

LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA DEL HORROR BÉLICO,
DE GOYA A OTTO DIX

ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS, FUNDAMENTOS ESTÉTICOS,
CONDICIONANTES ÉTICOS

José Ignacio López Hernández
Universidad de Murcia

Resumen:

La investigación de la expresión artística del horror bélico añade a las preguntas generales sobre la expresión del horror otras específicas debido a sus condicionantes éticos. Al enfrentarnos a obras que evocan el sufrimiento real desbordamos las cuestiones referidas únicamente a lo estético y ficcional, viéndonos obligados a responder también a interrogantes morales: ¿cuándo es legítima la representación de este tipo de dolor? El objetivo del texto es explicitar esos condicionantes éticos, relacionándolos con las estrategias artísticas que buscan una representación veraz del horror de la guerra, una línea que inaugura Goya y que lleva a su acabamiento Otto Dix.

Palabras clave:

Guerra, estetización, ética, sublimación, Goya, Dix

Abstract:

Research on the artistic expression of the horrors of war adds some issues of its own to the general questions about horror expression due to its ethical constraints. When facing works that evoke actual suffering, we are not only addressing aesthetical and fictional issues, but there is a need to tackle some moral questions as well: when is it legitimate to depict this type of pain? The goal of this paper is to clearly state such ethical constraints by connecting them to the artistic strategies that search for an accurate representation of the horrors of war, a path opened by Goya and ended by Otto Dix.

Keywords:

War, aesthetitation, ethics, sublimation, Goya, Dix.

0. Introducción

El interés de la pregunta por la naturaleza y las condiciones de la expresión artística del horror bélico radica en el hecho de que la expresión de este horror en concreto, del horror de la violencia ejercida sistemáticamente entre grandes masas de hombres por motivaciones políticas, no sólo nos permite intentar responder a las preguntas que cualquier representación del horror plantea, sino que, además, suma otras específicas con un componente ético más fuerte. Cuando tratamos con un horror que no es puramente ficcional y cuyo interés no puede asimilarse al del deleite formal, con lo que lidiamos es con la cuestión de cómo el arte puede recoger una realidad extrema en la que hay seres humanos reales, miles o millones de ellos, padeciendo un sufrimiento real sin que se traicione ese sufrimiento. Ya que el horror aquí no es un mero juego intelectual ni una excusa para la emoción estética, sino que nos estamos enfrentando a una realidad doliente que nos impone coordenadas morales, entonces cabe preguntarse si la expresión artística del horror de la guerra supone de forma necesaria una banalización, justificación o espectacularización del dolor de las víctimas y de la culpa de los agresores. O si bien hay formas de convertir en arte hechos tan dolorosos haciendo justicia a su carácter horrible.

Esta última será mi propuesta, para cuya elaboración tomaré como modelo las estrategias artísticas de representación del horror bélico que pone en juego por vez primera Goya y que recupera, para llevarlas a su máxima expresión, Otto Dix. Estas estrategias artísticas evitan presentar los hechos violentos justificados por valores que legitimen la destrucción que asola sus imágenes, así como servirse de un tratamiento formal que constituya rebaja de algún tipo de la intensidad del horror que contemplamos a través de recursos a lo sublime, la belleza y demás instancias estéticas positivadoras.

Junto con el análisis de estas estrategias artísticas que buscan presentar lo negativo de forma negativa, el horror de forma horrible, se hace necesario también dar cuenta de los fundamentos estéticos que sirven de soporte para sus pretensiones. Las categorías estéticas como belleza o sublimidad quedan desbordadas por el carácter negativo sin contrapartidas de estas obras *horribles*; y la experiencia estética, entendida como experiencia netamente placentera y positiva, no consigue abarcar nuestra contemplación de obras que buscan justo

lo contrario a un deleite agradable. Esta forma de expresión artística pretende ser, en tanto arte, tan violenta como las anécdotas que le sirven de base, por lo que tendremos que revisar qué entendemos por experiencia estética en su caso, apoyándonos más en conceptos como disonancia o quiebra que en placer y disfrute. Esto es algo que se verá de forma clara al enfrentar la tradicional **resolución de la conocida como “paradoja de la tragedia”, formulada de forma paradigmática por Hume**, que nos dice que los aspectos formales redimen el contenido doloroso haciendo que el cómputo global de nuestra experiencia sea positivo, incluso placentero. Lo que se cuenta puede que sea horroroso, sí, pero la forma en la que se cuenta es tan maravillosa que lo compensa. Esta forma de intentar mantener el saldo positivo de la experiencia estética del horror es justamente lo que los artistas que vamos a estudiar pretenden evitar. Los aspectos formales, estilísticos o estéticos de sus obras no buscan redimir el contenido, sino profundizar en lo que tienen de horribles.

Respecto a la elección del intervalo histórico y estilístico que va de Goya a Otto Dix, son varias sus razones. Con Goya lo que se inaugura en el arte y fuera del terreno del arte es una nueva manera de ejercer, sufrir, contemplar y representar la violencia bélica; por eso supone un punto de partida ideal. Y que en el otro extremo de ese intervalo encontremos a Otto Dix responde a que éste lleva a su máximo la forma en la que Goya empieza a dar cabida a nuevos actores y nuevas formas de presentarlos, de la misma forma que en la Primera Guerra Mundial se llevan a cumplimiento esas líneas maestras que comienzan en las guerras napoleónicas: la guerra moderna con su poder de movilización masivo, su uso intensivo de medios técnicos y el abandono de cualquier limitación con respecto al ejercicio de la violencia.

1. Estrategias artísticas

Al hablar de *estrategias* artísticas busco hacer evidente su carácter de medio para un fin. Bajo esa óptica se entiende que dichas estrategias varían según el fin que persigan: no serán las mismas en obras que busquen una legitimación de los hechos bélicos que representan, que las que encontramos en obras que pretenden realizar una denuncia sin paliativos de la violencia. Para incidir en ese

contraste, no me limitaré a presentar las estrategias de las que se sirvieron Goya y Otto Dix para realizar su despiadada crítica de toda guerra, sino que las contrastaré con las estrategias que usaron sus contemporáneos en obras que negociaban con la conveniencia de la violencia.

Tanto Goya como Dix realizaron sendas series de estampas en las que inmortalizaron sucesos de extrema violencia que se dieron en el marco de la Guerra de la Independencia, en el caso del primero, y en la Gran Guerra de 1914-18 en el caso del segundo. Se trata de los conocidos como los *Desastres de la guerra* del aragonés, y la serie *Der Krieg* (La guerra) del artista alemán. La elección del grabado tiene profundas implicaciones a la hora de comprender de forma correcta estas obras. El grabado tiene unas características que le hacen un medio de difusión de imágenes ideal para la propaganda: reproductibilidad, rapidez, bajo coste. Pero también, gracias a sus posibilidades gráficas (ausencia de colorido, indefinición, tamaño reducido), para dar cuerpo a una obra que denuncie la violencia de forma general, aunque ilustre una guerra concreta. Por eso las estampas de Goya y Dix, siendo representaciones de anécdotas concretas, estando histórica y geográficamente localizadas, consiguen ese grado de universalidad y sirven para ilustrar cualquier guerra.

Para realizar la comparación entre las estrategias de denuncia y las estrategias de sublimación de la violencia bélica, un primer paso es acercarnos a la configuración de la representación artística de la violencia en los albores de la modernidad, momento en el que toma cuerpo eso que podemos denominar *estrategias legitimadoras*, para después poder compararlas con las llevadas a cabo por nuestros autores de referencia en su intento de presentar la violencia bélica sin contrapartidas justificadoras.

1.1 Las estrategias artísticas legitimadoras

Para retrotraernos al momento en el que surge originariamente la expresión moderna de la violencia, tenemos que remontarnos al giro que impone la Revolución Francesa a la representación artística de las batallas y episodios violentos en general. Es justo en ese momento cuando se hace posible como tema artístico la violencia política en toda su crudeza, sin que ésta pierda el aura de

legitimidad histórica. Más bien al contrario, merced a la estrategia artística legitimadora de la que se van a servir, cuanto más violento sea el hecho representado, más justificado se entiende que está.

La conciencia de encontrarse frente al surgimiento de una nueva época, propia de los revolucionarios (pero también de quienes se les oponían), y de que ese surgimiento se produjera mediante la violencia, se traducía en la difusión de pinturas y grabados de tipo bélico que daban cuenta de las batallas en las que el destino de la humanidad se encontraba en juego. La importancia de lo que se perseguía con la lucha, en todos los bandos, justificaba la violencia ejercida. El arte que representaba esa violencia lo hacía incluyendo, a través de una estetización de corte sublime, su legitimidad. No en vano, la violencia se entiende ahora como medio más que legítimo para tomar o conservar el poder, sea en nombre de los derechos humanos o del orden social divinamente sancionado.

Frente a la forma en la que por ejemplo Velázquez nos habla de una victoria bélica en *La rendición de Breda*, en la que no contemplamos la batalla directamente sino los valores que la han presidido: caballerosidad, nobleza, proporcionalidad, etc; la manera en la que ahora las batallas se subliman por su calado histórico no evita mostrar toda la crueldad, que ahora es presentada y percibida como un valor a ensalzar. Las batallas ya no se entienden como la confrontación entre dos bandos equivalentes enfrentados en un plano de igualdad, sino que el significado histórico de las luchas enfrenta ahora al futuro contra la reacción que intenta ahogarlo, la luz de la razón que garantiza derechos contra el oscurantismo medieval, un orden justo y libre contra la opresión religiosamente sancionada.

En las pinturas de Antoine-Jean Gros tenemos un ejemplo claro de la operación justificadora de la violencia en la que consiste esta *estetización sublime* de la que ya presentamos sus rasgos en la introducción. La anécdota es violenta sin cortapisas tanto en *Napoleón en el campo de batalla de Eylau* como en *La batalla de Abukir* (Figura 1). Pero no la forma de organizarla, que busca a través de la ordenación compositiva dotar de una lógica justificadora a la escena. Con un esquema que se repite en estas dos obras, pero también en otras muchas de este y otros autores del momento, pueden distinguirse tres niveles en la composición que son también tres niveles de sentido que, juntos, nos presentan

el terrible hecho de una batalla como dotada de sentido por sí y dentro del contexto histórico: está sublimado el contenido violento a través de los valores que justifican la lucha y está sublimada la forma estética a través de una *romantización* de su aspecto visual. Si seguimos el análisis de Valeriano Bozal en *Sublimes batallas pintadas*¹, en un primer nivel, formal y significativo, nos encontramos a los soldados ya muertos, que son representados a la base del cuadro, sin esconderlos como en la obra de Velázquez. En el segundo nivel, colocado en el centro del cuadro se halla el héroe, Napoleón o alguno de sus generales, que justifica con su presencia los muertos del nivel inferior, sacrificados por él y por lo que él representa, que es también ante lo que los enemigos huyen y los heridos se reconfortan. En el tercer y último nivel encontramos la batalla propiamente dicha, o sus restos, como un fondo que da y toma sentido de los dos primeros niveles.



Figura 1,
Grabado a partir de Napoleón en la batalla de Eylau, de Jean Gros

Esta estrategia artística, que pretende mostrar hechos bélicos justificados tanto en el plano formal como en el del contenido, puede denominarse *sublimadora*. Porque es una doble operación de corte sublimador lo que realiza

¹Véase BOZAL, Valeriano, Goya y el gusto moderno, Madrid, Alianza, 1994.

al presentar hechos violentos escamoteando su radicalidad a través de la legitimidad que da:

1. Hacer presentes en la escena elementos que justifican los estragos (héroes, figuras de autoridad, enemigos deshumanizados, etc.)
2. Modular estéticamente la escena de forma que se produzca un embellecimiento o exaltación estilística de los elementos violentos (ocultar los daños propios y magnificar los del contrario, buscar composiciones *espectacularizantes* que minimizan el desagrado, afear al enemigo, etc.)

Es en esto en lo que chocan las estrategias artísticas de la expresión del horror bélico que busco analizar, se diferencian en la dirección en la que la estetización del tema busca enfocar nuestra respuesta emocional. Para los revolucionarios franceses, como para cualquier revolucionario, es la época que nace, su justificación en términos de necesidad o justicia histórica, lo que dota de la magnitud absoluta de lo sublime a la violencia con la que la nueva era viene al mundo. Para nuestros autores, lo absoluto es la intensidad de la violencia en sí, sin entrar en consideraciones de a qué fin sirva, por muy justo o inevitable que éste sea frente al tribunal de la Historia, siempre inmisericorde con los individuos a los que hay que condenar a ser pasado mediante la bayoneta. La violencia, cuando se sublima para justificarla históricamente, puede y debe ser cuanto más desatada mejor, ya que eso no significa más que la resistencia del viejo orden a dar paso al nuevo. Cuanto más violentos deban ser los acontecimientos que constituyen el cambio social e histórico, en peor consideración habrá que tener al antiguo régimen que obliga a luchar así y, del mismo modo, más radical y más justa es por tanto la nueva sociedad, a la que tan duramente se combate y que tan obstinadamente, por mandato de la razón y lo que debe ser, resiste.

1.2 Las estrategias artísticas para la expresión del horror bélico

La representación artística de la violencia no es algo excepcional y nuevo. La muerte y el dolor han tenido su lugar, desde tiempos inmemoriales, en multitud de obras que nos han presentado esas situaciones límite justificadas y legitimadas por valores y designios superiores a las vidas que por ellos se pierden: son acontecimientos con rango de *destino implacable*. El tormento y el horror

como motivos artísticos eran aceptados como composiciones complejas que ponían de manifiesto la maestría artesana, muestras ejemplarizantes de lo inevitable o escenas morbosas reducidas a espectáculo dentro incluso de la misma obra, en la que junto al que sufre se representan observadores que realzan el carácter espectacular del hecho².

Lo que cambia con la llegada de la modernidad es, como hemos visto, que esa violencia se ejerza y represente como una vía legítima para realizar conquistas políticas. Pero mantiene ese rasgo de *destino implacable* ante el que no cabe plantear reparos, aunque ahora se trate de una instancia secularizada, como la Historia, y no tanto la divinidad tradicional.

Que la puesta en escena artística del sufrimiento y lo atroz se haga como la representación de algo condenable sin negociación y que, fuera del ámbito de la ficción, deba evitarse, se abre paso históricamente con la entrada en esa escena de un actor que se había mantenido deliberadamente fuera de ella: la población civil que sufre, de forma colateral o directa pero siempre injustificable, los efectos terribles de la guerra. Este cambio de representación y esta toma en consideración de nuevos elementos representables ocurre de forma clara y evidente con los grabados de Goya, en los que nos muestra la violencia desatada por el ejército francés en su invasión de la península ibérica. Y se lleva a su paroxismo con los grabados de Dix, en los que entre el laberinto de trincheras y agujeros de obuses no encontraremos los valores por los que se lucha o los prohombres que dirigen la batalla, sino cadáveres en descomposición y soldados que no lo son por ahora. En Dix, que da un paso más allá, las víctimas no están claramente caracterizadas de civiles y distinguidas de los soldados, ya que son los propios militares, obligados a esa deshumanización, los que ahora son también víctimas.

Es importante reparar en que lo que encontramos en los *Desastres de la guerra* y *La guerra* no es un simple cambio de motivos y escenas, es un cambio de visualización: las imágenes llevan al espectador cerca del horror, hasta sumergirlo en él. En estas colecciones de grabados se prescinde de todos los elementos retóricos de lo espectacular: el paisaje se reduce a un ambiente oscuro apenas esbozado, los personajes no tienen más rasgos detallados que aquellos que

² SONTAG, S. Ante el dolor de los demás. Madrid, Alfaguara, 2003, p. 26.

nos dicen si sufren o hacen sufrir; podrían ser cualquiera en cualquier lugar. La violencia se hace ahora ubicua, no nos encontramos la guerra como espectáculo **reglado, como “noble empresa de caballeros” sometida a normas casi deportivas.** La destrucción afecta a todo y todos: edificios, paisajes naturales, soldados y civiles, mujeres y niños.

Ni Goya ni Otto Dix permitirán siquiera el efecto de *sedación lógica* propia de la narración coherente, que se mantendría aunque lo que se narrara fuera algo terrible. Al contrario, los grabados que componen los *Desastres* o *La Guerra* son imágenes inconexas entre sí, componen una serie de golpes por sorpresa, cuyo efecto acumulado resulta más desazonador que si compusieran una progresión explicativa, como por ejemplo las *Miserias de la Guerra* de Callot³. Con Goya, como pasará un siglo más tarde con Otto Dix, el arte llega a un punto de inflexión con respecto a cómo representar y cómo percibir la aflicción. Goya inaugura en arte lo que la modernidad inicia fuera del terreno de lo ficticio: un nuevo criterio de respuesta ante una forma inaudita de infligir y sufrir la violencia, que abandona cualquier limitación y distinción premodernas. Aunque sea cierto que, hasta con sus grabados más truculentos, seguimos tratando con imágenes artísticas producidas para su contemplación, ya no podemos decir que son **“composiciones complejas que ponían de manifiesto la maestría artesana,** muestras ejemplarizantes de lo inevitable o escenas morbosas reducidas a **espectáculo”.** Goya añade a cada estampa un pie con frases y expresiones que inciden en la dificultad, física y moral, de contemplarlas sin sentir un vuelco: ***No se puede mirar, ¡Bárbaros!, ¡Qué locura!, o ¿Por qué?***

1.3 Comparativa entre las dos estrategias artísticas

El arte propagandístico que todo conflicto bélico genera busca exaltar el patriotismo mediante la glorificación de los propios héroes y la denuncia de los enemigos. Es posible distinguir con nitidez quién es agresor y quién agredido, quién ejerce su derecho a defenderse y quién inflige un daño injustificable. Es algo que no sólo se colige de las anécdotas representadas, también el tratamiento formal nos dice quiénes merecen nuestra simpatía y quiénes nuestra aversión.

³ CARRETE PARRONDO, Juan, Goya en la Calcografía de Madrid, Madrid, Calcografía Nacional, 1990, p.

Cuando los del propio bando sufran el ataque del enemigo serán estetizados como mártires dignos de compasión, mientras que el enemigo que ataca se mostrará **como un monstruo cegado por su propia brutalidad. Cuando sean “los nuestros”** los que agreden, no sólo se indicará de todas las formas posibles cómo de legítima es esa violencia manteniendo en escena sus razones (ruinas de edificios emblemáticos, cadáveres de niños y mujeres masacrados previamente por el enemigo, etc.), además su aspecto será el del héroe abnegado, sin mácula ética o estética.

En una estampa como la *Alegoría del hambre en Madrid*, copia del lienzo de José Aparicio, observamos muchos de los rasgos de la representación patriótica (Figura 2). En este caso lo que se representa es el azote del hambre, que se muestra como una calamidad a la que el pueblo español, sin distinciones de clase, se enfrenta unido. La imagen busca con sus anacronismos establecer paralelismos con otros momentos de la historia patria como el sitio a Numancia. La representación, de tipo neoclásica, es poco realista y prima los detalles que indican contención. En la imagen vemos cómo los hambrientos españoles rechazan estoica y heroicamente la limosna del enemigo, que no tiene más remedio que reconocer el honor del pueblo español.



Figura 2, grabado a partir de Alegoría del hambre en Madrid, José Aparicio.

Pasemos ahora a analizar cómo funcionan en detalle las estrategias opuestas a las “propagandísticas o sublimadoras”; las que representan la guerra, no como el momento excepcional de oportunidad para el heroísmo, la nobleza y

la gloria, sino como el estado connatural a la verdad del hombre y el mundo, que quedan al descubierto tras la caída del velo del derecho y la moral. El punto de vista de Goya se aleja de la retórica ampulosa de los liberales exaltados tanto como de la retórica reaccionaria y clerical de las viejas tradiciones que observamos en las estampas de sus contemporáneos⁴. El punto de vista de Otto Dix diverge radicalmente de la glorificación de la guerra de los futuristas o de su justificación como respuesta proporcionada, de la que hicieron gala artistas de todos los bandos en liza.

Para iniciar la comparación, recuperemos lo dicho sobre la estampa de la *Alegoría del hambre en Madrid* y comparémosla con otras de la misma temática de Goya. En *Si son de otro linaje* (Figura 3), Goya trata el hambre como un estrago que no trata a todos por igual, en el que las clases altas dan la espalda al pueblo llano. En su estampa se manifiesta el desprecio de los franceses y la desesperación de los españoles, sin dulcificar por los presuntos valores de unos y otros.



Figura 3

Si son de otro linaje, Desastres de la Guerra, Goya

En las obras legitimadoras de la violencia personajes y lugares se delimitan de forma obvia, sabemos quiénes son y dónde están, y las atribuciones morales no aceptan matiz: o contemplamos héroes o villanos. Es indudable que la mayor

⁴MENA MARQUÉS, Manuela, Goya en tiempos de guerra, Madrid, Museo del Prado/El Viso, 2008, p. 280.

parte de las estampas de los *Desastres* muestran escenas en las que las tropas francesas se enfrentan brutalmente a la población civil, sin embargo, esto no supone que Goya realice un ejercicio de patriotismo. No sólo no hay héroes en el sentido clásico, tampoco aparecen los motivos simbólicos que les son propios, además en algunas ocasiones esa población se comporta de la misma manera en que lo hacen los soldados franceses, y son muchas las estampas en las que Goya no nos da información suficiente sobre quiénes son las víctimas que contemplamos; aunque en general la violencia más extrema la ejerza el invasor. Podemos advertir esto en estampas como *Populacho* o *Lo mismo* (Figuras 4 y 5). En estos primeros planos Goya rompe radicalmente con la tradición representativa de los sucesos bélicos, pues no hay nada más alejado de la imagen propagandística que el rostro enloquecido del patriota que se dispone a dar una hachazo mortal al ya indefenso soldado francés que apenas puede hacer otra cosa que protegerse inútilmente con la mano⁵.



Figura 4

Populacho, Desastres de la Guerra, Goya



Figura 5

Lo mismo, Desastres de la Guerra, Goya

De la misma manera, en los grabados de Dix los soldados que se acurrucan en la trinchera a la espera del siguiente asalto, propio o del enemigo, podrían estar en cualquiera de los dos bandos contendientes. Muchas veces hasta los detalles identificativos de los uniformes desaparecen al haberse reducido éstos a jirones. Los soldados de estas imágenes son víctimas hasta cuando son verdugos, ya que

⁵Ibid., p. 284.

se les obliga a ello y ponen su vida en riesgo; pero al mismo tiempo no se escatima en detalles deshumanizadores, no se les glorifica⁶ (Figura 6).



Figura 6,
Retirada de tropas (Batalla del Somme), La Guerra, Otto Dix

En las estampas que buscan la conmemoración de algún suceso o persona con fines propagandísticos, la arquitectura de la imagen responde al afán de anclarla en unas coordenadas fácilmente identificables. La naturaleza respeta su cometido neoclásico de ser escenario ameno o sigue la prescripción romántica del paisaje sublime, los entornos urbanos son excusa para un lucimiento técnico y para la localización de la escena. Tanto en las estampas de este tipo como en las de nuestros autores el escenario se manipula para servir de medio al fin que persigue la obra, pero en el primer caso delimita lo que ocurre y consolida el sentido que se le quiere dar a lo que pasa, en el otro caso la deformación del escenario incide en el sinsentido de la violencia puesta en juego. La naturaleza en Dix es un cadáver más, agujerada por los abusos; los elementos naturales se mezclan con los artificiales en un todo híbrido que ya no es ni natural ni artificial, sino una cosa muerta que ambos ámbitos rechazan como propia (Figuras 7 y 8).

⁶LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, "Otto Dix, Pablo Picasso y la pintura de guerra". En: *Espacio, tiempo y Forma*, Serie V, Historia Contemporánea, t. 24, 2012, pp. 65-78.



*Figura 7,
Bengala ilumina granja en Monacu
La Guerra, O. Dix*



*Figura 8,
Cadáver de caballo,
La Guerra, O. Dix*

En Goya los árboles presentan sus ramas quebradas, todo edificio es ruina, y se llega a una perversión del tópico clásico y romántico de la fusión feliz con la naturaleza en las ejecuciones que se realizan en árboles⁷ (Figura 9).



*Figura 9,
Grande hazaña! Con muertos!, Desastres de la Guerra, Goya*

En lo que respecta a la arquitectura, podemos partir del ejemplo de la obra de Gálvez y Brambila, autores de la serie de las *Ruinas de Zaragoza*, de la misma época de los *Desastres de la Guerra* (Figuras 10 y 11). En estas estampas las

⁷ AGUILAR, Isla, "Dos visiones de un conflicto: los desastres de la guerra de Francisco de Goya y otras estampas de la Guerra de la Independencia". En: Estampas de la Guerra de Independencia. Madrid, Calcografía Nacional, 1996, pp. 41-52.

ruinas que centran la atención son las de aquellos edificios emblemáticos, de carácter público u oficial, como iglesias, conventos, seminarios u hospitales. Cuando aquí aparecen figuras humanas lo hacen como contrapunto que sirven para señalar la escala sublime de las ruinas⁸.



*Figura 11,
Costado de la Iglesia, Ruinas de
Zaragoza, Gálvez y Brambila.*

Las ruinas muestran la destrucción de la Patria, de ese ente metafísico y general que es mayor que la suma de los individuos que lo componen, que pueden legítimamente sacrificarse en su nombre. Aunque en estas estampas aparecen cadáveres, los cuerpos sirven para acentuar el tamaño, la importancia y el grado de destrucción de los edificios. Son medios para un fin; lo que debe dolernos al contemplar estas estampas no es que esa gente haya muerto, lo que debe afectarnos es que ni con su muerte hemos podido evitar la destrucción de esas instituciones, que son mucho más que las personas que las defendían.

Fijémonos ahora, para realizar una comparación con lo expuesto justo antes, en la estampa goyesca *Estragos de la guerra* (Figura 12) que presenta una escena de bombardeo desde dentro de una vivienda, en el mismo momento de su derrumbe. Aunque el tema de los asedios y el bombardeo de las ciudades no es nuevo en la historia del arte, sí lo es el protagonismo dado a las víctimas, el inaudito punto de vista elegido y la caótica distribución de los elementos, que

⁸BOZAL, Valeriano, op. cit., p. 167.

preludia el *Guernica* de Picasso o la *Casa destruida por bombardeo aéreo* de O. Dix (Figura 13).



Figura 12

Estragos de la guerra, Desastres de la Guerra, Goya.

Figura 13

Casa destruida por bombardeo aéreo. La Guerra, O. Dix.

Uno de los motivos donde el contraste entre las estrategias artísticas que estamos sometiendo a estudio es más iluminador es en el tratamiento de la muerte. La muerte en nuestros autores deja de ser un momento necesario dentro de un desarrollo superior (el triunfo del bando correcto), algo que se hace gustoso en nombre de valores que así lo merecen. Lo más parecido, extremando la analogía, podría ser el valor que da la rabia inconsciente en Goya y la falta de miedo a la que lleva la lucha mecánica y desapasionada en Dix. Pero, en cualquier caso, no hay lección que aprender, no hay triunfo final que resarcirá esas muertes. No se nos muestra una batalla en la que las muertes son anónimas y numerosas, plurales, sino muertes concretas, individualizadas y normalmente fuera del marco general que presta la gran batalla: ejecuciones, enfrentamientos desiguales entre pequeños grupos, cadáveres a los que la muerte les sorprende haciendo guardia o descansando (Figura 14).



Figura 14,
Visto en Clery-sur-Sommen, La Guerra, O. Dix.

La centralidad que adquiere la figura del cadáver es relevante. La muerte, representada fuera del contexto en el que se produce se evita que adquiera el mínimo sentido que puede dar a un asesinato saber cómo se comete. En Dix los vivos tienen que moverse luchando contra el fango y los cadáveres semienterrados en éste, con el que se confunden en un magma repugnante que ya empieza a tragarse a los soldados cuando todavía están vivos. En Goya los grupos de cadáveres amontonados nos remiten a las ejecuciones masivas y sumarias, contempladas por espectadores que, como reflejos de nosotros mismos, se tapan los ojos, procuran no mirar y vomitan cuando lo hacen (Figura 15).

En Dix el detallismo horrendo con el que se figuran los cadáveres no permite la habitual operación de glorificación del héroe⁹. Las numerosas heridas infestadas, las posturas imposibles y descoyuntadas, la intemperie por la falta de enterramiento o el abandono de los cuerpos al fango en el que acaban enterrados hasta que un obús los desentierra, abortan la justificación estética de la muerte a través de la imaginería del sacrificio que, aunque no excluya la representación del

⁹RADIC, Sally, "Tres visiones de la guerra". En: Callot, Goya, Otto Dix. Tres visiones de la guerra. Valencia, Bancaja, 2001, pp. 11-23.

momento de la muerte y del cuerpo, mantiene unas limitaciones decorosas. Puede resultar contradictorio pero, quien está dispuesto a morir por la patria, a sacrificar la propia vida, lo hace teniendo en mente que una vez hecho el sacrificio, perdida la vida, su cuerpo tendrá ciertos honores que serán respetados hasta por el enemigo. Lo que significa que al héroe presto a la inmólación, y a su representación artística, le preocupa más el trato a su cadáver que el hecho de convertirse en él.



Figura 15
Para eso habéis nacido, Desastres de la Guerra, Goya

La forma en la que producen las ejecuciones también es motivo de algunas imágenes, y también se construyen de tal forma que evitan la legitimidad que pueda otorgar ningún sentido trascendente. En Goya se alternan los grupos que constituyen víctimas y verdugos, la crueldad es extrema y viola cualquier convención sobre cómo quitar la vida de una forma justificada, con el desapasionamiento y el mecanicismo de lo legal. Dix, lo hemos visto, también elimina esa pretendida dignidad de la muerte, que radica en la forma en la que se muere y en el trato que el cadáver recibe, especialmente cuando se trata de **ejecuciones, y cuya falta produce un efecto de “deshumanización”**. La muerte, al menos cuando no ocurre en el campo de batalla o en los estragos que la población invadida sufre, es un hecho que acontece a los seres humanos en cuanto tales, por lo que es razonable esperar ciertos criterios y ritos, incluso cuando el que muere lo hace cumpliendo una sentencia legal. Ni en *Los Desastres* ni en *La Guerra* se cumple ninguno de los ritos, tampoco se satisfacen las pautas que la tradición

establece. A los muertos que pueblan estas imágenes no se les ofrece ni el más mínimo respeto, se les trata como si no fueran humanos. La muerte no sólo los despoja de vida, también de su humanidad. Esta deshumanización afecta también a quien trata así, como si no fueran seres humanos, a sus víctimas; algo que nos muestra de forma terriblemente magistral Otto Dix (Figura 16).



Figura 16
Soldado muriendo, La Guerra, O. Dix.

2. Condicionantes éticos

La cuestión ética que condiciona la expresión artística del horror bélico es, como se anunció en la introducción y hemos visto en el análisis comparativo de las distintas estrategias artísticas, cómo hacer arte a partir del sufrimiento real de personas reales sin traicionar ese sufrimiento. O, para expresarlo de forma más general todavía, si la **artistificación** de la violencia contribuye a su banalización o, por el contrario, tiene algún poder de denuncia: ¿Diluimos la indignación moral que los hechos bélicos deberían provocar al convertirlos en un espectáculo artístico? ¿Es la artistificación de lo violento su estetización, y la estetización necesariamente positivación?

Como algo reprobable artística y moralmente, la estetización es el proceso por el que manipulamos la apariencia de algo para hacerlo más atractivo, aunque no debiera serlo, o el proceso por el que reclamamos como pertinente la apreciación estética para un objeto, cuando la correcta sería otra; como cuando

instituímos como arte algo que no tendría que serlo y que por serlo se despotencializa. Es precisamente eso lo que llevan a cabo las obras de arte que hemos contrastado con las de Dix y Goya, caracterizándolas de sublimadoras y legitimadoras de la violencia que representan.

¿Puede la estetización buscar lo contrario, puede conmocionar, llamar a la reflexión, no permitir que se manipule en otra dirección lo presentado? Lo que aquí se defiende es que estetización, a la luz de lo visto en los grabados de **Los Desastres** y **La guerra**, no debería significar necesariamente embellecimiento, ni la valoración de las propiedades estéticas una obligación de mantenernos en una superficialidad formal que aborta valoraciones de otro tipo. Pero lo cierto es que es común encontrarse en la literatura sobre el tema¹⁰ ejemplos de cómo la estetización de algo que en principio no requería tal valoración o la priorización de su dimensión estética desvirtúan su sentido, impiden el correcto juicio sobre el objeto e incluso lo hacen fracasar artísticamente en el caso de que sea una obra de arte. Y un candidato perfecto para ello es la creación de obras de arte gráficas a partir de sucesos de violencia bélica. Suele señalarse el caso de las fotografías que sirven como testimonio gráfico de grandes barbaries, pero que son tan **buenas estéticamente** que no podemos evitar contemplarlas quedándonos en su superficie, en un plano formal desde el que no reparamos en las implicaciones éticas que la fotografía quiere denunciar. El juicio estético, reflexionante, desinteresado y placentero que la calidad estética de la imagen nos impone deja en un segundo plano su contenido y los posibles juicios moral y político que éste merece. La estética de la imagen, o todavía peor, su estetización, nos dicen, son una perversión de la función moral que la imagen debería tener y hace que fracase tanto como documento de denuncia y como obra de arte.

Aun teniendo en cuenta todo ello, parece difícil negar que cuando nos hallamos frente a la expresión artística del horror bélico la estetización, que por supuesto existe, actúa en una dirección totalmente contraria a ésta. La modulación estética de lo representado, bien orientada y realizada con pericia, nos obliga en este caso a realizar el juicio ético correcto, a no poder evitar tomar **en cuenta los “otros aspectos” necesarios para la comprensión de la obra.**

¹⁰ GERARD, Vilar, “La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo”. En: Filosofía e(n) imágenes. Madrid, IFC, 2012, pp. 7-22.

Aspectos cognitivos, morales, políticos, etc., que no se ven reprimidos y ocultos por un primado de la “mera apariencia”, sino resaltados y puestos como principal hecho a valorar en la experiencia de estas obras de arte. Veamos por qué.

Más allá de la condición de prueba, en el sentido de “ventana transparente a un hecho real” que una obra de temática violenta pueda tener, que ciertamente siempre será inferior a la del testimonio puramente periodístico, la artificiozación o estetización de la violencia introduce una distancia proclive a la reflexión, y lo hace además en tanto obra de arte. Como espectador, sé que estoy frente a una ficción artística, construida de forma intencional, por lo que cabe preguntarme la razón de que esa obra sea y *sea así*. Porque en nuestra relación con el arte el interés estético es un interés dirigido a la apariencia intencionada del objeto¹¹. Su apariencia no es azarosa ni casual, tiene sentido preguntarse por qué lo que se nos presenta se nos presenta así y no de otra forma, valorar lo acertado o no de los aspectos estéticos que intencionalmente se han buscado para ese objeto, dejarnos conducir por cómo se nos muestra algo para responder de una forma u otra ante ello.

Motivando de forma especial esa necesidad de preguntarse por la obra en tanto realidad estetizada de una manera determinada, la obra de arte que trata la violencia como un horror presenta, sobre todo cuando su medio es el grabado, una especial indefinición e incertidumbre. Ésta se explica por esas estrategias artísticas que, según establecíamos, buscan desdibujar las identidades de lo representado para dotar de universalidad a sus anécdotas. Esta incertidumbre obliga a la pregunta por los medios y fines de la obra y hace legítima la artificiozación de la violencia por criterios específicamente artísticos, aunque respete sus condicionantes éticos.

3. Fundamentos estéticos

Establecido el condicionante ético que domina a la expresión artística del horror bélico, queda por abordar la cuestión de cuál es su fundamentación estética. A ese respecto, he propuesto ya que a la base de la legitimidad ética de la expresión artística del horror bélico debe encontrarse una negatividad estética:

¹¹ GROUND, Ian, ¿Arte o chorrada?, Valencia, PUV, 2008, p. 127.

una estetización que no rebaja el horror, sino que lo intensifica; una conversión de hechos luctuosos en arte que no supone su espectacularización, sino su denuncia. Lo que habría que resolver entonces es si es posible la correspondiente *experiencia estética negativa*, una experiencia de lo negativo sin que se pierda esa negatividad por acción del medio artístico.

Dos son las vías por las que se ha explorado tradicionalmente nuestra relación estética con lo negativo: a través de la categoría de lo sublime y a través de la llamada “paradoja de la tragedia”. Pero ambas abordan el tópico resolviéndolo a través de una positivación ulterior, por lo que no satisfacen la pretensión de esta investigación. A través de un análisis de ambas tentativas mostraré su insuficiencia y las contrastaré con una propuesta de experiencia estética estrictamente negativa, para la que puede servir de modelo, o al menos de antecedente, la categoría aristotélica de lo patético.

3.1 Insuficiencia de lo sublime

Tres categorías son reconocidas como fundamentales para la disciplina estética, especialmente en su sistematización y consolidación moderna: lo bello, lo sublime y lo pintoresco. La cuestión aquí con respecto a este aparato categorial y la experiencia que lleva aparejada es si resulta suficiente para dar cuenta del arte moderno, junto con el que surge como tal y al que pretende explicar de forma exhaustiva. Y la respuesta es, como vemos, no; resulta a todas luces insuficiente cuando nos enfrentamos a obras fundamentales, como las de Goya u Otto Dix, que las exceden por las razones expuestas hasta el momento. La nota común a estas tres categorías estéticas de larga tradición, a pesar de su disparidad, es que son positivas, y en esto reside la insuficiencia que pretendemos señalar. Lo pintoresco había sufrido una descalificación durante el barroco que le daría ciertos tintes negativos, pero del Rococó en adelante, presentado como *lo interesante* y mezclándose con lo sublime en la representación pictórica de paisajes, es redimido hasta su degeneración costumbrista en lo kitsch.

La belleza, a pesar de sus transformaciones, mantenía un carácter absoluto y absolutamente positivo desde su formulación platónica. Aunque en el siglo XVIII se reelabora merced al giro subjetivista, transformándose en algo nuevo

respecto tanto del periodo barroco inmediatamente anterior como de la historia de la estética hasta el momento, sigue siendo entendida como un valor, y ahora, prácticamente como el *criterio de demarcación* de lo artístico¹⁴. Ya no se considera la representación de la Idea, como habían defendido por ejemplo Poussin, sino que deja de entenderse como la representación de ninguna cosa o de ninguna cualidad particular de un objeto. Ahora, tomando como paradigmática la definición kantiana, podemos definirla como el libre juego de las facultades cognoscitivas suscitado por la regularidad armoniosa que captamos como finalidad sin fin.

La positividad de lo sublime no es evidente, existiendo concreciones de esta categoría como lo sublime terrorífico o lo sublime espantoso, que pudieran hacer parecer que la nota característica de lo sublime fuera negativa. Pero eso sólo podría parecer así en un acercamiento superficial. Aunque en un primer momento hablamos de lo sublime como suspensión del ánimo, aniquilación del sujeto o abandono al miedo, según el autor al que sigamos, hay siempre una superación de ese primer momento negativo. O bien lo terrorífico o espantoso se legitima como ejercicio o entrenamiento de nuestras facultades espirituales ante una ficción, siguiendo la propuesta empirista¹²; o bien hay una superación moral de la negatividad en virtud de la superioridad del sujeto autoconsciente, si seguimos a Kant¹³. Así caracterizado, lo sublime viene a significar la positivación de una primera instancia negativa, por lo que es, de las categorías estéticas positivas, la que se encuentra en una zona más limítrofe con la negatividad, pero sin asumir su centralidad.

Tanto en Burke como en Kant, condición indispensable para hablar de sublime es que el objeto, o al menos su peligrosidad, esté a una distancia prudencial, sea esta la distancia absoluta que nos separa de una obra de ficción o la contemplación desde una segura lejanía de un fenómeno o paisaje natural. No debe dejar de ser espectáculo, tal y como desarrolla Hans Blumenberg¹⁴ a propósito de la metáfora del naufragio con espectador. Lo que contemplamos, puede y debe ser terriblemente grande, incluso nocivo y peligroso, sobrepasarnos

¹² BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Murcia, Aquilectura, 1985, p. 202.

¹³ KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa, 1984, pp. §23-29.

¹⁴ BLUMENBERG, Hans, *Naufragio con espectador*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1995, p. 51.

sin resistencia posible; pero como espectadores a los que lo negativo de tal magnitud no puede alcanzar más que como efecto estético.

Es por esto por lo que ambos autores señalarán como central a la hora de entender lo sublime la referencia a lo absoluto. Sea algo propio del terror que nos provoca aquello que pone en riesgo la propia conservación, si seguimos la formulación burkeana; o una prueba de la capacidad racional del sujeto libre para superar la inadecuación de lo enorme a su intuición, según Kant¹⁵, esta referencia a lo absoluto reafirma el carácter positivo de lo sublime al remarcar la inevitable distancia que nos separa. Lo absoluto, sea absolutamente bueno o malo, está siempre absolutamente distante de nosotros, seres finitos. Y bien entendamos ese aspecto absoluto como propio del objeto, en cuyo caso se sitúa en una dimensión ajena a la nuestra, desde la que no nos afecta, o lo entendamos como un resultado de nuestro raciocinio, en cuyo caso somos nosotros los que albergamos la posibilidad de ese absoluto, la referencia sublime al absoluto delimita una distancia infranqueable por la que lo terriblemente grande se convierte en **“terriblemente” placentero, motivo artístico y experiencia estética**¹⁶.

De forma general, como efecto estético lo sublime suele invocarse a través de una anécdota o escena en la que la naturaleza es, sin dejar de ser impresionante, dominada por el ser humano. Sea éste alguien que toma parte en la escena, sea, de modo indirecto, el espectador de la obra, es un sujeto racional el que pone coto, desde su dominio espiritual, a la fuerza desatada. Pero la operación sublimadora se complica cuando es el propio ser humano, a través de la violencia y la guerra, quien despliega la magnitud amenazadora que hay que dominar. Porque ya no se trata del enfrentamiento entre la naturaleza, lo ajeno al hombre, y la razón, la humanidad misma en su mejor faceta. En este caso es el hombre el que se demuestra peligroso, ajeno a la humanidad y por tanto poniendo en duda la capacidad de otro hombre para dominar su crueldad, violencia, etc. Esta dificultad es la que encontrarán aquellos artistas que quieran legitimar desde la retórica sublime la violencia con la que se abre paso la modernidad a través de revoluciones, guerras y terror político. Y esa misma es la dificultad que Goya y

¹⁵ KANT, Immanuel, op. cit., pp. 145-182.

¹⁶ BOZAL, Valeriano, “Categorías estéticas de la modernidad”. En: La Balsa de la Medusa, nº 10, 1987, p. 71.

Dix no evitarán, sino que usarán para hacer explotar la maquinaria legitimadora que esconde el tratamiento sublime de lo que en realidad es *patético*.

Estos artistas eligen sus motivos y la forma de presentarlos evitando toda distancia absoluta y legitimación sublimadora. Las escenas de sus grabados son compuestas buscando una continuidad visual entre el mundo representado y el del espectador, al que se le quiere negar tal condición. La escena no se muestra terminando en los límites de la estampa, sino que se prolonga hacia nosotros haciéndonos testigos más que espectadores. La indeterminación entre los agredidos y agresores en muchas de las estampas, la violencia desatada con igual furia por invasores y resistentes, que se disuelven en populacho, no permite la legitimación habitual de la violencia. No hay patriotismo, no hay designio divino o histórico: sólo destrucción y además tan cercana que nos acusa si pretendemos mantener la distancia de lo sublime.

Es por ello que ante obras de arte que, como las que centran nuestra atención, no positivizan lo negativo, que no buscan hacer evidente la reconfortante distancia frente al absoluto, que no remiten a valores superiores a la hora de presentar la violencia y el peligro, ¿podemos hablar de sublimidad? ¿Sigue siendo esta categoría, con su positivización inherente, suficiente? Frente a la distancia que nos presenta la escena como un espectáculo ante el que nos sentimos seguros y podemos sentir cierto placer, Goya y Dix tienen otra pretensión; su sistema visual y compositivo busca evitar la distancia, no hay el **entrenamiento burkeano de “nuestras más finas partes”, ya que las imágenes nos** acusan si intentamos reducirlas a ello. No hay tampoco superioridad moral al estilo kantiano e ilustrado, porque la amenaza puesta al descubierto es la que esconde la modernidad misma: es la revolución que proclama los derechos humanos la que pone a la vez en marcha la maquinaria bélica y destructiva que no cesará hasta su paroxismo en el campo de concentración, máximo exponente de la racionalidad no razonable, del sueño de la razón goyesco.

3.2 Paradoja de la tragedia y experiencia estética negativa

Ante el problema, paralelo al nuestro, de cómo podemos sentir placer frente a los hechos narrados por las narraciones trágicas, Hume responde en *Of*

Tragedy que las emociones dominantes en nuestra respuesta a una tragedia son aquellas provocadas por los rasgos *formales*, cuya fuerza es tal que pueden amortiguar y convertir las suscitadas por el *contenido* de la ficción. Son entonces, según Hume, las propiedades estilísticas y retóricas las fuentes de nuestro placer al contemplar ficciones trágicas. El valor que tiene para nuestro caso esta respuesta humeana rebasa esa conversión hedónica de una emoción desagradable en otra placentera¹⁷ y la invierte en cierto modo. Porque si los rasgos formales se entienden como una posible modulación estética y retórica del contenido, debe aceptarse su posible uso para reforzar el sentimiento negativo; para prohibir, por evidentemente incorrecta, la apreciación positivizadora. Y ése sería el caso de la experiencia estética negativa, de la experiencia de la expresión artística del horror bélico.

Si no hay problema en aceptar que la función pragmática de, por ejemplo, la belleza es predisponernos estética y afectivamente por lo que una obra de arte **representa, hasta el punto de poder realizar una “alquimia de los sentimientos”** como la propuesta por Hume a raíz de la paradoja de la tragedia; deberíamos sentirnos obligados a aceptar que otros moduladores retóricos o rasgos pragmáticos¹⁸ buscan provocar un tipo de respuesta y evitar otros. Porque, como hemos visto, lo que marcaba la diferencia entre las estrategias artísticas comparadas no es el conjunto de objetos representables artísticamente (ambas hacen de la violencia su motivo), es la modulación estética y el tipo de respuesta que provoca lo que marca la diferencia.

Para dar cuenta de ello quizás haya que replantearse la componente placentera que tradicionalmente se asocia a la experiencia estética, porque ¿podemos hablar de placer cuando lo experimentado es la negatividad negativamente presentada? ¿Seguimos en el ámbito de lo puramente estético, si éste existe, o hay que emular la operación kantiana respecto a lo sublime y hablar mejor de un hecho moral y cognoscitivo? E. Burke defendía, a propósito de lo sublime terrorífico, la existencia de *penas positivas*. Su complejo esquema de la psique humana no entendía el placer y el dolor como extremos de un mismo

¹⁷VENDRELL FERRAN, Ingrid, “Placer estético y experiencia afectiva en tragedias ficcionales”. En: Ensayos sobre Lógica, Lenguaje, Mente y Ciencia. Sevilla: Ediciones Alfar, 2012, pp. 255- 270.

¹⁸DANTO, Arthur, El abuso de la belleza, Barcelona, Paidós, 2005, p. 23.

baremo, sino como dos movimientos autónomos; por lo que la pena no es mera privación del placer, es una realidad sustantiva. Aunque así fuera, este (en palabras de Berkeley) *pleasing horror* sigue dentro de los límites de lo sublime¹⁹, pero nosotros lo hemos trascendido al negar el momento positivizador que acompaña a lo sublime; además, los condicionantes éticos nos impiden que nos contentemos con una explicación *morbosa* de nuestra respuesta ante el horror bélico, ya que *divertirse significa estar de acuerdo*²⁰.

El modelo de experiencia estética kantiano resulta a su vez inconveniente ya que su uso, o más bien abuso, está a la base de esa actitud señalada con anterioridad que plantea la estetización como un fallo ético en todo caso. Es precisamente la (mala) concepción kantiana de la experiencia estética aquella según la cual la experiencia estética es desinteresada respecto al objeto porque su **“interés” se dirige de forma exclusiva y reduccionista a la apariencia. Esa** caracterización de lo estético como desinterés por el contenido de las representaciones o la existencia del objeto y prioridad de la formalidad de su mera apariencia facilita una categorización de lo estético como moralmente peligroso. Así entendida, parece que lo único relevante en la experiencia estética es cómo el objeto me parece a mí, un subjetivismo que no reconoce como debiera el papel que la realidad del objeto y su lugar en el mundo tienen, aunque fuera únicamente el papel que esas características tienen para la cabal comprensión de su apariencia. Además, si esto es así no tiene sentido mantener la existencia de límites, para la experiencia estética así entendida, entre las obras de arte y los objetos que, sin serlo, son considerados estéticamente. Pero, dejando de lado el debate sobre si esa es la forma correcta de entender el desinterés kantiano, tomar lo estético o su experiencia como un formalismo amoral que se da igual en el arte que en los demás objetos (naturales o artificiales) nos conduce a malinterpretar y a errores conceptuales. Porque, como ya hemos sostenido al afrontar el condicionante ético de esta estética del horror bélico, el interés estético es un interés dirigido a la apariencia intencionada del objeto.

¹⁹ PÉREZ CARREÑO, Francisca, “La estética empirista”. En: Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Madrid: La Balsa de la Medusa, 2000, pp. 30-45.

²⁰ ADORNO, Theodor W., Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos, Madrid, Trotta, 2009, p. 189.

Se hace necesaria por lo tanto una solución que mantenga un poso cognitivista, sorteando de ese modo la desconfianza de tipo moralista-platónico sobre los condicionantes emocionales de lo estético, para poder resolver y disolver algunos de los problemas en la comprensión de nuestra relación con el arte, y de la relación del arte con el horror. La componente emocional en el arte no es un signo de confusión moral que haya que reprimir. Las emociones no son ciegas ni tiene por qué cegar. Siguiendo a Noël Carroll, entre otros, podemos decir que en las obras de arte la emocionalidad está enfocada según criterios. La obra está construida de una forma determinada que orienta nuestras emociones en una determinada dirección, presentando su contenido de tal forma que haya elementos sobresalientes desde los que comprender el todo. Este enfoque puede, en el caso de la violencia, buscar una legitimación de corte sublime, desviando la atención de los rasgos negativos propios de los hechos violentos, manipulándonos y aprovechando la intensidad emocional para dotar de credibilidad a su mensaje. Pero, es la tesis que aquí se intenta defender, también puede ser justo al contrario. Por eso, defenderemos la idoneidad de una experiencia estética específicamente negativa frente a la de lo sublime, que como hemos visto sí mantiene que lo repulsivo o malvado puede ser por sí mismo causa de placer, y que es lícito estetizarlo para promocionar ese carácter espectacular.

Por eso podría intentarse cubrir el campo abierto por lo negativo sin contrapartida con una referencia a, si no al placer, a instancias como la *intensidad de vida*, el *compromiso moral* o el *valor cognitivo* que la experiencia límite de las obras que caen bajo tal categoría proporcionan. Ya Aristóteles²¹ defendía nuestro interés en la mimetización de escenas, objetos o criaturas que son estéticamente repulsivos y/o moralmente malos, no por el espectáculo que supongan al presentársenos desde la distancia artística o por cómo de atractivamente se nos presenten, sino por el conocimiento que adquirimos sobre todo ello. La estructura básica de la experiencia estética sigue presente en la experiencia de la expresión artística del horror, pero negada. No dejamos de encontrarnos en el ámbito de lo estético y artístico, por lo que es cierto que puede haber un primer momento, automático, en el que se inicia el placentero libre **juego de las facultades; pero esa tendencia a responder con “normalidad” a lo**

²¹ ARISTÓTELES, Poética, Madrid, Dykinson, 2011, pp. 5-19.

negativo se trunca, como afirma la teoría estética de Adorno²² que se quiebra la *promesse de bonheur* ante lo disonante. Para Valeriano Bozal este sería el caso ya que

la experiencia estética de lo patético es una experiencia de la negatividad en cuanto que niega, en su propio ámbito, y por tanto recordándola, articulándola, la experiencia estética positiva, placentera²³.

Efectivamente, la insuficiencia de la experiencia estética positiva, con su componente placentera, hace necesario explorar la posibilidad de una experiencia de tipo negativo para poder comprender adecuadamente nuestra relación con el arte que se abre paso con Goya, un arte que busca la expresión del horror sin paliativos. La propuesta de una experiencia de este tipo, que Bozal denomina patética, sería pertinente ya que cumple con todos los requisitos ante los que las categorías positivas, incluyendo lo sublime, fracasaban.

Podemos intentar rastrear las tentativas de dar cuenta de ella a través de esa noción de lo *patético*, una categoría con una trayectoria tan larga como las anteriormente estudiadas aquí, siendo ya comentada por Aristóteles en su *Poética* como una de las tres partes constituyentes de la tragedia. Según leemos en esta obra, *el lance patético es una acción destructiva o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes²⁴*. Lo que distingue a lo patético de lo sublime, y que hace que pudiera servir para dar cuenta de obras como las de Goya o Dix, es que la negatividad del *lance patético* no se invierte en una positividad placentera. No existe esa distancia interpuesta por el absoluto que, como hemos visto, es constitutiva de lo sublime. Inevitablemente, permanece la distancia propia de la ficción pero, si estoy en lo cierto, la distancia propia de la ficción puede usarse estéticamente para hacer todavía más intensa la cercanía ficticia propia de lo horrible, como he defendido en el análisis de las obras de Goya y Otto Dix. Ciertamente, lo patético es una categoría exclusivamente artística, ya que no podemos hablar de naturaleza patética. Los objetos naturales, o son sublimes si los contemplamos a distancia, o

²² ADORNO, Theodor W., Teoría estética, Tres Cantos, Akal, 2004, p. 159.

²³ BOZAL, Valeriano, "Categorías estéticas de la modernidad", op. cit., p. 85.

²⁴ ARISTÓTELES, Op. Cit., 1452b p., 11.

son directamente catastróficos porque nos alcanzan y no cabe la contemplación estética.

Podemos establecer entonces tres notas dominantes de lo patético entendido como experiencia estética adecuada a la expresión artística del horror bélico:

- 1) lo negativo sin contrapartida,
- 2) la inmediatez como falta de distancia y
- 3) el carácter ficcional.

Por lo tanto, no hay positivación de un absoluto negativo, ya que se representa de forma cruda y directa, con tanta inmediatez como permitan los recursos plásticos puestos a disposición de esa búsqueda del desasosiego sin sublimación, algo que sólo es posible en el marco de la ficción y nuestras respuestas ante ella.