

El juicio estético ante imágenes *hirientes*. El caso de la fotografía de Aylan Kurdi

M^a Jesús Godoy Domínguez. Departamento de Estética e Historia de la Filosofía, Universidad de Sevilla

1.- Lo insoportable de una imagen

“Insoportable” (“Unbereable”). Así titulaba el *Daily Mirror* en su portada del 3 de septiembre de 2015 la fotografía de Aylan Kurdi, el niño sirio de tres años hallado muerto en una playa turca tras naufragar la barcaza en la que viajaba junto a su familia rumbo a la isla de Kos, en Grecia. Otros diarios británicos –*The Guardian*, *The Sun*, *The Independent*– optaron también por difundir la escena en primera página – ésta, la del pequeño en brazos de un policía turco (figura 1), o aquella otra donde aparece en la arena mientras el policía da la voz de alarma (figura 2)-, aunque ninguno con un titular tan escueto y tan preciso sobre lo que siente el espectador ante ella, que es de lo que hablaremos en este trabajo. La misma imagen, también en portada, apareció en los diarios norteamericanos *The Washington Post* y *The New York Times*¹.

109

Julio-
agosto
2018



Figura 1. Aylan Kurdi en brazos de policía turco



Figura 2. Aylan Kurdi en la arena junto a policía turco en pie

¹ Para la reacción de la prensa internacional ante esta imagen, véase *El País*, 3-septiembre-2015. Edición

https://internacional.elpais.com/internacional/2015/09/03/actualidad/1441279075_345000.html (consulta: 20-VI-2017).

Más comedida se mostró, en cambio, la prensa francesa, que ni en páginas interiores divulgó la imagen, de acuerdo con la tendencia del país galo a no publicar fotografías infantiles o dramas humanos; lo mismo ocurrió en la prensa alemana, donde el periódico *Süddeutsche*, en un artículo dedicado al terrible suceso, se excusaba así por hurtarla a la mirada: “Una foto procedente de Turquía horroriza al mundo. No hace falta verla para entender qué es lo que hace falta cambiar”. Con cierto tono paternalista, venía a decir que como el problema de los refugiados era un problema de sobra conocido por sus lectores, no era necesario volver a incidir en él, ahorrándoles así aquel horror, el suplicio de soportar lo definido por el *Daily Mirror* como insoportable.

En España, la acogida y difusión de las fotografías por los grandes periódicos fue la siguiente: mientras *ABC* reprodujo en segunda página la del niño con el policía en pie junto a él, con un artículo adjunto de su director donde expresaba su sometimiento al sentir mayoritario de la redacción de no darla en primera para no herir la sensibilidad de los lectores, *El Mundo* hasta publicó en su web un video de pocos minutos sobre el debate mantenido también en redacción en torno a la misma foto que se decidió llevar finalmente a portada, al igual que en *El País* y *La Vanguardia*, aunque en estos dos casos optando por la imagen de Aylan en brazos del gendarme turco.

Pero para nuestro propósito, para abordar la experiencia estética ante imágenes de esta naturaleza, imágenes *hirientes*, resulta más interesante la reacción de la prensa italiana, sobre todo del diario *La Stampa*, que se atrevió con la instantánea más *dura* a la recepción, la que casi ningún otro medio informativo del mundo quiso difundir, la imagen a la que, vaya ya por delante, dedicaremos este estudio: la del pequeño boca abajo en la arena, visto desde los pies y en un plano cercano levemente picado (figura 3). El director del periódico, Mario Calabresi, justificaba su elección con esta profunda reflexión: “¿Se puede publicar la foto de un niño muerto en la primera página de un diario? ¿De un niño que parece dormir como si fuera uno de nuestros hijos o nietos? Hasta ahora mi respuesta ha sido “no”; pero ahora, por primera vez, he pensado que esconder esta imagen significaba mirar hacia otro lado, disimular

como si nunca hubiese ocurrido, y tomarnos el pelo para garantizarnos otro día de tranquila ignorancia”.



Figura 3. Aylan Kurdi solo en la arena

2.- Juicio ético *versus* juicio estético

Si nos hemos detenido en este intenso debate de la prensa internacional –de los medios de comunicación en general de todo el mundo- en torno a la pertinencia o no de publicar en su momento las fotos de Aylan Kurdi es para demostrar: en primer lugar, la viva polémica que se suscita cuando las imágenes nos llevan al límite receptivo, cuando revelan más horror del que visual y emocionalmente podemos soportar, polémica además a nivel humano, no sólo periodístico, como evidenció también por aquellos días la gran repercusión de las imágenes de Aylan Kurdi en redes sociales; y en segundo lugar, que como ese horror viene motivado siempre por el contenido de las imágenes, la discusión adquiere indefectiblemente un cariz ético que no es que se solape o confunda con la dimensión estética que de por sí tiene el asunto –se trata, al fin y al cabo, de contemplar una escena y de tener así una experiencia estética-, es que la anula y la hace desaparecer prácticamente². Basta comprobar que los testimonios ofrecidos, aun partiendo del hecho perceptivo, de la acción de mirar o de esconder a la mirada, intrínseca a la dimensión estética, acaban desviándose todos, sin excepción –cosa, por otra parte, absolutamente lógica y

² Es el problema que plantea, por ejemplo, Emmanouil Aretoulakis (2008) en torno a las imágenes del atentado terrorista contra las Torres Gemelas (“Aesthetic appreciation, ethics and 9/11”, en *Contemporary Aesthetics*, núm. 6, pp. 1-19). También, y de manera general, el libro dirigido por Jerrold Levison (2010): *Ética y estética. Ensayos en la intersección*, Madrid, La Balsa de la Medusa.

comprensible-, hacia la cuestión humanitaria de los refugiados, hacia la necesidad de solidarizarse con este colectivo que sufre y de buscar una solución política definitiva a un problema que se ha ido agudizando por momentos. Nuestro objetivo aquí por eso es intentar rescatar esa dimensión estética que, desdeñada inevitablemente por la gravedad y seriedad de la ética, se halla presente asimismo en la contemplación de estas escenas y que permite explicar en gran medida como veremos la aversión que provocan. No pretendemos con ello, sin embargo, invertir los términos, ocuparnos ahora de la forma y olvidarnos del fondo, sino ocuparnos de la forma, de su percepción sensible y emotiva, para ver cómo influye en la comprensión del fondo y en sus implicaciones éticas; o sea, buscamos esclarecer el continente para esclarecer a su vez el contenido en la estrecha relación que entre ambos existe.

Empezaremos así por explicar la idiosincrasia de estas imágenes, aspecto clave para su recepción estética, pues no hay que olvidar que, por su finalidad periodística e informativa, las fotos de Aylan Kurdi fueron tomadas originariamente como fotografías documentales y, como tales, quisieron dejar constancia y registrar el hecho acontecido delante de la cámara, en su caso, la triste aparición de un niño muerto en una playa turca; hecho éste, por tanto, del que no cabe duda que tuvo lugar, hecho absolutamente real en toda su crudeza, cuya existencia se encargaron de atestiguar tales imágenes. Lo que queremos destacar es que esa veracidad es la gran responsable del espanto que su reproducción gráfica produce. Es decir, nos sentimos consternados por el tema que vemos representado, el cual, ofrecido con total transparencia e inmediatez, nos acerca y nos atrapa, a la vez sin embargo que nos repele y obliga a apartar la mirada. Ni por un momento se nos ocurre pensar en esa realidad como una *realidad irreal(izada)*³, en el sentido de mediada técnicamente y posibilitada por una subjetividad –aquí, la de la reportera turca Nilufer Demir, de la agencia Reuters, autora de las instantáneas-, o en el sentido de un mínimo componente de ficción y artificio que alivie someramente la animadversión –que haga soportar lo insoportable, volviendo otra vez a las palabras del *Daily Mirror*-, porque oriente la atención hacia el plano de la forma, hacia lo que no dejar de ser en ningún momento una simple imagen. Por eso, la valoración a la que se presta

³ Moreno Márquez, César (2015): “Un arte de lo horrible. Intervención fenomenológica sobre lo horrible sin el horror, o sobre arte y distancia”, en *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, núm. 15. <<http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n15/Moreno.pdf>> [Consulta: 12-V-2017].

automáticamente esa realidad incuestionable, ese contenido puro y duro, brutal, es de índole ética, debido a la connotación social y política, humana en último extremo, que la realidad representada encierra.

La pregunta se impone sola: ante imágenes como las que aquí nos ocupan, imágenes hirientes, ¿es posible pensar ciertamente en una *realidad menos real*, más ficticia y artificial, más *artística* en definitiva, que no nos impulse inmediatamente a huir?, ¿podemos pasar de la apreciación ética a la estética sin banalizar la realidad sobrecogedora que tenemos por delante, sin traicionar el sufrimiento de quienes vemos sufrir? Nuestra respuesta es que no sólo es posible, sino deseable. Para explicar por qué, procedemos a comparar nuestro comportamiento emocional y, por ende, nuestra experiencia estética frente a escenas estrictamente artísticas sobre esta difícil temática e imágenes –como defenderemos– que además son documentales, como en el caso de las fotografías de Aylan Kurdi.

3.- Acortando distancias: el funcionamiento estético de la imagen artística

La relación tradicional del arte con el espectador –nos ceñimos, claro está, al ámbito de las artes visuales– ha sido una relación implicativa o inclusiva, ya que el arte ha pretendido siempre atraerse al destinatario y hacerlo partícipe de la representación⁴. De algún modo, pues, el arte ha buscado salvar históricamente la distancia que, como mimesis o copia perfecta de la realidad pero sin ser exactamente la realidad, lo separaba del receptor conectando con él por medio del afecto; un afecto, la mayoría de veces positivo en tanto placentero –sobre todo, tras instituirse la estética moderna, con la que el disfrute acabó convertido en la seña de identidad específicamente artística–, pero otras veces negativo por doloroso –piénsese en lo que sentimos, por ejemplo, frente al personaje de Edipo en la tragedia griega o frente a Cristo y los mártires en la pintura y escultura cristianas–. El arte desplegó así una dinámica de adhesión al espectador basada en la secuencia *representación-*

⁴ Nos referimos en todo momento al arte clásico y el arte moderno, porque el arte *modernista* –el de las vanguardias–, punto de arranque del arte contemporáneo, operará desde los parámetros contrarios, los de la distancia emocional.

*reconocimiento-empatía-identificación*⁵, queriendo ello decir que gracias a que el espectador reconocía el motivo representado por obra de su condición mimética se proyectaba imaginaria y emocionalmente en lo que veía y se identificaba con él⁶. Todos los recursos formales y estilísticos se destinaban a aminorar entonces el *efecto de pantalla* y a acrecentar a su vez el de realidad, o sencillamente, a *real(izar) lo irreal*.

La culminación de ese afán sería la llamada “paradoja de la ficción”, presente ya en Aristóteles, que consiste en que algo que sabemos de antemano que es irreal, y que por tanto no puede afectarnos, llega a provocarnos aun así emociones absolutamente reales⁷, o casi reales, como matizaría después Dubos en el contexto de la estética moderna y desde una conciencia cada vez más asumida de la especificidad y autodeterminación de la experiencia estética⁸; supuesto este último para nosotros particularmente interesante, pues significa que por muy cerca que pueda estar el arte, por muy invasivo que resulte con nuestro espacio, no deja nunca de estar lejos, pues no deja nunca de ser tampoco una simple representación⁹; más interesante aún cuando la aproximación al espectador es mediante una emoción negativa, porque entonces el arte, aun despertando pena, miedo, enfado, incluso asco, causándonos en definitiva un malestar, nos hace sentir, sin embargo, a salvo –como detectaron en su día los estoicos Lucrecio y Cicerón tras una intuición inicial asimismo aristotélica¹⁰–,

⁵ La misma a la que Wilhelm Worringer llamó sucintamente *Einfühlung*. En su *Abstracción y naturaleza. Una contribución a la psicología del estilo*, México, FCE, 2008.

⁶ Infante del Rosal, Fernando (2017): “El dolor en la abstracción”, en *Cauce: Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, núm. 39, pp. 371-392.

⁷ Aristóteles es de lo más prolijo en su descripción de los distintos estados afectivos que puede provocar la imitación de la realidad en la tragedia. *Poética* 1452b30-1453a5 (*Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1999, pp. 168-170).

⁸ Para Dubos, la naturaleza ficticia del arte es un escollo imposible de superar que tiene, sin embargo, sus ventajas: si bien la emoción experimentada es siempre una copia de la emoción real y, como tal, de baja intensidad y corta duración porque viene inducida por una copia a su vez del objeto real, permite eludir las fatales consecuencias que suelen ir asociadas a ella en la vida real y recabar placer de algo en principio doloroso. Ver Dubos, Jean-Baptiste (2007): *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*, Valencia, Universidad de Valencia, parte I, secc. III y I respectivamente, pp. 47-48, 42).

⁹ A ello se refiere la expresión *imágenes pese a todo* que en relación a las estampas del Holocausto judío sirve de título al libro de Georges Didi-Huberman (Barcelona, Paidós, 2004).

¹⁰ Lucrecio poetizaría la seguridad *en el espacio* con la conocida figura del naufragio con espectador: “Dulce, cuando alborotan los vientos el piélago vasto,/desde la tierra mirar la de otros pena y trabajo,/ no porque sea el que sufra ninguno un gozo ni agrado,/ sino que es dulce el ver de qué males uno está a salvo” (*De rerum natura. De la realidad*, II, Zamora, Lucina, 1997, p. 128). Cicerón, por su parte, destacaría la seguridad *en el tiempo*: “(...) desde la seguridad del presente el recuerdo del dolor pasado resulta placentero” (*Cartas III. Cartas a los familiares*, I, Madrid, Gredos, 2008, p. 224).

ya que nos hace percibir al mismo tiempo su carácter *no-originario*¹¹, de la imagen en primer lugar en tanto copia o reproducción de lo real, pero sobre todo de la emoción adjunta.

Ello explica una segunda paradoja que, unida a la anterior, va todavía más allá, la conocida como “paradoja de la tragedia”, según la cual no sólo aguantamos la mirada, sino que hasta nos sentimos atraídos y disfrutamos cuando es el arte, en cuanto arte y, por consiguiente, en cuanto irrealidad –en su lejanía, hemos dicho-, el que nos procura esos sentimientos que tendemos a evitar, por el contrario, en la vida real por adversos, lesivos o sencillamente contrapuestos a nuestros principios, valores o intereses. Sabedores de esta predisposición humana, artistas de todos los tiempos han jugado a brindarle al público aquello que *en vivo y en directo* nunca se habría atrevido a mirar, a llevarlo al límite de sus posibilidades afectivas, aprovechando para ello esa distancia de seguridad inherente al fenómeno artístico que hace que la mayor de las amenazas resulte en el fondo inofensiva. Para ilustrar esta circunstancia y por vecindad temática con las imágenes que venimos analizando, examinaremos algunas representaciones artísticas de la muerte donde esa especie de *voluntad o instinto sádico* orientado hacia el espectador sale ostensiblemente a relucir. De las muchas que hay, acudiremos además a las de un importante sustrato histórico de base, o sea, aquellas susceptibles de interpretarse como testimonio gráfico de la realidad, luego a la manera de las instantáneas que abordamos aquí, pues son las que con ello estimulan una lectura ética y sociopolítica, aparte de la lectura estética a la que como obras de arte ya invitan y que permite descubrir en ellas, pese a todo –o en virtud precisamente de *ese todo*, como será nuestro argumento-, un generoso componente de belleza.

Un primer ejemplo en este sentido es *La muerte de Marat* (1793) (figura 4), óleo pintado por Jacques-Louis David para la Convención Nacional sólo tres meses después del asesinato del que fuera amigo íntimo suyo y ferviente defensor de la causa jacobina durante la época del Terror en la Francia revolucionaria; sin apenas mediar tiempo, pues, entre el fatídico suceso y su puesta en imagen. Aun concebido así como homenaje y con amplias dosis por eso de idealización y embellecimiento, no

¹¹ Dicho en los términos fenomenológicos de Edith Stein (*Sobre el problema de la empatía*, Madrid, Trotta, 2004).

llega a perder el tono verídico que se le atribuye¹²: todo apunta a que David retrató a su amigo ya muerto, a partir de la escena que había visto el día anterior a su asesinato, cuando lo había estado visitando; escena por lo demás habitual, porque Marat tomaba con frecuencia baños de agua fría en los que encontraba cierto alivio a la dolencia de tipo dérmico que padecía y durante los que solía escribir mensajes al pueblo apoyándose en un pupitre. Es lo que al parecer estaba haciendo, de hecho, cuando fue apuñalado por una girondina fanática en su propia casa. Todo ello permite deducir que, sin ser ni mucho menos una prueba forense, la tela pudiera aproximarse bastante a la verdad histórica, habida cuenta que en tiempos de David la técnica fotográfica, a la que se le presupone –ilusoriamente– una reproducción objetiva e irreprochable de la realidad, ni se barruntaba¹³. La pintura hacía las veces en ese contexto de cámara, de registro veraz, por lo que no es disparatado pensar que la representación artística de aquella muerte estuvo más cerca de la realidad de lo que como obra de arte pudiera parecer. Como documento acreditativo de aquel funesto suceso, la obra se convirtió rápidamente en todo un símbolo de la Revolución, invistiéndose de una significación política radical y dando pie así a un enjuiciamiento moral acorde con ese significado –lo que se veía en ella, a fin de cuentas, era un homicidio, de un “amigo del pueblo” mientras trabajaba por el bien común como se dijo, pero en todo caso un homicidio y, por tanto, un hecho reprobable éticamente–, lo que explica que cayera en desgracia con la ejecución de Robespierre y fuera olvidada hasta mediados del siglo XIX en que la crítica de arte baudelairiana logró finalmente recuperarla para la posteridad.

¹² Vaughan, William (1995): *Romanticismo y arte*, Barcelona, Thames and Hudson/Destino, p. 62.

¹³ Recuérdese que la fotografía tiene su génesis en 1839.

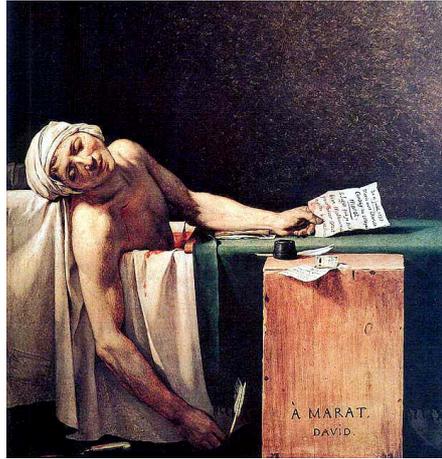


Figura 4. Jacques-Louis David: *La muerte de Marat*

Pero además de ilustrar hechos, personas y tragedias reales, hemos apuntado que el lienzo posee también, en cuanto homenaje, una indiscutible faceta embellecedora que hay que tener en cuenta y que supone que, por muy sincero que pudiera ser, en ningún caso podía negar ser lo que era, puro arte o una *realidad aparte*. Quiere decirse que, aun siendo un episodio actual el representado, que se salía por tanto de los pasajes antiguos acostumbrados, su tratamiento sigue siendo muy tradicional, porque Marat, mártir de la Revolución, aparece retratado a la manera de un héroe clásico, es decir, desde una idealización corporal absoluta que lleva a borrar de su fisionomía todo rastro de la enfermedad dérmica que según las crónicas de la época padecía y a dulcificar los rasgos faciales de alguien, en definitiva, ya cadáver; por no hablar de la casi total ocultación de un detalle escabroso como la sangre –mero espectáculo para Hume y línea por eso que el arte no podía permitirse el lujo de rebasar¹⁴– en lo que constituye, después de todo, la escena de un apuñalamiento, hecho violento que cabe esperar sangriento. Dicho de otro modo, que el componente idealizante hace primar, en última instancia, el disfrute donde debiera haber reinado muy probablemente el descontento; hace *más digerible* el horror, la repugnancia incluso, que fuera del territorio artístico nunca lo son. Y así, bajo esta apariencia, con este tratamiento formal *edulcorado*, nos hace llegar David su tributo a su amigo muerto y, sobre todo, su denuncia, en nombre de la causa revolucionaria, de lo que no dejaba de ser para él, ni para nadie, un crimen execrable. La belleza de la forma

¹⁴ Hume, David (2011): *De la tragedia en Ensayos morales, políticos y literarios*, Madrid: Trotta, pp. 211-218. En especial, p. 217.

funciona así como vehículo expresivo del mensaje ético-político de fondo, pero lo hace *redimiéndolo*, rescatándolo del desagrado que inicialmente provoca. Como expresara Diderot a propósito de su reacción ante el óleo de Chardin *La raya* (1728), la técnica, la maestría, la *magia* que el pintor pone en la obra *opera el milagro*¹⁵: hace esfumarse la experiencia negativa, el dolor y el enfado del primer momento, y *la convierte* en una experiencia positiva, una experiencia grata y amable¹⁶.

Otro ejemplo útil, referencia habitual además en estos asuntos, son *Los desastres de la guerra* (1810-1815) de Goya, colección de grabados que con relación a *La muerte de Marat*, de la que distan menos de veinte años, suponen un avance decisivo en cuanto a merma artística e incremento en la misma medida de veracidad y, por consiguiente, en acortamiento de la distancia y encuentro con el destinatario. Lo primero que hay señalar al respecto es que Goya inauguró en esta serie de estampas un nuevo modo de expresar y contemplar artísticamente el dolor ajeno, al abandonar toda la idealización anterior, la caracterización heroica de la muerte que aún existía en David, y decantarse en su lugar por un mayor realismo, un realismo atroz; pero después también al dar cabida a un personaje al margen hasta la fecha de la representación artística, la población civil e inocente, que sufre, directa o indirectamente pero siempre de manera injustificada, los estragos de la guerra, los de cualquier conflicto humano o tragedia, volviendo así más lacerante si cabe lo que observamos¹⁷. Es lo que el pintor aragonés puso precisamente de relieve en estos aguafuertes alusivos a la Guerra de Independencia, a la violencia ejercida por el ejército francés sobre el pueblo soberano español. Éstos son los hechos históricos que le sirvieron de base y los que llevó a imágenes, siguiendo la petición del general Palafox de representar artísticamente el sitio de Zaragoza, que obligó al artista a desplazarse desde Madrid donde vivía y que pudo permitirle conocer de primera

¹⁵ Este cuadro exhibe en pleno centro compositivo el pez que da nombre a la obra abierto en canal y, por ello, desangrándose y mostrando sus vísceras. El testimonio del filósofo queda recogido en su *Salón de 1763* [Diderot, Denis (1994): *Escritos sobre arte*, Madrid: Siruela, p. 54].

¹⁶ Hacemos referencia así a una de las explicaciones de la “paradoja de la tragedia”, la de la *conversión*, que debe su nombre a que la emoción negativa acaba volviéndose positiva en el curso de la apreciación estética. Ver Levison, Jerrold (2015): *Contemplar el arte. Ensayos de estética*, Madrid, Antonio Machado Libros, pp. 68-71.

¹⁷ Esta importancia concedida a la gente sencilla y trabajadora es lo que da pie a Glendinning a sostener que la motivación del artista en estas piezas es más humanitaria que estrictamente política. Glendinning, Nigel (2008): *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, p. 61.

mano los sucesos relatados después visualmente. No en vano, Goya se declararía notario de las desgracias de las que dio cuenta, afirmaría haber actuado a la manera de un reportero gráfico –fotoperiodista diríamos hoy-, en dos de esas escenas, la titulada “Yo lo vi” –la 44- y, concatenada a ella, la que certifica “Y esto también” –la 45-. No hay motivo, pues, para cuestionar que los grabados son el fruto –más o menos elaborado- de lo visto y vivido por el artista en aquellos años, quien volvería a asegurar en otra ocasión más que “Así sucedió” –estampa 47-.

Dos de esas litografías muestran a la perfección cómo afectan las novedades referidas a la configuración de la obra y a su recepción: son *Enterrar y callar* –la 18 (figura 5)- y *Para eso habéis nacido* –la 12 (figura 6)-. En ambos casos, estamos en presencia de cadáveres, amontonados e indiferenciados, ultrajados en última instancia, como consecuencia de alguna ejecución masiva, una carnicería que da pavor imaginar. Pero en ambos casos, encontramos también un personaje –dos, en la pieza 18- que dentro de la obra mira lo mismo que nosotros estamos mirando desde fuera, indicándonos así que no estamos solos, que somos un espectador más de la realidad macabra representada. Mediante este novedoso recurso formal que vuelve a caracterizarnos como *voyeurs* del dolor ajeno, el adentramiento del espectador en la obra está garantizado porque al alcanzado ya vía compositiva –tienen mucho que decir aquí los cuerpos escorzados de las víctimas en las inmediaciones al plano de visión acaparando todo el protagonismo-, se añade el logrado además vía emocional. La razón es que el espectador interno de Goya, anticipo –todo hay que decirlo- del espectador romántico de espaldas de Friedrich¹⁸, facilita al igual que éste nuestra identificación y proyección consiguiente en lo que vemos, porque lo percibimos como reflejo de nosotros mismos en el plano representativo –nos ponemos en su lugar y sentimos lo mismo que él siente, como expondremos más adelante- cuando se tapa la cara horrorizado para no mirar lo que tiene ante sí, para evitar el olor a podredumbre –como en *Enterrar y callar*- o cuando vomita, si ha mirado –como en *Para eso habéis nacido*-.

¹⁸ En obras como *Caminante ante un mar de nubes* (1812) o *Pareja mirando la luna* (1824), por poner dos ejemplos. Esta circunstancia fue señalada por Javier Arnaldo (*Estilo y naturaleza. La obra de arte en el Romanticismo alemán*, Madrid, Visor, 1990).



Figura 5. Francisco de Goya: *Desastres de la Guerra*. Estampa 18

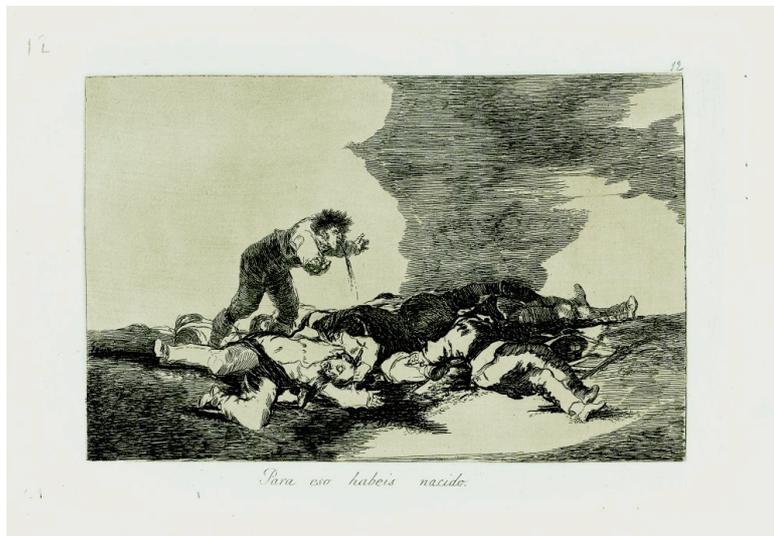


Figura 6. Francisco de Goya: *Desastres de la Guerra*. Estampa 12

Ese personaje activa entonces el mecanismo empático por el que la experiencia ajena acaba convirtiéndose en propia: nos hacemos cargo así, introyectamos, todo el sufrimiento que vemos planteado y que se nos da sin paliativos. Porque Goya, en su pretensión de relatar fielmente los hechos acontecidos, como *cronista de guerra*¹⁹, nos ofrece el retrato de la muerte y, según acabamos de ver, el de su recepción, además

¹⁹ Labor a la que se sumarán después, con similar tono trágico, pintores como Otto Dix o el mismo Picasso. Véase Llorente Hernández, Ángel (2012): "Otto Dix, Pablo Picasso y la pintura de guerra" en *Espacio, tiempo y forma*, Serie V, núm. 24, pp. 65-78. También, López Hernández, Juan Ignacio (2015): "La expresión artística del horror bélico, de Goya a Otto Dix. Estrategias artísticas, fundamentos estéticos, condicionantes éticos" en *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, núm. 15. <<http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n15/lopez.pdf>> [Consulta: 16-V-2017].

con toda su *aspereza y acritud*, lejos por tanto del *almíbar* de David. Por eso, sus cadáveres no tienen la grandeza y dignidad de Marat, sino que son tratados – maltratados- como simple masa de carne, a la que habiendo arrojado de cualquier manera al suelo, sin respeto ni consideración, se ha desprovisto de ropa, pero sobre todo se le ha arrebatado su condición de persona y su identidad²⁰; son cadáveres que no son bellos, que hasta muestran un aspecto monstrenco al recoger sus rostros las muecas de dolor de los últimos instantes de vida; cadáveres que no es que no oculten sus cicatrices o pústulas, es que han entrado ya en proceso de putrefacción. Por eso también quien los contempla, desde dentro de la escena pero sobre todo desde fuera por efecto de la proyección, siente que se le resiste la complacencia –la belleza ya no se le da servida como antes-; es más, se ve arrastrado al límite de lo inconfortable, a la náusea incluso, allí donde siente que *apenas le queda arte*, ficción, tierra firme a la que asirse, pues todo parece haber devenido realidad infame.

Es obvio que los recursos compositivos de Goya para escenificar la muerte son distintos de los de David; tanto, que frente a una muerte honorable, hay aquí una muerte abominable: estableciendo esa especie de continuidad entre el mundo representado y el del espectador mediante un realismo exacerbado, reduciendo al fin y al cabo el territorio artístico a una minúscula isla –a diferencia de las vastas extensiones de terreno que tenía en David-, el artista niega el mero deleite, el que nos instala cómodamente en el ámbito de lo irreal, y nos hace testigos presenciales de la realidad que tan incómoda nos resulta pero que nos implica irremisiblemente. Esa participación viene propiciada además por el carácter generalista de las escenas, por la falta de detalles que observamos en ellas y que revisten a las muertes representadas de una universalidad que hace condenar la guerra dondequiera que se presente²¹. Pero el carácter generalista tiene otra función más: modular estéticamente lo que contemplamos –restar *artisticidad* o belleza a la obra en suma-, a lo que contribuye la propia técnica del grabado, dotada de una especial indefinición y con

²⁰ Bozal, Valeriano (2006): “La deshumanización y la violencia en los *Desastres de la guerra* de Goya”, en V. Bozal (dir.): *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, pp. 69-104.

²¹ Mirado con atención, se ve que se prescinde de todo lo anecdótico a favor de la abstracción: apenas se esboza el paisaje de fondo, que queda convertido así en un no-lugar o un lugar impreciso, o se define a los personajes, quienes tampoco se distinguen así unos de otros. Mena Marqués, Manuela B. (ed.) (2008): *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado/Ediciones El Viso, p. 316.

tendencia a desdibujar los rasgos de lo representado. El resultado es que la forma artística, como señalara Aristóteles en su oposición al carácter meramente espectacular de la tragedia, aunque relevante, no tiene un énfasis excesivo, no concentra por tanto la atención en el plano visual, sino que facilita el tránsito al plano del contenido y plano reflexivo, que es donde está la grandeza de la obra para el estagirita –en la marcada presencia que los valores morales tenían en la reflexión estética antigua- y lo que lleva al final a la catarsis²². No llega a convertirse entonces el dolor en placer como en David –no se inmola enteramente la forma en aras del fondo, el juicio estético en aras del ético-, pero sí que se crea un contrapeso, un equilibrio o *compensación* entre ambas experiencias²³, entre la fuerza poética de la imagen, su capacidad de darnos un mensaje para todo tiempo y lugar –la condena de la guerra allí donde se dé-, y el horror que lo representando en ella nos produce.

4.- Interponiendo distancias: el funcionamiento estético de la imagen documental

Tras conocer, y por partida doble, los pormenores estéticos de la representación artística de la muerte, abordaremos ahora los de la imagen documental mediante la fotografía de Aylan Kurdi *menos afable*, la que pocos diarios se atrevieron a difundir por *lo agresivo* de su contemplación, la del niño solo boca abajo en la arena, tomado en un plano cercano desde los pies y levemente picado; un retrato en el que, debido a esa agresividad visual y afectiva extrema, la reprobación moral de los hechos mostrados, no es que sofoque cualquier pronunciamiento estético que pueda hacerse, es que lo hace ver inadecuado, ofensivo, indecente incluso. No en vano, tiende a creerse que reparar en aspectos formales –banales, superficiales- cuando hay un contenido de fondo tan profundo, tan impactante, tan inhumano, es insultar a las víctimas en él implicadas, es contribuir aún más a su vejación, porque supone cosificarlas, desposeerlas de su entidad de sujetos al reducirlas a puro espectáculo. Es lo que opina por ejemplo Danto sobre las fotografías de Sebastiao Salgado de una humanidad sufriente, cuya belleza le parece poco edificante en su absoluta

²² *Poética* 1453b1-10 (*op. cit.*, pp. 173-174).

²³ Ésta es otra explicación a la “paradoja de la tragedia”, la de la *compensación*, consistente en que algo “repara” el efecto negativo de la emoción haciendo que “no duela tanto”. Ver Levinson (2015), *op. cit.*

discordancia con el contenido al que va adjunta²⁴. De algún modo viene a decirse que al considerarlas estéticamente buenas descuidamos la denuncia que hay en ellas y desvirtuamos su sentido. Frente a esta postura extendida²⁵, la nuestra, en cambio, es que en este tipo de escenas, con las características que expondremos a continuación, fondo y forma no son incompatibles, no son discorformes o disonantes como dice Danto, sino que se complementan al operar los dos en la misma dirección.

La clave vuelve a estar en el estado emocional en el que se sume el espectador cuando ve un documento fotográfico, que es bien distinto del que experimenta cuando es, por el contrario, arte lo que percibe. Ante una instantánea, el receptor tiene la certeza –equivocada, por otra parte– de que está ante la realidad en sí, sin filtros, sin pantallas, sin matices ni distorsiones²⁶. Esta transparencia que aun sin querer le atribuye hace que se sienta como transportado a aquello que le muestra, por remoto que sea²⁷, física pero sobre todo afectivamente, por lo que además de tener la impresión de estar allí mismo *co-existiendo*, le parece que está allí mismo también *co-sintiendo*. El viaje imaginario que decíamos que emprendía el espectador hacia el objeto artístico resulta por eso aquí un viaje directo, sin escalas, puesto que no hace falta el requisito previo de suspender la increencia en la irrealidad de la ficción para llevarlo a cabo²⁸. Como en este caso se da por hecho que lo ficcional es real –porque a eso se reduce después de todo la fotografía, a una ficción, a una reproducción como otra cualquiera de la realidad, por mucho que nos empeñemos en otra cosa–, la adhesión y empatía afectivas que veíamos funcionar en el arte devienen ahora plenas, lo que significa que no hay distancia, no hay “defensa”, sobre todo cuando la inmersión emocional es dentro de una realidad trágica como la que

²⁴ Danto, Arthur C. (2005): *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Barcelona, Paidós, p. 166.

²⁵ Dentro del ámbito español actual, puede mencionarse a Gerard Vilar (2012): “La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo”, en A. García Varas (ed.): *Filosofía e(n) imágenes. Interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos*, Madrid, IFC, pp. 7-22.

²⁶ Por eso la fotografía es para Roland Barthes el mejor exponente de lo que él llama “mensaje denotado” o “mensaje sin código”, mensaje al que habiéndosele arrancado –ilusoriamente– las impurezas inherentes al código y la connotación sobre todo cultural, se le presupone una pureza y una objetividad absolutas; tanto que “la naturaleza parece haber producido de forma espontánea la escena representada”. Barthes, Roland (1986): “Retórica de la imagen”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, pp. 29-47. La cita es de la p. 41.

²⁷ Remoto, en términos indistintamente espaciales o temporales.

²⁸ Moreno Márquez, *art. cit.*, p. 94.

aquí se nos muestra, ante la que el espectador llega a sentirse desprotegido, vulnerable y sin posibilidad alguna de escape.

Es fácil advertir ese nivel extremo de implicación en la imagen de Aylan Kurdi: en ella, nos enfrentamos al estremecedor primer plano de un niño de corta edad, muerto en la playa y completamente solo, que en seguida transmite la sensación de abandono y desamparo, que hace aflorar en nosotros el sentimiento de compasión²⁹; sentimiento *originario*, dicho en términos fenomenológicos, de modo que sentimos auténtica lástima *por* el niño que ha tenido el infortunio de ahogarse en el mar porque nadie –deducimos– ha hecho nada por él o nadie lo ha impedido. Esta conexión *simpática* que nos liga a la escena, que nos involucra emocionalmente en ella, se refuerza en cuanto reparamos mejor en la identidad del pequeño: se trata de un niño caucásico, cuya ropa infantil mojada –camiseta, pantalón corto y zapatos– no presenta signo visible alguno de deterioro, alejándose así del estereotipo de niño “pobre, sucio y no indoeuropeo” al que nos tienen acostumbrados –y hasta cierto punto anestesiados³⁰– los medios informativos. Como espectadores occidentales, advertimos entonces una clara semejanza con nuestros hijos o nuestros nietos –al decir del director del rotativo *La Stampa*– y lo asociamos inconscientemente a “uno de los nuestros”³¹, aun sin serlo, aun estando geográfica y culturalmente a miles de kilómetros de nosotros. Sintiéndonlo así cada vez más próximo, no sólo comprendemos el trágico desenlace que ha tenido su vida, fruto del cual las olas del mar lo han arrastrado hasta la orilla de la playa, lo que equivaldría a quedarnos en el umbral afectivo de la *simpatía*, a sentir *junto* al niño; somos capaces además de intensificar ese sentimiento, de dolernos *con* el pequeño, aun cuando ese dolor no sea *de verdad*, corporal para entendernos, ya que es un dolor sentido *por delegación* –lo sentimos *con* el niño, pero *a través* de él–, como acto de conciencia, que es lo que caracteriza a la *empatía* que se apodera en este caso de nosotros. Por decirlo de otro modo, somos capaces de aprehender el dolor del pequeño desde su propio interior, situándonos dentro de él –por proyección e identificación intencionada con su

²⁹ El sentimiento por excelencia del mecanismo de adhesión, según enunciación aristotélica en la *Retórica* –motivación estrictamente moral– y en la *Poética* –motivación más propiamente estética–.

³⁰ Arteta, Aurelio (2010): *Mal consentido. La complicidad del espectador indiferente*, Madrid, Alianza.

³¹ Según la expresión del fotoperiodista Gervasio Sánchez al describir la escena. Ver De Andrés, Susana, Nos Aldás, Eloísa y García Matilla, Agustín (2016): “La imagen transformadora. El poder de cambio social de una fotografía: la muerte de Aylan”, en *Comunicar*, núm. 47, pp. 29-37.

persona- y actualizando allí nuestra aprehensión; *co-sentimos* dolor en resumidas cuentas³².

Con todo ello, el drama que vemos en imagen, aparte de sentirlo cercano –como sentían, después todo, los contemporáneos de Marat el retrato de su muerte-, lo hacemos nuestro, lo asumimos e interiorizamos y por eso nos zarandea y remueve las entrañas de la manera en que lo hace. A ello contribuye, por supuesto, el hecho de que miramos “sin escudo protector” –tras el que los mismos coetáneos de Marat, al igual que Perseo al enfrentarse a la Medusa, se ponían a buen recaudo y se protegían cuando admiraban la recreación artística de su asesinato-, pues la imagen fotográfica hemos dicho que sirve la realidad *en crudo y sin procesar*, y eso hace que el contenido trágico que nos pone por delante nos golpee aún más fuerte y nos aturda³³. Pero a ello hay que añadir los factores formales, que acaban *precipitando* también la representación sobre el espectador, impidiendo que se retire: junto al primer plano ya descrito, sobresale en este sentido el punto de vista, que ligeramente picado, apenas nos da altura –nos da la estrictamente necesaria para reconocer la figura recortada del pequeño-, situándonos así casi al nivel del retratado. Toda la superioridad que podríamos haber tenido por medio de ese plano, queda entonces anulada: estamos en pie de igualdad con el niño, a su lado prácticamente. La profundidad de campo, por otra parte, es lo suficientemente reducida como para llevarnos de nuevo a la víctima, frente a la que el mar aparece lógicamente en perspectiva tras su figura. La mirada que como resultado de ello se representa es la de quien habiendo llegado a la escena, se acerca y se agacha para ver mejor lo que hay en ella; la mirada de alguien en tierra firme, seguro –nunca mejor ilustrada la visión distanciada de Lucrecio-, que mira desde atrás –y por lo tanto, desde dentro, desde el destino anhelado de Europa- al niño que yace en la arena con la cabeza

³² Para la diferencia entre el sentimiento *simpático* y *empático*, entre el hecho de *sentir por* y *sentir con*, seguimos el análisis de la imagen fílmica de Alex Neill (2006): “Empathy and (film) fiction”, en N. Carroll y J. Choi (eds.), *Philosophy of film and motion pictures: an anthology*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd., pp. 247-259. Si la imagen es en cambio la del niño con el policía en pie junto a él, el lazo empático se establece con este último, quien situado de espaldas como en Friedrich, facilita nuestra proyección e identificación con él, haciendo así que el horror experimentado sea también menos intenso.

³³ Debemos a Kracauer la asociación del efecto protector del escudo de Perseo ante la Medusa con el efecto de pantalla de las imágenes: al igual que Perseo pudo cortar la cabeza de la Medusa sin mirar su rostro, que tenía el poder de petrificar a los hombres, sino el reflejo en su reluciente escudo, así también las imágenes, reproduciendo realidades horribles, permiten encararlas. Kracauer, Siegfried (1996): *Teoría del cine: la redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, p. 374.

apuntando hacia el mar, esto es, hacia afuera; una mirada por eso enteramente europea, muy distinta de la que tendría quien, desde el mar y llegando a la orilla – digámoslo una vez más, desde fuera-, desea alcanzar al precio que sea –incluso al de su propia vida- esa seguridad³⁴.

Pero por eso mismo, por la afectividad y absorción extremas que conlleva y que nos arrastra a él como un imán, el retrato de Aylan Kurdi se vale también de otras estrategias para crear la distancia de la que, *como realidad y nada más que realidad*, en principio carece; para ser sencillamente *más arte*. Actúa, en ese sentido, a la inversa de la imagen artística convencional, a la que faltándole verosimilitud, buscaba conectar emocionalmente con el destinatario, quien llegaba a sentirse conmovido así por algo que sabía a ciencia cierta que era *mentira*. En este caso, en cambio, si hay algo, y además en demasía, es realismo, de ahí que haya igualmente superávit afectivo. De lo que se trata entonces es de rebajar esa *hiperrealidad* para neutralizar a su vez el sentimiento, con objeto de que el receptor pueda realizar una lectura menos apasionada y más cerebral, pueda adquirir la lucidez suficiente para sostener la mirada a lo insoportable y, sin salir huyendo, reflexione con la seriedad y dignidad que ello merece; se trata de fomentar, en suma, una cierta experiencia de alteridad, un efecto de extrañamiento como el de la teoría teatral de Brecht, para que aquello que se mira pueda seguir siendo mirado sin anular su comprensión y como paso previo, al igual que en Brecht, para la acción social o intervención en la vida colectiva³⁵. Luego si todo se reducía en el arte a creer que era real lo ficcional, todo consiste aquí en creer que es más ilusión y engaño de lo que parece la realidad ante cuya representación artística nos encontramos: esa irrealidad, esa distancia, la acción protectora de la imagen, es lo que evita que quedemos paralizados por el espanto y nos empuja a actuar³⁶.

³⁴ De Andrés, Nos Aldás y García Matilla, *art. cit.*

³⁵ Las palabras del dramaturgo son especialmente elocuentes: “Esta dramática se dirige al espectador individual en la medida en que es miembro de la sociedad”. Brecht, Bertolt (2004): *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba, p. 62.

³⁶ Un matiz éste, el de la actividad ligada a la recepción distanciada de la representación artística, esencial aquí, teniendo en cuenta la postura opuesta en su día de Rousseau a la distancia estética: para él, el escudo protector de la imagen hacía que el dolor ante este tipo de imágenes fuera ficticio, siendo así un dolor estéril, que jamás iba unido al deseo de transformación de los factores sociales que lo causaban, el cual sólo se daba ante el dolor de verdad. Rousseau, Jean-Jacques (1994): *Carta a D’Alembert*, Madrid, Tecnos, pp. 30-32.

Desde esta óptica, es innegable que la fotografía en cuestión *estetiza* la realidad que muestra, pero no porque la embellezca innecesariamente, porque manipule su apariencia para hacerla más atractiva sin más y, por tanto, como deslealtad a la tragedia que representa o en contradicción con el juicio ético que hacemos de ella; la estetiza o *artistiza* –la vuelve *aún más arte*, pues la fotografía, como se sabe, está plenamente asentada como una de las bellas artes- para realzar justamente ese contenido y permitir ese juicio posterior, para introducir la distancia por medio de la cual proceder reflexivamente, porque sabemos que sin ella somos engullidos empáticamente por lo que vemos y nos sentimos impedidos para la actuación. *Como arte, como más arte*, el retrato de Aylan Kurdi nos da la oportunidad de dissociarnos de la realidad terrible que muestra y de ese modo encontrar un espacio, hasta cierto punto *desafectivizado*, para el discernimiento. Ahora bien, esa dimensión estética o artística, la distancia que con ella se alcanza, no debe entenderse nunca como anestesia, que supondría insensibilizarse frente al dolor y, por ende, desentenderse de él; sino a modo de vacuna más bien que inmunizando contra ese mal permite entrar en contacto con él sin riesgo de ser destruido –afectivamente, se sobrentiende-; una vacuna con la que sabiendo de la existencia de ese mal, ese dolor, no sólo no eludirlo, sino exponerse abiertamente a él y hacerle frente para intentar erradicarlo.

Como realidad estetizada –o *irreal(izada)*-, la fotografía de Aylan Kurdi hace gala de una construcción formal *muy artística*, que recuerda en gran medida el cuadro renacentista del *Cristo yacente* de Mantegna (*circa* 1480-90) (figura 7). Al igual que en esta tela, el retrato describe corporalmente un pronunciado escorzo que hace que lo veamos desde los pies –el punto más inmediato al plano de visión, a ras del mismo en la pintura de Mantegna- a la cabeza –lo más retirado-. En ambos casos también y para evitar la perpendicularidad completa, que dificultaría la visión del rostro, ascendemos sutilmente en altura gracias al plano picado ya comentado, que nos permite apreciar, en toda su extensión, el cadáver representado, aunque de manera un tanto comprimida por efecto de la proyección. Pero que recuerde o evoque dicha pintura, que haya similitudes entre las dos composiciones, no quiere decir que sean iguales; de hecho, existen también notables diferencias, relacionadas todas con el tratamiento del dolor, con la gestión del efecto perturbador que tiene la imagen, sin que ello implique, sin embargo, salirse de los límites artísticos, del carácter estético

de la escena, siguiendo en este sentido el modelo establecido por Goya. Así, por ejemplo, mientras Cristo yace cómodamente en su lecho –lo que inviste de nobleza una muerte que sabemos atroz, como ocurrirá posteriormente en David-, Aylan aparece tirado sobre la arena de playa, a donde lo han conducido las olas del mar –lo abominable de su muerte se deja entonces tal cual, como en *Los desastres*-. Si en el primer caso, el personaje se encuentra boca arriba, facilitando con ello su identificación por el espectador –a la manera, pues, de Marat-, en el segundo, el retratado se halla boca abajo, impidiendo aquella por tanto y confiriendo además a la representación un carácter universal y generalizante, una dimensión simbólica – como la tienen los grabados de Goya- de la que carece el lienzo de Mantegna³⁷: el niño muerto a orillas del mar es Aylan Kurdi, pero podría ser cualquiera de los otros muchos niños que han perecido ahogados también en el Mediterráneo, en su travesía junto a sus familias hacia una vida mejor. Y una última nota: como muerte honorable, el personaje de Mantegna se hace acompañar de las dos figuras superpuestas de las plañideras del lateral izquierdo, pero como muerte descarnada, el pequeño Aylan aparece totalmente solo, sin nadie que le llore, nadie que se acuerde de él o valore su padecimiento³⁸.



Figura 7. Andrea Mantegna: *Cristo yacente*

³⁷ Al hilo del comentario de Susan Sontag (2007), para quien el retrato de los muertos “propios” frente a los “ajenos” suele hacerse con bastante más respeto y decoro –con la “conveniente ocultación parcial” (*Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, p. 58)-, podemos seguir manteniendo, por el tratamiento dispensado al niño en la imagen –boca abajo y ocultando su rostro-, que se le muestra y se le hace sentir “como uno de los nuestros”.

³⁸ Esto no es así, sin embargo, en las otras dos imágenes que también fueron difundidas en prensa – Aylan en la arena junto al gendarme turco en pie o Aylan en brazos de este mismo policía-, pero como dijimos al comenzar el trabajo, nos interesaba la fotografía emocionalmente más perturbadora, aquella donde la “paradoja de la tragedia” salía especialmente a relucir.

5.- Belleza terrible, pero belleza

Estas varias diferencias se producen, aun así y según hemos dicho, dentro de la propia demarcación artística, que cada vez más extendida comprende desde el placer más dulce hasta el displacer más amargo, o por llevarlo al terreno práctico y aplicándolo a los casos aquí expuestos, desde Mantegna y David hasta el Goya de *Los desastres*. En las obras analizadas de estos autores, al igual que en la instantánea de Aylan Kurdi, hay estetización, hay por tanto belleza, aunque se manifieste de manera diversa y en grado asimismo diferente: el grado máximo es el que se da en David y en Mantegna –sobre todo en el segundo–, en cuyos cuadros, pese a haber dolor porque hay muerte –lo que se muestra en ambos casos es el producto de un asesinato–, se suaviza considerablemente, se hace más *llevadero* al espectador para entendernos, siendo como es el objetivo último la complacencia; en efecto, todo está pensado, tanto en la escenificación de Cristo como en la de Marat, para que nuestra impresión final sea satisfactoria, por mucho rechazo moral que nos provoque lo que vemos representado, que *desnaturalizado* por medio de la forma, queda prácticamente neutralizado. El grado mínimo se presenta, en cambio, en los aguafuertes de Goya y, llevando su ejemplo al límite, en el retrato de Aylan Kurdi, donde el dolor asociado a la muerte, transmitido sin apenas cortapisas ni restricciones, en *estado puro*, es un dolor totalmente desgarrador, de ahí la dificultad para afrontarlo, para salir del estado de insatisfacción al que conduce; estado, hay que añadir, buscado expresamente, que se pretende que el espectador sienta en toda su intensidad porque es el modo de proporcionarle además un conocimiento. Aun siendo por eso aflicción, tormento o dolor lo que experimentamos, la sensación que tenemos en todo caso es de un *dolor bello*³⁹.

Es preciso aclarar el significado de esta paradoja, de lo que se ha llamado *belleza dolorosa* o *belleza terrible* como veremos –paradoja en la medida en que se reúnen en la misma expresión sentimientos encontrados de placer y displacer– para llegar a entender lo que ocurre en la fotografía de Aylan Kurdi. Hasta ahora, el supuesto enfrentamiento o dialéctica, por decirlo en términos hegelianos, entre el fenómeno de

³⁹ De acuerdo con la tesis principal del libro de Reinhardt, Mark, Edwards, Holly y Duganne, Erina (eds.) (2007): *Beautiful suffering. Photography and the traffic in pain*, Chicago: Williams College Museum of Art/The University of Chicago Press.

lo bello y el malestar afectivo en las representaciones artísticas de la muerte se ha saldado indefectiblemente –desde Mantegna hasta Goya- con el sometimiento de la emoción negativa a la positiva: por irritante que resultara de entrada la escena, ese *escozor*, enfado o molestia acababan siendo vencidos de un modo u otro por el placer. Lo que aparentaba ser una síntesis conciliadora –seguimos basándonos en el esquema filosófico de Hegel- escondía en el fondo el sacrificio de uno de los dos términos en discordia que siempre era el mismo y llevaba así las de perder. Por mucha negatividad que hubiera así de partida, la experiencia estética se tornaba al final positiva, bien por la extraordinaria conversión del dolor en placer –como en David y en Mantegna-, bien por la recompensa vinculada a ese dolor que tenía un efecto asimismo equilibrante o, desde esta otra perspectiva, sojuzgante –como en Goya, cuyas escenas de ejecuciones y muertes nos acaban pareciendo, aun así, bellas-; no podía ser de otro modo además, teniendo en cuenta que la experiencia estética moderna, lo que conocemos como juicio de gusto, se instituyó oficialmente en el siglo XVIII encumbrando el sentimiento de placer y derrotando, en cambio, el de dolor, que quedó depuesto en general así como respuesta legítima al arte. A diferencia de todo ello, lo que desvela la instantánea de Aylan Kurdi es la persistencia más bien de la negatividad, en línea con los planteamientos estéticos de Carolyn Korsmeyer⁴⁰, en los que se deja sentir –dicho sea de paso- cierta impronta de la dialéctica negativa de Adorno: ya no se trataría, por tanto, de contener, reprimir o mantener a raya el dolor, de eliminarlo en definitiva, sino de conservarlo en la misma experiencia que el placer, de conjugarlo con él –tampoco serían ya excluyentes entre sí, como tradicionalmente fueron-; se trataría de reconciliarlo con él, sólo que ahora de verdad.

Efectivamente, instalándose también en el desacuerdo y el antagonismo, en el juego de tensiones defendido por la negatividad dialéctica de Adorno, lo que Korsmeyer sostiene a propósito de una emoción negativa como el asco –la negativa por definición, la auténtica proscrita de la estética moderna⁴¹-, que nosotros hacemos extensible aquí al desagrado en general, es que constituye un elemento insoslayable

⁴⁰ *Savouring disgust. The foul and the fair in aesthetics*, Oxford/Nueva York: Oxford University Press, 2011.

⁴¹ Kant la excluyó expresamente de la experiencia estética. Kant, Immanuel (2001): *Crítica del juicio*, Madrid: Espasa Calpe, §48.

en la experiencia de conjunto, en el todo orgánico donde se integra⁴², que por eso debe apreciarse y valorarse como tal, en su negatividad intrínseca. Esta afirmación rotunda de lo negativo, esta clara apuesta por el litigio al *estilo Adorno*, es lo que impide que el dolor –la repulsión para Korsmeyer– sea absorbido por el placer y pueda conservar toda la falta de complacencia que lo define. Pero que la emoción mantenga intacta ahora su negatividad no significa que la experiencia estética donde se presenta se vuelva también negativa, como cabría esperar quizás; al revés, gracias precisamente a esa negatividad, a la insatisfacción que le es inmanente –y demostrando una vez más así la filiación entre las tesis dialécticas de Korsmeyer y las de Adorno–, la experiencia deviene positiva, más incluso que cuando va unida al placer. Ello se debe a que la experiencia desapacible –el asco–, aparte de una experiencia afectiva, es una experiencia asimismo cognoscitiva, de manera que apareja un conocimiento que sin ella nunca se daría⁴³. El planteamiento aquí es que la emoción vivida, la emoción sufrida y padecida, hace tomar conciencia de realidades que de no ser así pasarían inadvertidas; mucho más en el asco, que por ser extremadamente físico –lleva en ocasiones incluso a la náusea–, el apercebimiento al que conduce es aún mayor. Esas realidades son siempre realidades importantes, realidades que en el caso del asco tienen que ver, explica Korsmeyer, con el advenimiento inexorable de la muerte, con nuestro destino final de perecimiento, y descomposición y podredumbre posterior. Pero para llegar hasta ahí, explica Korsmeyer, a ese momento de revelación –de recordatorio más bien en el supuesto de la repugnancia–, es necesario que el arte devenga áspero, tosco, insufrible incluso: como doloroso y desabrido es el mensaje a transmitir, dolorosa y desabrida es también la emoción que avivar en el receptor para alcanzarlo. No sólo no hay entonces derrota o redención del afecto –como veíamos en Marat, incluso en Goya–, sino que se extrema su poder devastador, su capacidad de causar desagrado, porque en su *vileza* está su mayor virtud: provocándonos un malestar y desvelándonos así grandes verdades, verdades frecuentemente terribles como en el asco, el arte nos

⁴² De ahí el apelativo de *organicista* con el que se conoce a esta otra explicación –la más reciente– a la “paradoja de la tragedia”. Levison 2015, *op. cit.*, p. 68.

⁴³ Adhiriéndose a lo sostenido en los últimos tiempos, la autora cree que las emociones, lejos de ser irreflexivas e irracionales, albergan un importante componente racional y reflexivo con el que valoramos objetos y situaciones y los juzgamos conforme a esa valoración (Korsmeyer, *op. cit.*, pp. 20-24, 49-53).

gusta y nos complace, lo juzgamos estéticamente bello, pero esa belleza es una *belleza terrible* se apresura a añadir Korsmeyer⁴⁴, una belleza que a semejanza del *arte negro* de Adorno que habla y dice la verdad, que desenmascara el falso cromatismo de la sociedad administrada moderna⁴⁵, nos descubre verdades y contenidos asimismo terribles.

Esta experiencia estética en la que consideramos bello y nos sentimos, al mismo tiempo, *sacudidos emocionalmente* por lo que vemos, es la que desencadenan imágenes como la del niño sirio ahogado en la playa: la animosidad que genera su contemplación se relacionaría así con esa dimensión profunda que sólo se encuentra, según Korsmeyer, en la belleza *de verdad*, en las llamadas también *bellezas difíciles*, en tanto provistas de un peso moral y un trasfondo ausente por lo general del mero agrado o complacencia; la belleza que nos hace percatarnos como aquí de las grandes tragedias de nuestro tiempo, de la pérdida continua de vidas humanas –vidas de niños incluso como Aylan Kurdi, lo que lo hace aún más espantoso- en el camino hacia una existencia más digna y mejor; que nos pone en alerta, dicho de otro modo, del estrecho cerco, del límite, en torno a ese tipo de existencia al que se aferra una minoría privilegiada mientras deja fuera y excluye a una gran mayoría desfavorecida. Comprender el significado de realidades que importan, o que deberían importar social y políticamente, moralmente, exige a menudo recurrir a experiencias asoladoras como la que provoca nuestra fotografía: necesitamos en cierto modo sentir –sentirnos mal, para ser exactos, pues estamos ahora en las antípodas del disfrute y el bienestar-, para entender el drama humano que ella representa y que lleva a deducir que, pereciendo seres humanos cada día que pasa, no podemos permanecer por más tiempo de brazos cruzados. Contenidos como éstos que no sabemos muy bien cómo gestionar o cómo dirigir sobre ellos la atención pública, adquieren entonces esa forma plástica y, removiendo nuestros sentimientos más sinceros y universales –causándonos ira, enojo, indignación, vergüenza-, nos conectan con nuestros semejantes y, con ello, no es que permitan albergar la esperanza de que entre todos hallaremos un día el modo de superar las

⁴⁴ *Ibid*, p. 163.

⁴⁵ Adorno, Theodor (2004): *Teoría estética*, Obras Completas 7, Madrid, Akal, pp. 32, 60 y 311.

circunstancias responsables de tales calamidades; nos hacen ponernos ya, hoy mismo, manos a la obra.

6.- Conclusión

La belleza que percibimos en la fotografía de Aylan Kurdi, lejos de trivializar o restar importancia a la muerte representada, lejos de servir de engaño o escapismo a ese molesto contenido, lejos de dejarnos en suma impasibles ante lo que vemos y alienarnos de la acción social y política, de acuerdo con el reproche que le hace Danto a la belleza de herencia moderna y tradición kantiana, belleza contemplativa y desinteresada⁴⁶, nos pone en relación, por el contrario, con el mundo práctico, el “mundo empírico” como lo denomina Adorno⁴⁷; de hecho, activa nuestro lado más comprometido y solidario, nos *mueve*, en el sentido etimológico primario del término *emoción*⁴⁸, que no por casualidad desempeña aquí un papel fundamental: la emoción –negativa, que es la que tiene esa propiedad- nos saca del disfrute estéril y nos hace desear un mundo mejor, nos impulsa a rebelarnos contra la injusticia y a luchar en pro de los derechos y la igualdad, de todo aquello que impida que tragedias como la aquí mostrada, inmerecidas e injustificadas, vuelvan a repetirse. Además de una belleza terrible como la define Korsmeyer, cabe entender por eso que es una *belleza noble*, pues hace aflorar la nobleza, lo mejor que hay nosotros: como el escudo protector de Perseo, sin abandonar del todo entonces su independencia y desde el más alto estatuto así de lo bello, nos hace afrontar y superar nuestros miedos, pero sobre todo nos permite “decapitar al monstruo”.

⁴⁶ Para Danto, “visión exaltada de la belleza”. Danto, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁷ Adorno, *op. cit.*, p. 236.

⁴⁸ Prueba de ello es que Joan Corominas (2006) subsume la entrada *emoción* en la de *mover*. Véase su *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, pp. 405-406.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (2004): *Teoría estética*, Obras Completas 7, Madrid, Akal.
- Aretoulakis, Emmanouil (2008): “Aesthetic appreciation, ethics and 9/11”, en *Contemporary Aesthetics*, núm. 6, pp. 1-19.
- Aristóteles: *Poética*, ed. trilingüe de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1999.
- Arnaldo, Javier (1990): *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el Romanticismo alemán*, Madrid, Visor.
- Arteta, Aurelio (2010): *Mal consentido. La complicidad del espectador indiferente*, Madrid, Alianza.
- Barthes, Roland (1986): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós.
- Baudelaire, Charles (1996): *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor.
- Bozal, Valeriano (2006): “La deshumanización y la violencia en los *Desastres de la guerra* de Goya”, en V. Bozal (dir.): *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, pp. 69-104.
- Brecht, Bertolt (2004): *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba 2004.
- Cicerón (2008): *Cartas III. Cartas a los familiares*, Madrid, Gredos.
- Corominas, Joan (2006): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.
- Danto, Arthur C (2005): *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Barcelona, Paidós.
- De Andrés, Susana, Nos Aldás, Eloísa y García Matilla, Agustín (2016): “La imagen transformadora. El poder de cambio social de una fotografía: la muerte de Aylan”, en *Comunicar*, núm. 47, pp. 29-37.
- Diderot, Denis (1994): *Escritos sobre arte*, Madrid: Siruela.
- Didi-Huberman, Georges (2004): *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós.
- Dubos, Jean-Baptiste (2007): *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*, Valencia, Universidad de Valencia.
- Glendinning, Nigel (2008): *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Hume, David (2011): *De la tragedia* en *Ensayos morales, políticos y literarios*, Madrid, Trotta.
- Infante del Rosal, Fernando (2017): “El dolor en la abstracción”, en *Cauce: Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, núm. 39, pp. 371-392.
- Kant, Immanuel (2001): *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe.
- Korsmeyer, Carolyn (2011): *Savouring disgust. The foul and the fair in aesthetics*, Oxford/Nueva York, Oxford University Press.
- Kracauer, Siegfried (1996): *Teoría del cine: la redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós.
- Levison, Jerrold (2015): *Contemplar el arte. Ensayos de estética*, Madrid, Antonio Machado Libros.
- Levison, Jerrold (2010): *Ética y estética. Ensayos en la intersección*, Madrid, La Balsa de la Medusa.
- Llorente Hernández, Ángel (2012): “Otto Dix, Pablo Picasso y la pintura de guerra”, en *Espacio, tiempo y forma*, Serie V, núm. 24, pp. 65-78.
- López Hernández, Juan Ignacio (2015): “La expresión artística del horror bélico, de Goya a Otto Dix. Estrategias artísticas, fundamentos estéticos, condicionantes éticos”, en *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, núm. 15. <<http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n15/lopez.pdf>> [Consulta: 16-V-2017].

- Lucrecio (1997): *De rerum natura. De la realidad*, Zamora, Lucina.
- Mena Marqués, Manuela B. (ed.) (2008): *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado/Ediciones El Viso.
- Moreno Márquez, César (2015): “Un arte de lo horrible. Intervención fenomenológica sobre lo horrible sin el horror, o sobre arte y distancia”, en *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, núm. 15.
<http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n15/Moreno.pdf> [Consulta: 12-V-2017].
- Neill, Alex (2006): “Empathy and (film) fiction”, en N. Carroll y J. Choi (eds.): *Philosophy of film and motion pictures: an anthology*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd., pp. 247-259.
- Reinhardt, Mark, Edwards, Holly y Duganne, Erina (eds.) (2007): *Beautiful suffering. Photography and the traffic in pain*, Chicago, Williams College Museum of Art/The University of Chicago Press.
- Rousseau, Jean-Jacques (1994): *Carta a D'Alembert*, Madrid, Tecnos.
- Sontag, Susan (2007): *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara.
- Stein, Edith (2004): *Sobre el problema de la empatía*, Madrid, Trotta.
- Vaughan, William (1994): *Romanticismo y arte*, Barcelona, Thames and Hudson/Destino.
- Vilar, Gerard (2012): “La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo” en A. García Varas (ed.): *Filosofía e(n) imágenes. Interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos*, Madrid, IFC, pp. 7-22.
- Worringer, Wilhelm (2008): *Abstracción y naturaleza. Una contribución a la psicología del estilo*, México, FCE.