta dentro de esa larga historia artística del auto-retrato. Recordemos uno de los más impactantes auto-retratos de la historia de la pintura: *Las meninas* (1656) de Diego Velázquez. Tras la ardua lucha del pintor por pertenecer a las artes liberales elevando así su categoría, también el acto de retratarse a sí mismo sería una estrategia para ponerse a la altura de sus mecenas. William Stirling-Maxwell escribiría que “Velázquez parece haberse adelantado al descubrimiento de Daguerre, y, tomando una habitación real y personas reales agrupadas al azar, haberlos fijado como por arte de magia sobre su lienzo hasta el fin de los tiempos.”⁷⁴⁹ Sugiere Mirzoeff que cuando una persona corriente puede posar de la manera más halagadora, entonces está retomando el papel del artista como héroe.⁷⁵⁰ O tal vez del artista como dandy. Bourdieu nos sugiere por su parte que en los años 60 del siglo XX “los miembros de la clase alta se niegan a ver en ella [la fotografía] un objeto digno de entrega o de pasión.”⁷⁵¹

⁷⁴⁷ www.oed.com, recurso online.

⁷⁴⁸ Nicholas Mirzoeff, *How to See the World* (Londres: Penguin Books, 2015), 63.

⁷⁴⁹ William Stirling-Maxwell, *Annals of the Artists of Spain* (Londres: John Ollivier, 1891), 771.

⁷⁵⁰ Mirzoeff, *How See World*, 62.

⁷⁵¹ Citado en Martín Prada, *Ver y las imágenes*, 9.

Sin embargo, a finales del siglo XIX fotografiarse aún seguía siendo un acto elitista para burgueses, aristócratas y otros ciudadanos acomodados. Y pasaría casi un siglo hasta que la fotografía estaría disponible de manera masiva y económica gracias a las cámaras digitales, como la famosa Casio QV-10 de 1995.

Las redes sociales nos permiten ser productores, emisores y receptores de información. Como el político, nos permiten mostrarnos *cool*: solo colgamos aquellas imágenes que afianzan nuestra imagen de una persona contemporánea, interesante, bella, viajada, cosmopolita y al día. Cualquier imagen desfavorecedora se borra y la imagen se repite hasta que conseguimos el encuadre perfecto. Para Han está muy claro: “Huimos hacia las imágenes para ser mejores, más bellos y más vivos.”⁷⁵² La *democracia del I Like* de las redes sociales exige una dedicación continua. “La habilidad para navegar las relaciones sociales que uno mantiene, afirma danah boyd, comunicar asincrónicamente y buscar información online ha llegado para quedarse.”⁷⁵³ Por consecuencia, lo que es extremadamente importante es mantener una coherencia en la imagen proyectada, en nuestras actitudes y en nuestras conductas a fin de afianzar una narrativa personal creíble.

Las redes sociales expresan nuestra personalidad. Representan esa nueva esfera pública basada en ideas como libertad, igualdad e individualidad, ideas accesibles para todos. A diferencia de la postura del antes mencionado Stalder, somos de la opinión de que la

⁷⁵² Han, *En el enjambre*, 49.

⁷⁵³ Citada en Patti M. Valkenburg y Jessica Taylor Piotrowski, *Plugged in: How Media Attract and Affect Youth* (Yale: Yale University Press, 2017), 220 (danah boyd insiste en escribir su nombre en minúsculas.)

tecnología nunca es neutra, como bien sabe Jacques Ellul,⁷⁵⁴ y menos los algoritmos que conocen nuestros comportamientos mejor que nosotros mismos.⁷⁵⁵

¿Panópticos o esferas públicas? ¿Plataformas para prácticas más democráticas o mero poder corporativo que afirma las estructuras ideológicas existentes? Sea cual sea la respuesta, las redes sociales son el espejo en el que nos miramos a diario entre el deseo y la ansiedad. Sería inapropiado obviar que el concepto de narcisismo es difícilmente eliminable del análisis de la cultura visual contemporánea. Pero se trata de un narcisismo contrariado, paradójico por hiper-social, y generador de una inquietud y de una des-identificación profundas.

⁷⁵⁴ Jacques Ellul, “The Technological Order”, en Carl Mitcham y Robert Mackey (eds.), *Philosophy and Technology* (Nueva York: Free Press, 1983), 86.

⁷⁵⁵ Geert Lovink, *Sad by Design: On Platform Nihilism* (Pluto Press, 2019), 27.

Capítulo 4

El descrédito de las grandes narrativas:
(re)definición y condiciones discursivas

4.1 El descrédito de las grandes narrativas: estado de la cuestión

El estudio de las grandes narrativas es un tema fascinante. No solo por su uso y relevancia conceptual, sino también porque en el fondo, creamos en ellas o no, una sociedad no puede existir sin grandes y pequeños relatos. Como intentaré argumentar aquí, ¿qué sentido tendría levantarnos por la mañana y mirar a los ojos a ese avatar que nos acecha desde el espejo y no saber cómo justificar el sentido de nuestras vidas?

Tal vez lo que nos queda claro de las publicaciones recientes y no tan recientes acerca de las grandes narrativas es que no hay nada claro cuando se trata de sus conceptos clave. Hasta el día de hoy aún carecemos de una definición aceptable de las grandes narrativas. Una de las razones de por qué las grandes narrativas permanecen bajo una condición elusiva y contestada es porque no existe aún un consenso académico en torno a lo que realmente constituye el fenómeno. La amplia sinonimia y uso polisémico solo acaba devaluando la cuestión.

Ahora bien, necesitamos ajustar su especificidad. Pensemos por un momento acerca del lugar de las grandes narrativas en la historia y en la sociedad. Las primeras y fundamentales preguntas serían: ¿son las grandes narrativas aún necesarias? ¿siguen contando una historia relevante? ¿traerán un futuro emancipador?

Soy muy consciente de que una contestación afirmativa plantea ciertos problemas. Especialmente porque aún seguimos lastrados por el peso del “descrédito” de las hordas postmodernas comandadas por Jean-François Lyotard.

Algo similar a lo que ocurre con el kitsch y la maldición mefistotélica que Clement Greenberg arrojó sobre nosotros para siempre. Incluso nos topamos con viejos y nuevos ensayistas como Francis Fukuyama, Samuel Huntington y Nicolas Bourriaud que huyen del uso del término a cualquier precio. Otros simplemente evitan un campo minado y recurren a conceptos más generales al tiempo que triviales como ideología. Mas, como veremos, si bien es cierto que todas las grandes narrativas son ideologías, no todas las ideologías son grandes narrativas.

Existe una total unanimidad entre los teóricos en torno a quién introdujo el concepto, desde la librería online *Oxford Reference*, el *Dictionary of Cultural and Critical Theory*, *The Cambridge Dictionary of Philosophy* hasta la *Marxists Internet Online Archive Encyclopedia*, por mencionar solo a unas cuantas fuentes. El arquitecto principal es Jean-François Lyotard. Su archi-conocidísimo *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, escrito en 1979 y publicado en inglés en 1985 por la Manchester University Press, nos ofrece los siguientes pasajes:

Simplificando al máximo, se tiene por “postmoderna” la incredulidad con respecto a los metarrelatos.⁷⁵⁶

Esos relatos permiten, en consecuencia, por una parte, definir los criterios de competencia que son los de la sociedad donde se cuentan, y por otra valorar gracias a esos criterios las

⁷⁵⁶ Lyotard, *La condición postmoderna*, 4.

actuaciones que se realizan o pueden realizarse con ellos.⁷⁵⁷

El auténtico saber desde esta perspectiva siempre es un saber indirecto, hecho de enunciados referidos e incorporados al metarrelato de un sujeto que asegura su legitimidad.⁷⁵⁸

De ello puede resultar el estalinismo y su relación específica con las ciencias, que entonces no son más que la cita del metarrelato de la marcha hacia el socialismo como equivalente a la vida del espíritu.⁷⁵⁹

El gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación.⁷⁶⁰

Pero, como se acaba de ver, el “pequeño relato” se mantiene como la forma por excelencia que toma la invención imaginativa, y, desde luego, la ciencia.⁷⁶¹

Como podemos observar a raíz de estos ejemplos, Lyotard usa indistintamente “grandes narrativas” (*grands récits*), “metanarrativas” (*métarécits*), y “narrativas” (*récits*) como sinónimos, y “pequeña narrativa” (*petit récit*) como antónimo, siendo su definición poco concisa o precisa al

⁷⁵⁷ *Ibíd.*, 19.

⁷⁵⁸ *Ibíd.*, 30.

⁷⁵⁹ *Ibíd.*, 31.

⁷⁶⁰ *Ibíd.*, 32.

⁷⁶¹ *Ibíd.*, 48.

referenciar muchos tópicos que somete a las categorías generales de especulación o emancipación.⁷⁶²

Originalmente confinado a los ámbitos de la filosofía, la filosofía de la historia o la historia, el concepto pronto adquirió auge entre profesionales de campos tan diversos como la antropología, la política, la economía, la literatura, el cine, los estudios culturales y visuales y, recientemente, las artes visuales. Su *grand reputation* fue, como era de esperar, acompañada de un uso bastante confuso, lo que acabó contribuyendo a una devaluación del término.

Es por ello preceptivo que anclemos esta sinonimia a unos ejemplos representativos. Empecemos con un estudio comparativo que nos permita hacer una foto fija de su amplia diseminación:

La única coherente ideología que disfruta de extendida legitimidad en esta parte del mundo sigue siendo la democracia liberal. (Francis Fukuyama)⁷⁶³

En este gran relato, la guerra forma parte de esa generalizada transición hacia el capitalismo (otra 'gran narrativa'). (John H. Arnold)⁷⁶⁴

No obstante, esta narrativa es a menudo condenada como demasiado grande, como si el

⁷⁶² Jean-François Lyotard, *La postmodernidad (explicada a los niños)* (Barcelona: Gedisa, 1995).

⁷⁶³ Fukuyama, *The End of History*, 37.

⁷⁶⁴ John H. Arnold, *History. A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 84.

capital fuera una gran segadora que se llevara todo por delante. (Hal Foster)⁷⁶⁵

Otros en el movimiento verde, las ONGs, activistas comunitarios o miembros de economías de pequeña escala están tan determinados a evitar ‘grandes narrativas’ que se quedan varados en reformas radicales de pequeña escala. (Paul Mason)⁷⁶⁶

A otro nivel, lo mismo vale para el comunismo estalinista. En la narrativa estalinista estándar, incluso los campos de concentración eran lugares donde luchar contra el fascismo. (Slavoj Žižek)⁷⁶⁷

Modernismo –y el siglo XX en general– se caracteriza por una (paranoica) idea de que el presente pertenece a un guión global que asegura su ‘significado’. (Nicolas Bourriaud)⁷⁶⁸

No obstante, algunos teóricos sociales feministas han continuado suponiendo de manera implícita una concepción cuasi-metanarrativa de la teoría. (Nancy Fraser y Linda J. Nicholson)⁷⁶⁹

⁷⁶⁵ Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge: The MIT Press, 1996), 207.

⁷⁶⁶ Mason, *PostCapitalism. A Guide to our Future*, 266.

⁷⁶⁷ Slavoj Žižek, *Robespierre. Virtue and Terror*, (Londres: Verso, 2007), xiv.

⁷⁶⁸ Nicolas Bourriaud, *The Exform*, (Londres: Verso, 2016), 33.

⁷⁶⁹ Nancy Fraser y Linda J. Nicholson, “Social Criticism without Philosophy: An Encounter between Feminism and Postmodernism”, en Linda J. Nicholson (ed.), *Feminism/postmodernism* (Nueva York: Routledge, 1990), 29.

Master Narratives and Their Discontents ha sido diseñado como catalizador para “un extremadamente largo intercambio” y constituye, idealmente, la “mejor equilibrada conversación” sobre el modernismo y el postmodernismo. (Anna Sigridur Arnar).⁷⁷⁰

En estos ejemplos tomados de campos tan variados como la historia, la economía, las ciencias políticas, la teoría cultural y la historia del arte, la sinonimia abarca un espectro de palabras desde ideología, relato, gran relato hasta narrativa estándar, guion global, metanarrativa, narrativa maestra y gran narrativa.

Con esta particularidad en mente, se impone en este preciso momento citar al historiador Allan Megill, conocido por forzar estas definiciones aún más. Megill sugiere cuatro niveles de conceptualización con cuatro significados diferentes asociados a cada palabra:

1. *narrativa*
2. *narrativa maestra* (o síntesis): aquella que reclama ofrecer un recuento acreditado de algún segmento de la historia
3. *gran narrativa*: aquella que dice ofrecer un recuento acreditado de la historia en general
4. *metanarrativa* (más comúnmente creencia en Dios o en alguna racionalidad inmanente en

⁷⁷⁰ Anna Sigridur Arnar, “Introduction”, en James Elkins, *Master Narratives and Their Discontents* (Nueva York: Routledge, 2005), 23.

el mundo), que sirva para justificar la gran narrativa⁷⁷¹

Sin necesariamente rechazar la visión de Megill y aceptando su valor teórico e intelectual, hemos de admitir que, a día de hoy, la delimitación de la sinonimia pandémica constituye un reto casi imposible. Las categorías del andamiaje argumentativo de Megill, considerando el uso indiscriminado de “narrativa maestra”, “gran narratva” y “metanarrativa”, no contribuyen a fijar su significado. Más bien al contrario: generan aún más confusión en una idea que ya viene impregnada de un destacado sentido de abstracción y generalidad.

Con ese objetivo en mente, sugiero un uso mucho más restringido del término a fin de poder materializar un cierto sentido de simplificación y coherencia dentro de tres niveles jerárquicos de definición:

1. *grandes narrativas* (usado indistintamente con el término metanarrativa o narrativa maestra) que corresponde a los *grand récits* de Lyotard y designan las grandes ideas o historias que confieren autoridad
2. *narrativas* (o micro narrativas en la manera de los *petits récits* de Lyotard, pero con un sentido un poco más amplio), esto es, una serie de narrativas interconectadas o subsidiarias estructuradas para dar cuerpo o

⁷⁷¹ Alan Megill, “Grand Narrative and the Discipline of History”, en Frank Ankersmit y Hans Kellner (eds.), *A New Philosophy of History* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 152-153.

sostener las grandes narrativas de las que forman parte

3. *narrativas individuales* que permiten al yo dar sentido al mundo y a sí mismo, confrontarlo y elaborar una historia personal

La conclusión a la que podemos llegar en este punto es que necesitamos articular una definición de trabajo factible y precisa para este fenómeno. Mas antes de que pongamos a prueba varias de las definiciones actuales del concepto de gran narrativa a fin de poder particularizar la nuestra, debemos dar necesariamente cuenta de un número amplio de significados variados.

El concepto gran narrativa está sujeto a un uso polisémico, y digo uso polisémico en vez de polisemia dado que entiendo que la amplia prescripción por parte de escritores, académicos y teóricos a lo largo de estos años ha impregnado su definición de un nivel extremadamente alto de abstracción, como veremos a continuación:

La historia de Caín representa una metanarrativa acerca de lo endeble de la civilización a la luz de la propensión humana por el caos. (John Stephens and Robyn McCallum)⁷⁷²

Cuando la gran narrativa de la globalización capitalista, y la reacción destructiva que trae

⁷⁷² John Stephens y Robyn McCallum, *Retelling Stories, Framing Culture. Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature* (Londres: Garland Publishing, 1998), 103.

a su paso, se despliega a lo largo del planeta coge a estos intelectuales en un momento en el que muchos de ellos ya casi han dejado de pensar siquiera en términos políticos. (Terry Eagleton)⁷⁷³

No mucho tiempo después de que algunos pensadores culturales proclamaran que las grandes narrativas de la historia habían perdido finalmente su aliento, una particularmente fea narrativa semejante fue lanzada en la guerra entre el capital y el Corán. (Eagleton)⁷⁷⁴

La historia de los derechos humanos se presenta de manera consistente como una teleología progresiva que contextualiza la expansión de los derechos dentro de una gran narrativa más amplia de liberalización, emancipación y justicia social. (Robyn Linde et al)⁷⁷⁵

La parte desempeñada por la lucha de los pueblos indígenas y minorías sub-estatales en los debates acerca del multiculturalismo también apunta hacia el significado de una narrativa más grande acerca del desarrollo del multiculturalismo. (Ali Rattansi)⁷⁷⁶

⁷⁷³ Terry Eagleton, *After Theory*, (Cambridge: Basic Books, 2003), 72.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, 52.

⁷⁷⁵ Robyn Linde, Arthur Lemonik y Mariel Mikaila, "Teaching Progress: A Critique of the Grand Narrative of Human Rights as Pedagogy for Marginalized Students", *Radical Teacher*, no. 103 (otoño 2015): 27.

⁷⁷⁶ Ali Rattansi, *Multiculturalism. A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2011), 14.

Tanto si uno cree en las reclamaciones de verdad de las grandes narrativas como si no, su amplio y frecuente uso nos indica que estamos ante el *Zeitgeist* de nuestro tiempo. Pongamos unos ejemplos más a fin de completar esta totalizadora y comprensiva imagen:

Ello significa que el objetivo crucial de *redefinir* la historia del arte más reciente se convirtió en una nueva gran narrativa (al igual que hizo anteriormente la marxista) que posicionaba el arte no oficial en el centro reemplazando la versión oficial anterior. (Mária Orisková)⁷⁷⁷

Cada vez nos persuaden menos los significados adscritos a estas grandes narrativas. El fin del siglo diecinueve tendía a ver la historia como una narrativa de ‘progreso’. (John H. Arnold)⁷⁷⁸

No existe un acuerdo unánime acerca de la democracia representativa o el mercado liberal, *id est*, el tópico del fin de la historia se presenta a sí mismo desde ahora en adelante como otra ‘gran narrativa’. (Marc Augé)⁷⁷⁹

[s]emejantes minoritarios media no anulan la gran narrativa lineal del telos de la historia artística o literaria. (Fredric Jameson)⁷⁸⁰

⁷⁷⁷ Mária Orisková, “New Grand Narratives in East-Central European Art?”, *Zivot Umjetnosti*, vol. 70-03, no. XXXVIII (2018): 32 (*cursiva en original*).

⁷⁷⁸ Arnold, *History Short Introduction*, 91.

⁷⁷⁹ Marc Augé, *Por una antropología de la movilidad* (Barcelona: Gedisa, 2007), 88-89

⁷⁸⁰ Jameson, *Postmodernism, or, Late Capitalism*, 195.

Tal como podemos observar de esta amplia selección de citas, gran narrativa significa diferentes cosas para diferentes personas para acabar convirtiéndose en un gran *cul-de-sac*. Desde la democracia liberal, el orden civilizado, globalización, terrorismo, emancipación, liberalización, justicia social o multiculturalismo hasta la historia del arte, modernismo, progreso, el fin de la historia e historia literaria, prácticamente llega a significar *cualquier* cosa. Y básicamente lo único que consigue es devaluar ese *gran* significado.

En este momento de mi argumentación solo me siento capaz de expresar mi incredulidad acerca de por qué entidades con tan diferentes condiciones ontológicas y epistemológicas son o han sido usadas como proveedores de un discurso holístico y legitimador semejante.

De hecho, la mayor parte de los escritos acerca de la epistemología de las grandes narrativas se abstiene como tal de una definición fija del concepto y toman el concepto como algo asumido y, de alguna manera, semánticamente codificado. Mas, con Huizinga sabemos que una buena definición “delimita el significado de una palabra determinada que sirve para indicar un fenómeno particular.”⁷⁸¹

⁷⁸¹ Johan Huizinga, “A Definition of the Concept of History”, en Raymond Klibansky y Herbert James Paton (eds.), *Philosophy and History (Essays presented to Ernst Cassirer)* (Londres: Oxford University Press, 1936), 1.



Nicola Verlato, *For a Worldwide Organization of Democracies* (2003)

4.2 (Re)Definición y condiciones discursivas

Dado que la mayoría de las definiciones transcriben la definición de Jean-François Lyotard o bien derivan de ella, haremos una lectura precisa de sus escritos, en particular algunos de los pasajes de su posterior libro *La postmodernidad (explicada a los niños)*, y en particular la sección “Apostilla a los relatos”.

Tal como argumenté anteriormente, la definición de Lyotard de las grandes narrativas en *La condición posmoderna: informe sobre el saber* no era lo suficientemente precisa dando lugar a una miríada de interpretaciones, como vimos, por parte de un sinfín muy variopinto de teóricos y académicos. De hecho, el propio Lyotard lo reconoce unos años después cuando escribe en el capítulo dos una apostilla en forma de carta a Samuel

Cassin el 6 de febrero de 1984 en la que afirma que “A medida que la discusión se desarrolla en el plano internacional, la complejidad de la ‘cuestión posmoderna’ se agrava. Cuando la enfoqué, en 1979, en torno a la cuestión de los ‘grandes relatos’, mi intención era simplificarla, pero me temo que fui más allá de lo necesario.”⁷⁸²

Una vez admitido que ha “simplificado” la cuestión “más allá de lo necesario”, Lyotard procede clarificando su posición. Citaremos el párrafo entero debido a su relevancia crítica. Dice lo siguiente:

Estos relatos no son mitos en el sentido de fábulas (incluso el relato cristiano). Es cierto que, igual que los mitos, su finalidad es legitimar las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas, las maneras de pensar. Pero, a diferencia de los mitos, estos relatos no buscan la referida legitimidad en un acto originario fundacional, sino en un futuro que se ha de producir, es decir, en una Idea a realizar. Esta Idea (de libertad, de ‘luz’, de socialismo, etc.) posee un valor legitimante porque es universal. Como tal, orienta todas las realidades humanas, da a la modernidad su modo característico: el *proyecto*, ese proyecto que Habermas considera aún inacabado y que debe ser retomado, renovado.⁷⁸³

⁷⁸² Lyotard, *La condición posmoderna*, 29.

⁷⁸³ *Ibíd.*, 30.

Una página más adelante en el mismo capítulo, Lyotard insiste en preguntarse a sí mismo acerca de la legitimidad de estas grandes narrativas. Así reza su contestación:

Esto no quiere decir que no haya relato que no pueda ser ya creíble. Por metarrelato o gran relato, entiendo precisamente las narraciones que tienen función legitimante o legitimatoria. Su decadencia no impide que existan millares de historias, pequeñas o no tan pequeñas, que continúen tramando el tejido de la vida cotidiana.⁷⁸⁴

Si Lyotard aquí restringe o marca claramente los límites de la definición de *qué* es lo que referencia una gran narrativa, entonces para enmarcar el discurso de manera apropiada hemos de complementarlo con el párrafo en el que describe con precisión *cuáles* son exactamente esas grandes narrativas que han caracterizado a la modernidad. Al añadir el 'cuál' al 'qué' obtendremos un sentido más completo del alcance de la argumentación de Lyotard. Su idea acerca de la gran narrativa se ve fortalecida por los comentarios que aquí siguen:

Los 'metarrelatos' a que se refiere *La condición posmoderna* son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valor alienado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a

⁷⁸⁴ *Ibíd.*, 31.

través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad (opuesto, por lo tanto, al clasicismo antiguo), salvación de las creaturas por medio de la conversión de las almas vía el relato crístico del amor mártir. La filosofía de Hegel totaliza todos estos relatos y, en este sentido, concentra en sí misma la modernidad especulativa.⁷⁸⁵

Aportemos tres últimas definiciones más para completar el arco teórico:

Yo uso el término 'gran narrativa' para significar el relato (con principio, desarrollo y final) de toda la humanidad. (Dorothy Ross)⁷⁸⁶

También podría formar parte de una 'gran narrativa', esto es, una larga historia que recorre diferentes siglos. (Arnold)⁷⁸⁷

Una metanarrativa es un esquema cultural narrativo global o totalizador que ordena y explica conocimiento y experiencia. (Stephens y McCallum)⁷⁸⁸

A modo de conclusión podemos apuntar que mientras que para Lyotard las grandes narrativas personifican la progresiva emancipación de la razón, libertad, trabajo, progreso y salvación, para Ross, Arnold, Stephens y

⁷⁸⁵ *Ibíd.*, 29.

⁷⁸⁶ Dorothy Ross, "Grand Narrative in American Historical Writing: From Romance to Uncertainty", *The American Historical Review*, vol. 100, no. 3 (junio 1995): 651.

⁷⁸⁷ Arnold, *History Short Introduction*, 82.

⁷⁸⁸ Stephens y McCallum, *Retelling Stories, Framing Culture*, 6.

McCallum representan la historia de la humanidad, un relato centenario y un esquema de conocimiento y experiencia, respectivamente.

Apoyándonos en la descripción de Johan Huizinga de lo que constituye una buena definición, hemos de recordar que ha de ser sucinta y precisa, que “ha de incluir y comprender el fenómeno en su totalidad”, que si “alguna parte esencial cae fuera de la definición, entonces algo falla”, y, finalmente, que “una definición no necesita dar cuenta de los detalles.”⁷⁸⁹ Una seria objeción que podemos ponerle a estos autores es que, en el caso de Lyotard, la definición no es lo suficientemente concisa y precisa y, en el caso de los otros, ésta es demasiado breve y omite partes esenciales de la definición.

Ahora bien, tanto si usamos el término gran narrativa, metanarrativa o narrativa maestra, yo sugeriría una definición de trabajo marcada por una serie de adjetivos definitorios que delimiten claramente su significado. Lo que podríamos formular de la manera que aquí sigue:

Una gran narrativa es una gran idea o relato que brinda una explicación del mundo universalista, totalizadora, auto-legitimadora, performativa, teleológica y emancipadora en términos de nuestra experiencia o conocimiento históricos.

Estas son las seis condiciones que ha de cumplir una gran narrativa para merecer semejante definición. Hemos de ser consciente de que estamos enfrentándonos a un selectivo y

⁷⁸⁹ Huizinga, “Definition Concept History”, 1.

minoritario número de grandes ideas que son apropiadas para explicar las metas y las transformaciones éticas, sociales y políticas de la humanidad. De esta manera, podemos establecer una clara separación entre una gran narrativa y, por otro lado, una mera narrativa, teoría o filosofía.

Una gran narrativa es, en primer lugar, *universalista* dado que afirma tener principios de aplicación ecuménica y que, en su capacidad de funcionar como un relato, afecta o acoge a todos los individuos independientemente de su raza, género, nación o lengua. Es *totalizadora* porque presenta una visión del mundo completa, unificada y cerrada con un conjunto de valores comprensivos que delimitan cualquier forma de experiencia social desde, por decirlo de alguna manera, la cuna hasta la tumba. Además, es *auto-legitimadora* en tanto en cuanto denota una serie de pronunciamientos que estipulan lo que es verdadero y justo sancionando sus principios y acciones con respecto a aquello permitido/recompensado y aquello prohibido/castigado. Una gran narrativa siempre es *performativa* y no solo describe una determinada visión del mundo sino que también cambia la realidad existente con una ambición orientada hacia el futuro para materializar ese anhelado estado de ser. Adicionalmente, todas las grandes narrativas son *teleológicas* dado que conciben un *telos* o causa final que nos permite en tanto que sujetos entendernos a nosotros mismos, pero también anclarnos históricamente y realizar la conquista de cualquier misión que nos hayamos impuesto. Finalmente, las grandes narrativas son *emancipadoras* debido a que nos dotan de una serie de derechos que implican una experiencia humana que otorga al individuo mucho más poder sobre su destino.

Tomada en su conjunto, esta definición limita el objeto de la gran narrativa a una serie de condiciones diferenciadas que enmarcan su significado evitando el uso vago, impreciso y degradado del término.

Para afianzar la validez de nuestra definición necesitamos establecer un análisis lo más preciso posible de las grandes narrativas en Occidente. Con el fin de evitar posibles malentendidos, deseo remarcar aquí que solo limito la investigación a las narrativas articuladas en Occidente dado que entiendo que carezco del conocimiento y la autoridad para abordar de manera juiciosa las grandes narrativas fuera de este espacio geo-político. Huelga decir que las grandes religiones o filosofías como el islam, el judaísmo, el budismo, el hinduismo y el confucianismo contienen al menos una gran narrativa o tienden a producir semejante gran narrativa.

Contra el uso impreciso de las grandes narrativas tanto de emancipación como de especulación manejadas por Lyotard, sugiero seguir la senda propuesta por Hayden White,⁷⁹⁰ que propone para Occidente las cuatro que aquí siguen:

- 1) Fatalismo griego
- 2) Redencionismo cristiano
- 3) Progresismo burgués
- 4) Utopismo marxista⁷⁹¹

⁷⁹⁰ Hayden White, e-mail con el autor (26 de agosto de 2016).

⁷⁹¹ Acaso un calificador más preciso sería utopismo 'social', 'socialista', comunitarista' o 'cooperativista' dado que aludiría no solo a los marxistas sino también a los experimentos socialistas anteriores a Marx, como es el caso, por ejemplo, de teóricos como Robert Owen, Charles Fourier o Henri de Saint-Simon.

A estas rigurosas y claras categorías, nos parece pertinente añadir dos grandes narrativas que han definido y definen el siglo XX y XXI, respectivamente, y que son:

- 5) Nacionalismo totalitario
- 6) Culturalismo corporativista

A fin de tener una mejor comprensión, analizaremos brevemente cada gran narrativa que conformaría este espectro de aquellos grandes relatos que han marcado el desarrollo de la historia de Occidente. Antes recordemos brevemente la estructura piramidal tripartita de las grandes narrativas, las narrativas (o micro narrativas) y las narrativas personales. Las grandes narrativas trabajan en el nivel conceptual/ideológico superior y tienen un alcance en todo Occidente (aunque en muchas ocasiones su influencia es global); las diferentes (micro) narrativas, que construyen a su vez cada gran narrativa, son diseminadas por aparatos y agentes ideológicos y funcionan a un nivel burocrático/práctico dentro dominios locales, nacionales o globales; y, finalmente, las narrativas personales referencian la esfera individual de cada sujeto.

El “fatalismo griego” nos presenta un sistema estructurado que abarca todos los aspectos de las vidas de los humanos y su entorno. La gran narrativa clásica, estática y jerárquica se apoyaba en narrativas subsidiarias como perfección, belleza, inmortalidad, promiscuidad, determinismo cósmico, armonía, secularismo, justicia divina, eterno retorno, visión trágica de la

vida, irracionalidad y ciclicidad.⁷⁹² El “redencionismo cristiano” comparte a su vez ciertas narrativas del fatalismo griego como la perfección, la predestinación o la divina providencia, pero lo complementa con otras como el pecado original, el diluvio universal, esperanza, amor, fe, orientación divina, paraíso y vida después de la muerte.⁷⁹³ El “progresismo burgués” en tanto que gran narrativa prometía bienestar universal, individualismo, libertad, democracia, autonomía, científicismo, emancipación, división de trabajo, desarrollo económico, felicidad, mas también se basaba en aspectos menos utópicos como imperialismo, colonialismo y nacionalismo.⁷⁹⁴ El “utopismo marxista” retoma los conceptos cristianos de la esperanza, el amor y la fe en la forma de libertad, igualdad y fraternidad, la visión burguesa del progreso, abundancia, científicismo y emancipación, y le añade sus propias ideas de dictadura del proletariado, materialismo dialéctico, alienación, falsa consciencia, internacionalismo, colectivismo y sociedad sin clases.⁷⁹⁵ Tanto el “nacionalismo totalitario” de izquierdas como de derechas -sea nazismo, fascismo, franquismo, leninismo, estalinismo o maoísmo-

⁷⁹² Thomas H. Carpenter, *Art and Myth in Ancient Greece* (Londres: Thames & Hudson, 2004); Asimov, *El Cercano Oriente*; Jesús V. Rodríguez Adrados, *Dioses y héroes: mitos clásicos* (Barcelona: Salvat Editores, 1985).

⁷⁹³ Belting, *Likeness and Presence*; Jas Elsner, *Imperial Rome and the Christian Triumph* (Oxford: Oxford University Press, 1998); Linda Woodhead, *Christianity: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2004).

⁷⁹⁴ Adam Smith, *An Inquiry into the Nature and the Causes of the Wealth of Nations* (Ámsterdam: MetaLibri, 2007 [1776]); John Stuart Mill, *On Liberty* (Kitchener: Batoche Books, 2001 [1859]); Chris Hedges, *Death of the Liberal Class* (Nueva York: Nation Books, 2010); Michael Freeden, *Liberalism: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2015).

⁷⁹⁵ Tariq Ali, *La idea del comunismo* (Madrid: Alianza Editorial, 2012); Peter Singer, *Marx: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 1996); Franck Fischbach (ed.), *Marx. Releer El Capital* (Madrid: Akal, 2012).

comparte en su búsqueda del estado perfecto narrativas sobre raza, pueblo, nación, trabajo, comunidad, hogar, tradición, autoridad, orden, destino divino, progreso, científicismo, emancipación, darwinismo, imperialismo, perfección, terror, centralización, supresión de individualismo y eugenesia estatal.⁷⁹⁶

En cuanto a la última gran narrativa, el “culturalismo corporativista”, no es necesario entrar a analizarla dado que ya hemos abordado sus coordenadas en la parte dos en el apartado sobre la cultura del capitalismo. Lo único que podemos afirmar aquí, a modo de apostilla, es que el “culturalismo corporativista” parecía, con el advenimiento del neoliberalismo, ser la única gran narrativa que había permanecido en pie y capaz de unir a los seres humanos a lo largo y ancho del globo a pesar de su raza, género, identidad, nacionalidad o sexualidad ante el estrepitoso fracaso o descrédito de la filosofía, la religión, la política y la economía.

Lo que nos lleva a distinguir entonces cuatro regímenes de grandes narrativas: mitológicas, religiosas, positivistas y culturales. La delimitación de la definición y su campo de actuación nos permite delimitar aquello que cumple las condiciones de una gran narrativa para que el término siga teniendo un significado razonable. Haremos bien en observar que un régimen como, por ejemplo, el nacionalismo totalitario está dotado de componentes mitológicos, religiosos, positivistas y culturales. Los seis regímenes postulados son

⁷⁹⁶ Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (Nueva York: Schocken Books, 2004 [1951]); Timothy Snyder, *On Tyranny: Twenty Lessons from the Twentieth Century* (Nueva York: Tim Duggan Books, 2017); Friedrich August Hayek, *The Road to Serfdom* (Londres: Routledge, 2001 [1944]).

transversales y elementos de cada uno de ellos pueden coexistir los unos con los otros en una misma gran narrativa.

Llegados a este punto nos vemos forzados a hacer una clarificación. Si trazamos la historia de las grandes narrativas tal como hemos venido haciendo, nos vemos obligados a ampliar el radio de trabajo para abordar el concepto de *ideología*, que a menudo se usa como sinónimo y que, igualmente, ha sufrido el mismo descrédito y obsolescencia posmodernos. Si las grandes narrativas debieron dejar el paso a las pequeñas narrativas, la ideología fue despedida por el *discours* foucaultiano.⁷⁹⁷ Al principio afirmé que, si bien todas las grandes narrativas son ideologías, no todas las ideologías son grandes narrativas. El término ideología ha sido muchas veces estirado de manera confusa e imprecisa hasta hacerse co-extensivo con gran narrativa. Dos breves definiciones de ideología servirán para marcar el tono. Por supuesto que una de ellas es la de Marx de *La ideología alemana* donde presenta una clara articulación del concepto de ideología como “falsa conciencia” que enmascara las relaciones sociales de producción creadas por las circunstancias materiales:

La moral, la religión, la metafísica y cualquier otra ideología y las formas de conciencia que a ellas corresponden pierden, así, la apariencia de su propia sustantividad. No tienen su propia historia ni su propio desarrollo, sino que los hombres que

⁷⁹⁷ Sobre el discurso véase entre otros Michel Foucault, “The Order of Discourse”, en Robert Young (ed.), *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1981), 51-78.

desarrollan su producción material y su intercambio material cambian también, al cambiar esta realidad, su pensamiento y los productos de sus pensamientos. No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia.⁷⁹⁸

Para otras definiciones, nos sirve con el libro *Ideology: An Introduction* de Terry Eagleton, donde recoge los significados más significativos que detallamos a continuación:

- a) El proceso de producción de significados, signos y valores de la vida social
- b) Un cuerpo de ideas características de un grupo social o clase particular
- c) Ideas que ayudan a legitimar un poder político dominante
- d) Falsas ideas que ayudan a legitimar un poder político dominante
- e) Una comunicación sistemáticamente distorsionada⁷⁹⁹

Como podemos comprobar, ideología cubre muchas y a menudo opuestas definiciones. La naturaleza de la ideología está personificada en muchos 'ismos': anarquismo, nacionalismo, individualismo, populismo, liberalismo, imperialismo, consumismo, fascismo, tribalismo, conservadurismo, fundamentalismo, utopismo, comunismo, nazismo y maoísmo. Pero mientras que comunismo, nazismo,

⁷⁹⁸ Carlos Marx y Federico Engels, *La ideología alemana: crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas* (Barcelona: Grijalbo, 1974), 26.

⁷⁹⁹ Eagleton, *Ideology: An Introduction*, 1.

maoísmo, fascismo y liberalismo no constituyen solo ideologías sino también grandes narrativas, populismo, individualismo, fundamentalismo *et al* solo pueden ser consideradas ideologías debido a su alcance, ambición y *performance*. Básicamente, la diferencia está en la complejidad del mundo que describen con sus pretensiones de verdad.

La definición y delimitación de la gran narrativa en oposición a la ideología nos es de gran utilidad dado que un término que cubre cualquier tópico pierde su validez semántica y función para acabar convirtiéndose en un significante vacío.

Ahora haremos bien en repetir las preguntas que nos planteamos al principio: ¿son las grandes narrativas aún necesarias? ¿siguen contando una historia relevante? ¿traerán un futuro emancipador?

El advenimiento de Donald Trump, el Brexit y ahora también la grave crisis desatada por el COVID-19 son el ejemplo más cristalino de que las grandes narrativas han dejado de funcionar y requieren o bien de un reciclaje urgente de antiguas narrativas o bien de la imperativa necesidad de inventar nuevas. La hipercrítica de la paralizante posmodernidad ha llevado a muchos filósofos, teóricos y otros pensadores culturales a abandonar la misión de (re)pensar y proponer grandes narrativas unificadoras, totalizadoras y universalizantes. La posmodernidad fue de la mano o, si se prefiere, coincidió con el “fin de la historia” de Fukuyama y su “incuestionable relación entre el desarrollo económico y

la democracia liberal”⁸⁰⁰, estado que aún hoy rige el mundo a través de sus mantras neoliberales y neoconservadores de privatización, libre mercado y libre comercio, poder corporativo y gobierno elitista.⁸⁰¹ A problemas globales, los posmodernos propusieron pequeñas ideas, a un mundo complejo, un razonamiento simple. Los grandes retos que la globalización corporativista con su fundamentalismo de mercado plantea -9/11, Lehman Brothers en 2008, COVID-19 en 2020 y la imparable desigualdad en el mundo- merece grandes respuestas filosóficas. La ausencia de una gran narrativa que funcione, con sus subsiguientes micro narrativas, desplaza toda la presión hacia el sujeto contemporáneo haciendo que éste sea ya incapaz de anclarse. La narrativa personal que le servía como guion de vida durante años permitiéndole explicarse a sí mismo el mundo y él al mundo en su búsqueda de un futuro emancipador ha entrado en barrena. El sujeto contemporáneo se siente aturdido y despistado siendo incapaz de actuar en tiempos de crisis. Tanto la gran narrativa como los dispositivos y discursos que la sustentaban se han ido apagando o mostrando incapaces de afrontar las complejidades y las contradicciones de los tiempos actuales. Después de todo, una gran narrativa es como un espejo emocional en el que la civilización y sus ciudadanos proyectan y reflejan su futuro.

Necesitamos grandes y pequeñas narrativas. El mundo, como el COVID-19 demuestra en estos momentos de líderes mediocres de manera patética, es incapaz de afrontar la crisis y el caos sin un relato, porque, como Naomi Klein acertadamente afirma, “Tan pronto como tengamos una nueva

⁸⁰⁰ Fukuyama, *The End History*, 125.

⁸⁰¹ Steger y Ravi K. Roy, *Neoliberalism* (Oxford: Oxford University Press, 2010).

narrativa que nos ofrezca una perspectiva sobre los chocantes acontecimientos, nos reorientaremos y el mundo empezará a tener sentido otra vez.”⁸⁰²

Quiero pensar que la cultura es la única narrativa favorable en el siglo XXI capaz de llevar al ser humano a puerto seguro. No obstante, soy consciente de que ello requiere una clara distinción entre una cultura alienada y afirmativa y una cultura emancipadora y participativa.

⁸⁰² Naomi Klein, *The Shock Doctrine* (Nueva York: Penguin Books, 2007), 458.

Capítulo 5

Caso de estudio: Osama bin Laden

Caso de estudio: Osama bin Laden

La muerte de Osama bin Laden es, sin duda, un caso fascinante de lo que podríamos denominar “credibilidad descreída”. Para ello, analizaremos, por un lado, el discurso del presidente Barack Obama en *YouTube*, con motivo del anuncio del asesinato de Osama bin Laden, televisado el día 1 de mayo de 2012. Y por otro, el cuadro de historia *The Burial* del artista Kepa Garraza, quien a partir de la información facilitada por el Gobierno norteamericano escenifica los hechos acaecidos. Este enfoque dialéctico de discurso televisado-pintura de historia nos permite apuntalar lo que argumentamos en la parte 2 y relacionar la narratividad con la credibilidad. Osama bin Laden es un personaje “atípico” en sentido *econiano*.⁸⁰³ Dotado de una imagen ambivalente y contradictoria forjada a través de los medios de comunicación occidentales, Bin Laden es el ejemplo del villano o anti-héroe (en el sentido literario) mientras que para muchos musulmanes encarna a una suerte de Che Guevara. El hecho es que se trata de una persona que revela los problemas generales de nuestra época. En tanto que personaje carece de complejidad y para el lector/espectador resulta difícil identificarse con él: desconocemos sus motivaciones, acciones, pensamientos, rasgos morales o afectos. No es, como diría Eco, un personaje que pueda definirse en la “*relación de éste con el reconocimiento que del mismo puede realizar el lector* dado que carece de esa *credibilidad* que perdura en la memoria del lector y puede proponerse de nuevo como experiencia moral.”⁸⁰⁴ La representación de Osama bin

⁸⁰³ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Barcelona: Editorial Lumen, 1968), 191-218.

⁸⁰⁴ *Ibíd.*, 206 (*cursiva en el original*).

Laden responde a una ideología sesgada y rígida del enemigo como un extraño que personifica destrucción, violencia y muerte. La ciencia ficción y las películas de acción de Hollywood en los años 50 y 60 eran extremadamente reaccionarias: el mal era asunto de marcianos o comunistas(-marcianos). Recientemente los marcianos han pasado a ser sustituidos por musulmanes.⁸⁰⁵) La despersonalización y deshumanización del extraterrestre es aplicada al nuevo enemigo que Occidente representa como primitivo, aberrante, fanático e inferior. ¿Ahora los musulmanes pasarán a ser sustituidos por afro-americanos?



Pantallazo del vídeo subido a *Youtube* de la emisión de NBC News, domingo 1 de mayo de 2012

⁸⁰⁵ Antonio José Navarro (ed.), *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos* (Madrid: Valdemar, 2008).

La muerte de Osama bin Laden fue anunciada en televisión en las noticias de la noche el domingo 1 de mayo de 2012 a las 23:30 de la noche (hora Costa Este). El presidente Barack Obama se dirigió a la nación desde el Ala Este de la Casa Blanca. En una intervención perfectamente escenificada detrás de un atril presidido por el emblema del águila imperial y delante de una larga alfombra roja, Obama vence y convence en una alocución que se inserta perfectamente dentro de los grandes discursos de los presidentes norteamericanos,⁸⁰⁶ y de la que transcribo un párrafo por su interés dado que manifiesta sin ambages la filosofía de Estados Unidos:

“América puede hacer todo aquello que se proponga. Ésta es la historia de nuestra historia. Tanto si se trata de la consecución de la prosperidad para nuestro pueblo como de la lucha por la calidad de vida para nuestros ciudadanos, tenemos nuestro compromiso de defender nuestros valores y sacrificios en el extranjero con el fin de hacer del mundo un lugar más seguro. No debemos olvidar que estamos capacitados para hacer estas cosas no por riqueza o poder, sino por ser quienes somos: una nación bajo la guía de Dios visible en la tierra con libertad y justicia para todos. Muchas gracias. Que Dios les bendiga y

⁸⁰⁶ Estoy pensando, por ejemplo, en discursos como el de Woodrow Wilson con motivo de la declaración de guerra el 2 de abril de 1917; Franklin Delano Roosevelt convenciendo al congreso para entrar en guerra el 8 de diciembre de 1941; George W. Bush y su discurso a la nación el mismo 11 de septiembre de los ataques terroristas. Todo ellos comparten entre otros el destino mesiánico de Estados Unidos, el hacer del mundo un lugar más seguro y garantizar la libertad y la justicia para todos. Véase VV.AA., *Speeches that Changed the World* (Londres: Quercus Publishing, 2005).

que Dios bendiga a los Estados Unidos de América.”⁸⁰⁷

Con fecha 20 de mayo de 2011, Joe Klein escribió en la revista *Time* un artículo titulado *Obama 1, Osama 0* en el que manifestaba que “este presidente profundamente americano llevó a cabo una exquisita operación para encontrar y matar a uno de los grandes villanos de la historia.”⁸⁰⁸

El cuerpo de Bin Laden –según la versión oficial del Departamento de Defensa de Estados Unidos– había sido depositado en el fondo del mar para no ofender el rito musulmán. Hasta el día de hoy no hemos visto el cuerpo del delito, solo una imagen de Obama y su equipo en la Casa Blanca mirando al fuera de campo mientras se desarrolla la operación, unas fotos falsas del cuerpo de Osama bin Laden publicadas por varios periódicos –entre ellos el *Daily Mail* británico⁸⁰⁹ y una recreación animada de la operación del asalto y muerte en Abbottabad por parte de la Taiwan Next Media Animation.⁸¹⁰ A falta de la prueba del delito, como sí fue el caso con Che Guevara, Gadaffi o Sadam Hussein, ¿qué credibilidad nos merecen las palabras del presidente Obama? ¿Estaba Estados Unidos instaurando un nuevo régimen no visual?

Por su parte, el artista vasco Kepa Garraza también se sintió fascinado por el caso Bin Laden completando una

⁸⁰⁷ Barack Obama, “Osama Bin Laden Dead”, *White House* (2 de mayo de 2011) www.whitehouse.gov, recurso online.

⁸⁰⁸ Joe Klein, “Obama 1, Osama 0”, *Time* (20 de mayo de 2011), recurso online.

⁸⁰⁹ Amelia Hill, “Osama bin Laden corpse photo is fake”, *The Guardian* (2 de mayo de 2011), recurso online.

⁸¹⁰ Taiwan Next Media Animation, *Osama bin Laden’s Death: A Conspiracy Theory* (5 de mayo de 2011), recurso online.

veintena de cuadros al óleo. A partir de la enorme cantidad de material aparecido en los medios de comunicación, Garraza elaboró una “cronología visual de los momentos clave de la operación militar, además de analizar las reacciones y consecuencias que la muerte de Bin Laden tuvo a nivel global.”⁸¹¹ Lo interesante del proyecto es que Garraza recrea ciertos escenarios que no fueron filtrados a la prensa, como el funeral de Osama Bin Laden en alta mar.



Kepa Garraza, *The Burial* (2012), óleo sobre lienzo, 200x150cm

⁸¹¹ Kepa Garraza, e-mail con el autor (20 de octubre de 2012).

Garraza recurre al género de historia para recrear una contravisualidad teatralizada, dramática y sensacionalista, alejada de la asepsia de las imágenes mostradas aquellos días por los medios occidentales. Su pintura le da una vuelta de tuerca a la supuesta capacidad notarial de la imagen, haciendo un *bypass* al *blackout* informativo⁸¹² impuesto por la Administración Obama, a partir precisamente de la información aparecida en los medios y las especulaciones en torno a lo ocurrido. En este caso sus representaciones nos ayudan a rellenar esos agujeros informativos permitiendo al espectador completar el relato. Esta imagen, que representa el momento justo antes de que el cadáver sea arrojado al mar, constituye sin duda alguna uno de los *puncta* del simulacro pictórico, pero tampoco aquí en *The Burial* tenemos plena certeza de que el cadáver que se halla en la bolsa sea el de Osama bin Laden. Bien podríamos decir entonces que la realidad supera a la ficción en la ficción.

¿Es importante que el presidente Obama y el Gobierno de Estados Unidos hubieran divulgado las imágenes del cadáver de Osama bin Laden? ¿La descripción verbal del entierro y la muerte de Osama bin Laden por parte del presidente fue suficiente? ¿La seguridad nacional de Estados Unidos como la de sus ciudadanos estuvo en riesgo

⁸¹² Este afán por controlar la información no es nada nuevo. Recordemos, por ejemplo, la invasión de la isla caribeña Granada por Reagan el 23 de octubre de 1983, que impuso un bloqueo mediático absoluto impidiendo a la prensa transmitir cualquier tipo de información; la *Tormenta del Desierto* que fue exclusivamente emitida por la CNN y bajo unas condiciones muy específicas, entre ellas la imposibilidad de mostrar los cadáveres de las víctimas; o las imágenes del 11 de septiembre que también serían amputadas para evitar una imagen de vulnerabilidad.

y sería objeto de represalias?⁸¹³ ¿Es el mero hecho de que la mayoría de los ciudadanos y Gobiernos del mundo lo hayan aceptado sin exigir un esclarecimiento de los hechos una suerte de *fait accompli*? ¿Es lícito que con el fin de combatir el terrorismo el Gobierno trate a cualquier ciudadano como si fuera un terrorista en potencia y espíe sus correos electrónicos y sus llamadas sin su consentimiento?⁸¹⁴ ¿Es la única disyuntiva que le resta al ciudadano hoy por hoy verse forzado a elegir entre seguridad o libertad?

La respuesta es compleja y todo depende del grado de credibilidad que otorguemos a Barack Obama en representación del Gobierno de los Estados Unidos. Es evidente que la omisión de información en un caso tan importante genera serias dudas de credibilidad. Y, en particular, en una sociedad hipermediatizada como la nuestra en la que, al igual que ocurre con mucha tecnología, la información lleva incorporada el chip de “obsolescencia programada”. En otras palabras: desde el momento que nace ya pierde toda su vigencia.

Como vimos en *La ilíada*, los griegos eran muy dados a *creer-sin-ver*. La modernidad nos enseñó a creer únicamente en aquello que veían nuestros ojos. Y Barack Obama nos pidió una vez más que volviéramos a *creer-sin-ver*. ¿Será que ya no somos lo que vemos sino aquello en

⁸¹³ La asociación Judicial Watch, al amparo del Acta de Libertad de Información (FOIA), interpuso una causa ante el Tribunal de los Estados Unidos para solicitar por vía judicial la divulgación de las 52 fotos de la captura y la muerte de Osama bin Laden.

⁸¹⁴ Es harto interesante que el propio Obama manifestará en 2007 que la política de vigilancia del Gobierno de George W. Bush “plantea una falsa elección entre las libertades que apreciamos y la seguridad que proveemos”. Redacción, “President Obama’s Dragnet”, *The New York Times* (6 de junio de 2013), recurso online.

lo que creemos en nuestra era del *storytelling*? ¿Será que la verdad ha dejado paso a la credibilidad?

Conclusión

En esta tercera parte titulada “El advenimiento de la credibilidad como filtro de la narratividad: la condición de una narrativa creíble” hemos desarrollado primero una visión histórica de los diferentes elementos, desde el honor y el *ethos*, el carisma o la confianza, que han jalonado el fascinante proceso de individuación del sujeto occidental, lo que nos ha permitido articular el concepto de “credibilidad” como pilar de la sociedad hipernarrativa actual. En el segundo capítulo nos adentramos en esa nueva credibilidad que constituye la celebridad y que une tanto a los políticos como a las celebridades: los políticos como celebridades y las celebridades como políticos. En el tercer capítulo analizamos la creciente complejidad que impone el neoliberalismo al sujeto contemporáneo y su necesidad de auto-presentación constante, y también cómo los medios sociales se convierten en una disputada arena pública *habermesiana* donde competir por esa visibilidad. En el capítulo cuarto analizamos el descrédito de las grandes narrativas y proponemos una definición de trabajo viable ante la urgente necesidad de la sociedad del reciclado o invención de narrativas grandes y pequeñas. En el caso de estudio nos centramos en la muerte de Osama bin Laden dado que constituye un magnífico ejemplo de lo que podríamos denominar como “credibilidad descreída” y ese régimen no visual que ya desecha la fotografía o la imagen en movimiento como notario de la verdad y nos devuelve a la era de los griegos y el *creer-sin-ver*. Hemos propuesto en esta tercera parte la credibilidad, en tanto que concepto líquido, como condición de la narratividad de una sociedad donde conceptos sólidos como verdad, mentira, veracidad y falsedad han quedado en entredicho siendo conscientes de que el sujeto de hoy cree en aquello que quiere creer mientras el relato le conviene, y que cuando ese relato ya no le conviene se busca un nuevo relato en el que creer.

Conclusion

In this third part titled “The Advent of Credibility as Filter for Narrativity: The Condition for a Credible Narrative” we have first developed a historical vision of the different elements -from honour, ethos, charisma and confidence- that have marked the fascinating process of individualization of the Western subject and that allowed us to articulate our concept of ‘credibility’ as filter for our actual hyper-narrative society. In the second chapter we got into this new credibility called celebrity that unites both politicians as celebrities: politicians acting as celebrities and celebrities doing politics. In chapter three we analysed the growing complexity that imposes neoliberalism on the contemporary subject and its constant need for self-presentation and also how social media have turned into a disputed *habermasian* public arena in which to compete for this visibility. In chapter four we discussed the discredit of grand narratives and suggested a viable working definition with view to the urgent need of the recycling or invention of new small and grand narratives. In our case study we focused on the assassination of Osama Bin Laden as an example of this ‘discredited credibility’ and this new non-visual regime that has discarded photography or the moving image as notary of truth and that takes us back to the Greek and their society of *believing-without-seeing*. In this third part we proposed credibility as a liquid concept, as a condition for society’s narrativity in which solid concepts like truth, false, veracity, fake are being seriously challenged while acknowledging that today’s subject believes what he wants to believe until the narrative suits him, and when that narrative is no longer convenient he looks for a new narrative to believe in.

Conclusiones

A lo largo de la tesis hemos planteado la **hipótesis** acerca de cómo la hiper-narratividad o *storytelling* se ha impuesto en la sociedad contemporánea generando una imparable inflación de discursos narrativos. Y ante esta nueva situación propusimos el concepto de “credibilidad” como condición a la hora de filtrar esos relatos.

Para ello hemos aplicado un enfoque eminentemente transdisciplinar que tomaba como objeto de estudio la sociedad contemporánea y sus manifestaciones en los ámbitos de la política, los media, la cultura y las artes visuales. Básicamente exploramos y constatamos la narratividad de la sociedad y sugerimos la “credibilidad” como antídoto.

Hemos procedido a definir y manejar un concepto extendido de la cultura que, en el neoliberalismo actual, se erige en base o infraestructura, como diría Marx. Ello nos ha permitido analizar las contingentes y complejas relaciones entre una cultura básicamente “afirmativa” y unas artes visuales que, respondiendo a esa exigencia de compromiso que para con la sociedad ha venido asumiendo el artista, han sabido generar relatos críticos y creíbles capaces de influir en el campo de la cultura y también en el ámbito de lo político.

El desarrollo de las tres partes de la investigación y las conclusiones provisionales de cada una de ellas nos permite llegar a una serie de conclusiones finales con el objeto de validar la hipótesis de partida.

Estamos en disposición de concluir que la sociedad contemporánea se caracteriza por una narrativa exacerbada denominada *storytelling*. La “credibilidad” en su cualidad de intangible constituye la condición-baremo o filtro a la hora de verificar la coherencia de dichos relatos. La interrelación del arte, la política y los media nos permite analizar el poder narrativo de la sociedad a través de sus símbolos, textos e imágenes a la hora de manufacturar relatos creíbles, aunque no necesariamente ciertos.

Desarrollando las tesis acerca de la cultura de la Escuela de Frankfurt y contraviniendo los postulados del marxismo ortodoxo, afirmamos que la era contemporánea circula a alta velocidad sobre las vías de la narrativa-credibilidad erigiendo a la cultura en ese gran relato del capitalismo neoliberal que subsume otros de orden social, político, económico, religioso o filosófico.

Dentro de esta intrincada relación entre las artes visuales, la cultura y el ámbito de lo político, el género tradicional de la pintura de historia y su posterior trasmutación nos ha servido de marco de referencia para cuestionar de manera crítica un conjunto de discursos narrativos y el impacto propagandístico de sus representaciones textuales y visuales en la sociedad.

Esta reconsideración de la pintura de historia en su faceta híbrida en tanto que género capaz de diseccionar los problemas de la sociedad contemporánea nos permite reafirmar el posicionamiento crítico de lo artístico en relación con lo político y su potencial compromiso ético. Para ello hemos procedido a subvertir las premisas

originales de la pintura de historia tanto conceptual (“anti-pintura de historia”) como formalmente (transdisciplinar) ampliando su significado icónico-propagandístico.

El objetivo último de esta tesis ha consistido en acoplar los nuevos y excesivos discursos narrativos a una teoría de comunicación que funcione a modo de intangible amortiguador o *buffer* en la articulación de las complejas y contradictorias relaciones que mantienen la esfera de lo artístico y lo político.

En el desarrollo de esta investigación se ha alternado teoría y práctica a través de una **metodología** que, partiendo de un planteamiento teórico, asociaba a dicha perspectiva una serie de casos prácticos de orden textual y visual a fin de corroborarlo o ejemplificarlo, incorporando experiencias procedentes de la propia práctica curatorial. La aplicación de esta metodología teórico-práctica en el ámbito de las artes visuales se nos hace apropiada con el objetivo de contribuir a ampliar o enriquecer el archivo histórico-artístico.

La tesis consta de tres partes que conforman el título y el subtítulo de manera orgánica. Empezamos con la narratividad como discurso de la sociedad contemporánea, luego proseguimos indagando en cómo esa narratividad se manifiesta a través de los relatos artísticos, culturales y políticos de la sociedad y, finalmente, abordamos cómo la “credibilidad” se convierte en su condición.

En la primera parte titulada “La sociedad en busca de relato: de la narratividad al *storytelling*” desarrollamos una exposición que relaciona el *storytelling* de la

sociedad con la cultura como gran relato y el arte como narración de lo político. En el primer capítulo titulado “Una cuestión de historias: el *storytelling* o el *revival* de una narratividad exacerbada en la sociedad contemporánea” argumentamos la relevancia que tiene el relato en particular y la narratividad en general para el ser humano. Tomamos el arco de tiempo que transcurrió entre las presidencias de Ronald Reagan y Donald Trump para ilustrar el advenimiento y posterior asentamiento del *storytelling*. Este particular *Zeitgeist* se ve corporeizado como nunca en los personajes de Reagan y Trump. Hemos explicado la identidad narrativa del ser humano y la necesidad de explicarnos el mundo a nosotros mismos mientras intentamos nosotros explicarnos al mundo. Después nos hemos interesado por la narratología cognitiva y el interés que han venido suscitando los propios procesos emocionales e intelectuales en nuestras experiencias narrativas. Finalmente, hemos abordado la narratología transmedial y cómo ésta se ha extendido hacia otros ámbitos profesionales, disciplinas o canales semióticos dado que ello nos sirvió como punto de partida para el corpus de ejemplos artísticos y extra-artísticos que abordamos en la segunda parte de la tesis. Una vez fijadas las coordenadas teóricas, propusimos la definición de esa nueva narratividad contemporánea en tanto que *storytelling*: una hipernarratividad que ha ido literalmente arrasando todos los campos de la sociedad, desde el burocrático-estatal hasta el económico, el publicitario, el mass-mediático y el político. Y para ejemplificar nuestra era del *storytelling* nos apoyamos sucesivamente tanto en los “giros narrativos” del pasado como del presente: “metahistoria”, *storytelling*, historia contrafactual, “el fin de la historia”, teoría de la conspiración, posverdad y *fake news*. De esta manera

trazamos las teorías más relevantes de las que se nutría la sociedad neoliberal a la hora de engrasar su máquina narrativa con el fin de manufacturar tanto relatos plausibles como tóxicos en la era de la “infodemia”. Finalmente, analizamos el atentado sobre las Torres Gemelas en Nueva York, el denominado *9/11*, como ejemplo de acontecimiento capaz de generar múltiples y exacerbados discursos narrativos, solo superado recientemente por el COVID-19. Estos modos de narrar nos han acercado tanto al poder del relato como al relato del poder. En esta primera parte, llegamos a la conclusión de que el *storytelling*, en tanto que máquina narrativa, funciona a modo de *tabula rasa* difundiendo la creencia de que todos los relatos son equiparables porque todas las versiones de la realidad proceden de entidades con intereses en conflicto. En el segundo capítulo titulado “De superestructura a infraestructura: la cultura como gran narrativa del capitalismo neoliberal” estudiamos la cultura como gran narrativa del neoliberalismo a partir de la dialéctica base/superestructura de Karl Marx, esquema teórico que aún hoy *mutatis mutandis* nos parece de gran utilidad práctica. La investigación histórica nos llevó a investigar los ideales del liberalismo clásico a fin de establecer las diferencias con el neoliberalismo de hoy en cuyo seno la cultura ha pasado de superestructura a base. Propusimos entonces que la cultura se había convertido en el gran y atractivo relato del capitalismo neoliberal. El análisis de *The Matrix* como caso de estudio nos sirvió de referente de cómo la ciencia ficción en particular, y el cine en general, promovían la lucha de clases a través de su carácter “afirmativo” en la sociedad contemporánea. Finalmente, en el capítulo tres titulado “Arte, narración, política” investigamos las complejas y contradictorias relaciones

entre la representación artística de la ideología política y la acción política del ideario artístico a través de sus discursos narrativos y sus aparatos ideológicos. Para establecer la relación del arte con la sociedad analizamos, por un lado, la posición histórica del artista y su relación con los otros agentes de la sociedad, y, por otro, la relación del arte con la iconoclasia, iconoclasia que visto los acontecimientos actuales no parece resistirse a permanecer en las cómodas aguas del pasado. Luego procedimos a analizar el museo como institución ideológica burguesa y neoliberal y el papel desarrollado en la institucionalización política del arte. La segunda parte de este capítulo estuvo dedicada a cómo lo político, en el sentido que le asigna Hannah Arendt, negocia lo artístico creando un tercer espacio donde lo sensible y lo simbólico adquieren un significado nuevo. El arte visibiliza ideas, conflictos y utopías invisibles que impactan directa o indirectamente en la sociedad ejemplificando esa relación de doble vía entre lo artístico y lo político. Acto seguido procedimos a analizar el parlamento como “aparato ideológico estatal” donde, por antonomasia, se materializa la institucionalización performativa de lo político: el político se limita a escenificar un papel ante la cámara convirtiendo la política en un “pseudo-evento” altamente teatralizado. Finalmente, el caso de estudio de la pintura *Open Casket* de la artista norteamericana Dana Schutz nos sirvió no solo para reflejar las tensas relaciones entre lo artístico y lo político, sino también para certificar ese “inconsciente iconoclasta” que aún persiste en las sociedades occidentales.

En esta segunda parte titulada “La narratividad en el arte: la pintura de historia y la manufactura de un

relato veraz” articulamos sucesivamente el nacimiento, auge, *revival*, descrédito y posterior desaparición de la pintura de historia en tanto que máquina de *manufacturar* verdades a manos de élites y el estado-nación. En el primer capítulo hicimos un recorrido histórico del género desde la proto-pintura de historia en las pre-modernas Asiria y Grecia hasta su advenimiento en el Renacimiento. A partir de ahí definimos dos grandes bloques: un primer bloque desde 1400 hasta 1800 caracterizado por la “pintura del héroe” y un segundo bloque, desde 1800 hasta el 2000, como la “pintura del anti-héroe”. Estudiamos los escritos de Leon Battista Alberti, Samuel van Hoogstraten, André Félibien y Gerard de Lairesse, entre otros, para argumentar el progresivo asentamiento con respecto a los demás géneros pictóricos y su posterior supremacía de la mano de la Academia. Constatamos que el pintor *imaginaba* la historia y que la composición era el resultado de *su* imaginación al servicio de los intereses ideológicos y propagandísticos de los poderes fácticos. También que la pintura de historia era principalmente la historia de los grandes héroes y dioses y de los grandes acontecimientos. Recurrimos a los bajorrelieves de Assurnasirpal II, las metopas del Partenón y las pinturas *La batalla de San Romano* de Paolo Uccello, *Judith y Holofernes* de Caravaggio y *Orfeo y Eurídice* de Rubens para ilustrar las modalidades históricas, religiosas y bíblicas que conforman el género. Luego analizamos cómo la pintura de historia se puso al servicio del nacionalismo y el estado-nación poblándose de héroes anónimos o anti-héroes. También destacamos que el pintor en su celo nacionalista se ve forzado a trabajar sobre acontecimientos del presente o a transferir sucesos y personajes significativos y emblemáticos del pasado al presente para acomodar las urgencias narrativas del

estado-nación. Benjamin West, Jacques-Louis David o Antonio Gisbert Pérez son algunos de los pintores que nos proporcionaron magníficos ejemplos de ese “giro nacionalista” de la pintura de historia. Finalmente, elegimos como caso de estudio comparativo *La rendición de Breda* de Velázquez y *La libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix como obras que tipificaban de manera sutil el paso del héroe al anti-héroe. En el capítulo dos hicimos un repaso de las innovaciones del género durante la Primera Guerra Mundial a manos de las vanguardias y su lento declive y decadencia durante el *interbellum* y la Segunda Guerra Mundial. Finalmente, abordamos el estudio del *Guernica* de Pablo Picasso como última gran pintura de historia. En el capítulo tres y cuatro comprobamos cómo paulatinamente la función de privilegiado biógrafo de la historia fue retomada intramuros por otros medios como la fotografía, el vídeo, la instalación o el performance y extramuros por el cine, la televisión, los video-juegos y medios sociales como Twitter. Así, dentro de la propia disciplina nos centramos en la fotografía *Muerte de un miliciano* de Robert Capa, el performance *Anatomic Explosion on Wall Street* de Yayoi Kusama, el vídeo *Asylum* de Julian Rosefeldt y la instalación *Resketching Democracy* de Fabián Marcaccio; fuera del campo de las artes visuales recurrimos al estudio de la película *Zero Dark Thirty* de Kathryn Bigelow, la serie de televisión *Homeland* de Howard Gordon y Alex Gansa, el videojuego *Brothers in Arms: Road to Hill 30* o la red social Twitter y el uso que Trump hizo de ella. Todos ellos retomaban a su manera la función de documento social de la pintura de historia. En el último capítulo titulado “La pintura contra la historia: el advenimiento de la ‘anti-pintura de historia’” argumentamos la llegada a finales de los 90 de una pintura de historia que se rebelaba contra los

códigos, formatos e ideología clásicos renovando el género desde una postura crítica, pero también en ocasiones ambigua. Una vez argumentado el retorno de una pintura sensual, ecléctica y banal en los 80 y los 90, a finales de los 90 fijamos el retorno de esa “anti-pintura de historia” y sus particulares características de la mano de artistas como Ronald Ophuis, Juan Dávila, Nicola Verlato o Anselm Kiefer. Finalmente, analizamos el paradigmático caso del atentado a las Torres Gemelas el 11 de septiembre a manos de Gerhard Richter, Luc Tuymans, Anselm Kiefer y Nicola Verlato como ejemplos claros de esta “anti-pintura de historia” que es, entre otros, discreta, anti-nacionalista, elíptica e irónica. El estudio comparativo de las cuatro pinturas dedicadas al *9/11* nos permitió validar la postura argumentada en la primera parte acerca de la estrecha relación entre la narratividad y las artes visuales en particular y la cultura en general.

En la tercera parte de la tesis titulada “El advenimiento de la credibilidad como filtro de la narratividad: la condición de una narrativa creíble” desarrollamos en el capítulo uno la visión histórica de los diferentes elementos –honor, *ethos*, carisma y confianza– que han jalonado el fascinante proceso de individuación del sujeto occidental permitiéndonos articular de tal forma nuestro concepto de “credibilidad” como pilar de la sociedad hipernarrativa actual. Para contextualizar el concepto pre-moderno de honor recurrimos a *La iliada* de Homero, que a su vez anticipaba el concepto de *ethos* de Aristóteles; para los conceptos de carisma y confianza, ya en plena modernidad, recurrimos respectivamente a Max Weber y Niklas Luhmann. Estos conceptos sólidos nos permitieron elaborar nuestro propio concepto de

“credibilidad” en tanto que “confianza mediática” en medio de ese maremagnum de discursos narrativos. Decidimos que la “credibilidad” constituía un contrato de acuerdo mutuo entre el emisor y el receptor que podía ser roto en cualquier momento en un mundo basado en construcciones sociales subjetivas: la gente tiende a creer lo que quiere creer en cada momento de acuerdo con sus valores y predisposiciones. Y cuando entiende que el emisor o el mensaje ya no es creíble se busca un nuevo relato en el que creer. En el segundo capítulo nos adentramos en esa nueva credibilidad que constituye la celebridad: los políticos actuando como celebridades y las celebridades como políticos. Una vez establecidas las diferencias terminológicas entre los conceptos “fama” y “celebridad” analizamos cómo la política se movía a los dictados de las reglas del espectáculo y el entretenimiento mientras que el político aspiraba a convertirse en *cool* o en una marca atractiva a la que le gustaba verse asociada con el aura de cantantes y estrellas de cine. Por otro lado, también repasamos la duradera e histórica relación entre Hollywood y la Casa Blanca, que databa de principios del siglo XX, y el surgimiento de la figura del dictador-celebridad. Para afianzar el concepto de esa nueva credibilidad en la forma de celebridad, nos centramos en dos fascinantes manifestaciones. Por una lado definimos a los *celebrity-politicians*: los actores que dieron el salto del celuloide al colegio electoral, como Ronald Reagan, Clint Eastwood o Arnold Schwarzenegger. Y, por otro, los *(transnational) celebrity activists*: aquellos que usaban su celebridad para influir en la política, como Angelina Jolie, Bono o George Clooney. En el tercer capítulo estudiamos el desarrollo histórico del yo en Occidente: desde el “yo heroico” (premoderno) al “yo emotivo”

(moderno) al “yo egocéntrico” o “yo neoliberal” (contemporáneo). Contextualizamos la creciente complejidad que impone el neoliberalismo al sujeto contemporáneo y su necesidad de auto-presentación constante, y también cómo los medios sociales se convirtieron en una disputada arena pública *habermesiana* donde competir por esa visibilidad. Vimos también que el centro de gravedad de nuestro yo neoliberal giraba en torno a un narcisismo paradójico y la elaboración de una narrativa personal creíble y renovable en la que el *selfie*, retomando esa gran tradición artística desde *Las meninas* de Velázquez, y las redes sociales se convirtieron en herramientas fundamentales. En el capítulo cuarto analizamos el descrédito de las grandes narrativas y propusimos una definición de trabajo viable ante la urgente necesidad de la sociedad del reciclado o (re)invención de grandes y pequeñas narrativas. Partiendo de Jean-François Lyotard hicimos un estudio comparativo de la sinonimia y uso polisémico del concepto “grandes narrativas”. Luego establecimos los tres niveles jerárquicos: grandes narrativas, narrativas o micro narrativas y narrativas individuales. Y entonces procedimos a establecer nuestra propia definición de trabajo. Finalmente, sintetizamos las grandes narrativas en Occidente y establecimos la diferencia con el concepto hermanado de ideología. En el caso de estudio nos centramos en la muerte de Osama bin Laden al constituir un magnífico ejemplo de lo que podríamos denominar como “credibilidad descreída” marcada por ese régimen no visual que ya desecha la fotografía o la imagen en movimiento como notario de la verdad. Para ello, diseccionamos el discurso del presidente Barack Obama en YouTube y la pintura *The Burial* del artista vasco Kepa Garraza. El estudio comparativo del discurso televisado-

pintura de historia nos permitió afianzar el argumento desarrollado en la parte dos de la tesis y relacionar la narratividad con la credibilidad. El caso de estudio nos devolvió a la era de los griegos y al *creer-sin-ver*. Así mismo, propusimos en esta tercera parte la “credibilidad”, en tanto que concepto líquido o intangible, como condición de la narratividad de una sociedad donde conceptos sólidos como verdad, mentira, veracidad y falsedad quedaron en entredicho.

A modo de **síntesis** podemos argumentar que en la era del *storytelling*, que se caracteriza como hemos comprobado, entre otros, por una imparable capacidad de manufacturar posverdades, *fake news*, teorías de conspiración y otros relatos tóxicos que formatean nuestras mentes y que conforman el universo de la “infodemia”, el sujeto contemporáneo se siente cada vez más desorientado y más vulnerable al no poder apoyarse en los dispositivos y discursos tradicionalmente asociados a las sociedades modernas. La gran narrativa del liberalismo progresista en su versión neoliberal se ha resquebrajado. Y ello ha causado gran desconcierto dado que una gran narrativa constituye un espejo emocional en el que la civilización y sus ciudadanos se proyectan y reflejan sus aspiraciones de futuro. Del reconfortante *ver-para-creer* hemos pasado al inquietante *creer-para-ver*, de la *evidencia* hemos pasado al *read-my-lips*. Nos gustaría pensar, como hemos venido apuntado a lo largo de la tesis, que la cultura es la única gran narrativa en el siglo XXI capaz de llevar al ser humano a un futuro más democrático y justo. Somos conscientes de que ello requiere sustituir la cultura alienada y afirmativa por una cultura emancipadora y participativa. La sociedad la diseccionamos a través del

arte, la política y los media, su hiper-narratividad a través de la “teoría de la credibilidad”.

Bien podríamos concluir afirmando que el mundo está inmerso en una inquietante maraña de posverdades y *fake news* que no solo aumenta día a día, sino que acaba volviéndose cada vez más sofisticada. Estamos convencidos de la vigencia de esta tesis doctoral precisamente porque ese mundo necesita ahora más que nunca de pequeñas y grandes narrativas creíbles que nos ayuden a centrarnos y reorientarnos permitiéndonos fijar un nuevo rumbo en medio de la crisis.

Conclusions

Throughout this thesis we have raised the hypothesis about how hyper-narrativity or *storytelling* has imposed itself in contemporary society, generating an unstoppable excess of discursive narratives. Against this background, we proposed the concept of “credibility” as condition for filtering those narratives.

To that end, we have applied an eminently transdisciplinary perspective that takes as object of study contemporary society and its manifestations in the fields of politics, media, culture and visual arts. Basically, we explore and verify society’s narrativity and suggest “credibility” as antidote.

We have proceeded to define and articulate a concept of expanded culture that, in today’s neo-liberalism, becomes base or infrastructure, as Marx would have argued. By doing so we have been able to analyze the contingent and complex relationships between a culture that is basically “affirmative” and a visual arts that, while responding to the need of compromise with the society it takes part in, has generated critical and credible discourses that have been able to influence not only culture but also the sphere of that which is political, understood in Hannah Arendt’s sense.

The development of the three parts of the survey and the provisional conclusions from each of them have allowed us to reach a series of final conclusions, validating our departing hypothesis.

We are in the position to conclude that contemporary society is characterized by an exacerbating narrativity called *storytelling*. "Credibility," as this intangible quality, represents the condition-scale or filter when it comes to verifying the coherence of its narratives. The interrelationship between visual arts, politics and media allows us to frame the narrative power of society through its symbols, texts and images when manufacturing credible stories, even if they're not necessarily true.

By further elaborating on the thesis of the Frankfurt School and contravening the postulates of orthodox Marxism, we can affirm that the contemporary era rides the narrativity-credibility wave, turning culture into *the* grand narrative of neo-liberal capitalism that subsumes other narratives of social, political, economic, religious and philosophical nature.

Within this intricate relationship between visual arts, culture and the sphere of the political, the traditional genre of history painting and its subsequent transmutation have served as a frame of reference with view to the critical questioning of a series of narrative discourses and their propagandistic impact of the textual and visual representations of society.

This reconsideration of history painting in its hybrid facet as a genre able to dissect the problems of contemporary society enables us to reaffirm the critical positioning of the artistic field in relation to the political and its potential ethical engagement. To this effect we have proceeded to subvert the original premises of history painting both conceptually ("anti-history

painting”) and formally (transdisciplinary) by extending its iconic-propagandistic meaning.

The final aim of this thesis has consisted in the coupling of these new and excessive narrative discourses to a communication theory that functions as an intangible shock absorber or buffer in the articulation of the complex and contradictory relationships that entertain the sphere of the artistic and that of the political.

In the development of this investigation we have alternated theory and practice through a **methodology** that, departing from a theoretical approach, was associated with a series of practical cases of textual and visual nature with view to its corroboration or exemplification, and it did so by including experiences that stemmed from my own curatorial practice.

We consider the implementation of this theoretical-practical methodology in the field of visual arts very appropriate, with the aim of enlarging and enriching the historical-artistic archive.

The thesis consists of three parts that conform the title and the subtitle in an organic manner. We start with narrativity as the discourse of contemporary society, then we continue researching how this narrativity manifests itself through the artistic, cultural and political narratives of society, and, finally, we address how “credibility” becomes its condition.

In the first part, titled “Society in search of a narrative: from narrativity to *storytelling*”, we develop the idea of society’s *storytelling* with culture as the

grand narrative and visual arts as the narration of the political. In the first chapter, titled “A matter of stories: *storytelling* or the revival of an exacerbated narrativity in contemporary society”, we argue about the relevance of stories in particular and narrativity in general for human beings. We take the time-arch that encompasses the presidencies of Ronald Reagan and Donald Trump in order to illustrate the advent and posterior consolidation of *storytelling*. This particular *Zeitgeist* is impersonated as never before by the characters of Reagan and Trump. We explained human beings’ narrative identity and the need to explain ourselves to the world while we explain the world to ourselves. Later we focused on cognitive narratology and the interest it has aroused in the emotional and intellectual processes of our own narrative experiences. Finally, we addressed transmedial narratology and how it has expanded towards other professional spheres, disciplines and semiotic channels that served as point of departure of the corpus of artistic and extra-artistic examples tackled in the second part of our thesis. Once the theoretical coordinates were established, we recommended the definition of this new contemporary narrativity as *storytelling*: a hyper-narrativity that has literally infected all fields of society, from the state bureaucracy to the economy to mass media and politics. And in order to exemplify our *storytelling* era we relied on the “narrative turn” of both the past and the present: “metahistory”, *storytelling*, counterfactual history, “the end of history”, conspiracy theory, post-truth and *fake news*. By doing so we traced most relevant theories that nurtured neo-liberal society when lubricating its narrative machine with view to the manufacturing of both plausible and toxic narratives in our “infodemic” age.

Finally, we analyzed the attack on the Twin Towers, the so-called *9/11*, as an example of an event capable of generating multiple and exacerbated narrative discourses, only recently exceeded by the COVID-19 crisis. These modes of narrating have brought us closer to the power of the story as well as the story of power. In this first part we reached the conclusion that *storytelling*, in as much as a narrative machine, functions as a *tabula rasa* by disseminating the belief that all narratives are comparable because all versions of reality stem from entities with conflicting interests. In the second chapter, titled “From superstructure to infrastructure: culture as neo-liberal capitalism’s grand narrative”, we researched culture as neo-liberalism’s grand narrative departing from Karl Marx’ dialectic base-superstructure, a theoretical scheme that we still consider *mutatis mutandis* of great practical use. The historical research took us to investigate the ideals of classic liberalism with regards to establishing the differences with today’s neo-liberalism, in whose core culture has shifted from superstructure to base. We suggested thus that culture had turned into this grand and attractive narrative of neo-liberalim’s capitalism. The analysis of *The Matrix* as a case study served as a reference of how science fiction in particular, and movies in general, promote class struggle in contemporary society through its affirmative character. Finally, in chapter three, titled “Art, narration, politics”, we studied the complex and contradictory relationships between the artistic representation of political ideology and the political action of the artistic principles through its narrative discourses and its ideological apparatuses. In order to establish the relation between art and society we analyze, on one hand, the historical position of the

artist and their relationship to the other agents of society, and, on the other, the relationship between art and iconoclasm, which seeing the latest events, seems to resist to be confined to the tranquil waters of the past. Then we proceeded to analyze the museum as bourgeois and neo-liberal ideological institution and the role played in the institutionalization of art. The second part of this chapter was devoted to how the political, in Hannah Arendt's sense, negotiates the artistic by creating a third space where the sensible and the symbolic acquire a new meaning. Art visualizes invisible ideas, conflicts and utopias that have a direct or indirect impact on society by exemplifying that two-way relationship between the artistic and the political. Thereupon we proceeded to analyze the parliament as "ideological state apparatus" where the performative institutionalization of the political materializes par excellence: the politician limits himself to the staging of a role in front of the camera, turning politics into a highly theatrical "pseudo-event". Finally, the case study of the painting *Open Casket* by the north American artist Dana Schutz served not only for its portrayal of the tense relationships between the artistic and the political, but also for certifying that "unconscious iconoclasm" which still persists in Western societies.

In this second part, titled "Narrativity in the visual arts: history painting and the manufacturing of credible stories", we articulate successively the birth, rise, revival, discredit and subsequent disappearance of history painting as *manufacturing* machine of truth in the hands of the elites and the nation-state. In the first chapter, we performed a historical journey of the genre from the proto-painting of history painting in Assyria

and Greece to its advent in the Renaissance. From there, we defined two big blocks: a first block from 1400 until 1800, characterized by the “heroic paintings”, and a second block, from 1800 until the 2000s, as the “anti-heroic paintings”. We did a close study of the writings of Leon Battista Alberti, Samuel van Hoogstraten, André Félibien and Gerard de Lairesse, among others, in order to argue its progressive consolidation with regards to the other genres and its subsequent supremacy provided by Academia. We verified that the painter *imagined* the story and that the composition was the result of *his* imagination at the service of the ideological and propagandistic interests of the factual powers. Also, that history painting was basically the history of the grand heroes and gods and the grand events. We resorted to the bas-reliefs of Ashurbanipal II, the metopes of the Parthenon and the paintings of *The Battle of San Romano* by Paolo Uccello, *Judith and Holofernes* by Caravaggio and *Orpheus and Euridice* by Rubens in order to illustrate the historical, religious and biblical modalities of the genre. Thereupon we analyzed how history painting entered the service of nationalism and the nation-state, and became awash with anonymous heroes or anti-heroes. We also highlighted that the painter, in his nationalistic zeal, saw himself forced to work on contemporary events or to transfer significant and emblematic events and characters from the past into the present in order to adjust the narrative urgencies of the nation-state. Benjamin West, Jacques-Louis David or Antonio Gisbert Pérez are some of the painters that provided us with magnificent examples of this “nationalistic turn” in history painting. Finally, we chose as comparative case study *The Rendition of Breda* by Velázquez and *Liberty guiding the People* by Eugène Delacroix as works that

exemplify in a subtle way the transition from the hero to the anti-hero. In chapter two we conducted a review of the innovations of the genre during the First World War in the hands of the avant-garde and its slow demise and decadence during the interbellum and the Second World War. Finally, we tackled the study of Pablo Picasso's *Guernica* as the last grand history painting. In chapter three and four we observed how, progressively, the function of privileged biographer of history was being taken over *intramuros* by other media like photography, video, installation and performance, and *extramuros* by cinema, television, video games and social media like Twitter. In this way, within our own discipline we focused on Robert Capa's photograph *Death of a Militiaman*; Yayoi Kusama's performance *Anatomic Explosion on Wall Street*; the video *Asylum* by Julian Rosefeldt; and the installation *Resketching Democracy* by Fabián Marcaccio. Outside of the field of visual arts we resorted to the analysis of the movie *Zero Dark Thirty* by Kathryn Bigelow; the television series *Homeland* by Howard Gordon and Alex Gansa; the video game *Brothers in Arms: Road to Hill 30*; and the social network Twitter and its use by Donald Trump. All these examples took up history painting's function as a social document. In the last chapter, titled "Painting against History: the Advent of "Anti-History Painting", we argued about the arrival, at the end of the '90s, of a history painting that rebelled against its classic codes, formats and ideologies by renovating the genre from a critical perspective, but also on occasions from an ambiguous one. Once we codified, in the '80s and '90s, the return of a sensual, eclectic and banal painting, at the end of the '90s we framed the advent of this "anti-history painting" and its particular characteristics by the hand of artists like

Ronald Ophuis, Juan Dávila, Nicola Verlato or Anselm Kiefer. Finally, we analyzed the paradigmatic case of the attack of the Twin Towers on September 11 through the works of Gerhard Richter, Luc Tuymans, Anselm Kiefer and Nicola Verlato as clear examples of this “anti-history painting” that is, among others, discreet, anti-nationalistic, elliptic and ironic. This comparative study devoted to *9/11* allowed us to validate the perspective elaborated in the first part related to the close relationship between narrativity and visual arts in particular, and culture in general.

In the third part of the thesis, titled “The advent of credibility as filter of narrativity: the condition of a credible narrative”, we started in the first chapter with a historical perspective of the different elements—honour, *ethos*, charisma and confidence—that have marked the process of individuation of the subject in the West. By doing so we enabled ourselves to articulate our own concept of “credibility” as base or pillar for our actual hyper-narrative society. In order to contextualize the pre-modern concept of honour we resorted to Homer’s *Illiad*, which in turn anticipated Aristotle’s concept of *ethos*; for the concepts of charisma and confidence, already in full modernity, we resorted to Max Weber and Niklas Luhmann, respectively. These solid concepts enabled us to elaborate our own concept of “credibility” as “media confidence” amidst this chaos of narrative discourses. We decided that “credibility” constituted a contract of mutual consent between the sender and the receiver that could be broken at any time in a world based on subjective social constructions: people tend to believe what they want to believe at any moment according to their values and predispositions. And when they

understand that the sender or the message is no longer credible they search for a new narrative in which to believe in. In the second chapter we explore that new credibility called celebrity: politicians acting as celebrities and celebrities as politicians. Once the terminological differences between “fame” and “celebrity” were established, we analyzed how politics moved according to the dictates and rules of spectacle and entertainment while politicians aspired to become *cool* or an attractive brand associated with the aura of pop stars and movie stars. On the other hand, we also reviewed the lasting and historical relationship between Hollywood and the White House—that dates back to the beginning of the 20th century—and the advent of the figure of the dictator-celebrity. In order to reinforce the concept of this new credibility in the form of celebrity we focused on two fascinating manifestations. On the one hand, we defined the celebrity-politicians: those actors that jumped from the screen to the polling station, like Ronald Reagan, Clint Eastwood or Arnold Schwarzenegger. On the other hand, the *(transnational) celebrity activists*: those that use their celebrity to influence politics, like Angelina Jolie, Bono and George Clooney. In the third chapter we study the historical development of the “self” in the West: from the “heroic self” (pre-modern) to “emotivist self” (modern) to “egocentric self” or “neoliberal self” (contemporary). We contextualize the increasing complexity that neo-liberalism imposes on the contemporary subject and its need for permanent self-presentation, and also how social media has become a disputed, habermesian public arena in which people compete for that visibility. We also saw that the center of gravity of our neo-liberal self gravitated around a paradoxical narcissism, and the elaboration of a credible

and renewable personal narrative in which the *selfie*, taking up that great artistic tradition since Velázquez's *Las meninas*, and social media became its fundamental tools. In chapter four we studied the discredit of grand narratives and we proposed a viable working definition, seeing society's urgent need for recycling or (re)inventing grand and small narratives. Departing from Jean-François Lyotard, we carried out a comparative study of the synonymy and the polisemic use of the concept of grand narratives. Later on we established three hierarchical levels: grand narratives, narratives or micro narratives and individual narratives. And we proceeded to establish our own working definition. Finally, we synthesized the grand narratives in the West and we established the difference with the twinned concept of ideology. In the case study we focused on the death of Osama Bin Laden as it constitutes a magnificent example of what we could frame as "incredulous credibility" marked by a non visual regime that no longer accepts a photography or a moving image as notary of truth. For that purpose, we dissected the discourse of President Barack Obama on YouTube and the painting *The Burial* by the Basque artist Kepa Garraza. The comparative study of the televised discourse and the history painting enabled us to reinforce the argument developed in part two of our thesis, allowing the connection between narrativity and credibility. The case study threw us back to the age of the Greeks and the philosophy of *believing-without-seeing*. Equally, we proposed in this third part "credibility" as a liquid or intangible concept, as condition for the narrativity of a society where solid concepts like truth, lie, veracity or falsehood are being permanently challenged.

As a way of synthesis we could argue that in the *storytelling* era, which is characterized as we have seen by an unstoppable capacity for manufacturing post-truths, fake news, conspiracy theories and other toxic narratives that format out minds and conform the “infodemia” universe, the contemporary subject feels more and more disoriented and more vulnerable because he can no longer rely on those dispositives and discourses traditionally associated to modern societies. The grand narrative of progressive liberalism in its neo-liberal version is falling to pieces. This has caused great bewilderment because a grand narrative is like an emotional mirror in which civilization and its citizens project themselves and reflect their future aspirations. From the reassuring *seeing-is-believing* we have moved into the disturbing *believing-is-seeing*, from *evidence* we have moved to the *read-my-lips*. We would like to believe, as we have been pointing out throughout our thesis, that culture is the only grand narrative in the 21st century capable of guiding human beings into a more democratic and just future. We are totally aware that this requires the replacement of current alienated and affirmative culture by a more emancipated and participative one. We looked at society through visual arts, culture, politics and the media, its hyper-narrativity through the “credibility theory”.

We could conclude by affirming that the world is immersed in a troubling chaos of post-truths and fake news that not only augments day by day, but also becomes more sophisticated each time. We are convinced of the validity of this doctoral thesis precisely because our world needs, now more than ever, credible small and grand narratives that enable us to center and reorient

ourselves in order to provide a new direction in the middle of the crisis.

Bibliografía

- Achille, Bonito Oliva. *El arte hacia el 2000*. Madrid: Akal, 1992.
- Adorno, Theodor W. *Negative Dialectics*. Londres: Routledge, 2004 [1966].
- Alberti, Leon Battista. *Tratado de pintura*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998 [1435].
- Allison, Tanine. *Destructive Sublime: World War II in American Film and Media*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2018.
- Alloway, Lawrence. *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl*. London: Faber and Faber, 1969.
- Alphen, Ernst van. *Art in mind: How contemporary images shape thought*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- Alphen, Ernst van. *Ronald Ophuis: Painful Painting*. Zúrich: JRP-Ringier, 2008.
- Altshuler, Bruce. *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History*. Londres: Phaidon, 2008.
- Ama, José Carlos del. "Honor and Public Opinion". *Human Studies*, vol. 32, no. 4 (diciembre 2009): 445-446.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Londres: Verso, 2006 [1983].
- Antliff, Mark y Patricia Leighten. *Cubism and Culture*. Londres: Thames & Hudson, 2001.
- Arp, Hans. "Dadaland". En Hans Arp, *Unserem täglichem Traum... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1954*. Zúrich: Arche, 1955.
- Arnheim, Rudolf. *The Genesis of a Painting: Picasso's Guernica*. Berkeley: University of California Press, 2006 [1962].

- Arnold, John H. *History. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Asimov, Isaac. *El Cercano Oriente*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- Arendt, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. New York: Schocken Books, 2004 [1951].
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2009 [1958].
- Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Garden City: Anchor Books, 1959.
- Arendt, Hannah. *Thinking without a Banister: Essays in Understanding 1953-1975*. Nueva York: Schocken Books, 2018.
- Argan, Carlo Giulio. *El arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal, 1998.
- Aristóteles. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974.
- Aristóteles. *Metafísica*. Madrid: Gredos, 1994.
- Aristóteles. *Retórica*. Madrid: Gredos, 1999.
- Aristóteles. *Ética para Nicómaco*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Aristotle. *The "Art" of Rhetoric*. Londres: William Heinemann, 1926.
- Atkinson, Terry. "History painting: painting and recapitulation". En David Green y Peter Seddon, eds. *History painting reassessed: The representation of history in contemporary art*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- Augé, Marc. *Por una antropología de la movilidad*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Austin, John L. *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- Azúa, Félix de. "La violencia del género". En Félix de

- Azúa, ed. *De las news a la eternidad: Imágenes de la historia en un tiempo sin historia*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2012.
- Bal, Mieke. *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Klincksieck: París, 1977.
- Barthes, Roland. "An Introduction to the Structural Analyses of Narrative". En Heath, S., ed. *Image-Music-Text*. Londres: Fontana, 1977.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990.
- Barr, Jr., Alfred H. *La definición del arte moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Barragán, Paco, ed. *No lo llames performance/Don't Call it Performance*. Salamanca: Domus Artium (DA2), 2004.
- Barragán, Paco. *La era de las ferias/The Art Fair Age*. Milán: Charta, 2008.
- Barragán, Paco. "Interview with Fabián Marcaccio". *Artpulse*, vol. 4, no. 15 (2013): 60.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
- Bauer, Otto. *The Question of Nationalities and Social Democracy*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2000.
- Bauman, Zygmunt. *Vida de consumo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2007.
- Bauman, Zygmunt. *Tiempos líquidos: vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets Editores, 2008.
- Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Bazin, Germain. *The Museum Age*. Nueva York: Universe Books, 1967.

- Beard, Mary y John Henderson. *Classical Art: From Greece to Rome*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Belting, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En Walter Benjamin. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Benjamin, Walter. "The Author as Producer". En Michael W. Jennings, Howard Eiland y Gary Smith, eds. *Walter Benjamin: Selected Writings Volume 2, Part 2 1931-1934*. Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- Benjamin, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Nueva York: Schocken Books, 2007.
- Berger, John. *The Success and Failure of Picasso*. Nueva York: Vintage Books, 1995 [1965].
- Bergman Rosamond, Annika. "The Cosmopolitan-Communitarian Divide and Celebrity Anti-war Activism". En Liza Tsaliki, Christos Frangonikolopoulos y Asteris Huliaras, eds. *Transnational Celebrity Activism in Global Politics: Changing the World?* (Bristol: Intellect, 2011).
- Besançon, Alain. *The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Bignell, Jonathan. *Big Brother: Reality TV in the Twenty-First Century*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2005.
- Bishop, Claire. *Installation Art*. Londres: Tate Modern, 2011.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso, 2012.
- Bitros, George C. y Anastasios D. Karayiannis. *Creative*

- Crisis in Democracy and Economy*. Heidelberg: Springer, 2013.
- Boas, Taylor C. y Jordan Gans-Morse. "Neoliberalism: From New Liberal Philosophy to Anti-Liberal Slogan". *Springerlink* (21 de febrero de 2009): 138.
- Bohm-Duchen, Monica. "The Two World Wars". En Joanna Bourke, ed. *War and Art: A Visual History of Modern Conflict*. Londres: Reaktion Books, 2017.
- Bolland, Andrea. "The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este by Stephen J. Campbell". *The Sixteenth Century Journal*, vol. 40, no. 2 (verano 2009): 635-636.
- Bolt Rasmussen, Mikel. *After the Great Refusal: Essays on Contemporary Art, its Contradictions and Difficulties*. Washington: Zero Books, 2018.
- Boltanski, Luc y Ève Chiapello. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal, 2002.
- Boorstin, Daniel J. *The Image: A Guide to Pseudo-events in America*. Nueva York: Vintage, 1992 [1961].
- Bourriaud, Nicolas. *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores, 2004.
- Bourriaud, Nicolas. *The Exform*. Londres: Verso, 2016.
- Bowlt, John E., ed. *Russian Art of the Avant-Garde*. Londres: Thames & Hudson, 2017.
- Brandon, Laura. *Art & War*. Londres: I.B. Tauris, 2007.
- Braudy, Leo. "The Longing of Alexander". En P. David Marshall, ed. *The Celebrity Culture Reader*. Londres: Routledge, 2006.
- Braun, Emily. *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

- Brockington, Dan. *Celebrity Advocacy and International Development*. Londres: Routledge, 2014
- Burca, Jackie De. *Salvador Dali at Home*. Londres: White Lion Publishing, 2018.
- Burstein, Stanley M. "The Recall of the Ostracized and the Themistocles Decree". *California Studies in Classical Antiquity*, vol. 4 (1971): 93-110.
- Butter, Michael y Maurus Reinkowski. "Introduction: Mapping Conspiracy Theories in the United States and the Middle East". En Michael Butter y Maurus Reinkowski. *Conspiracy Theories in the United States and the Middle East: A Comparative Approach Account*. Berlín: De Gruyter, 2014.
- Cabañas Bravo, Miguel. "Renau y el pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí". En Jaime Brihuega y Norberto Piqueras, eds. *Josep Renau 1907-1982: compromiso y cultura*. Valencia: Universidad de Valencia, 2009.
- Calvo Serraller, Francisco. *Los géneros de la pintura*. Madrid: Santillana Ediciones, 2005.
- Caparrós Lera, José María. *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*. Barcelona: Editorial Ariel, 1998.
- Caparrós Lera, José María. "Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción". *Quaderns de cine*, no. 1 (diciembre 2007): 30.
- Carlyle, Thomas. *Complete Works*. Boston: Estes and Lauriat, 1885.
- Carmody, Deirdre. "Politics as Entertainment, Politics even as Play". *The New York Times* (20 de febrero de 1995).
- Carpenter, Thomas H. *Art and Myth in Ancient Greece*. Londres: Thames & Hudson, 2004.
- Cartier-Bresson, Henri. *The Decisive Moment*. Nueva York: Simon & Schuster, 1952.

- Casetti, Francesco. *Teorías del cine, 1945-1990*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Catalán, Miguel. *Antropología de la mentira*. Madrid: Mario Muchnik, 2005.
- Catalán, Miguel. *El prestigio de la lejanía. Ilusión, autoengaño y utopía*. Madrid: Editorial Verbum, 2014.
- Chapman, Adam. *Digital Games as History: How Videogames Represent the Past and Offer Access to Historical Practice*. Londres: Routledge, 2016.
- Celant, Germano, ed. *Post Zang Tumb Tuuum: Art Life Politics Italia 1918-1943*. Milán: Fondazione Prada, 2018.
- Certeau, Michel de. *The Writing of History*. Nueva York: Columbia University Press, 1988.
- Clark, Toby. *Art and Propaganda*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1997.
- Clifford Brown, Maria. "Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia. Documents for the History of Art and Culture in Renaissance Mantua". *Revue de Musicologie*, vol. 70, no. 1 (1984): 135.
- Cocteau, Jean. *Le rappel à l'ordre*. Paris: Librairie Stock, 1926.
- Cockram, Sarah. *Isabella D'Este and Francesco Gonzaga: Power Sharing at the Italian Renaissance Court*. Nueva York: Routledge, 2016.
- Coleman, D.C. *Myth, History and the Industrial Revolution*. Londres: The Hambledon Press, 1992.
- Colijn, Ko. "Trumps getwitter". *Vrij Nederland*, no. 81 (enero 2020).
- Collins, Jim. "The Use Values of Narrativity in Digital Cultures". *New Literary History*, vol. 44, no. 4 (otoño 2013): 649.
- Collins, Robert M. *Transforming America: Politics and*

- Culture During the Reagan Years*. Nueva York: Columbia University Press, 2007.
- Combalía, Victoria. *Dora Maar*. Barcelona: Circe Ediciones, 2014.
- Congleton, Roger D. *Perfecting Parliament: Constitutional Reform, Liberalism, and the Rise of Western Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Cook, Deborah. "The Rise and Decline of the Individual in Adorno: Exit Hamlet, Enter Hamm". En Zubin Meer, ed. *Individualism: The Cultural Logic of Modernity*. Nueva York: Lexington Books, 2011.
- Cork, Richard. "'A Murderous Carnival': German Artists in the First World War". En Bernd Hüppauf, ed. *War, Violence and the Modern Condition*. Berlín: De Gruyter, 1997.
- Corner, John y Dick Pels. "Introduction: The Restyling of Politics", 7. En John Corner y Dick Pels, eds. *Media and the Restyling of Politics*. Londres: Sage, 2006.
- Corominas, Joan. *Breve Diccionario etimológico de la lengua española*. Madrid: Editorial Gredos, 1987.
- Cottington, David. *The Avant-Garde*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Crouch, Colin. *Post-Democracy*. Cambridge: Polity Press, 2004.
- Curley, John. *A Conspiracy of Images: Andy Warhol, Gerhard Richter and the Art of the Cold War*. New Haven: Yale University Press, 2013.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Nueva York: Zone Books, 1994 [1967].
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Editorial Doble, 2008.
- Derouet, Christian, ed. *Fernand Léger: Une correspondance*

- de guerre à Louis Poughon*. París: Centre Georges Pompidou, 1990.
- Derrida, Jacques. *La deconstrucción en la casa de la filosofía: La retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Diderot, Denis. "Peinture, XII". En Denis Diderot y Jean le Rond d'Alambert, eds. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. París: André Le Breton, 1751.
- Díaz, José Luis, ed. *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Madrid: Museo del Prado, 1992.
- Diderot, Denis. "Sur le Salon de Peinture de 1765". *Magazin encyclopédique*, no. III (1795): 52-53.
- Dittmer, Jason. *Popular Culture, Geopolitics, and Identity*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2010.
- Dodds, Klaus. *Geopolitics: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Dujovne Ortiz, Alicia. *Dora Maar. Prisionera de la mirada*. Madrid: Vaso Roto, 2013.
- Drakulic, Slavenka. *Dora und der Minotaurus*. Berlín: Aufbau Verlag, 2016.
- Duncan, Carol. "Art Museums and the Ritual of Citizenship". En Ivan Karp y Steven D. Lavine, eds. *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991.
- Duncan, Carol. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. Londres: Routledge, 2005.
- Duncan, Carol y Alan Wallach. "The Universal Survey Museum". En Bettina Massias Carbonell, ed. *Museum Studies: An Anthology of Contexts*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.
- Dupont, Alfred, ed. *Eugène Delacroix: Lettres intimes*.

- París: Gallimard, 1995.
- Eagleton, Terry. *Ideology: An Introduction*. Londres: Verso, 1991.
- Eagleton, Terry. *After Theory*. Cambridge: Basic Books, 2003.
- Eagleton, Terry. *Cultura*. Barcelona: Taurus, 2017.
- Early, Stephen. *An Introduction to American Movies*. Nueva York: New American Library, 1978.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen, 1968.
- Edelman, Murray. *From art to politics: How artistic creations shape political conceptions*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- Ellul, Jacques. "The Technological Order". En Carl Mitcham y Robert Mackey, eds. *Philosophy and Technology*. Nueva York: Free Press, 1983.
- Elsner, Jas. *Imperial Rome and the Christian Triumph*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Elster, Jon. *An Introduction to Karl Marx*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Engels, Federico y Karl Marx. *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana y otros escritos sobre Feuerbach*. Madrid: Fundación de Estudios Socialistas Federico Engels, 2006.
- Enwezor, Okwui. "The Black Box". En Heike Ander y Nadja Rotter, eds. *Documental_Platform5: Exhibition: Catalogue*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2002.
- Etzioni, Amitai. *How Patriotic is the Patriot Act? Freedom Versus Security in the Age of Terrorism*. Nueva York: Routledge, 2005).
- Félibien, André. "Preface". En *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. París: Frederic Leonard, 1669.
- Fenichel Pitkin, Hanna. *The Concept of Representation*.

- Berkeley: University of California Press, 1972.
- Fenton Cooper, Andrew. *Celebrity Diplomacy*. Londres: Routledge, 2016.
- Fernández, Amalia. *Dioses y mitos. Una aproximación literaria a la pintura mitológica del Museo del Prado*. Madrid: Ediciones la Librería, 1998.
- Fest, Joachim C. *Hitler*. London: Harcourt Books, 1974.
- Fishbach, Frank, ed. *Marx: Releer el Capital*. Madrid: Akal, 2012.
- FitzGerald, Michael C. *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- Fontcuberta, Joan. *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010
- Forgacs, David, ed. *An Antonio Gramsci Reader: selected writings, 1916-1935*. New York: Schocken Books, 1988.
- Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- Foucault, Michel. "The Order of Discourse". En Robert Young, ed. *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Foucault, Michel. *Society must be defended: Lectures at the Collège de France, 1975-76*. Londres: Penguin Books, 2004.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad del saber*. Madrid: Siglo XXI, 2006.
- Fraser, Nancy y Linda J. Nicholson. "Social Criticism without Philosophy: An Encounter between Feminism and Postmodernism". En Linda J. Nicholson, ed. *Feminism/postmodernism*. Nueva York: Routledge, 1990.

- Freedberg, David y Vittorio Gallese. "Motion, emotion and empathy in esthetic experience". *TRENDS in Cognitive Sciences*, vol. 11, no. 5 (marzo 2007): 197-203.
- Freedman, Michael. *Liberalism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001 [1974].
- Frobish, Todd S. "An Origin of a Theory: A Comparison of Ethos in the Homeric "Iliad" with That Found in Aristotle's "Rhetoric". *Rhetoric Review*, vol. 22, no. 1, (2003): 10.
- Fuchs, Christian. *Digital Demagogue*. Londres: Pluto Press, 2018.
- Fukuyama, Francis. "The end of history?". *The National Interest*, no. 16 (verano 1989): 3-18.
- Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. Nueva York: The Free Press, 1992.
- Fuller, Steve. *Post-Truth: Knowledge as a Power Game*. Londres: Anthem Press, 2018.
- Gabler, Neal. *Life: The Movie. How Entertainment Conquered Reality*. Nueva York: Vintage Books, 2000.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. Nueva York: Basic Books, 1973.
- Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Ithaca: Cornell University Press, 2008 [1983].
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edimburgo: University of Edingburgh, 1956.
- Gil Calvo, Enrique. "Democracia 'low cost'". *El País* (14 de julio de 2016).
- Giles, David. *Illusions of Immortality: A Psychology of Fame and Celebrity*. Londres: Macmillan Press, 2000
- Gill, Christopher. *Greek Thought*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Gisbourne, Mark. "Asylum and Entity". En Mark

- Gisbourne, Tony Grisoni, Joachim Jager, Marius von Mayenburg *et al.* *Julian Rosefeldt: Asylum*. Berlín: Hatje Cantz Verlag, 2005.
- Godfrey, Tony. *La pintura hoy*. Londres: Phaidon, 2010.
- Goldberg, RoseLee. *Performances: l'art en action*. París: Thames & Hudson, 1999.
- Golub, Leon. "History painting: The marriage of history painting and media". En Jon Bird, ed. *Leon Golub*. Madrid: Turner, 2011.
- González de Ávila, Manuel. *Cultura y razón. Antropología de la literatura y de la imagen*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2010.
- González de Ávila, Manuel. "La razón vital de la semiótica". En Amelia Gamoneda Lanza, ed. *Espectro de la analogía: Literatura & ciencia*. Madrid: Abada, 2015.
- González de Ávila, Manuel. "El saber de la imagen: nadar entre metáforas". *Revista de Occidente*, no. 422-423 (julio-agosto 2016): 58-72.
- González de Ávila, Manuel. "Ciencia y paraciencia en la imagen: Alexander Tsiaras, *Anatomical Travelogue/The Visual MD*". *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 194-790 (octubre-diciembre 2018): 1-14
- González de Ávila, Manuel. "Breve teoría de la lectura natural". *Signa*, vol. 28 (2019): 63-104.
- González de Ávila, Manuel. "Una fundamentación semiótica para los estudios interartísticos". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, no. 6 (diciembre 2019): 177-197.
- González de Durana, Javier. *Guerra, exilio y muerte de Aurelio Arteta (1936-1940)*. Sevilla: Punto Rojo Libros, 2016.
- González Hernández, Esther, ed. *Las Cortes de León: cuna*

- del parlamentarismo*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2018.
- González de Zárate, Jesús María. *El Guernica: estudio iconográfico*. Guernica: Ayuntamiento Guernica, 2013.
- Gounari, Panayota. "Authoritarianism, Discourse and Social Media: Trump as the 'American Agitator'". En Jeremiah Morelock, ed. *Critical Theory and Authoritarian Populism*. Londres: University of Westminster Press, 2018.
- Granés, Carlos. *El puño invisible: arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus, 2011.
- Gray, John. *Liberalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Gregos, Katerina. "Unpredictable Incidents in Familiar Surroundings". En Stephan Berg, Anselm Franke, Katerina Gregos y David Thorp. *Julian Rosefeldt: Film Works*. Berlín: Hatje Cantz Verlag, 2008.
- Groys, Boris. *Art Power*. Cambridge: The MIT Press, 2008.
- Groys, Boris. *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Groys, Boris. *Total Enlightenment: Conceptual Art in Moscow 1960-1990*. Berlín: Hatje Cantz Verlag, 2008.
- Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: Polity Press, 1989 [1962].
- Halbental, Moshe y Avishai Margalit. *Idolatry*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- Han, Byung-Chul. *En el enjambre*. Barcelona: Herder Editorial, 2014.

- Han, Byung-Chul. *Psicopolítica*. Barcelona: Editorial Herder, 2016.
- Harris, Erika. *Nationalism: Theories and Cases*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2009.
- Harris, Jonathan. "Stuck in the Post?: Abstract Expressionism, T. J. Clark and modernist history painting". David Green y Peter Seddon, eds. *History painting reassessed: The representation of history in contemporary art*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- Harvey, Frank P. *The Iraq War: Counterfactual Theory, Logic and Evidence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Havt-Rabin, Ari. *Lies, Incorporated: The World of Post-Truth Politics*. Nueva York: Anchor Books, 2016.
- Hayek, Friedrich August von. *Road to Serfdom*. Londres: Routledge, 2001 [1944].
- Hearn, Alison. "John, a 20-Year-Old Boston Native with a great Sense of Humor: On the Spectacularization of the 'self' and the incorporation of identity in the age of reality television". Marshall, P. David, ed. *The Celebrity Culture Reader*. Londres: Routledge, 2006.
- Heartney, Eleanor. "A 600-Hour Documenta". *Art in America*, vol. 90, no. 9 (septiembre 2002): 86.
- Heartney, Eleanor. *Arte & Hoy*. Londres: Phaidon, 2008.
- Hedges, Chris. *Death of the Liberal Class*. Nueva York: Nation Books, 2010.
- Hedges, Chris. *The Empire of Illusion: The End of Literacy and the Triumph of Spectacle*. Nueva York: Perseus Books, 2010.
- Hedlin Hayden, Malin. *Video Art Historicized: Traditions and Negotiations*. Londres: Routledge, 2016.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. Valencia: Pre-Textos, 2009.
- Hensbergen, Gijs van. *Guernica: The Biography of a Twentieth-Century Icon*. Londres: Bloomsbury, 2005.
- Herman, David. "Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology". *PMLA*, vol. 112, no. 5 (octubre 1997): 1048.
- Herman, David. *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford: Cslj Publications, 2003.
- Hilton, Denis J., David R. Mandel y Patrizia Catellani eds. *The Psychology of Counterfactual Thinking*. Londres: Routledge, 2005.
- Hjort, Mette y Scott MacKenzie, eds. *Cinema & Nation*. Londres: Routledge, 2000.
- Hinton, David B. "'Triumph of the Will': Document or Artifice?". *Cinema Journal*, vol. 15, no. 1 (otoño 1975): 48-57.
- Hofstadter, Richard. "The Paranoid Style in American Politics". *Harper's Magazine* (noviembre 1964): 77.
- Holst, Niels von. *Creators, Collectors and Connoisseurs: The Anatomy of Artistic Taste from Antiquity to Present*. Londres: Book Club Associates, 1967.
- Homer, *The Iliad*. Londres: William Heinemann, 1924.
- Homero. *La ilíada*. Madrid: Ediciones Populares Iberia, 1932.
- Honig, Elizabeth Alice. *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- Honnef, Klaus. *Arte contemporáneo*. Colonia: Taschen, 1991.
- Hoogstraten, Samuel van. *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt*. Doornspijk: Davaco Publishers, 1969 [1678].
- Hoptman, Laura. "The Return of Yayoi Kusama". *MoMA*

- Magazine*, vol. 1, no. 4 (julio-agosto 1998): 8.
- Horkheimer, Marx y Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta, 1994 [1944].
- Horne, John. "Introduction". En John Horne, Sylvie Le Ray-Burini, Annick Fenet y Thomas Weissbrich. *Vu du front: Réprésenter la Grand Guerre*. París: Somology Editions, 2014.
- Howard, Michael. "War and the Nation-State". *Daedalus*, vol. 108, no. 4 (otoño 1979): 102.
- Huizinga, Johan. "A Definition of the Concept of History". En Raymond Klibansky y Herbert James Paton, eds. *Philosophy and History (Essays presented to Ernst Cassirer)*. Londres: Oxford University Press, 1936.
- Hussein, Amina. "Theorising Post-Truth: A Postmodern Phenomenon". *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, vol. 42, no. 1 (primavera 2019): 151.
- Iacoboni, Marco. *Mirroring People: The Science of Empathy and How We Connect with Others*. Nueva York: Picador, 2009.
- Ibáñez Fanés, Jordi. "Después del *Guernica*", 37-38. En Félix de Azúa, ed. *De las news a la eternidad: Imágenes de la historia en un tiempo sin historia*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2012.
- Ibsch, Elrud. "The Cognitive Turn in Narratology". *Poetics Today*, vol. 5, no. 2 (1990): 227-251.
- Idzerda, Stanley J. "Iconoclasm during the French Revolution". *The American Historical Review*, vol. 60, no. 1 (octubre 1954): 21.
- Inglis, Fred. *A Short History of Celebrity*. Princeton: Princeton University Press, 2010.

- Ippolita. *En el acuario de Facebook: el resistible ascenso del anarco-capitalismo*. Madrid: Enclave de libros, 2012.
- Isaac, Jeffrey C. *#AgainstTrump*. Nueva York: OR Books, 2018.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres: Verso, 1991.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Nueva York: New York University Press, 2006.
- Joachimides, Alexis. *Die Museumsreform-bewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*. Dresden: Verlag der Kunst, 2001.
- Joachimides, Alexis, Sven Kuhrau, Viola Vahrson y Nikolaus Bernau, eds. *Museumsinszenierungen: Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990*. Dresden: Verlag der Kunst, 1995.
- Johnson, Boris. *Seventy-Two Virgins*. Londres: Harper & Collins, 2004.
- Kapeller, Jakob y Stephan Pühringer. "Democracy in liberalism and neoliberalism: The case of Popper and Hayek". *ICAE Working Paper Series*, no. 10 (noviembre 2012): 11-12.
- Kakutani, Michiko. *The Death of Truth*. Nueva York: Penguin, 2018.
- Karmel Thomason, Allison. *Luxury and Legitimation: Royal Collecting in Ancient Mesopotamia*. Nueva York: Routledge, 2005.
- Kaufmann, Walter. *The Portable Nietzsche*. Londres: Penguin, 1959.
- Keeley, Brian. "Of Conspiracy Theories". *The Journal of Philosophy*, vol. XCVI, no. 3 (marzo 1999): 116.
- Kennedy, George. *Classical Rhetoric and its Christian and*

- Secular Tradition from Ancient to Modern Times*.
Chapel Hill: University of North Carolina, 1980.
- Kirkpatrick, Ivone. *Mussolini: study of a demagogue*.
Londres: Odham Books, 1964.
- Kirp, David L. "The End of Policy Analysis: With
Apologies to Daniel ("The End of Ideology") Bell and
Francis ("The End of History") Fukuyama". *Journal of
Policy Analysis and Management*, vol. 11, no. 4
(otoño 1992): 694.
- Kittelmann, Udo. "Udo Kittelmann in conversation with
Fabián Marcaccio". En Martin Hentschel y Udo
Kittelmann, eds. *Fabian Marcaccio: Paintant Stories*.
Colonia: Kölnischen Kunstverein, 2001.
- Klein, Naomi. *The Shock Doctrine*. Nueva York: Penguin
Books, 2007.
- Klonk, Charlotte. *Spaces of Experience: Art Gallery
Interiors from 1800-2000*. New Haven: Yale University
Press, 2009.
- Kloocke, Kurt. *Benjamin Constant. Une biographie
intellectuelle*. Ginebra: Librairie Droz, 1984.
- Knight, Peter. *Conspiracy Culture: From Kennedy to the X
Files*. Londres: Routledge, 2000.
- Kojève, Alexandre. *Introduction à la lecture de Hegel*.
Paris: Gallimard, 1947.
- Köhler, Barbara. "Adam Smith 1723-1790. El padre de la
economía nacional". En René Lüchinger, ed. *Los 12
economistas más importantes de la historia: De Adam
Smith A Joseph Stiglitz*. Bogotá: Grupo Editorial
Norma, 2011.
- Kotler, Philip. *Marketing Management*. Upper Saddle River:
Prentice Hall, 2001.
- Kramer, Alan. *Dynamic of Destruction: Culture and Mass
Killing in the First World War*. Oxford: Oxford
University Press, 2007.

- Krauss, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge: MIT Press, 1993.
- Krausse, Anna C. *The Story of Painting: From the Renaissance to the Present*. Colonia: Könemann, 1995.
- Kreiswirth, Martin. "Trusting the Tale. Narrativist Turn in the Human Sciences". *New Literary History*, no. 23 (1992): 629-657.
- Kusama, Yayoi. "Naked Demonstration at Wall Street at 10.30 a.m. on Sunday October 13, 1968: *The Anatomic Explosion*". En Laura Hoptman, Akira Tatehata y Udo Kultermann, eds. *Yayoi Kusama*. Londres: Phaidon, 2000.
- Kusama, Yayoi. *Infinity Net: The Autobiography of Yayoi Kusama*. Londres: Tate Publishing, 2011.
- Larrea, Juan. *Guernica*. Nueva York: Curt Valentin, 1947.
- Lazzarato, Maurizio. *Experimental Politics: Work, Welfare, and Creativity in the Neoliberal Age*. Cambridge: The MIT Press, 2017.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. *La cultura-mundo: respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Leonzi, Silvia, Giovanni Ciofalo y Antonio di Stefano. *Power and Communication: Media, Politics and Institutions in Times of Crisis*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Lévi-Strauss, Claude. *Structural Anthropology*. Hammondsworth: Penguin Books, 1972.
- Linde, Robyn, Arthur Lemonik y Mariel Mikaila. "Teaching Progress: A Critique of the Grand Narrative of Human Rights as Pedagogy for Marginalized Students". *Radical Teacher*, no. 103 (otoño 2015): 27.
- Lockwood Mills, Robert. *Conscience of a Conspiracy Theorist Account*. Nueva York: Algora Publishing, 2011.

- Lovink, Geert. *Sad by Design: On Platform Nihilism*. Pluto Press, 2019.
- Luckhurst, Kenneth W. *The Story of Exhibitions*. London: The Studio Publications, 1951.
- Luhmann, Niklas. *Confianza*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2005.
- Luhmann, Niklas. "Familiarity, Confidence, Trust: Problems and Alternatives". En Diego Gambetta, ed. *Trust: Making and Breaking Cooperative Relations*. Oxford: Blackwell Publishers, 1988.
- Lukács, Georg. *The Theory of the Novel*. Londres: Melin Press, 1971 [1920].
- Lyotard, Jean-François. *La condición post-moderna: Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Lyotard, Jean-François. *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- Lloyd, Vincent y Dana Lloyd. "The Beauty of Charisma: Introduction: From Golden Calves to Gold Bling". *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, vol. 97, no. 3 (2014): 324.
- Louw, Eric. *The Media and Political Process*. London: Sage, 2005.
- Lukes, Steven. "Trump's Charisma". En Eric Klinenberg, Caitlin Zaloom y Sharon Marcus, eds. *Antidemocracy in America: Truth, Power, and the Republic at Risk*. Nueva York: Columbia University Press, 2019.
- Mai, Ekkehard. "Historia!—Von der Figurenmalerie in Theorie und Praxis seit dem 16. Jahrhundert". En Ekkehard Mai y Anke Repp-Eckert, eds. *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*. Colonia: Wallraf-Richartz-Museum, 1988.

- Mai, Ekkehard y Anke Repp-Eckert, eds. *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*. Colonia: Wallraf-Richartz-Museum, 1988.
- Mailer, Norman. *The Presidential Papers*. Nueva York: G. P. Putnam's Sons, 1963.
- Maltese, John Anthony. *Spin Control: The White House Office of Communications and the Management of Presidential News*. Chapell Hill: The University of North Carolina Press, 1994.
- Manin, Bernard. *The Principles of Representative Government*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Manin, Bernard, Adam Przeworski y Susan C. Stokes. "Introduction". En Bernard Manin, Adam Przeworski y Susan C. Stokes, eds. *Democracy Accountability, and Representation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1993 [1953].
- Marcuse, Herbert. *Negations: Essays in Critical Theory*. Londres: Mayfly Books, 2009 [1968].
- Marchi, Neil De y Hans J. van Miegroet. "Art, Value, and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century". *The Art Bulletin*, vol. 76, no. 3 (septiembre 1994): 460.
- Marongiu, Andrea. "Pre-parlement, Parlements, États, Assemblées d'États". *Revue Historique de droit français et étranger*, no. 57 (1979): 631-44.
- Marshall, P. David. *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Power*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- Marshall, P. David, ed. *The Celebrity Culture Reader*. Londres: Routledge, 2006.

- Martin, Benjamin G. *The Nazi-Fascist New Order for European Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 2016.
- Marinetti, Filippo Tommaso, Umberto Boccioni, Carlo Carrà *et al.* "Futurist Synthesis of the War". En Alex Danchev, ed. *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*. Londres: Penguin Classics, 2011.
- Marx, Carlos. *Contribución a la crítica de la economía política*. Moscú: Editorial Progreso, 1989 [1859].
- Marx, Carlos. *El Capital*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2009 [1867].
- Marx, Carlos y Federico Engels. *La ideología alemana: crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1974 [1846].
- Marx, Karl. *Elementos Fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2007 [1857-1858].
- Marx, Karl y Friedrich Engels. *El manifiesto comunista*. Barcelona: Ediciones Península, 2017 [1848].
- Mandel, Ernest. *The Formation of the Economic Thought of Karl Marx 1843 to Capital*. Londres: Verso, 2000.
- Mason, Paul. *Postcapitalism: A Guide to Our Future*. Londres: Penguin Books, 2015.
- McFarlane, Anna, Graham J. Murphy y Lars Schmeink. "Cyberpunk as Cultural Formation". En Anna McFarlane, Graham J. Murphy y Lars Schmeink, eds. *The Routledge Companion to Cyberpunk Culture*. Londres: Routledge, 2020.
- McIntyre, Lee. *Post-Truth*. Londres: Cambridge University Press, 2018.

- McGuigan, Jim, ed. *Raymond Williams On Culture & Society: Essential Writings*. Londres: Sage, 2014.
- McNair, Brian. *Fake News: Falsehood, Fabrication and Fantasy in Journalism*. Londres: Routledge, 2018.
- Megill, Alan. "Grand Narrative and the Discipline of History". En Frank Ankersmit y Hans Kellner, eds. *A New Philosophy of History*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Meiksins Wood, Ellen. *Democracy Against Capitalism: Renewing Historical Materialism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Meiksins Wood, Ellen. *The Origin of Capitalism: A Longer View*. Londres: Verso, 2002.
- Meister, Jan Christoph. "Narratology". En Peter Hühn, John Pier y Wolf Schmid, eds. *Handbook of Narratology*. Berlín: De Gruyter, 2014.
- Merkel, Wolfgang. "Is Capitalism Compatible with Democracy?". En Wolfgang Merkel y Sascha Kneip, eds. *Democracy and Crisis*. Heidelberg: Springer, 2018.
- Mesh, Claudia. *Art and Politics: A small History of Art for Social Change since 1945*. Londres: I. B. Tauris, 2013.
- Meyer-Stoll, Christiane. "Collage curado y ética". En Christiane Meyer-Stoll, Kristin Schmidt y Francisco Javier Panera Cuevas, eds. *Fabián Marcaccio: From Altered Paintings to Paintants*. Vaduz: Kunstmuseum Lichtenstein, 2005.
- Mirzoeff, Nicholas. *How to See the World*. Londres: Penguin Books, 2015.
- Mitchell, W. J. T. "Poetic Justice: 9/11 to Now". *Critical Inquiry*, vol. 38, no. 2 (invierno 2012): 242.
- Montias, John Michael. *Artists and Artisans in Delft: A*

- Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*.
Princeton: Princeton University Press, 1982.
- Montias, John Michael. "Art Dealers in the Seventeenth-Century Netherlands". *Simiolus: Netherlands Quarterly of the History of Art*, vol. 18, no. 4 (1988): 244-256.
- Mueller, John. *Overblown: How Politicians and Terrorism Industry Inflate National Security Threats and Why We Believe Them*. Nueva York: Free Press, 2006.
- Nixon, Mignon. "Anatomic Explosion on Wall Street". *October*, vol. 142 (otoño 2012): 3.
- Nelis, Jan. "Modernist Neo-classicism and Antiquity in the Political Religion of Nazism: Adolf Hitler as *Poietes* of the Third Reich". *Totalitarian Movements and Political Religions*, vol. 9, no. 4, (noviembre 2008): 475-490.
- Ocwieja, Jeff Michael. "Art as Political Struggle: George Grosz and the Experience of the Great War". *Grand Valley Journal of History*, vol. 3, no. 2 (diciembre 2014): 7.
- Odina, Mercedes y Gabriel Halevi. *El factor fama*.
Barcelona: Anagrama, 1998.
- Oliveira, Nicolas de, Nicola Oxley y Michael Petry. *Installation Art in the New Millenium*. Londres:
Thames & Hudson, 2003.
- Orisková, Mária. "New Grand Narratives in East-Central European Art?". *Zivot Umjetnosti*, vol. 70-03, no. XXXVIII (2018): 32.
- Órtiz, Áurea y María Jesús Piqueras. *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*.
Barcelona: Paidós, 2003.
- Osborne, Robin. *Archaic and Classical Greek Art*. Oxford:
Oxford University Press, 1998.
- Pagán, Victoria Emma. *Conspiracy Theory in Latin*

- Literature*. Austin: University of Texas Press, 2012.
- Panera Cuevas, Francisco Javier. *Emociones formales*. Salamanca: Publicidad y Marketing Bi, 2004.
- Panera Cuevas, Francisco Javier. *Video Killed the Painting Star: pintura e imagen en movimiento*. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2010.
- Panera Cuevas, Francisco Javier. “¿‘Pantallocracia’ o fascismo de la imagen? Nuevos regímenes audiovisuales en la era de la circulación promiscua de la información”. En Margarita Ruiz Maldonado, Antonio Casaseca Casaseca y Francisco Javier Panera Cuevas, eds. *La imagen del poder, el poder de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.
- Parsons, Talcott. *El sistema social*. Madrid: Editorial Revista de Occidente, 1966.
- Pérez Carreño, Francisca. “El artista como reportero. Los mitos del fotoperiodismo artístico”. En Félix de Azúa, ed. *De las news a la eternidad: Imágenes de la historia en un tiempo sin historia*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2012.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. “Pintar la historia”. En José Luis Díez, ed. *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Madrid: Museo del Prado, 1992.
- Phelan, Sean y Simon Dawes. “Liberalism and Neoliberalism”. *Critical/Cultural Studies* (febrero de 2018): 10.
- Pier, Jarred. “Commanding the Trend: Social Media as Information Warfare”. *Strategic Studies Quarterly*, vol. 11, no. 4 (invierno 2017): 50-85.
- Piketty, Thomas. *El capital en el siglo XXI*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Pipes, Daniel. *Conspiracy: How the Paranoid Style*

- Flourishes and Where it Comes from*. Nueva York: The Free Press, 1997.
- Platón. *Diálogos vol. IV: República*. Madrid: Gredos, 1988.
- Popper, Karl R. *The Open Society and its Enemies: Volume I The Spell of Plato*. Londres: Routledge, 1945.
- Popper, Karl R. "Against What May be Called the Cynical Interpretation of the Past". *The Harvard Review of Philosophy* (otoño 1993): 8.
- Popper, Karl R. *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge*. Nueva York: Routledge, 2002.
- Porter Abbott, H. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Postman, Neil. *Amusing Ourseves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. Nueva York: Viking Press, 1985.
- Prada, Juan Martín. *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Madrid: Akal, 2018.
- Prizer, William F. "Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara". *Journal of American Musicological Society*, vol. 38, no. 1 (primavera 1985): 17-18.
- Rachman, Gideon. *Zero-Sum Future: American Power in the Age of Anxiety*. Nueva York: Simon & Schuster, 2011.
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2005.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones, 2010.
- Rancière, Jacques. *Figures of History*. Cambridge: Polity Press, 2014.
- Rattansi, Ali. *Multiculturalism. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

- Rawnsley, Gary D. "The Media and Information Environments Ten Years After 9/11: Accidental Journalists and the New Information Landscape". En Rachel E. Utley, ed. *9/11 Ten Years After: Perspectives and Problems*. Londres: Routledge, 2016.
- Rebentisch, Julia. *Aesthetics of Installation Art*. Berlín: Sternberg Press, 2012.
- Reade, Julian. *Assyrian Sculpture*. Londres: The British Museum, 2006.
- Rech, Robert Paul. *Althusser and the Renewal of Marxist Social Theory*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- Renau, Josep. "Connotaciones testimoniales sobre el *Guernica*". En Joan Miró, Josep Renau, Josep Lluís Sert, Javier Tusell y Herschell B. Chipp. *Guernica-Legado Picasso*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981.
- Reyero, Carlos. *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Reynolds, David. *The Long Shadow: The Legacies of the Great War in the Twentieth Century*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 2014.
- Ricoeur, Paul. *Ideología y utopía*. Barcelona: Editorial Fedisa, 1989.
- Ring Petersen, Anne. *Installation Art: Between Image and Stage*. Copenhague: Museum Tusulanum Press, 2015.
- Robb, David M. y J. J. Garrison. *Art in the Western World*. Nueva York: Harper & Brothers Publishers, 1935.
- Robles Tardío, Rocío. *Picasso Guernica 1937*. Barcelona: Ediciones de la Central, 2011.
- Rodríguez Adrados, Jesús V. *Dioses y héroes: mitos clásicos*. Barcelona: Salvat Editores, 1985.
- Ross, David A., "A Provisional Overview of Artists'

- Television". En Gregory Battcock, ed. *New Artists Video: A Critical Anthology*. Nueva York: E. P. Dutton, 1978.
- Ross, Dorothy. "Grand Narrative in American Historical Writing: From Romance to Uncertainty". *The American Historical Review*, vol. 100, no. 3 (junio 1995): 651.
- Roth, Michael S. "Reviewed Works: The End of History and the Last Man by Francis Fukuyama". *History and Theory*, vol. 32, no. 2 (mayo 1993): 194.
- Roth, Michael S. "A Problem of Recognition: Alexandre Kojève and the End of History". *History and Theory*, vol. 24, no. 3 (octubre 1985): 298.
- Ruhrberg, Karl. "Pintura". En Ingo F. Walther, ed. *Arte del siglo XX*. Colonia: Taschen, 2001.
- Rush, Michael. *New Media in Late 20th Century Art*. Londres: Thames & Hudson, 1999.
- Russell, John. *The Meanings of Modern Art*. Nueva York: Harper & Row, 1974.
- Ryan, Marie-Laure. "Narration in Various Media". En Peter Hühn, John Pier y Wolf Schmid, eds. *Handbook of Narratology*. Berlín: De Gruyter, 2014.
- Salmon, Christian. *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*. Barcelona: Ediciones Península, 2008.
- Samuels, Bob. "Facebook, Twitter, YouTube—and Democracy". *Academe*, vol. 97, no. 4 (julio-agosto 2011): 32-34.
- Schechner, Richard. "9/11 as Avant-Garde Art?". *PMLA*, vol. 124, no. 5 (octubre 2009): 1820.
- Schneider, Ralf. "Is There a Future for Neuro-Narratology? Thoughts on the Meeting of Cognitive Narratology and Neuroaesthetics". En Per Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin y Wolf Schmid, eds. *Emerging Vectors of Narratology*. Berlín: De Gruyter, 2017.

- Schreiber, E. M. "Anti-War Demonstrations and American Public Opinion on the War in Vietnam". *The British Journal of Sociology*, vol. 27, no. 2 (junio 1976): 225.
- Schroeder, Alan. *Celebrity-in-Chief: How Show Business Took Over the White House*. Boulder: Westview Press, 2004.
- Schubert, Karsten. *The Curator's Egg. The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*. Londres: One-Off Press, 2000.
- Seeskin, Kenneth. *No Other Gods: The Modern Struggle Against Idolatry*. West Orange: Behrman House, 1995.
- Shakespeare, William. *Hamlet & Romeo y Julieta*. Madrid: Biblioteca Edaf, 2001.
- Shomali, Alireza. *Politics and the Criteria of Truth*. Londres: Palgrave Macmillan, 2010.
- Sigridur Arnar, Anna. "Introduction". En James Elkins, *Master Narratives and Their Discontents*. Nueva York: Routledge, 2005.
- Simpson, James. *Under the Hammer: Iconoclasm in the Anglo-American Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Singer, Peter. *Marx. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Siracusa, Joseph M. y David G. Coleman. *Depression to Cold War: A History of America from Herbert Hoover to Ronald Reagan*. Westport: Greenwood Publishing, 2002.
- Sizeranne, Robert de la. *L'art pendant la guerre, 1914-1918*. París: Hachette, 1919.
- Smith, Adam. *An Inquiry into the Nature and the Causes of the Wealth of Nations*. Amsterdam: MetaLibri, 2007 [1776].
- Smith, Anthony. *The Ethnic Origins of Nations*. Malden:

- Blackwell Publishing, 1988.
- Smith, Terry. "What is Contemporary?". *October*, no. 130 (otoño 2009): 48-49.
- Smith, Terry. *What is Contemporary Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Smith, Terry. "The State of Art History: Contemporary Art". *The Art Bulletin*, vol. 92, no. 4 (diciembre 2010): 366-383.
- Snow, Nancy. *The Arrogance of American Power: What U.S. Leaders are Doing Wrong and Why It's our Duty to Dissent*. Nueva York: Rowman & Littlefield Publishers, 2007.
- Snyder, Timothy. *On Tyranny: Twenty Lessons from the Twentieth Century*. Nueva York: Tim Duggan Books, 2017.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. Londres: Picador, 2003.
- Sontag, Susan. "La imaginación del desastre". En Antonio José Navarro, ed. *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*. Valdemar: Madrid, 2008.
- Spencer, Martin E. "What is Charisma". *The British Journal of Sociology*, vol. 24, no. 3 (septiembre 1973): 344.
- Spellman, Barbara A., Alexandra P. Kincannon y Stephen J. Stose, "The relation between counterfactual and causal reasoning". En Hilton, Mandel y Catellani, eds. *The Psychology of Counterfactual Thinking*. Londres: Routledge, 2005.
- Stalder, Felix. "Between Democracy and Spectacle: The Front-End and Back-End of the Social Web". En Michael Mandiberg, ed. *The Social Media Reader*. Nueva York: New York University Press, 2012.
- Stanizewski, Mary Anne. *The Power of Display*. Boston: The MIT Press, 1998.

- Stanizewski, Mary Anne. "New York Museums as Mirrors: Investment, Globalization, and Architecture". *Harvard Design Magazine*, no. 17 (otoño-invierno 2002-03): 16-25.
- Stallabrass, Julian. *Art Incorporated: the story of contemporary art*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Steger, Manfred B. y Ravi K. Roy. *Neoliberalism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Stein, Gertrude. *Picasso*. Madrid: Casimiro, 2017.
- Stephens, John y Robyn McCallum. *Retelling Stories, Framing Culture. Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*. Londres: Garland Publishing, 1998
- Stirling-Maxwell, William. *Annals of the Artists of Spain*. Londres: John Ollivier, 1891.
- Stok, Frank van der. "Mental Images". En Frank van der Stok, Frits Gierstberg y Flip Bool, eds. *Questioning History: Imagining the Past in Contemporary Art*. Rotterdam: NAI Publishers, 2008.
- Stonor Saunders, Frances. *Who Paid the Piper*. Londres: Granta Books, 1999.
- Storr, Robert. *September: A History Painting by Gerhard Richter*. Londres: Tate Publishing, 2010.
- Street, John. "The Celebrity Politician: Political Style and Popular Culture". En John Corner y Dick Pels, eds. *Media and the Restyling of Politics*. Londres: Sage, 2006.
- Street, John. *Mass Media, Politics & Democracy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- Stuart Mill, John. *On Liberty*. Kitchener: Batoche Books, 2001 [1859].
- Susperregui, José Manuel. "Localización de la fotografía

- Muerte de un miliciano* de Robert Capa".
Communication & Society, vol. 29, no. 2 (1 de febrero de 2016): 17-44.
- Taillade, Geneviève, Cécile Debray, Christina Fabiani y Valérie Loth. *André Derain. Lettres à Alice: Correspondance de guerre, 1914-1919*. París: Flammarion, 1994.
- Tariq, Ali. *La idea del comunismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- Tawney, R. H. "Introducción". En Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Nueva York: Dover Publications, 2003 [1905].
- Taylor, Charles. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Taylor, Francis Henry. *A Taste of Angels: A History of Art Collecting from Rameses to Napoleon*. Londres: Hamish Hamilton, 1948.
- Thomas, Karin. *Hasta hoy: estilos en las artes plásticas en el siglo XX*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988.
- Thompson, Benjamin. "Performing Parliament in the *Rotuli Parliamentorum*". En Manuele Gragnolati y Almut Suerbaum, eds. *Aspects of the Performative in Medieval Culture*. Berlín: De Gruyter, 2010.
- Todorov, Tzvetan. *The Limits of Art: Two Essays*. Londres: Seagull Books, 2010.
- Tocqueville, Alexis de. *Democracy in America*. Nueva York: Edward Walker, 1847.
- Traba, Marta. *Arte en América Latina 1900-1980*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.
- Tsaliki, Liza, Christos Frangonikolopoulos y Asteris

- Huliaras. "Introduction: The Challenge of Transnational Celebrity Activism: Background, Aim and Scope of the Book". En Liza Tsaliki, Christos Frangonikolopoulos y Asteris Huliaras, eds. *Transnational Celebrity Activism in Global Politics: Changing the World?* Bristol: Intellect, 2011.
- Tucídides. *History of the Peloponnesian War. Books I and II*. Cambridge: Harvard University Press, 1958.
- Tucker, Spencer C., ed. *U.S. Conflicts in the 21st Century: Afghanistan War, Iraq War and the War on Terror*. Denver: Abc Clio, 2016.
- Turner, Grady. "Interview with Yayoi Kusama". *BOMB*, no. 66, (invierno 1999): 65-66.
- Turner, Graeme. *Understanding Celebrity*. Londres: Sage, 2010.
- Uboldi, Sara y Stefano Calabrese. "The Dilemma of Suspense: Neuronarratology, Cognitive Neurosciences, and Computer Technology". En Takashi Ogata y Taisude Akimoto, eds. *Computational and Cognitive Approaches to Narratology*. Hershey: Alcs, 2016.
- Veblen, Thorstein. *La teoría de la clase ociosa*. Madrid: Alianza Editorial, 2004 [1899].
- Verdú, Vicente. *Yo y Tú, objetos de lujo. El personismo: la primera revolución cultural del siglo XXI*. Barcelona: Random House Mondadori, 2011.
- Valkenburg, Patti M. y Jessica Taylor Piotrowski. *Plugged in: How Media Attract and Affect Youth*. Yale: Yale University Press, 2017.
- Vaughn, Mark K. "The Rise of Parliament, 1295-c. 1461". En Frank W. Thacker y John E. Findling, eds. *Events that Changed Great Britain from 1066 to 1714*. Londres: Greenwood Press, 2004.
- VV.AA. *Speeches that Changed the World*. Londres: Quercus Publishing, 2005.

- Walker, John A. *Art in the Age of Mass Media*. Londres: Pluto Press, 2001.
- Warncke, Carsten-Peter. *Pablo Picasso 1881-1973: Tomo I Obras 1890-1936*. Colonia: Taschen, 1995.
- Weber, Max. *Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002 [1922].
- Weber, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Nueva York: Dover Publications, 2003 [1905].
- Wees, Hans van. "From Kings to Demigods: Epic Heroes and Social Change c. 750-600 bc". En Sigrid Deger-Jalkotzy e Irene S. Lemos, eds. *Ancient Greece: From the Mycenaean Palaces to the Age of Homer*. Edimburgo: Edingburgh University Press, 2006.
- West, Darrell M. y John M. Orman. *Celebrity Politics*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2003.
- Wilcox, John. "The Beginnings of l'Art Pour l'Art". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 11, no. 4 (junio 1953): 360-362.
- Williams, Raymond. *Culture and Society 1780-1950*. Londres: Chatto & Windus, 1958.
- Wind, Edgard. "The Revolution of History Painting". *Journal of the Warburg Institute*, vol. 2, no. 2 (octubre 1938): 116-127.
- Wheeler, Mark. "Celebrity Politics and Cultural Citizenship: UN Goodwill Ambassadors and Messengers of Peace". En Liza Tsaliki, Christos Frangonikolopoulos y Asteris Huliaras, eds. *Transnational Celebrity Activism in Global Politics: Changing the World?* Bristol: Intellect, 2011.
- Whimster, Sam. "Charisma after Weber". *Max Weber Studies*, vol. 12, no. 2, (julio 2012): 156.
- White, Anthony. *Italian Modern Art in the Age of Fascism*.

- Londres: Routledge, 2019.
- White, Hayden. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.
- Wohl, Victoria, ed. *Probabilities, Hypotheticals, and Counterfactuals in Ancient Greek Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Woodhead, Linda. *Christianity: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Yoshimoto, Midori. *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*. New Jersey: Rutgers University Press, 2005.
- Yrjölä, Riina. "The Global Politics of Celebrity Humanitarianism". En Liza Tsaliki, Christos Frangonikolopoulos y Asteris Huliaras, eds. *Transnational Celebrity Activism in Global Politics: Changing the World?* Bristol: Intellect, 2011.
- Zerwerk, Bruno. "Der cognitive turn in der Erzähltheorie. Kognitive und 'natürliche' Narratologie". En Ansgar Nünning y Vera Nünning, eds. *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002.
- Zinnes, Harriet. "Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-68". *Chicago Review*, vol. 44, no. 3-4 (1998): 191.
- Žižek, Slavoj. *Robespierre. Virtue and Terror*. Londres: Verso, 2007.
- Zoonen, Liesbet van. *Entertaining the Citizen: When Politics and Popular Culture Converge*. Nueva York: Rowman & Littlefield Publishers, 2005.
- Zulaika, Joseba. *Crónica de una seducción: el museo Guggenheim de Bilbao*. Madrid: Nerea, 1997.

Recursos digitales

Al-Arian, Laila. "TV's most Islamophobic show". *Salon* (16 de diciembre de 2012).

https://www.salon.com/2012/12/15/tvs_most_islamophobic_show/

Bilbao, Javier. "La Guerra de las Galaxias de Ronald Reagan". *Jotdown* (septiembre de 2013).

<https://www.jotdown.es/2013/09/la-guerra-de-las-galaxias-de-ronald-reagan/>

Brown, Alistair. "Video Games as Successful Art". *The Pequod* (9 de agosto de 2012).

<http://thepequodblog.blogspot.com/2012/08/video-games-as-successful-art.html>

Brown, Jonathan, "Las lanzas o La rendición de Breda". *Museoelprado.es* (sin fechar).

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-lanzas-o-la-rendicion-de-breda/0cc7577a-51d9-44fd-b4d5-4dba8d9cb13a>

Campbell, Tom y Homa Khaleeli. "Cool Britannia symbolised hope-but all it delivered was a culture of inequality". *The Guardian* (5 de julio de 2017).

<https://www.theguardian.com/inequality/commentisfree/2017/jul/05/cool-britannia-inequality-tony-blair-arts-industry>

Cane, Alessandro. *Anselm Kiefer: The Seven Heavenly Palaces 2004-2015*. *Pirelliangarbicocca* (2015).

https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/psi-dotcom-prd/HangarBicocca/wp-content/uploads/2015/12/Pieghevole_Seven_Heavenly_Palaces_Anselm_Kiefer_ENG.pdf

Carbajosa, Ana. "Deborah Feldman, autora de 'Unorthodox': 'Recibimos miles de mensajes de gente que quiere irse de comunidades ultraortodoxas'". *El País* (19 de

abril de 2020). <https://elpais.com/television/2020-04-18/deborah-feldman-autora-de-unorthodox-veremos-mas-desertores-de-las-comunidades-jasidicas.html>

Cintora, Jesús. “La política como Toni Cantó”.

eldiario.es (7 de octubre de 2019).

https://www.eldiario.es/opinion/zona-critica/politica-toni-canto_129_1322791.html

Durante, Thomas. “Famous friends: The list of 194 celebrities the Obama campaign hopes will help with president’s re-election”. *Daily Mail* (12 de enero de 2012). <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2085817/The-list-194-celebrities-Barack-Obamas-campaign-hopes-help-presidents-election.html>

Durkay, Laura. “‘Homeland’ is the most bigoted show on television”. *The Washington Post* (2 de octubre de 2014).

<https://www.washingtonpost.com/posteverything/wp/2014/10/02/homeland-is-the-most-bigoted-show-on-television/>

Fogg, B. J. “Stanford Guidelines for Web Credibility: A Research Summary from The Stanford Technology Lab”. *Stanford.edu* (mayo 2002).

<https://credibility.stanford.edu/guidelines/index.html>

Friedman, Uri. “Shirley Temple: Actress, Ambassador, Honorary African Chief”. *The Atlantic* (11 de febrero de 2014).

<https://www.theatlantic.com/international/archive/2014/02/shirley-temple-actress-ambassador-honorary-african-chief/283749/>

Glass, Andrew. “Schwarzenegger elected California’s governor, Oct. 7, 2003”. *Politico* (7 de octubre de 2017).

<https://www.politico.com/story/2017/10/07/schwarzen>

[egger-elected-californias-governor-oct-7-2003-243512](https://www.theguardian.com/world/2003/oct/07/egger-elected-californias-governor-oct-7-2003-243512)

Hill, Amelia. "Osama bin Laden corpse photo is fake". *The Guardian* (2 de mayo de 2011).

<https://www.theguardian.com/world/2011/may/02/osama-bin-laden-photo-fake>

Hymowitz, Carol y Andy Fixmer. "Murdoch Refusal to Take Responsibility May Dent Credibility". *Bloomberg* (20 de julio de 2011).

<https://www.bloomberg.com/news/articles/2011-07-20/murdoch-s-refusal-to-take-responsibility-may-undermine-credibility-as-ceo>

Klein, Joe. "Obama 1, Osama 0". *Time* (20 de mayo de 2011).

<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2069580,00.html>

Lippman, Daniel. "The print reader in chief: Inside Trump's retro media diet". *Politico* (29 de julio de 2019).

<https://www.politico.com/story/2019/07/29/trump-print-newspapers-media-1437913>

Lyon, Alistair. "Sean Penn Says War in Iraq is Avoidable". *Reuters* (15 de diciembre de 2002).

<http://www.freerepublic.com/focus/news/806874/posts>

Morton, Philip. "Brothers in Arms: Road to Hill 30". *Thunderbolt* (7 de abril de 2005).

<http://www.thunderboltgames.com/review/brothers-in-arms-road-to-hill-30>

Obama, Barack. "Osama Bin Laden Dead".

obamawhitehousearchives.com (2 de mayo de 2011).

<https://obamawhitehouse.archives.gov/blog/2011/05/02/osama-bin-laden-dead>

Obama, Barack. "Remarks by the President at Islamic Society of Baltimore". *obamawhitehousearchives.com*

(3 de febrero de 2016).

<https://obamawhitehouse.archives.gov/the-press-office/2016/02/03/remarks-president-islamic-society-baltimore>

Online Etymology Dictionary. <https://www.etymonline.com>

Ortega, Andrés. “La ‘guerra de las galaxias’ un guión de Ronald Reagan”. *El País* (14 de octubre de 1986).

https://elpais.com/diario/1986/10/14/internacional/529628410_850215.html

Penn, Sean. “An Open Letter to the President of the United States of America”. *The Washington Post* (19 de octubre de 2002). <https://www.snopes.com/fact-check/penn-stated/>

Reagan, Ronald. “Presidential Speech”. *Youtube* (20 de enero de 1980), min. 19’50”.

<https://www.youtube.com/watch?v=zEqVnU-m9dE>

Real Academia Española. <https://www.rae.es>

Redacción. “President Obama’s Dragnet”. *The New York Times* (6 de junio de 2013).

<https://www.nytimes.com/2013/06/07/opinion/president-obamas-dragnet.html>

Redacción. “Kanye West retires from the race as President”. *Fashiontrendtips* (16 de julio de 2020).

<https://fashiontrendtips.com/kanye-west-retires-from-the-race-as-president/>

Robbins, Liz. “He Didn’t Like ‘Homeland.’ Now He’s Advising It”, *The New York Times* (12 de marzo de 2017).

<https://www.nytimes.com/2017/03/12/nyregion/he-didnt-like-the-show-now-hes-advising-it.html>

Rossen, Jake. “When Clint Eastwood Was Elected Mayor of Carmel, California”. *Mental Floss* (7 de abril de 2016).

<https://www.mentalfloss.com/article/78257/30-years->

[ago-clint-eastwood-was-elected-mayor-carmel-california](#)

- Rye, Gilbert D. “Reagan’s ‘Star Wars’ Speech: An Insider’s View”. *Spacenews.com* (25 de marzo de 2013). <https://spacenews.com/34549reagans-star-wars-speech-an-insiders-view/>
- Schneider, Cynthia P. “Islamophobia, ISIS, and Authentic Muslim Narratives: Television’s Potential Role”. *The Huffington Post* (22 de febrero de 2016). https://www.huffpost.com/entry/hollywood-needs-to-end-islamophobic-portrayals-of-muslims_b_9292004
- Taiwan Next Media Animation. *Osama Bin Laden’s Death: A Conspiracy Theory* (5 de mayo de 2011). <https://www.youtube.com/watch?v=8U-Eo8bc66s>
- Venegas Ramos, Alberto. “Las imágenes de la Historia en los Videojuegos. Una aproximación.”. *Presura.es* (29 de abril de 2017). <https://www.presura.es/blog/2017/04/29/la-historia-de-los-videojuegos/>
- Verdi, Giuseppe. *Falstaff*. Acto I, Escena I (1893). <http://www.kareol.es/obras/falstaff/falstaff.htm>
- Vidal-Folch, Ignacio. “Trump o la política como una serie de tele”. *El País* (4 de agosto de 2019). https://elpais.com/elpais/2019/08/02/ideas/1564739416_077278.html
- Viser, Matt y Yan Wu. “11 months, 1 President, 2,417 Tweets”. *The Boston Globe* (26 de diciembre de 2017). <https://apps.bostonglobe.com/opinion/graphics/2017/12/president-twitter/>
- Wallbank, Derek. “Kanye West says he’s running for president and Twitter explodes”. *Bloomberg* (5 de julio de 2020). <https://www.bnnbloomberg.ca/kanye->

[west-says-he-s-running-for-president-and-twitter-explodes-1.1460606](#)

Wilkinson, Tracy. "Ruben Blades' Panamanian Pipe Dream: The Singer-Actor Finds the Spotlight Is Hotter When You're Running for President". *Los Angeles Times* (24 de abril de 1994).

<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1994-04-24-tm-49831-story.html>

