

Narrativas visuales en la era de la posverdad.

Visual narratives in the post-truth era.

Simón Arrebola-Parras¹

Universidad de Sevilla, España

Recibido 1 marzo 2023 · Aceptado 27 junio 2023

Resumen

El siguiente artículo trata de investigar los diferentes tipos de narrativas visuales derivadas de las distorsiones de la posverdad como son la manipulación, la viralidad y el cuerpo humano considerado como documento. Para finalizar hablaremos de un tipo de ilustraciones que fomentan la construcción del pensamiento escéptico. Previamente contextualizaremos la situación actual donde tienen lugar el fenómeno de la posverdad y cómo procede ideológicamente de la forma de pensamiento posmoderno donde se exalta el lado irracional y la intuición.

Palabras clave: Narración visual; Posmodernidad; Posverdad; Escepticismo; Ilustración

Abstract

The following article tries to investigate the different types of visual narratives derived from post-truth distortions such as manipulation, virality and the human body considered as a document. Finally, we will talk about a type of illustration that encourages the construction of skeptical thought. Previously we will contextualize the current situation where the post-truth phenomenon takes place and how it proceeds ideologically from the postmodern way of thinking where the irrational side and intuition are exalted.

Keywords: Visual Narrative; Postmodernity; Post-Truth; Skepticism; Illustration.

¹ sarrebola@us.es

1 • Introducción.

A lo largo de la historia, los creadores de diferentes disciplinas han entendido la narración como una representación de acontecimientos (reales o ficticios). A esta sencilla consideración se ha de añadir que, en no pocas ocasiones, los artistas se han hecho eco de los cambios socio-políticos que estaban teniendo lugar en su tiempo, utilizándolos como base para sus relatos. Además, debe tenerse en cuenta el modo en el que los medios técnicos y en las formas de abordar la narración propios de la época han influido en las propuestas creativas de cada momento (Dinkla 27).

El siglo XX ha sido testigo de numerosos cambios a nivel social, político y tecnológico, los cuales se han reflejado en los distintos periodos de crisis y renacimiento de la narración, y por ende, de los lenguajes figurativos. Uno de esos momentos fue tras la II Guerra Mundial, cuando un nutrido grupo de artistas volvió a interesarse por la figuración.

Para algunos, este regreso suponía una vuelta a formas de expresión que no se correspondían con los postulados que la modernidad quería instaurar, especialmente aquellos sensibilizados con movimientos como el expresionismo abstracto o el minimalismo. Entre las propuestas figurativas que se consolidaron, podemos observar líneas de trabajo que demuestran un interés progresivo por la narración y en concreto por relatos en los que existe un cuestionamiento de la realidad y de la verdad a partir de las preguntas que nos surgen desde la duda. En definitiva, desde un planteamiento escéptico de la creación artística. Este interés supone una diferencia considerable respecto a las generaciones que les precedieron. Encontramos ejemplos incluso mucho antes de la aparición de las vanguardias artísticas. Muestra de ello son por ejemplo Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) cuyo trabajo puede considerarse como un advenimiento de lo que en siglos posteriores aconteció en el ámbito artístico. Desde el punto de vista narrativo podemos destacar las catorce obras que conforman sus *Pinturas Negras* (1819-1823) y sus series de grabados *Los desastres de la Guerra* (1810-1815), *Los Caprichos* (1799) o *Los Disparates* (1815-1824) en donde desarrolla un compendio de historias que exploran el lado irracional del ser humano y una crítica a la sociedad y al clero de la época.

Otra de las personalidades destacadas va a ser el artista y poeta británico William Blake (1757-1827). Su trabajo plástico posee vinculaciones con textos literarios, sin embargo su desbordante imaginación le permitió explorar el lado desconocido del hombre empleando un repertorio de elementos simbólicos y metafóricos. Muestra de ello son las ilustraciones que realizó entre 1824 y 1827 a partir de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri y *El Paraíso Perdido* que hizo entre 1816-1820 basándose en el texto de John Milton.

A pesar de la relación con lo literario que ha poseído el arte narrativo a lo largo de la historia del arte, no siempre los artistas han necesitado la preexistencia o la complementariedad de un texto para el desarrollo de sus narrativas visuales. Esto va a obligar a que el espectador deba analizar y leer las imágenes que está viendo para obtener sus propias interpretaciones, con objeto de entender aquello con lo que se está tratando.

2 · La caída de los grandes relatos

La narración visual como una de las opciones creativas posibles ha sido utilizada con distintas intencionalidades a lo largo de la historia del arte, entre las que se encuentran lograr un acercamiento mimético a la realidad. Sin embargo como hemos visto en los ejemplos anteriores han existido personalidades que desde lo narrativo han desarrollado un mundo propio y una mitología personal en sus obras. Este objetivo se verá interrumpido cuando la representación de la figura en el arte entra en crisis a raíz del proceso de secularización y desmitificación cultural que tiene lugar en la sociedad, por lo que desaparece la necesidad de representar figuras con connotaciones espirituales y, por consiguiente, también la necesidad de relatar las historias mitológicas o bíblicas de las que éstas formaban parte. La alternativa vanguardista tenía un propósito de ruptura con esa tradición narrativa y simbólica, por lo que optar por continuar representando narraciones visuales de acuerdo con estos relatos significaba dar continuidad a lo que se había venido realizando anteriormente. Por ello, los artistas de este periodo emprendieron nuevas búsquedas formales que satisficieran sus preocupaciones y que siguieran los postulados de los manifiestos de los movimientos a los que pertenecían. El arte de las vanguardias de principios del siglo XX estuvo

caracterizado por la proliferación de manifiestos que se sucedían o solapaban vertiginosamente. El peligro de estos movimientos con afán programático es que tras esa defensa de la libertad creativa se producía una exclusión de todo aquello que no coincidiera con los postulados de esos movimientos.

Décadas posteriores y a partir de la posmodernidad, se va a romper con esa lectura lineal de la historia del arte favorecida por la abolición de los grandes relatos de los que se sirvieron y se han servido muchos de los movimientos artísticos desde el siglo XX para enunciar las características que debía tener el verdadero arte.

[...] las restricciones filosóficas o estilísticas desaparecen y la obra de arte se despoja de criterios externos a los que adecuarse. Esta pluralidad hace estallar las narrativas legitimadoras, provocando la consecuente caducidad y finalización de dichos relatos. (Castillo 119)

Uno de los pensadores que teorizó en torno al desvanecimiento de las grandes narraciones y de sus consecuencias fue Jean-François Lyotard que en 1979 publicó *La condición posmoderna*. Este libro contribuyó a la popularización de este término y sirvió para aludir a la falta de confianza en los metarrelatos. Estas grandes narrativas son unas justificaciones de la realidad con la principal pretensión de otorgarle sentido a esta última. De acuerdo con este pensador francés, en Occidente existen cuatro grandes relatos: el relato del cristianismo, el relato marxista, el relato capitalista y el relato iluminista. A los que añade los derechos humanos porque poseen una intención de conseguir una validación universalista y una legitimación. Sin embargo, son considerados como meros derechos liberales que obedecen a una concepción individualista de la sociedad propia de Occidente. Dadas las circunstancias políticas, sociales, económicas, etc., el hombre posmoderno no puede servirse de un único relato legitimador para que dé respuestas a una realidad tan compleja. En su lugar, cada una de las vertientes existenciales del ser humano puede ser justificada por los denominados microrrelatos. Se trata pues, de una manera de pensar fragmentaria y con afán de pluralidad al admitir diversos puntos de vista.

En sintonía con la deslegitimación de los metarrelatos encontramos al teórico del arte americano Arthur C. Danto, que en su libro *Después del fin del arte* (1997) trató de analizar lo que acontece en la era posmoderna, para lo cual comienza a denominar al arte realizado tras la caída de las grandes narraciones como arte *post-histórico* porque se caracterizaba por la validez de cualquier propuesta artística ejercida desde la libertad y sin sometimiento a estas narrativas hegemónicas. El arte comenzó a buscar y a acompañarse de justificaciones teóricas ya que no poseía validez justificativa hacerlo a través del grado de iconicidad representativa que pudiera haber tenido en otros momentos.

3 · Posmodernismo antesala de la posverdad.

La posmodernidad se nos presentó pues, como una reivindicación de lo diverso y plural. Para ello se propuso una autonomía con respecto a la razón y de la influencia que ejercida por los metarrelatos que hemos mencionado anteriormente. Para los posmodernos estos metarrelatos no conducían sino a una forma de pensamiento estandarizado de la que había que salir para darle voz a los microrrelatos individuales:

Por eso, la Posmodernidad se presenta como una reivindicación de lo individual y local frente a lo universal. La fragmentación, la babelización, no es ya considerada un mal sino un estado positivo. Ella permite la liberación del individuo, quien despojado de las ilusiones de las utopías centradas en la lucha por un futuro utópico, puede vivir libremente y gozar el presente siguiendo sus inclinaciones y sus gustos. (Nudler 9)

La búsqueda de lo subjetivo y lo irracional se convierten en los principios paradigmáticos que constituyen la modernidad. Sin embargo, no es algo característico solo de este periodo, ya que si nos remontamos a los antecedentes filosóficos de la posmodernidad nos tendríamos que remontar

al Romanticismo por ser un movimiento que pone en valor la intuición, el retorno a la naturaleza y lo primitivo.

Las conexiones conceptuales que se producen desde el Romanticismo con la posmodernidad hasta la aparición de la posverdad las sintetiza el filósofo italiano Maurizio Ferraris en su libro *La posverdad y otros enigmas* (2019). Para sustentar su disertación teórica, distingue cuatro fases hasta la aparición de la posverdad en nuestro tiempo a partir del caldo de cultivo que se produce décadas atrás desde el pensamiento posmoderno.

La primera de las fases trata de desentrañar aquellas filosofías radicales del siglo XIX que consideran la verdad como una ilusión ideológica cuya pretensión es moralizante y dominadora. En su lugar se apuesta por una proclamación como espíritus libres, críticos con la ideología y hedonistas. Muestra de ello será por ejemplo Friedrich Nietzsche, que afirmará aquello de la no existencia de los hechos sino de las interpretaciones. Por lo que se deja de lado esa concepción aristotélica de la verdad donde el discurso y la realidad mantienen una correspondencia y no con las percepciones subjetivas de la misma tergiversadas por el lado emocional.

La segunda de las fases coincide con el inicio del siglo XX y es donde tiene lugar una institucionalización de la verdad. Esta se ha de emplear en el seno de las instituciones políticas si es considerada como una manifestación de la voluntad de poder. La verdad se vincula con la autoridad y no tiene que tener relación con la objetividad.

La tercera fase tiene lugar tras las caídas de los totalitarismos a principios del siglo XX y es cuando se produce una confrontación entre la verdad desenmascarada y su uso en política, lo que trae como consecuencia que la verdad sea considerada como algo inútil y próxima al autoritarismo por lo que debe ser sustituida por la democracia, la solidaridad y la caridad.

En la cuarta y última fase, que va desde finales del siglo pasado hasta hoy en día, tiene lugar la concentración de las ideas posmodernas desde los ámbitos académicos y que gracias a los medios de comunicación dan como resultado el populismo y la posverdad (Ferraris 29).

Ferraris, en ese mismo libro, analiza las distintas facetas y concepciones que rodean al fenómeno de la posverdad. Para comenzar a abordarlo, resulta interesante apuntar la definición al respecto que recoge el Oxford Dictionary a través de su blog Oxford Languages:

La posverdad es un adjetivo definido como relativo o que denota circunstancias en las que los hechos objetivos son menos influyentes en la formación de la opinión pública que las apelaciones a la emoción y la creencia personal. (Oxford Languages 2016)

Por lo que podríamos decir que la posverdad posee la capacidad de absorber la naturaleza intrínseca de nuestra época, tal que así que podríamos considerarla como una distorsión de forma intencionada de la realidad, que se vale de la manipulación emocional con el afán de influir en aquellas cuestiones de interés público y se pone en evidencia especialmente a través de su capacidad de propagación exponencial de opiniones y comentarios a través de internet. Aunque se pudiera pensar que la modernidad viene asociada al triunfo de la democracia y la eliminación de todo autoritarismo, lo que está sucediendo a partir de este fenómeno es que se ha llegado a una equiparación y liberalización de opiniones. De esta forma están apareciendo nuevas especies de autoritarismos basados en la sinrazón y que apelan a la exaltación de lo emocional para constituirse como verdades alternativas, aunque en realidad los emisores de posverdades (*postruistas*) las consideran verdades absolutas y aquellos que opinan diferente son mentirosos.

4 · Narrativas en la época de la posverdad

Con el final de los grandes relatos comprobamos una proliferación atomizada de relatos poniendo el acento del discurso en lo más cercano y local que sustituye a una construcción del relato y de la historia basada en la razón. Se trata pues, de eliminar esa nostalgia primigenia por el todo, la unidad y lo universal para dar paso a lo que Foucault denominó como la episteme posmoderna caracterizada por la obsesión por lo fragmentos. De ahí que desde la era posmoderna observemos en el terreno artístico una suerte de eclecticismo arquitectónico y nuevas poéticas figurativas subjetivas desarrolladas desde las artes plásticas (Innerarity 114).

A continuación, pasaremos a analizar ciertas tipologías de narrativas que no podrían darse sin los antecedentes históricos y conceptuales que he-

mos analizado en el apartado anterior, a lo que hay que añadir la complejidad de la era de internet en la que nos encontramos inmersos, la proliferación y radicalización de opiniones a través de las redes sociales y la circulación acelerada e inabarcable de datos y documentos que compartimos.

Los siguientes subapartados no poseen la pretensión de ser compartimentos cerrados. Tampoco lo es la producción de los artistas que se van a mencionar, ya que en muchos casos no es unidireccional ni siempre va encaminada a ese tipo de narrativa a la que se han asociado.

4 · 2 · Narrativas basadas en la viralidad y la manipulación

El principal propósito de los emisores de estos tipos de relatos no es conseguir ni aproximarse a la realidad ni a la mentira, más bien lo que hace es inventarla. Para ello interpela al lado emocional del receptor al que se le presupone que anulará toda clase de juicio racional o cuestionamiento y que aceptará las pistas que ha esparcido el emisor.

Kepa Garraza (1979) trabaja desde las disciplinas del dibujo y la pintura principalmente. Para sus series pictóricas trabaja como punto de arranque con imágenes extraídas de cadenas de televisión de noticiarios. En la época de la eclosión de los medios de comunicación se le atribuía a este tipo de programas las características de objetividad y pluralidad en los puntos de vista de las noticias. Sin embargo, este contexto mediático es una situación un tanto irreal que ha ido poco a poco eclipsándose a medida que han ido aumentando los medios de obtención de información a través de internet y en concreto la propagación instantánea de cualquier acontecimiento en segundos. Esto ha propiciado que la falta de tiempo para contrastar datos y puntos de vista sea imposible y se ha optado por la persuasión emocional a través del miedo creando opiniones falsas disfrazadas de acontecimientos reales.

En la serie *Osama* (2013) se aborda de forma narrativa la captura y muerte de Bin Laden. No existen fotografías reales de esos eventos. Lo que nos llegó fue *The Situation Room* (2011) una imagen fotográfica realizada por Pete Souza el 1 de mayo de 2011 y en la que aparece Barack Obama y su equipo de seguridad nacional viendo las imágenes en directo de la Operación Lanza de Neptuno donde se produjo la captura y muerte de Laden. Esta imagen que dio la vuelta al mundo sirvió a modo de acto de fe para tranquilizar

a la población ante la amenaza terrorista y a la vez de propaganda política para alimentar el patriotismo americano y a los simpatizantes de la administración de Obama. La pintura de Garraza trata de hacer un ejercicio de credulidad desde la ficción para representar aquello que nos contaron pero que en realidad nunca vimos, representando en varias pinturas los distintos instantes de dicha operación hasta que finaliza con la muerte de Bin Laden.

El meme es un tipo de imagen a la que se le incluye un texto. A pesar de la intencionalidad humorística, irónica o crítica es otra forma de manipulación. El origen de la palabra meme, tan habitual en nuestro día a día, procede del griego *mimema* y viene a traducirse como “algo imitado”. La incorporación de este concepto a la cultura contemporánea se produjo a cargo del evolucionista británico Richard Dawkins quien en su libro *El gen egoísta* (1976) compara el comportamiento de esta unidad de transmisión con el de los genes, de ahí que podamos considerarlo como una especie de replicador que se apropia de una idea y que recibimos con un sentido nuevo conceptualmente y que no deja de mutar desde que se viraliza. Como indica el profesor de literatura y creador de contenidos en la red, Álvaro L. Pajares, en *Memeceno. La era del meme en internet* (2023), el abogado estadounidense Mike Godwin enunció en 1990 la Regla de Analogías Nazis de Godwin que consistía en un diagrama que registraba los tiempos de conversación en los foros de la red Usenet y los que existía una alta probabilidad de que apareciera Hitler en las charlas a medida que estas se prolongaban en el tiempo. Lo que Godwin pretendía con ello era tomar conciencia de la importancia de controlar los tipos de memes que se viralizan ya que pueden llevar a la radicalización de las ideas (L. Pajares 12). Es el fenómeno que se denomina como *meme magic* y se trata del empleo de este potencial que ejercen marcas, medios de comunicación, partidos políticos, *influencers*, etc. para influenciar en el devenir del mundo a través del uso masivo de ideas meméticas que se vuelven virales (Proyecto UNA 54). Esto hace que el meme sea utilizado como un arma de persuasión de las masas y su poder radica en su capacidad para sintetizar ideas ya que la información que nos rodea es inabarcable (L. Pajares 12-13).

En relación a lo anterior podríamos decir que el meme está relacionado con el concepto que Ferraris denomina Documerialidad y consiste en cohesionar la fuerza normativa de los documentos y la capacidad de penetración de los medios de comunicación en la era de Internet (Ferraris 14). Un

meme no es un tipo de documento inocente. Todo lo contrario, posee una intencionalidad muy específica ya que trata de expandir un tipo de pensamiento o de ideología. Le otorgamos cierta credibilidad a razón de la repercusión. A mayor ruido provocado por un tipo de idea mayor es la incapacidad de empatizar con puntos de vista opuestos. Como un síntoma de nuestro tiempo, observamos que para la difusión de este tipo de imágenes o ideas no se precisan de escuelas ni predicadores. La viralidad que proporcionan las redes sociales y nuestro entorno hiperconectado hace que la propagación la realicen los propios usuarios que comparten una misma ideología. De esta forma, un meme es una forma de adoctrinamiento que nos causa humor o complacencia si la idea subyacente concuerda con la nuestra, fomenta la polarización de opiniones, o bien puede llegar a dejar espacio para el cuestionamiento y la duda escéptica. Como indica la escritora y académica americana Angela Nagle en su ensayo *Kill all normies* (2017), el tipo de documentos que circulaban por internet allá por 2012 estaban libres de escepticismo, no existía la palabra posverdad y el motor de las movilizaciones eran desde el altruismo. En aquella época se participaba desde una euforia colectiva sin saber las causas (L. Pajares 18). Entre 2012 y 2016 va a estallar la ironía como herramienta para la creación de contenidos. Lo que va a propiciar la radicalización ideológica de muchas personas a la vez que nos reímos de las bromas (L. Pajares 20). A partir de 2017 los usos irónicos de los memes comenzarán a ir mutando hasta la eclosión de la pandemia de la covid en la que el consumo exagerado de contenidos en la red desencadenó un triunfo del desencanto y una nostalgia por un futuro idílico que no va a llegar.

Una artista que trabaja con este tipo de imágenes y las traslada a enormes formatos desde la pintura es la artista Gala Knörr (Vitoria-Gasteiz, 1984). La construcción de su imaginario visual bebe de la cultura visual y televisiva, en especial de la década de los 2000, en la que inserta mensajes relacionados con acontecimientos políticos, letras de canciones, portadas de revistas, etc.

El origen de las imágenes que emplea como base para sus pinturas procede de internet, al que incorpora una iconografía simbólica legible sobre todo para aquellos que son nativos digitales. Le preocupa que este repertorio de imágenes que nos llegan manipuladas establezca una especie de conexión con el espectador al que posiblemente también le haya llegado, visto o com-

partido contribuyendo a su propagación viral a través de la red. El proyecto de Knörr titulado *Good Bad Not Evil* (2020) reflexiona sobre estos tipos de imágenes y para ello las imita a través de la pintura aumentando su escala. El humor negro y la ironía son otros de los ingredientes de su trabajo, que le sirven para hablar de contenidos políticamente incorrectos y los presenta también a través de medios poco convencionales o efímeros que se prestan más al merchandising que a las bellas artes.

4 · 2 · Narrativas basadas en el cuerpo como documento

En la actualidad estamos presenciando un fenómeno consistente en la continua autoafirmación. No se trata de una exhibición narcisista ya que no hay una obtención de autocomplacencia, más bien es un ejercicio de exhibición de uno mismo que busca el reconocimiento y la aprobación constante del otro, de tal forma que el cuerpo se convierte en documento del trasvase y propagación de datos a través de la red.

La artista americana Cindy Sherman (1954, Nueva Jersey) lleva décadas trabajando en torno al cuerpo y su transmutación en diferentes roles y apariencias. En los inicios de su carrera comenzó como una de las abanderadas del movimiento apropiacionista. En sus primeros trabajos fotográficos adoptaba las apariencias de distintos tipos de mujeres a través del disfraz y una cuidada estética que las hacían parecer como imágenes extraídas de películas de cine clásico hollywoodiense, de ahí que estas series se llamaran *film stills*. Esta necesidad de reinventarse a través del cuerpo ha permanecido a la que ha incorporado muchas de las nuevas formas de abordar el cuerpo que van desde su exhibición, distorsión, consumo y aprobación.

Sherman abrió una cuenta de Instagram en el año 2017, donde comenzó a subir un tipo de autorretratos que solo pueden verse a través de esa red social. A día de hoy ninguna de esas imágenes se ha trasladado a la fisicidad del papel ni han sido expuestas en una galería física. Sigue manteniendo la intención de reencarnarse en diferentes roles valiéndose de las confusiones que generan las redes sociales sobre si lo que estamos viendo es real o una ficción. Para ello utiliza toda clase de filtros de lo que se disponen en esa app para contribuir a ese teatro de máscaras en el que se han convertido las redes sociales.

Otro de los nexos que comparten estas obras es que la gran mayoría de los personajes a los que encarna Sherman son mujeres, como lo ha hecho en su producción anterior. Puede que la pervivencia de ese interés cobre en la actualidad otras connotaciones debido al persistente menosprecio a las mujeres y se vierte aún más odio cuando esa mujer es capaz de expresar abiertamente su sexualidad o no cumple con los criterios canónicos de cuerpos femeninos jóvenes y tonificados. La forma de sobreponerse al *edadismo* o *ageism* es a través de la exaltación de la deformación y distorsión creando un repertorio de personalidades que muestran los distintos temperamentos de nuestra condición humana. En definitiva, una suerte de mitología personal bastante desafiante y controvertida.

La decisión de que este tipo obra fuera solamente exhibida en las redes sociales vino a plantear ciertas cuestiones vinculadas con el mercado del arte y sobre la percepción de la obra como una experiencia física o a través de las pantallas de nuestros dispositivos. A esto hay que añadir el replanteamiento de la autoría de la obra como le sucedió al también artista perteneciente a la corriente apropiacionista, Richard Prince, que seleccionó una serie de *selfies* extraídos de Instagram realizados por los propietarios de unas cuentas y que acompañó con comentarios y emoticonos. Además de no pedir permiso para utilizar esas fotografías que se encuentran en dichas cuentas abiertas al público, se benefició económicamente, ya que estas obras se llevaron a papel, se expusieron en la muestra *New Portraits* (2014) y se vendieron en la Galería Gagosian de Londres y Nueva York.

Una de las nuevas versiones del cuerpo convertido en documento para la que no se precisa de conocimientos ni formación artística es a través de la Inteligencia Artificial. Son varias las aplicaciones que nos permiten introducir una serie de órdenes para generar autorretratos de la manera en que le hayamos indicado. A día de hoy, podemos adjuntar una imagen de nosotros y representarnos con la caracterización que deseemos. A pesar de la existencia de otros tipos de aplicaciones en las que se pide una imagen tomada en tiempo real, aplicaciones de inteligencia artificial como Lensa permite seguir exhibiendo la obsesión por nosotros a la vez que elabora imágenes desde la ficción pero sin la necesidad de que se ajusten a la lógica de lo real. Otra de las posibilidades que nos ofrece la Inteligencia Artificial es a través del *Deepfake*. Consistente en el empleo de múltiples imágenes que se sintetizan para llegar a generar vídeos, imágenes estáticas o audios en los que el rostro de

los protagonistas son sustituidos por otros o son capaces incluso de imitar o aproximarse al tono de voz. Existen ejemplos recientes que van desde su empleo creativo y artístico como el que aparece en la película *Rogue One una historia de Stars Wars* (2016) donde se cogió para interpretar a la Princesa Leia el rostro de Carrie Fisher cuando era joven sobre el cuerpo de la actriz Ingvid Deila o el anuncio de Cruzcampo *Con mucho acento* (2021) realizado por la Agencia Ogilvy, donde aparece Lola Flores. En ambos ejemplos se empleó el rostro de estas dos artistas ya fallecidas contando con el beneplácito de sus familiares, sin embargo esta técnica también ha servido con fines pocos éticos para suplantar identidades u ocasionar daños como le sucedieron a Taylor Swift o Scarlett Johansson, de las que utilizaron su rostro sobre un vídeo pornográfico que nunca protagonizaron.

Como podemos apreciar, en estas nuevas narrativas confluyen la manipulación y la viralidad propias de los relatos de la época de la posverdad pero siendo el cuerpo el que asume un rol próximo al concepto de mercancía de la que hablaba Karl Marx en *El Capital*. En el tercero de los libros que lo conforma, Marx analiza los mecanismos del crédito y la contabilidad y propone una teoría del capital documental en la que explica que el capital comercial y el comercio preceden al modo de producción capitalista donde el dinero es una mercancía (Marx 1133). Desde la óptica que estamos analizando la documedialidad podemos considerar que tanto dinero y mercancía son documentos y pueden ser vehículos propagadores de posverdades. Al igual que sucede con el cuerpo en estos tipos de narrativas, se puede extraer información del mismo, y los usuarios que hacen circular estos relatos son a la vez los productores y los productos de todas estas transacciones.

4 · 3 · Narrativas desde el escepticismo gráfico

Antes de adentrarnos en esta tipología de relatos convendría apuntar algunas consideraciones sobre el escepticismo filosófico. El padre de esta corriente filosófica fue Pirrón de Elis (355-275 a.C), quien se dedicó en un primer momento al arte de la pintura. El pensamiento ético escéptico es más una actividad que una doctrina que no se reivindica como una verdad, sino como una búsqueda. Los resultados de esa indagación no vienen preestablecidos. En su lugar, se nos van revelando a medida que se va buscando a través del cuestionamiento y la duda. Como indica el profesor Manuel E. Vázquez, “[...]

el escepticismo nunca puede ser un paso sino su negativa a darlo. La negativa a proseguir la sucesión de pasos que constituyen el camino y la comprensión como método” (Vázquez 288). Esta disposición a la duda ha favorecido la existencia de diversos enfoques sobre esta corriente y ello se debe a que el escepticismo es un término relativo que le ha permitido su consolidación como un movimiento, perviviendo y conviviendo con las distintas corrientes y teorías filosóficas que se han ido sucediendo a lo largo de los siglos. Como indica el profesor Ramón Román Alcalá:

La duda pirrónica interviene también en el campo de las opiniones, de ahí que Pirrón renuncie a ellas por razón de su aspiración a la ataraxía: si aspiramos a la paz del espíritu no podemos dejarnos atrapar en el torbellino de las discusiones filosóficas. (Román Alcalá 43)

El anhelo de Pirrón de lograr lo imperturbable se basa en una predisposición práctica más que teórica a través de la investigación continua de las cosas. Estas ansias de búsqueda tratan de encontrar una “propuesta ética que es llegar a través de la filosofía a una vida feliz sin creencias” (*Ibid.* 41). Este tipo de planteamiento nos podría llevar al error de pensar que la investigación desde el escepticismo viene unida al establecimiento de dogmas, ya que eso traería como consecuencia la afirmación o negación de algo. Esto permite reconocer a la persona escéptica por poner en cuestionamiento un conjunto de creencias que la comunidad ha asumido y por el nivel de dogmatismo que pueda tener frente a los otros (Marrades Millet y Sánchez Durá VII).

El ideario pirroniano no quiere dirigirse hacia un conocimiento empírico de la naturaleza ya que de esa indeterminación ante los cuestionamientos de la realidad es lo que nos puede llevar a no poseer la capacidad de discernimiento para diferenciar entre lo verdadero o falso.

Si establecemos una relación entre el ideario escéptico y el arte gráfico, podemos encontrar una tipología de relatos que trata de servirse del dibujo, la ilustración y sus potencialidades gráficas para servir de cuestionamiento sobre las versiones de los acontecimientos político-sociales que suceden en la actualidad y que nos llegan a nosotros en forma de declaraciones, *tweets*, *posts*, etc., y que en la gran mayoría de los casos la información nos

llega bastante atomizada y muestra una verdad alternativa que poco tiene que ver con la realidad objetiva.

Los artistas que vamos a ver se sirven de la ilustración como una nueva forma de expresión gráfica y se sirven de la repercusión de los medios de comunicación en los que trabajan para fomentar la construcción de un pensamiento crítico. Para ello se basan en cuestionar todo lo que nos llega desde una actitud dubitativa y que no tiene que venir ligada con “[...] una parálisis de la acción, que también puede llegar a serlo, sino como un ejercicio de reflexión, de ponderar los pros y los contras cuando las vísceras están a flor de piel” (Camps 8). Es decir, a través del pensamiento escéptico o de lo que se ha denominado como escepticismo gráfico. Al igual que no existe el escepticismo gráfico como tal, tampoco existió el escepticismo pictórico como una corriente en la que insertar al padre de esta corriente de pensamiento. Es pertinente traer la interesante reflexión sobre el escepticismo y el arte que hace el teórico Antonio José Pradel Rico con respecto a su actitud frente a la creación “[...] es una toma de posición al respecto de la pintura y de todo lo que no es pintura” (Pradel 90). Como vemos, esa forma de enfrentarse a la imagen a través del cuestionamiento de su intencionalidad en sí misma y su efectividad de cara a la construcción de un pensamiento crítico, nos obliga a una toma de distanciamiento y de tiempo para la reflexión. Algo que podemos encontrar en los artistas que vamos a analizar y cuyo antecesor, a quien pudiéramos considerar como uno de los pioneros del escepticismo gráfico, es el ilustrador rumano Saul Steinberg, quien desde la simpleza y la economía del trazo es capaz de hacernos cuestionar la verdad de lo cotidiano, próximo y ordinario.

Los siguientes artistas que se han seleccionado porque poseen un lenguaje gráfico muy característico. A esto hay que añadir un rasgo común en todos ellos y es la aparición recurrente en sus ilustraciones del emisor más destacado de posverdades en nuestro tiempo: Donald Trump.

El primero de los ilustradores es el cubano procedente de El Gabriel, Edel Rodríguez (1971). Con nueve años emigró a bordo de la embarcación *Nature Boy*. Uno de las miles personas que el régimen cubano de Fidel Castro obligó a salir de la isla por falta de libertad de expresión o de oportunidades para desarrollarse personal o profesionalmente.

Al llegar a los Estados Unidos tuvo la máxima de no mantenerse callado o no hablar frente las injusticias y los tratos vejatorios hacia los migrantes. Esto le ha llevado a lograr ser uno de los ilustradores más importantes a nivel mundial. El imaginario visual de su obra es eminentemente político y está condicionado evidentemente por las circunstancias anteriores y por el contexto político que ha ido viviendo a partir de las diferentes administraciones que ha gobernado La Casa Blanca durante los últimos años. Especialmente por el periodo de Donald Trump, que atacó sin miramientos a los migrantes, minorías étnicas y fue un completo negacionista de la pandemia de la Covid-19 así como de las evidencias latentes del cambio climático. Muestra de ellos son dos de sus portadas más icónicas que hizo para las revistas de gran impacto a nivel mundial como son *Der Spiegel* o *Time*. En la dedicada a *Der Spiegel* aparece la figura de Donald Trump a modo de Perseo con una espada ensangrentada y en la otra, en lugar de portar la cabeza de Medusa, tiene la cabeza de la estatua de libertad. Trata así de denunciar la falta de libertad de expresión y de derechos fundamentales para todas aquellas minorías raciales que consideraba de un estatus inferior a la supremacía blanca que defendía. La portada de *Time*, una de las numerosas que ha hecho, salió a la luz el 22 de agosto de 2016 y en el centro y sobre fondo negro aparecía el rostro de irriéndose de Trump y el titular *Meltdown* (Colapso). Es muy reconocible el lenguaje gráfico que emplea Rodríguez en sus ilustraciones. Para ello se sirve de tintas planas y colores saturados, especialmente el naranja para aludir de forma metafórica a la obsesión tanoréxica por parecer con la piel bronceada junto con el amarillo para referirse al pelo rubio del expresidente. Rasgos que Rodríguez ha utilizado constantemente en sus portadas durante años que han lo han convertido en una de sus señas de identidad.

John Cuneo (Westfield, Nueva Jersey. 1957) es el otro de los ilustradores que ha trabajado para revistas como *The New Yorker*, *Esquire*, *Sports Illustrated* o *The Atlantic Monthly*. Su formación tuvo lugar en el Instituto de Arte de Colorado, donde además de la ilustración editorial se formó en otras habilidades dependientes como guiones gráficos, tipografía o diseño gráfico. Después pasó por distintos estudios y colectivos gráficos como el *No Coast Graphics* de Denver o en San Francisco, hasta acabar en Nueva York donde realizó entre otros trabajos, la serie de cómics *Damned Good Advice* (hasta 2014) para ilustrar la columna dedicada a consejos sexuales de la revista

Esquire. Posteriormente entre 2019 y 2020 sus ilustraciones también han aparecido en las páginas interiores de la revista *The New Yorker* e incluso ser la portada, como las de los números del 1 de marzo de 2021 y la del 5 de septiembre de 2022. El lenguaje gráfico de Cuneo es muy característico. Se tratan de ilustraciones hechas en tinta y acuarela y con un concepto del dibujo muy riguroso. Consigue moverse con maestría en el uso de la deformación de sus figuras que llega a lo grotesco y caricaturesco. Su obra nos remite a influencias como las ilustraciones que Sir John Tenniel hizo para *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll, así como las que aparecen en la revista americana *Mady* conexiones con otros ilustradores más contemporáneos a su época como Bill Plympton. En relación al proceso de trabajo para la realización de una caricatura declara lo siguiente:

Cada ilustrador tiene un punto de partida diferente. Solía empezar con la nariz y trabajar desde allí. Ahora tiendo a ir con la forma de la cara o la cabeza y trato de saltar de un lado a otro entre rasgos y proporciones. Mis clientes prefieren una ‘ semejanza humorística ’ a una caricatura más extremadamente exagerada para no distraer demasiado de cualquier concepto que esté pasando. (Cuneo 2019)

En contraposición a los trabajos más estilizados que hemos apreciado anteriormente como los de Rodríguez señala:

[...] pueden capturar mágicamente el rostro del presidente con un círculo naranja, un toque de algodón de azúcar en la parte superior, cejas y un labio rosado. En esas ilustraciones, la caricatura es el concepto. Mis directores de arte quieren algo menos estilizado para servir a una idea más grande. (Cuneo 2019)

Dejando de lado los intereses gráficos y estéticos, en cuanto a la forma de analizar la actualidad política, Cuneo se sirve de la ironía y de un humor negro para interpelar a la inteligencia del espectador, aunque a veces este

no esté preparado para la sordidez, morbosidad y carga sexual de muchas de sus ilustraciones. Su arma de penetración para acceder a tu atención y a la lectura de sus propuestas es a partir de ese dibujo detallado que todo lo cubre e impregna. Es una suerte de *horror vacui* metafórico. Muestra de ello es la portada para *The New Yorker*, titulada *The Wall In* del 28 de enero de 2019 donde aparece Trump sentado en su mesa del Despacho Oval de la Casa Blanca y en el que se muestra atrincherado en un alto muro que él mismo está construyendo. La imagen hace un guiño a una portada de la revista *Time* del 31 de agosto de 1962 de Boris Artzybasheff, donde una figura de la que solo vemos los brazos trata de saltar un muro bordeado de concertinas metálicas y asoma una corona de flores en el extremo inferior al lado derecho como anunciando el destino terrible que le espera si es capaz de traspasar la frontera.

En el caso de la portada de *Cuneo* nos habla también de su decisión política de controlar el tráfico de personas en la frontera con México construyendo un muro inasumible económicamente y que llevó al gobierno federal a cerrar sus oficinas y a suspender el sueldo de sus trabajadores. A partir de esta forma metafórica, habla del aislamiento que condujo esta decisión y que dejó de tener el respaldo de su propio partido e incluso de medios afines a su ideología como *Fox News*.

5 • Conclusiones

Del análisis del contexto filosófico y artístico que se ha realizado en este artículo podemos concluir que lo que sucedió desde la época posmoderna a sus ecos en la época actual con la posverdad ha contribuido a que muchas de las imágenes que consumimos en esta vorágine de datos y documentos posean una clara intencionalidad manipuladora y viral. Hoy en día aceptar el hecho visual como una creación inocente y totalmente irracional es algo inmaduro. Las imágenes poseen una intencionalidad y sirven para transmitir un mensaje. Si no son efectivas contribuyen a una contaminación visual que molesta pero no contribuye a nada.

El estudio de la cultura visual y la estética de nuestro tiempo contribuyen a la formación de nuestra percepción y educar a nuestra mirada para que sepa leer las imágenes de nuestro tiempo. La educación visual contribuye a

la formación y enriquecimiento del pensamiento escéptico ya que nos invita desde la duda a tomar tiempo y distanciamiento para analizar lo que vemos.

Hoy en día aceptar el escepticismo como forma de pensamiento es un acto de reivindicación por no asumir los acontecimientos y las imágenes que nos llegan sin más. Es un tipo de pensamiento que ha conseguido mantenerse en el tiempo a diferencia de otras corrientes debido a su continuo abrazo a la duda.

La ilustración está introduciendo nuevas vías de representación y está enriqueciendo considerablemente los lenguajes gráficos de nuestro tiempo. Ello puede ser debido al menosprecio que ha sufrido a lo largo de las décadas por parte de teóricos y academias por considerarla como una disciplina menor. Esta misma circunstancia ha favorecido la exploración libre de recursos plásticos, narrativos y conceptuales que han hecho muchos artistas. Tal que así, que disciplinas como la pintura, el dibujo o la escultura está adoptando lenguajes propios de la ilustración, produciéndose una importante reivindicación de lo gráfico.

A pesar de las connotaciones que posee lo emocional para autores como Ferraris y su vinculación con lo posmoderno, no podemos anular esta parte del hecho artístico e incluso de la configuración del pensamiento escéptico. A fin de cuentas, además de información o datos, una imagen artística puede nacer con muchas intenciones no excluyentes como puede ser la interpelación o conexión con nuestro lado emocional. Posicionarse de esa forma tan tajante es también una forma dogmatismo que no contribuye a la ansiada ataraxia.

6 · Bibliografía

- Camps, Victoria. *Elogio de la duda*. Barcelona: Arpa, 2016.
- Castillo Merlo, Mariana C. “Danto y la mímesis: más allá del fin del arte”, *Páginas de Filosofía*, Año XVI, 19 (enero-julio 2015): 114-133.
- Cuneo, John. Entrevistapor Paul Smart. *Woodstocker captures the president for New Yorker covers and more*. HV1, 2019. 5 Feb. 2019.
- Dinkla, Sökle. “The Art of Narrative - Towards the Floating Work of Art”. *New Screen Media. Cinema/Art/Narrative*, eds Martin Rieser y Andrea Zapp. Londres: Palgrave Macmillan, 2002. 27-41

- Ferraris, Maurizio. *La posverdad y otros enigmas*. Madrid: Alianza Editorial, 2019.
- Innerarity, Daniel. *Dialéctica de la Modernidad*. Madrid: Ediciones Rialp, 1990.
- Marrades Millet, Julián y Sánchez Durá, Nicolás. “Introducción”. *Mirar con cuidado: filosofía y escepticismo*. eds. Julián Marrades Millet y Nicolás Sánchez Durá, Valencia: Pre-textos. 1994.V-XI.
- Marx, Karl. *El capital*, vols. I-III. México: Siglo XXI, 2017.
- Nudler, Oscar. “Homogeneidad versus babelización: un falso dilema”. *Novedades Educativas* 68 (1996, agosto): 8-10.
- Oxford Languages. *Word of the year 2016. Post-truth*. Oxford University Press. 2016.
- Pajares, Álvaro L., “Introducción. Las edades del meme”. *Memeceno: la era del meme en Internet*, coord. Álvaro L.Pajares. Valencia: La Caja Books, 2023. 7-42.
- Proyecto UNA “Usos y costumbres del shitposting”. *Memeceno: la era del meme en Internet*, coord. Álvaro L.Pajares. Valencia: La Caja Books, 2023. 43-58.
- Román Alcalá, Ramón. “El escepticismo antiguo: Pirrón de Elis y la indiferencia como terapia de la filosofía”, *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, nº 36 (2005): 35-52
- Vázquez, Manuel E. “Otra manera de ver - lo que se da a ver”. *Mirar con cuidado: filosofía y escepticismo*. eds. Julián Marrades Millet y Nicolás Sánchez Durá, Valencia: Pre-textos. 1994. 287-313.