

CASTANEDO ALONSO, M. *Muerte, desastre y accidente. Andy Warhol y el final del sueño americano*, prólogo de Domingo Hernández Sánchez, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I 2021, 242 pp.

En la introducción de *Muerte, desastre y accidente*, Marta Castanedo Alonso, doctora en Filosofía con especialización en Estética por la Universidad de Salamanca, presenta el texto que se abre ante el lector como “la historia de un *gran sueño* que acaba mal” (p. 17). No por literaria es menos exacta su afirmación. El tema de este libro es, *stricto sensu*, la serie “Muerte y catástrofe” (1962-1965) de Andy Warhol, con la que el artista neoyorquino inauguraba su inclusión de los costes, los desechos y las víctimas de la sociedad de consumo en el hasta entonces brillantado retrato pop del modo de vida estadounidense. Pero *la historia* que nos narra Castanedo es también, y sobre todo, un recorrido por los vericuetos del debate sobre la representación del horror y sobre el compromiso político del arte que se instaló en Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial. Un recorrido que se extiende hasta los años sesenta y que muestra, a lo largo de sus diez capítulos y a través de los variados posicionamientos que adoptó la vanguardia artística, cómo y cuándo el sueño americano comenzó a adquirir tintes de pesadilla.

Los cinco primeros capítulos funcionan a modo de contexto y permiten al lector comprender, una vez ha llegado al final de la obra, la transformación que ha acontecido en el imaginario artístico estadounidense para que aquello “que los expresionistas se negaban a mostrar”, los

bombardos nucleares, Warhol lo repitiera veinte años después “hasta cansar la vista del espectador y hacerlo prácticamente irreconocible” (p. 178). Y abonan también el terreno para que germine, ya a partir del capítulo sexto, la tesis fuerte de Castanedo: a pesar de la imagen de frivolidad y superficialidad –cierta, por lo demás– que Warhol cultivó como artista, la suya fue una respuesta solvente a este debate, pues logró complejizar la relación creador-receptor y proveer una salida coherente con su tiempo, el del incipiente capitalismo tardío, a la encrucijada en que se encontraba el arte crítico tras el derrumbe de la autonomía del artista.

Una serie de accidentes y acontecimientos violentos estructuran el compás de la narración. El objeto del capítulo uno es el lanzamiento de la bomba atómica sobre Hiroshima, que obligó a los artistas norteamericanos a buscar nuevas salidas estéticas para presentar un nuevo tipo de horror fruto de la racionalidad científico-técnica. Castanedo se detiene en la meticulosa descripción que los medios de comunicación hicieron del acontecimiento, en la normalización que ensayaban las autoridades de la época y en el estupor de una población dividida entre la fascinación y el temor para introducir la disputa representacional que habría de dirimirse, a principios de los cuarenta, entre el realismo de corte socialista y el expresionismo abstracto a favor del segundo. A este último movimiento se consagra el capítulo dos, que revela ya una de las constantes del libro: su proceder desmitificador y su compromiso con la complejidad. Si bien desgrana con convicción y solidez la resonancia mítica con que los expresionistas

vehicularon su compromiso político, no se engaña sobre la ingenuidad de la elección, y de mano de Roland Barthes denuncia que su “ofensiva para terminar con el capitalismo terminó siendo subsumida y poniéndose al servicio de la ideología que pretendían erradicar” (p. 50). Otro accidente, en esta ocasión el que causó la muerte de Jackson Pollock, introduce en el tercer capítulo la discusión sobre el legado del artista. Tiene por telón de fondo la cuestión de la autonomía del arte, y a Clement Greenberg, de un lado, y Hal Foster, Allan Kaprow y la propia Castanedo, del otro, como *discussants*. A la luz de esta disputa es leída la escena de vanguardia de los años cincuenta, para la que “ser moderno, ahora, pasaba por ser antimoderno, por cuestionar la institución autónoma del arte, por querer integrar el arte con la vida” (p. 68). De este esfuerzo surgen el *happening* (capítulo cuarto) y el *assemblage* (quinto), pero también el arte pop ya en los sesenta.

A partir del capítulo sexto la tesis de la autora sobre el arte pop se perfila con más detalle. Propone que su valor crítico reside en el distanciamiento afectivo y de juicio que practica para con su objeto; una distancia que oportunamente deja libre el espacio que el espectador habrá de ocupar. “Ni sátira, ni afirmación complaciente, el pop ha de entenderse como una forma diferente de enfrentarse a la vida y al arte, un cambio de actitud y de mirada” (p. 130). Y el objeto, en el caso del Andy Warhol de los sesenta, es la muerte.

Castanedo organiza los *modos de morir* warholianos en una precisa taxonomía. El accidente se piensa filosóficamente con Paul Virilio, en el capítulo ocho, como el necesario reverso de la so-

cialidad de bienestar material. El abanico de accidentes descrito por Warhol va de los más espectaculares, como la bomba atómica o los aeronáuticos, a las víctimas anónimas que encuentran la muerte en objetos cotidianos como el automóvil o la comida enlatada. En el noveno capítulo la alienación y el aislamiento social sacan a relucir sus particulares armas mortíferas: el suicidio y el crimen, que desfilan junto a las teorías de Debord, McLuhan o Bifo Berardi. El décimo y último capítulo recoge, por su parte, algunas de las piezas más singulares de “Muerte y catástrofe”, como las dedicadas a una Jackie Kennedy en shock tras presenciar en vivo el asesinato de su marido, a la silla eléctrica o a la represión policial en las manifestaciones a favor de los derechos civiles. Recorrer este catálogo de muertes sirve a la autora para concluir que Warhol borra todo rastro de subjetividad artística para encarnar en sus obras una “sensibilidad voyeurística” (p.227) que describe el mundo y al espectador sin juzgarlos. Abraza la ambigüedad irresoluble de su tiempo, cede todo el protagonismo al público, pincha la burbuja de la esfera autónoma que permitiría denunciar desde una posición incontaminada, y aboga por una media distancia para con el objeto que es imprescindible a la reflexión. “No hay nada malo en apartarse y reflexionar. Nadie puede pensar y golpear a alguien al mismo tiempo”, escribe la autora citando a Susan Sontag (p. 232).

Que la complejidad de lo real no se resuelve en un juicio podría ser el *leitmotiv* de *Muerte, desastre y accidente*. El movimiento argumental del libro consiste en una dialéctica en dos polos, el luminoso y el oscuro, que lejos de

resolverse en la grisalla mantiene lo paradójico de su contraste. Progreso y catástrofe, sueño y pesadilla, superficie y profundidad, frivolidad y criticismo, la *Campbell Soup's Cans* y el *Tunafish Disaster* conviven en este texto sin negarse mutuamente ni sintetizarse hasta la desaparición. El texto tiene además la virtud, como ya señala en el prólogo Domingo Hernández, de avanzar por una orografía compleja de teorías de algunos de los principales pensadores del siglo XX, excelentes análisis artísticos, de-

bates estéticos, información histórica y referentes de la cultura popular como si de una pendiente resbaladiza se tratase. Tiene la cualidad que Benjamin atribuía a la novela: está hecha para ser devorada. Vivimos tiempos de hibridación y difuminación de los géneros literarios, y esta obra ejemplifica a la perfección que el rigor académico y la calidad narrativa no están en absoluto reñidos.

Ariadna ÁLVAREZ GAVELA
Universidad Complutense de Madrid