

## ***El triunfo de la imagen espectacular frente a las imágenes artísticas***

### ***Puesta en valor de la sensación y la funcionalidad en un contexto artístico***



**Alejandra Rayos Alarcón**

*Licenciada en Publicidad y RRPP. Universidad de Murcia*

*Master en Producción y Gestión Artística por la*

*Universidad de Murcia*

### **Resumen**

*Ante el temor que infunde el triunfo de la imagen espectacular, el fenómeno descrito por Guy Debord en su Sociedad del Espectáculo, el arte se ve imbuido en la búsqueda de lo auténtico, de lo real. Pero sin poner en valor la sensación y la funcionalidad, las propuestas artísticas continúan formando parte de una tradición cuyo modelo toca definitivamente a su fin. Ser conscientes de la apreciación sensitiva del arte es crear lazos con la realidad atendiendo a los sentidos y hacerlo partícipe de la vida cotidiana como una experiencia útil y multidimensional.*

## **Palabras clave**

*Imagen - Tecnología - Simulacro – Sensación - Funcionalidad - Cultura -  
Arte*

## **Abstract**

*Fearing that infuses the triumph of the spectacular image, the phenomenon described by Guy Debord in the Society of the Spectacle, art is imbued in the search for the real. But without compromising value feeling and functionality, the proposals artistic continue forming part of a tradition whose model definitivamente nearing its end. Be aware of the sensitive of art appreciation is create bonds with the reality according to the senses and make it part of daily life as a multidimensional and useful experience.*

## **Key Words**

*Image - Technology - Feeling - Functionality - Culture -Art*

## ***El adelgazamiento de la cultura o el fin de un modelo cultural***

En el arte, como en otros ámbitos de la vida, se vive una crisis que comenzó a finales del s.XIX y tiene su vigencia hoy. La relación que podemos establecer con las propuestas artísticas legada por la tradición no deja cabida a la sensación y la funcionalidad, dos conceptos desterrados a las manifestaciones de un arte menor, a la artesanía o directamente a los productos de la cultura popular. Ante el avance imparable de lo espectacular y de las nuevas tecnologías, queda evidenciado el fin de un modelo y la puesta en valor de aquello no tomado en cuenta por la tradición artística se hace indispensable.

El temor que produce el final del modelo tradicional en el arte se manifiesta en las discusiones acerca del papel de las imágenes en la sociedad. Uno de los rasgos que numerosos pensadores actuales señalan como característico de la llamada posmodernidad es la progresiva subordinación de la palabra a la imagen. Este hecho se desarrolla y puede observarse en el despliegue casi omnipresente de la publicidad en sus múltiples soportes; en la forma de funcionar de las nuevas tecnologías que priman la inmediatez de la imagen o en los medios de comunicación. El mundo se va transformando en una enorme pantalla donde el espectador es cada vez menos pasivo, convirtiéndose en un elemento activo de esa red de información global.

Las nuevas tecnologías han incrementado de forma espectacular el acceso a las imágenes, han cambiado nuestra manera de aprehensión de la realidad difuminando las barreras del tiempo y el espacio. El mundo entero se nos muestra accesible desde cualquier soporte con conexión a internet. Y ese mundo es básicamente visual.

Esa pantalla donde se desarrollan hoy día gran parte de los acontecimientos cotidianos no actúa como un soporte inocuo desde donde acceder a la información. Estos avances viene de la mano de una profunda inquietud: la pérdida de lo auténtico, lo verdadero, lo real en pos de lo virtual y del simulacro.

Hay una preocupación generalizada por el triunfo de lo espectacular. Guy Debord cristalizó en su *Sociedad del espectáculo* este miedo posmoderno en el cual la imagen se convierte en una herramienta al servicio de la ilusión que anula la capacidad crítica de la masa, sumergiéndola en la vorágine capitalista. El discurso debordiano ha calado tan hondo que aceptamos muchas de sus premisas como inherentes al tiempo que nos ha tocado vivir, sin cuestionarlas en profundidad. Damos por hecho la subordinación de la palabra a la imagen, la falta de sentido crítico y la pérdida de realidad.

Desde el punto de vista de la cultura en general, Mario Vargas Llosa recopila en *La civilización del espectáculo* una serie de reflexiones y artículos bajo la influencia capital de los escritos de Guy Debord, T.S. Eliot o George Steiner. Una de las ideas con las que arranca su reflexión acerca de la primacía de las imágenes en el contexto cultural actual es el adelgazamiento de la idea de cultura: ante la necesidad de llegar a más gente y de forma más rápida, los contenidos se vuelven *light*, desaparece su profundidad y su peso. Para ejemplificar este hecho Llosa menciona el libro del sociólogo Frédéric Martel, *Cultura Mainstream*, publicado en 2011,

*El autor ve con simpatía esta mutación, porque gracias a ella la cultura mainstream, o cultura del gran público, ha arrebatado la vida cultural a la pequeña minoría que antes la monopolizaba, la ha democratizado, poniéndola al alcance de todos, y porque los contenidos de esta nueva cultura le parecen en perfecta sintonía con la modernidad, los grandes*

*inventos científicos y tecnológicos de la vida cotidiana (Vargas Llosa, 2012: 30).*

La reacción de Llosa, al igual que la de Debord, es negativa. Denuncia el final de un modelo en el cual una élite instruida crea los contenidos culturales que terminan calando en la masa. La desaparición de esta élite bajo las imposiciones democratizadoras transforma en productos vacíos y planos lo que hoy día se denomina cultura.

El ámbito artístico ve radicalizada esta postura alarmista, interiorizando la crisis de la imagen con esta crisis del modelo cultural que expone Llosa. Son muchas y muy variadas las propuestas artísticas que se abrieron paso a consecuencia de las trasgresiones de las décadas de los sesenta y setenta del pasado siglo. La ruptura con la tradición se convierte desde ese momento en algo indispensable a la creación, una lección aprendida de las vanguardias históricas. Sin embargo las corrientes que han triunfado en el arte de las últimas décadas siguen aferradas a conceptos macerados en la tradición, entre ellos la idea del arte como reducto de lo auténtico, la ausencia de la funcionalidad de las obras y la relación intelectual como la única posible.

La búsqueda de lo auténtico ha derivado en un rechazo de la imagen tal como era utilizada en el arte del pasado, enmarcando un gran número de las propuestas actuales dentro del arte conceptual. La importancia de la idea sobre el objeto material fomenta el valor por sí misma de la obra al margen de cualquier contexto funcional, desvinculando la propuesta artística de lo cotidiano y situándola en un régimen “desinteresado”. Esta concepción kantiana nos insta a valorar la obra bajo unos parámetros determinados: distancia física, psicológica y emocional. Lo contrario a lo que parece inducirnos las imágenes espectaculares del cine o la publicidad: apelando directamente a nuestros sentidos y construidas con una finalidad funcional.

El miedo que Debord, hablando de la sociedad en general, y Llosa, centrándose en la cultura y el arte, dejan traslucir es el mismo que impulsó la apreciación estética desinteresada de Kant: la necesidad de subordinar la sensación a la razón y el sublimar una actividad humana, como puede ser el arte, desvinculándolo de la funcionalidad práctica. Todo ello beneficia a una élite creadora de cultura. Esa minoría establece qué es cultura, cómo hay que relacionarse con los productos culturales y lo valiosos que son intelectual y materialmente.

Es por ello que la democratización de la cultura es tratada como algo negativo, ocultando bajo la amenaza de la manipulación a través de la sensación la pérdida de poder de aquellos que la tradición sustentaba. La actividad artística, imbuida de los privilegios que disfrutaba esa élite cultural, acusa la crisis del modelo tradicional. Ante esta situación sólo queda posicionarse: quedar del lado de las imágenes (en lo que puede considerarse, siguiendo las premisas debordianas, estar de parte del entretenimiento y lo espectacular), o mantenerse al margen (lo que supone seguir bajo las premisas no superadas de la tradición).

La tercera vía de actuación pasa por destapar lo que la tradición artística ha obviado, la sensación y la funcionalidad en las obras de arte, porque quizá sean el lazo que nos una de nuevo con una realidad que tememos desaparezca bajo el influjo de las imágenes espectaculares.

Por un lado la sensación nos conecta con los sentidos y a través de ellos con la realidad: olores, sabores o texturas precisan de una proximidad que ha sido denostada en comparación con la distancia propia de la vista y el oído, los sentidos privilegiados por la tradición y relacionados con el intelecto. La distancia física que la apreciación estética propicia mediante los sentidos superiores es una forma de distanciamiento psicológico y emocional frente a la sensación, considerada inferior. Los sentidos de cercanía (gusto,

tacto y olfato) son los que nos implican de forma más directa con los objetos y los acontecimientos de la realidad, los que apelan a las emociones y al entramado de la memoria individual, de una manera no tamizada por la razón.

El obviar la funcionalidad de las propuestas artísticas hace del arte un reino autónomo donde las exigencias de lo práctico no tienen cabida. Pero también lo escinden de la vida cotidiana, relegándolo a parcelas poco transitadas. Ante la caída de la religión como pivote existencial, la necesidad de espiritualidad cayó del lado del arte. La pérdida de trascendencia ha sido una de las constantes en las propuestas artísticas de las últimas décadas. Pero sobreviven ciertas concepciones que hacen del ámbito artístico refugio de lo auténtico en medio de una sociedad rendida al simulacro. El mensaje de que a través del arte puede llegarse a alguna verdad trascendente sigue en vigor. Como reducto espiritual el arte impone sus propios preceptos morales legitimados, esta vez, por el dios de la razón. Es por ello que la obra debe permanecer en el ámbito puramente intelectual, en la distancia desinteresada y en el juicio de gusto kantiano, pues así asegura su autonomía y legitimidad.

## ***Lo auténtico de las imágenes artísticas frente a la imagen espectacular***

En el contexto del arte contemporáneo la cuestión de lo auténtico se ha convertido en algo recurrente. Algunas de las propuestas artísticas de los últimos años parecen contraponer lo genuino con la imagen o con los usos que se le dan a la imagen en nuestra sociedad. Para el arte, sobre todo a partir de las vanguardias históricas, los debates acerca de la imagen tienen especial interés al ser la base de la mayoría de las propuestas

artísticas. Incluso en su negación, la imagen está ahí como aquello que no se puede ver, lo que falta, la ausencia. En la instalación de Martin Creed de 2001 *The lights going on and off* una sala vacía era iluminada a intervalos de un minuto por unos neones que mostraban y sumían en la oscuridad el mismo paisaje, una gran Nada. Otro ejemplo de la imposibilidad de la visión en obras contemporáneas es el *Espacio cerrado con metal corrugado* (2005) de Santiago Serra, en el que una plancha de metal impedía el paso a la galería.

A parte de los discursos propios de cada uno de estos artistas, lo que podemos extraer de este tipo de obras que privan al ojo de satisfacción visual, es una cuestión de fondo: el arte, como reino autónomo y escindido, opera por sí mismo exento de función. Y las imágenes, en una sociedad cuyos avances técnicos propician la predisposición natural humana de capturar el entorno mirando, son funcionales.

La ausencia de función de las imágenes creadas con fines artísticos se ha convertido en una distinción que los artistas envuelven con palabras, con un discurso que dé mayor consistencia, que proporcione peso frente a las volátiles imágenes de otros contextos.

*El hecho es que el arte contemporáneo retoma sin cesar temas, motivos e imágenes publicitarias: logotipos, tipografías, videoclips, marcas, figuras del consumo, imágenes estereotipadas de estrellas, figuras de los medios de comunicación y de la industria del espectáculo. Duchamp fue el primero en introducir de manera sistemática esta iconografía de la publicidad en su arte. El arte pop hizo de ella su marca de fábrica. Ya no hay ni siquiera necesidad de hablar de segundo grado, de cita irónica o de proyección: se trata en realidad de un intercambio y un reciclaje sin fin de los mismos temas en un mundo que se ha vuelto indisociable de los medios de*



*comunicación que lo representan (y el realidad lo constituyen) (Michaud, 2007: 35).*

El filósofo francés Yves Michaud, Profesor de la Universidad de Rouen y miembro del Instituto Universitario de Francia, hace patente la no diferenciación a simple vista de los contenidos y los procedimientos artísticos de los publicitarios. Es por ello que deben marcarse desde fuera de la obra la distancia entre los dos mundos. Una manera es a través del lugar donde son exhibidas: las instituciones encargadas de albergar propuestas artísticas establecen sus propios límites espaciales y sus normas de consumo visual. Pero es la no funcionalidad la que se considera, desde la aparición del juicio de gusto kantiano y su carácter desinteresado, un ingrediente indispensable de lo auténtico en arte.

Nathalie Heinich reconocida socióloga francesa discípula de Bourdieu y especializada en cuestiones artísticas, propone una perspectiva distinta de abordar el tema de la autenticidad en arte. Para la autora las grandes polémicas del arte contemporáneo se alejan cada vez más de cuestiones estéticas de evaluación para centrarse en cuestiones ontológicas, de integración o exclusión. Lo que se dirime es si esto es arte o no.

La propuesta de Heinich comienza con lo que ella llama los tres géneros: el arte clásico, el moderno y el contemporáneo. El arte clásico sería aquel regido por la figuración y respetuoso con las reglas académicas establecidas desde el Renacimiento. El arte moderno tiene ciertas correspondencias con el clásico en cuanto al uso de materiales nobles, pero se separa de él en el cambio de modelo: la naturaleza deja paso a la expresión de la subjetividad del artista. Por último el arte contemporáneo se caracterizaría por una lógica trasgresora que empuja al artista a la invención de nuevas vías innovadoras de expresión y plasmación artísticas.

*Así la dimensión <<autenticidad>> de la interioridad es el criterio que establece la ruptura del arte moderno con el arte contemporáneo, al igual que la dimensión <<subjetividad>> era el criterio que establecía la ruptura con el arte clásico. (Heinich, 2011: 67)*

Las rupturas en las que se basa el arte contemporáneo, fundamentado en la lógica trasgresora fraguada durante las vanguardias históricas y retomada de una forma significativa a partir de la década de los sesenta del pasado siglo, pueden verse desde una perspectiva positiva (cuando son críticas, originales e innovadoras y por lo tanto “auténticas” según los ideales del mundo del arte actual) o negativamente (cuando la trasgresión se percibe como fruto de una moda pasajera o al servicio de intereses funcionales).

Para Natalie Heinich el tratar como géneros artísticos y no como divisiones temporales los adjetivos de clásico, moderno y contemporáneo implica una renuncia a la visión historicista del arte, a la concepción de una estructura lineal sobre la cual el ideal del progreso avanza proporcionando mejoras constantes, ofreciendo una evolución en la que las obras más actuales son las que se sitúan por encima de una tradición superada y se acercan más a lo que puede considerarse auténtico.

La autora postula un cambio de visión en el cual se acepte la convivencia actual de los tres géneros en los que trabajan los artistas hoy día y que acabe con las constantes polémicas y descalificaciones que los defensores a ultranza del arte contemporáneo enarbolan legitimados por lo que consideran lo auténtico en arte. Si clásico, moderno y contemporáneo fueran sólo una descripción de los usos del hacer artístico no entraríamos en discusiones excluyentes.

Buscar la autenticidad equivale a buscar lo verdadero. En una sociedad amenazada por el simulacro y la pérdida de realidad, las cosas auténticas encierran los resquicios de verdad que quedan y sobre ella puede construirse un orden desaparecido en la realidad. Lo auténtico está legitimado para sustentar unos criterios morales a través de los cuales dibujar una línea que establezca lo que es y no es auténtico, lo aceptado y lo excluido. Es por ello que la propuesta de Heinrich puede parecer ingenua aunque se de efectivamente en la realidad, ya que es precisamente la polémica lo que alimenta en gran medida muchas obras de arte actual. Ocupar una situación de poder propiciada por un paradigma aceptado, como lo es la visión histórica y la idea de progreso, proporciona una situación de privilegio difícil de ensachar para dejar cabida a otras manifestaciones igualmente legítimas.

Si hay algo en lo que los defensores de estos distintos mundos del arte estarían de acuerdo es que las imágenes deben tener un valor por sí mismas, deben funcionar como elementos autónomos sin ser útiles a otros fines que no sean los puramente artísticos: contemplativos, críticos o innovadores.

Lo auténtico en arte no puede ser una etiqueta temporal ni una actitud reservada a unos pocos elegidos. Lo verdadero en arte debería conectar intelectual y emocionalmente al hombre con el mundo que lo rodea y no guiarse por la eterna trasgresión superficial de una tradición que se resiste a mover sus cimientos más profundos.

Tener en cuenta la dimensión sensitiva del arte no es negar la autonomía de las obras, sino ampliar la apreciación artística a otros ámbitos de la experiencia humana no considerados en la experiencia estética por su relación con los sentidos inferiores, con el cuerpo y con la sensación.

## ***La funcionalidad y la sensación de las imágenes en un contexto artístico***

*Los conspiradores del placer* es el título de una película del artista Jan Svankmajer, conocido sobre todo por sus cortometrajes de stop motion, pero también hacedor de una profusa producción de esculturas, objetos, instalaciones y collages de corte surrealista. Durante 75 minutos de metraje se desarrollan una serie de situaciones en las que los personajes hacen realidad sus fantasías sexuales inspiradas en los escritos de Freud o el marqués de Sade, en lo que podrían considerarse perversiones o desviaciones de la norma. En ellas el fetiche, el objeto inanimado provisto de un poder simbólico, tiene especial relevancia como depositario y motor del deseo.

Asistimos a una serie de rituales cuyo objetivo es el placer físico, pero no de una forma directa y mecánica, sino a través de la teatralidad, de la puesta en escena. El placer final se obtiene mediante la construcción de una ficción llamada erotismo.

Vargas Llosa en su libro *La civilización del espectáculo* hace una reflexión acerca de lo que considera la desaparición del erotismo en la cultura actual. La libertad sexual pregonada desde las décadas de los sesenta y setenta del pasado siglo ha destrozado tabúes, encorsetamientos y reglas asfixiantes. Pero la deriva que ha tomado esta libertad también ha contribuido a la banalización del sexo y a su progresivo distanciamiento de la vida, confinándolo a una parcela de la realidad en la que el acto sexual se reduce a lo instintivo, al intercambio de fluidos. Y en esta deriva están directamente implicadas el uso y el acceso a las imágenes con carga erótica o pornográficas, cuya función es excitar y apelar de manera directa a los sentidos.

Lo que Llosa denuncia es que el acceso y disfrute tanto de las imágenes erótico/pornográficas como de una ingente cantidad de información, no nos proporciona un

mayor placer en el sentido de profundizar o enriquecer un ámbito que presenta limitaciones en cuanto a lo puramente físico, sino que en la repetición, el uso indiscriminado y en el desplome de antiguas conductas morales, se pierden ciertas formas culturales necesarias *que preserven al sexo su naturaleza privada e íntima, de manera que la vida sexual no se banalice ni se animalice* (Vargas Llosa, 2012: 115)

Es viejo el debate de la delgada línea que separa lo erótico de lo pornográfico en cuanto a las imágenes dentro de un contexto artístico. Más allá de hasta dónde sería lícito mostrar sin caer en lo vulgar o hasta dónde hay que sublimar para que una imagen pueda ser considerada artística y no pornográfica, está íntimamente relacionada con la función y el contexto. Porque estos son los mayores condicionantes que podemos encontrar, los que van a perfilar la polisemia de la imagen para situarla de un lado o del otro.

En *Los conspiradores del placer*, las imágenes pueden ser observadas desde el ojo clínico de una sociedad supuestamente liberada en materia sexual y hacer una valoración de orden estético (o bajo otros parámetros como la originalidad). Pero estaríamos obviando la función que estas imágenes, por estar consideradas en un contexto artístico, tienen también: las de excitar física, emocional e imaginativamente. La de representar parte de un ritual, de la construcción de una ficción que envuelve el deseo sexual, que lo ensancha y le otorga un espacio más amplio que el proporcionado sólo por la unión carnal. La dimensión erótica es parte de la funcionalidad de estas imágenes.

Ante la sensación de pérdida de realidad y del triunfo del simulacro, lo visual, la imagen, se percibe con un reverso negativo difícil de obviar. Sin puntos de amarre con lo real, las imágenes se perciben como un reino autónomo, escindido. Esta atomización de la realidad en compartimentos estancos la encontramos también en el ámbito artístico, en

dos vertientes: la búsqueda de trascendencia o la pérdida de ésta que, como ocurre con la dimensión sexual, una vez desbrozada de todo adorno, misterio, secretismo y sacada a la vía pública se reduce a algo unidimensional, plano y banal.

En una de las escenas de *Los conspiradores del placer*, uno de los personajes fabrica una serie de utensilios de variadas texturas: cepillos de fuertes cerdas, rodillos de madera con cabezas de clavos, manos de infinidad de dedos, varillas cubiertas de suaves plumas. A continuación le vemos desnudarse y frotar todo su cuerpo con aquellas herramientas, en una rendición absoluta al tacto, atendiendo al mayor órgano del cuerpo humano. Al hacerlo el espectador puede evocar él mismo las posibles sensaciones de ese sujeto entregado a un placer que no es puramente visual, sino táctil.

En un contexto artístico asumir la dimensión sensitiva de las imágenes y sus posibles funciones, más allá de las puramente estéticas o conceptuales, puede ayudar a crear lazos con la realidad. Al conectar con los sentidos inferiores (tacto, gusto, olfato) la experiencia audiovisual cobra nuevas dimensiones. Si la deriva de las imágenes y su multiplicación infinita nos ha llevado a preguntarnos por lo auténtico, tendremos que dejar espacio a la sensación para continuar esa búsqueda, pues son los sentidos los que nos conectan con la realidad y a través de ellos percibimos el mundo.

Por otra parte ser conscientes de la funcionalidad de las imágenes en los diferentes estratos o niveles en los que opera nos acerca a la realidad y hace de la experiencia de ésta algo más global, sin esa compartimentación del pensamiento puramente intelectual.

## **Conclusiones**

Ante el triunfo de las imágenes espectaculares pensadores como Vargas Llosa hacen un diagnóstico negativo de la situación de la cultura general y del arte, en lo que él

denomina la metamorfosis de la cultura *light*: el adelgazamiento y la pérdida de profundidad de los productos culturales de hoy fomentada por la democratización y el consumo masivo a través de los medios de comunicación. Siguiendo la estela de figuras como Guy Debord, el fin del modelo tradicional promovido por los avances tecnológicos es percibido con temor. El miedo promueve una búsqueda de lo auténtico y, seguidamente, aquello que lo legitime ante la caída de la religión como pivote existencial. En el arte, como en otros ámbitos, el dios de la razón se impone. Mediante la relación intelectual que mantenemos con las obras, legada por una tradición que se remonta al juicio de gusto desinteresado de Kant, los preceptos morales ocultos imponen distancia: alejamiento físico de la obra (no se toca, sólo puede admirarse desde lejos), emocional (no se establecen vínculos emocionales, la obra apela a nuestro intelecto) y finalmente práctico (no responde a ningún fin, tiene valor por sí mismo).

Esto deja de lado a la sensación y la funcionalidad, dos conceptos desterrados del Arte con mayúsculas por su relación con lo corporal o con cuestiones de orden práctico. Pero ante el agotamiento del modelo tradicional y los nuevos retos que la tecnología nos impone, sería pertinente una revisión de estos términos denostados.

Si existe una preocupación generalizada por el triunfo del simulacro, la pérdida de profundidad de los contenidos culturales y artísticos y el poder de la imagen que rompe los lazos con lo real, una forma de crear nuevas conexiones con la realidad es teniendo en cuenta aquello que nos conecta con el mundo. Por una lado la experiencia sensitiva es la base de nuestra relación con el mundo y nos conecta con lo real a través de las sensaciones. Por otra parte tener en cuenta la funcionalidad construye puentes de interacción con la vida cotidiana y con el conocimiento práctico.

Emprender una puesta en valor de la sensación y la funcionalidad en el terreno artístico puede ser una respuesta válida ante las preguntas actuales. Hay que socavar ciertos privilegios que constituyen los cimientos profundos de la tradición para que la superación sea completa. Y eso puede pasar por la propuesta de Heinrich de acabar con la concepción historicista del arte que privilegia “lo nuevo más nuevo”, o por aceptar la apreciación sensitiva como parte de la experiencia estética.

## ***Bibliografía***

DEBORD, G. (2009) *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre-Textos.

DEWEY, J. *El arte como experiencia*, Barcelona: Ediciones Paidós.

HEINICH, N. *Para terminar con la polémica sobre el arte contemporáneo*, Revista de Occidente nº 364 Septiembre 2011

MARTEL, F. (2011) *Cultura “mainstream”: cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Taurus.

MICHAUD, Y. (2007) *El arte en estado gaseoso*, México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica.

SVANKMAJER, J. (2012) *Para ver, cierra los ojos*, Logroño: Pepitas de calabaza.

VARGAS LLOSA, M. (2012) *La civilización del espectáculo*, Madrid: Alfaguara.