

# LAOCOONTE

RÉVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018 • ISSN 2386-8449

---

## CONVERSANDO CON

---

“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por **Mar García Ranedo** y **Fernando Infante del Rosal**

---

## UT PICTURA POESIS

---

*Versos de amor insensato*, Poemas de **Antonio del Junco**

PANORAMA: FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA Sección coordinada por **Zsolt Batori**

The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, **Zsolt Batori**

TEXTO INVITADO: El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de **Robert Hopkins** (Trad. **Andrés Luna**)

Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins, **Paloma Atencia-Linares**

What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? **Guilherme Ghisoni da Silva**

La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, **Esther González Gea**

Fotografía y Post-Realidad, **Adolfo Muñoz García** y **Ana Martí Testón**

Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, **Hasan G. López Sanz**

La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue (2000-2017), **Julimar Mora Silva**

Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, **Mar García Ranedo**

El asco en la fotografía documental, **Mª Jesús Godoy Domínguez**

Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy, **Milagros García Vázquez**

Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, **Eunice Miranda Tapia**

A imagem-enigma na fotografia contemporânea, **Mônica Zarattinia**

La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, **Victor Murillo Ligorred**

---

## MISCELÁNEA

---

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

---

## RESEÑAS

---

EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

---

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

## COORDINACIÓN EDITORIAL

**Anacleto Ferrer** (Universitat de València)  
**Francesc Jesús Hernández i Dobon** (Universitat de València)  
**Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla)

## SECRETARÍA DE REDACCIÓN

**Lurdes Valls Crespo** (Universitat de València)  
**Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València)

## COMITÉ DE REDACCIÓN

**Tamara Djermanović** (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **Ana María García Varas** (Universidad de Zaragoza), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid), **Gerard Vilar** (Universitat Autònoma de Barcelona).

## COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

**Rafael Argullol\*** (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle\*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez\*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño\*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (University of Sharjah, United Arab Emirates), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

\*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

## DIRECCIÓN DE ARTE

**El golpe. Cultura del entorno**

## REVISIÓN DE TEXTOS Y TRADUCCIONES

**Antonio Cuesta**



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

**SEyTA.**  
 SOCIEDAD ESPAÑOLA  
 DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018

PRESENTACIÓN .....	7-8
CONVERSANDO CON .....	9
“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por <b>Mar García Ranedo</b> y <b>Fernando Infante</b> .....	11-21
UT PICTURA POESIS .....	23
Poemas y fotografías de Laocoonte n. 45, <b>Antonio del Junco</b> .....	25-26
<i>Versos de amor insensato</i> , Poemas de <b>Antonio del Junco</b> .....	27-47

PANORAMA

FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA .....	49
The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, <b>Zsolt Bátori</b> (Coord.) .....	51-55
TEXTO INVITADO .....	57
El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de <b>Robert Hopkins</b> . Traducción de <b>Andrés Luna Bermejo</b> .....	59-79
ARTÍCULOS .....	81
Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins, <b>Paloma Atencia-Linares</b> .....	83-96
What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? <b>Guilherme Ghisoni da Silva</b> .....	97-116
La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, <b>Esther González Gea</b> .....	117-132
Fotografía y Post-Realidad, <b>Adolfo Muñoz García</b> y <b>Ana Martí Testón</b> .....	133-141
Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, <b>Hasan G. López Sanz</b> .....	142-155
La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue (2000-2017), <b>Julimar Mora Silva</b> .....	156-180
Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, <b>Mar García Ranedo</b> .....	181-201
El asco en la fotografía documental, <b>Mª Jesús Godoy Domínguez</b> .....	202-216
Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy, <b>Milagros García Vázquez</b> .....	217-232
Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, <b>Eunice Miranda Tapia</b> .....	233-245
A imagem-enigma na fotografia contemporânea, <b>Mônica Zarattinia</b> .....	246-263
La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, <b>Víctor Murillo Ligorred</b> .....	264-275

MISCELÁNEA .....	277
En la periferia de las estéticas de lo virtual. Un análisis de la integración del cuerpo en la poética digital de Charlotte Davies, <b>Alejandro Lozano</b> .....	279-293
Invencción: arquitectura sin Arquitectura, <b>José Antonio Ruiz Suaña</b> .....	294-311
RESEÑAS .....	313
Frente a frente: los dos Cioran, <b>Joan M. Marín</b> .....	315-316
Retazos de una estética no escrita, <b>Francesc J. Hernández i Dobon</b> .....	317-319
La autonomía del diseño. Diseño como categoría estética, <b>Jorge Martínez Alcaide</b> .....	320-322
De la ficción como método de conocimiento. <b>Áurea Ortiz Villeta</b> .....	323-326
Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento, <b>César Moreno-Márquez</b> .....	327-331
Crear en tiempos digitales o cómo vivir a base de méritos, <b>Guillermo Ramírez Torres</b> .....	332-335
Ernst Friedrich y el entusiasmo por la paz, <b>Raquel Baixauli</b> .....	336-338
La Novena Elegía. Lo decible y lo indecible en Rilke, <b>Javier Castellote</b> .....	339-342
Pensar problemáticamente. Un ensayo sobre Gilles Deleuze, <b>Raimon Ribera</b> .....	343-345
Y tú, ¿por qué eres negro? <b>Carlos García Martínez</b> .....	346-350

Fotografías de **Antonio del Junco**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida con fotografía de **Antonio del Junco**.

Fotografías de 'Conversando con': **Antonio Cuesta**.







## La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados

*The importance of being called Aylan.  
Photography and activism in hyperconnected times*

Esther González Gea\*

### Resumen

El 3 de septiembre de 2015 muchos medios de comunicación amanecían con alguna de las imágenes tomadas a un niño sirio muerto en playas turcas tratando de huir de un país en guerra. El retrato del niño en cuestión, Aylan Kurdi, en primer plano con el rostro semioculto en la arena, viralizó en la red transformado por el clamor popular en forma de pequeños homenajes o mordaces críticas a la labor de Europa en el conflicto. Por un tiempo, pareció que el rumbo podía cambiar. El presente texto, parte de la relación establecida entre fotografía y guerra, para posteriormente ahondar en por qué esta representación y no otras acabó convirtiéndose en imagen icónica del conflicto sirio.

*Palabras clave:* Fotografía, guerra, Siria, Aylan Kurdi, imagen viral

### Abstract

On 3 September 2015, many media outlets were dawning with some images taken of a Syrian boy killed on Turkish beaches trying to flee a country at war. The portrait of the child in question, Aylan Kurdi, in the foreground with his face half hidden in the sand, was transformed by the popular outcry into a small tribute or a scathing criticism of Europe's work in the conflict. For a while, it seemed like the course could change. This text, based on the relationship between photography and war, explores why this representation, and not others, became an iconic image of the Syrian conflict.

*Key words:* Photography, war, Syria, Aylan Kurdi, viral image

### Fotografía y conflicto bélico. Relación íntima

Las guerras, en sus similitudes y diferencias, han estado marcadas por el ritmo ideológico de los tiempos y sus técnicas. Al igual que podemos pensar que cada guerra difiere de su predecesora, sus imágenes también marcan cierta distancia. Desde que el ser humano descubrió la fotografía, los conflictos bélicos constituyeron uno de los objetivos a retratar. El tenso panorama político que comienza a desarrollarse a mitad del siglo XIX y sobre todo en el XX, encontraría en el invento, abocado en un principio al medio impreso y con el devenir del tiempo al digital, un testigo de lujo que influiría sin duda en la opinión pública. La naturaleza política y filosófica de la imagen cobra

\* Universitat de València, España. [estgonge@alumni.uv.es](mailto:estgonge@alumni.uv.es) • [esthergonzalesgea@gmail.com](mailto:esthergonzalesgea@gmail.com)  
*Artículo recibido: 27 de abril de 2018; aceptado: 30 de octubre de 2018*

una dimensión tangible en ciertas representaciones, como sucedió con la fotografía del pequeño niño muerto en las playas del Mediterráneo, la razón de esta carencia us sobrinos Aylan y Galib Kurdi ante la prensaáneo.

La Guerra de Crimea fue el punto de partida que organizó a los fotógrafos en torno a un modo sistemático de proceder que se generalizaría a partir de la Primera Guerra Mundial<sup>1</sup>. Curiosamente, Roger Fenton, quien participó junto con James Robertson y su ayudante italiano Felice A. Beato en dicho conflicto, y a quien la historiografía atribuye algunas de las primeras imágenes de guerra, jamás publicó una imagen de un cadáver<sup>2</sup>. Se puede deducir que las condiciones técnicas y sus consabidas limitaciones eran desfavorables a la captura de instantes de acción o escenas próximas al combate, por lo que se debió conformar con fotografiar las huellas restantes del campo de batalla, aunque esto por sí mismo no explica la ausencia de cuerpos sin vida. Más bien, la razón de esta carencia la podemos achacar al carácter del trabajo: un encargo oficial que acarrearía restricciones, pues, como es lógico, los comitentes buscarían mostrar una imagen positiva del conflicto, o al menos, lo más aséptica posible. Ambas razones influirían, sin duda, en la elección última del fotógrafo a la hora de configurar el paisaje libre de muertes que el mundo contemplaría.

Un camino aparentemente distinto emprendió su ayudante Felice Beato una vez concluida la primera hazaña. En la Segunda Guerra del Opio, Beato enseñó la muerte, eso sí, siempre del bando chino nunca del lado británico o francés. Pues a pesar de la relativa objetividad y libertad de la que gozaba, la decisión final estaba condicionada a exponer el poder de las fuerzas británicas y lo irremediable de la guerra. Por tanto, el trabajo del italiano continuaba la línea emprendida por su predecesor de alto calado patriótico<sup>3</sup>.

La Guerra de Secesión Americana supuso un primer cambio reseñable en cuanto a los primeros avances técnicos e ideológicos. Los reportajes bélicos de fotógrafos como Mathew Brady y su equipo o Tymothy O'Sullivan nos enseñaban fotográficamente, por fin, los horrores de la guerra. En la batalla de *Bull Run* (1862) Brady retrató por primera vez cadáveres que pertenecían a soldados de la Unión. La presencia de la sangre y los cuerpos sin vida en las imágenes obligó a abrir un debate –que continúa en activo– sobre la legitimidad de publicar este tipo de fotografías.

Así, sucesivamente, los muertos se incorporaron a la imagen de conflictos armados sin rechistar, ya que el poder que infundía un cuerpo sin vida era perfecto para múltiples fines. Todos recordarán la famosa imagen atribuida a Eugène Disdéri sobre los comuneros fallecidos en los convulsos, a la vez que breves, acontecimientos que vivió la ciudad de París en 1871. Cuerpos muertos numerados en ataúdes que retan al espectador a la interpretación, no exenta de limitaciones, de una imagen que se convirtió en emblema del acontecimiento, pero que también fue empleada sin pudor años después, exactamente en 1943, por Jaques Doriot para ilustrar los avatares de la Guerra Civil española (Sánchez Durá 2002: 37).

---

1 Anteriormente a este acontecimiento bélico ya se habían realizado reportajes en daguerrotipos como la Independencia de México en 1846 o las trincheras en las calles de París durante la Revolución de 1848 (Sougez 2011: 385).

2 Susan Sontag apunta que siguiendo las premisas del Ministerio de Guerra que le prohibió de forma fehaciente fotografiar muertos, mutilados o enfermos (Sontag 2013: 48).

3 Teóricos como Sousa remitiendo a Ledo Andión citan la posibilidad de que el primer fotógrafo en capturar muertos en combate fue James Robertson cuando cubrió la caída de Sebastopol (Sousa 2003: 45).

Pero el conflicto armado que levantó al fotoperiodismo en aras de la verdad e inundó el mundo de imágenes partidistas fue la Guerra Civil española. De nuevo la técnica juega un papel decisivo, alrededor de 1930 se instaura la famosa Leica, cámara portátil de objetivos intercambiables que usaba película de 35 mm, lo que favoreció la movilidad de los fotoreporteros y la captura de imágenes con aura vivificada. Como dice Susan Sontag, esta guerra fue la primera cubierta en sentido moderno con los fotógrafos en primera línea de combate y una proliferación de imágenes que rápidamente aparecían en publicaciones de toda índole tanto nacionales como extranjeras (Sontag 2013: 25).

Al mismo tiempo que la fotografía documental impacta al espectador bajo la premisa de que “la cámara nunca miente”, por medio de la máxima barthesiana de “Esto ha sido”, la historia del fotoperiodista posee una larga tradición de engaño y manipulación<sup>4</sup>. El primero que utilizó la mentira como carta de presentación y reclamación fue el inventor maldito Hippolyte Bayard que en 1840, casualmente, se representó muerto. Pronto otros le siguieron en la senda de lo falso. Oscar Rejlander, prolífico en imágenes manipuladas, produce en 1857 una fotografía de carácter documental titulada *The Street Urchins* en la que aparece un niño callejero lanzando una castaña al aire, dicho fruto que supone el *punctum* de la imagen es sostenido en el aire con un hilo transparente. Pero no fueron los únicos, se sabe que a pesar de los conflictos morales que tuvieron numerosos fotógrafos, la mayoría de los nombres que hoy resuenan en el panteón de los orígenes de la fotografía, e incluso algunos de los fotógrafos de guerra citados, emplearon diferentes métodos de retoque para embellecer o direccionar sus composiciones y la manipulación directa de la escena. Como simple ejemplo de las primeras fotografías de guerra adulteradas nombraremos la famosa imagen de Gardner tomada durante la Guerra Civil norteamericana titulada *Home of a Rebel sharpshooter* de 1865 en la que al parecer usó el mismo cadáver que en otra de sus imágenes, *A Sharpshooter's Last Home* tomada unos años antes (Sousa, 2003: 46).

Alejándonos por un momento de la escenificación ficcional de la fotografía que, como hemos tratado de demostrar, caminó siempre de la mano del medio fotográfico, más interesante si cabe es la consecuente intromisión de estas imágenes del horror en el tranquilo hogar burgués que, por extensión en el tiempo, acabaría adentrándose de pleno en la vida moderna de cualquier ser humano medio hasta instalarse, casi definitivamente, en las pupilas de más de medio mundo gracias a los avances técnicos de los dispositivos electrónicos. Cuando estalló la llamada Gran Guerra, muchos medios impresos de lugares como Estados Unidos, Reino Unido, Francia o Alemania ya contaban con un elenco de fotoperiodistas a sus órdenes, y cuando ésta finalizó la mayoría de los grandes periódicos poseía su propio equipo de reporteros. Cada medio, como es de prever, ansiaba conseguir la exclusiva, al tiempo que redireccionar odios y afectos según ideologías entre el gran público. Pero sería, como apuntábamos anteriormente por medio de las palabras de Sontag, la Guerra Civil española la que desplegaría todo un arsenal de documentalistas y, además, sería el germen de *Magnum*

---

4 Para ampliar información sobre manipulación en el fotoperiodismo: <<http://paulmartinlester.info/writings/pjethics.html>> (20-XI-2017). Otra lectura interesante sobre la manipulación del medio fotográfico la encontramos en el texto de Joan Fontcuberta *El beso de Judas* (1997). Además, en los albores de la fotografía documental, cuando ni siquiera se puede hablar de ésta en sí misma y la mayoría de las fotografías servían como modelo para posteriores grabados que finalmente ilustrarían la prensa impresa, se conocían casos de manipulación directa sobre la plancha de madera (Sousa 2003: 37).

(1947) una de las primeras agencias especializadas que nació de la mano de fotógrafos comprometidos como Robert Capa, David Seymour, Henri Cartier-Bresson o Maria Eisner entre otros. Este tipo de fotógrafo amparado en una relativa independencia alzó la fotografía de guerra al estatus de icono. Sólo debemos pensar en la archiconocida imagen, *Muerte de un miliciano*, que ha sido representada hasta la saciedad para definir el conflicto bélico español, analizada hasta la extenuación y foco de múltiples controversias.

Después de ésta, se han sucedido una estimable cantidad de instantáneas icónicas que recogen diferentes momentos clave en la historia de los conflictos armados, en las que la muerte aparecía como verdadera protagonista<sup>5</sup>. Con rostros reconocibles o sin ellos, los cadáveres-imagen desafían la conciencia del espectador ante las guerras. Un espejo al que enfrentarse que recoge mucho más que un instante de un acontecimiento, acumula la síntesis de un momento histórico y su manera de mirar.

### **Potencia y poder. Dos caras de una imagen**

El 2 de septiembre de 2015 murió Aylan Kurdi junto a doce refugiados más en la playa turca de Bodrum intentando alcanzar las costas de la playa griega de Kos, casi la mitad de los fallecidos eran niños. La fotógrafa Nilüfer Demir, corresponsal de la agencia turca Dogan encargada de cubrir la llegada de refugiados, se encontraba allí haciendo guardia cuando al parecer ella y sus compañeros vislumbraron cuerpos flotando en el mar. Según sus propias palabras, al ver al niño en la orilla del mar, conmocionada, lo único que pudo hacer fue inmortalizar su voz, su grito silencioso ante la barbarie<sup>6</sup>.

La imagen *post mortem*, difundido por la agencia Reuters Ankara/DHA, dio la vuelta al mundo estampada en las portadas de multitud de periódicos y encabezando medios digitales (Fig.1). El retrato, captado desde varios encuadres, no fue la única fotografía que se tomó; otras dos instantáneas en las que aparecían cuerpos de seguridad arrojando el cadáver también fueron protagonistas. Pero, por encima de la composición de la imagen, lo que está claro es que la muerte del niño sirio se convirtió inmediatamente en tema de actualidad, aunque no era ni la primera ni sería la última de las muertes como consecuencia de la crisis migratoria que asolaba Europa. También, desde prácticamente el día de su publicación, comenzaron a saltar comentarios en diferentes medios de comunicación apuntando la posible manipulación de la imagen, además de ponerse en tela de juicio la necesidad o los fines de su difusión, junto a un sinnúmero de cuestiones que alertaban de una posible escenificación o, al menos, de un aprovechamiento rápido del acontecimiento por parte de gobiernos, instituciones y demás organismo involucrados en gestionar uno de los conflictos migratorias más impactantes de los últimos tiempos<sup>7</sup>.

5 A modo de recordatorio de las sospechas que sigue generando la imagen fotográfica aludiremos a las repetidas controversias del famoso certamen *Word Press Photo*, nacido con el objetivo de dar a conocer el trabajo periodístico a nivel internacional y donde las bases son muy estrictas con el mantenimiento de la naturaleza cruda del medio. En los años 2013 y 2015 el trabajo de Paul Hansen y el de Giovanni Trollo, fueron objeto de polémica (Koch 2013; Ferrer 2015).

6 Estos datos provienen de distintos medios periodísticos. Con más o menos poética, la mayoría recogen las mismas palabras de la artífice de la instantánea (Griggs 2015; Mateos 2015; Cruz 2015; El Diario 2015).

7 La prensa internacional se dividió entre los partidarios de publicar la foto y los que la consideraron innecesaria o amoral. En principio, los medios británicos ilustraron las portadas de sus periódicos con la imagen del niño



Fig. 1 Nilüfer Demir, Retrato post mortem Aylan Kurdi, 2 de septiembre 2015

Algunos medios o teóricos de la imagen como Joan Fontcuberta, de manera algo utópica, hablan de que “la instantánea de un niño sirio ahogado en las costas de Turquía es capaz de desatar acuerdos internacionales sobre refugiados e inmigración, que la burocracia y la desidia de los dirigentes políticos paralizaban” (Fontcuberta 2016: 8). En este sentido, el artículo *La imagen transformadora. El poder social e una fotografía: la muerte de Aylan*, aborda cómo la fotografía del niño muerto generó una reflexión sobre el papel de la imagen en la provocación de reacciones solidarias internacionales, entre las que señala la creación de plataformas *on line* de acogida a refugiados; el anuncio por parte del magnate egipcio Naguib Sawiri de comprar una isla para que puedan asentarse personas sirias y que llevaría el nombre del pequeño; concentraciones en numerosos lugares del mundo reclamando asistencia humanitaria; y activación de iniciativas institucionales, como la puesta en marcha por Angela Merkel que gestó un programa de acogida (De Andrés 2016: 29-37). Sin embargo, ¿es cierto que en las primeras décadas del siglo XXI las imágenes todavía poseen la virtud de cambiar el destino político y social de los acontecimientos? En este sentido, W. J. T. Mitchell,

---

muerto: *The Guardian*, *The National*, *The Independent*, *The Sun* o el *Daily Mail*, entre otros. La imagen escogida en la mayoría de los casos era la del policía turco recogiendo el cuerpo sin vida y apartándolo de la orilla, acompañada de eslóganes acusatorios en donde se podía leer entre líneas cuestiones ideológicas y políticas. Mientras, medios franceses como *Le Figaro*, *Libération* o *l'Humanité*, no dedicaron su portada al acontecimiento, ni siquiera mostraron la foto en sus páginas interiores. Sólo *Le Monde*, en la edición de la tarde, reservó un pequeño apartado al final para analizar el hecho. La misma línea siguieron los medios alemanes *Die Welt* o *Süddeutsche*, mencionar el problema de los refugiados pero en ningún caso mostrar las imágenes. Únicamente, el tabloide *Bild* le concede una última página. En Italia la prensa se dividió: *La Repubblica* decidió no publicar la imagen, mientras, *Corriere della Sera* y *La Stampa* llevaron la foto en portada, éste último directamente optó por la fotografía del cuerpo en solitario. En los periódicos estadounidenses encontramos los mismos gestos: el *Washington Post*, el *Wall Street Journal* o *Daily News* muestran a Aylan entre los brazos del policía; en *The New York Times* o *New York Post* la fotografía aparece en su interior; *Usa Today* y *Los Angeles Time* omiten la fotografía aunque hablan de la crisis de Europa. Por último, los medios turcos mostraron sin pudor la imagen en todas las portadas acusando a Europa de pasividad. En España, *El País* publicó la imagen del policía sosteniendo el cuerpo, mientras *El Mundo*, *El Correo* o *El Periódico* escogieron el primer plano del niño (*La Nación* 2015; *El País* 2015). Al respecto del tema de la posible manipulación de la imagen podemos acudir también a numerosas fuentes, entre ellas: (Damgé y Breteau, 2015).

reflexiona que

[...] el valor y la vida de las imágenes se vuelven más interesantes cuando aparecen como centro de una crisis social. Los debates sobre la calidad de tal o cual obra de arte son interesantes, pero son tan sólo escaramuzas menores en un teatro mucho mayor de conflictos sociales que parece estar centrado invariablemente en el valor de las imágenes tanto como lo está en otros valores “reales”, como el de los alimentos, el territorio y la vivienda. [...] Los valores de uso pueden mantenernos con vida y alimentarnos, pero es la plusvalía de las imágenes la que hace historia, crea revoluciones, migraciones y guerras (Mitchell 2017: 128).

En el primer aniversario de la imagen, cuando ya se pudo hacer balance, el profesor Rafael R. Tranche concluyó su análisis de los efectos de la foto, afirmando:

Un año después de esta imagen, la guerra siria continúa su curso sin visos de concluir, la Unión Europea ha firmado con Turquía uno de los acuerdos más bochornosos de su historia para evitar que los refugiados lleguen a nuestras fronteras y los partidos xenófobos crecen con su discurso del odio (Tranche 2016).

Lo que es cierto, alejándonos por un momento de la instantánea del cadáver, es que las imágenes siempre han tenido un papel protagonista, tanto como dispositivos de arranque como punto y final de masacres humanas. De hecho, para muchos, fue un inocente graffiti en la pared de una escuela en Daraa, Siria, en el que se podía leer, “Es tu turno, Doctor”, en referencia a Bashar el Asad de profesión oftalmólogo, el que desató la tensión acumulada e hizo estallar una guerra (Alba 2016; Thompson 2015). Por contra, otras imágenes han servido para movilizar conciencias en torno a la necesidad de concluir conflictos bélicos y políticos. Sin duda, el trabajo que llevaron a cabo fotógrafos como Larry Burrows en la guerra de Vietnam contribuyó a incentivar todavía más las revueltas desatadas y convirtió el enfrentamiento en un hito histórico, entre otras cosas, por la gran cantidad de despliegue documental que generó gracias a la superación de la censura militar.

En la I Guerra del Golfo reapareció la censura y posterior polémica al prohibir fotografiar el cuerpo de soldados americanos muertos. Prohibición que fue abolida en 2009 por Barack Obama en el primer año de presidencia de los Estados Unidos. La sociedad americana, y por ende la mundial, arrastraba las secuelas de una de las catástrofes históricas más determinante para la sociedad occidental: el atentado contra las Torres Gemelas ocurrido el 11 de septiembre de 2001. Acción que puso de manifiesto como indica Judith Butler la visibilización de imágenes de cuerpos muertos, con nombres, historias y reacciones de familiares, “el duelo público se encargó de que estas imágenes resultaran icónicas para la nación, lo que significó, por supuesto, que hubiera mucho menos duelo público para los que no eran ciudadanos estadounidenses y ningún duelo para los trabajadores ilegales” (Butler 2010: 64). Más tarde, amparados en el limbo de la imagen y confiando, quizás, en la inocencia del medio y en la aprobación del cuerpo enemigo como mercancía de divertimento, los soldados implicados en la II Guerra del Golfo adquirieron el papel de fotógrafo y tomaron las controvertidas imágenes de las torturas de Abu Ghraib, con las que, de nuevo, saltaron a la palestra cuestiones éticas, morales, ideológicas, pero también estéticas que giraban alrededor del poder de las imágenes y la relación o inserción de las mismas en la tradición de las representaciones occidentales, en donde el cuerpo

muerto o torturado vuelve a ser el centro de las miradas (Eisenman 2014).

Retornemos a la imagen que nos convoca con la perspectiva que da el tiempo. Tres años después de la muerte del niño sirio y la consabida imagen, podemos decir que ésta se ha transformado en todo un icono mediático con sus luces y sombras: “la escena no condujo a lo alegorizado, sino que derivó en un relato tremebundo y cariacontecido de las peripecias de una familia, enfatizando sus aspectos más emotivos” (Tranche 2016). Pues la famosa fotografía tomada desde diferentes puntos de vista, además de ilustrar los diferentes medios de comunicación, propició el interés por un relato de supervivencia íntimo que confería identidad a la vida. No sólo era un cadáver más a orillas del Mediterráneo, sino que era un niño con nombre propio, con una madre y un hermano también fallecidos en tan trágico acontecimiento, y con un padre y una familia lejana que sufrían el dolor. No hizo falta más fotos de cadáveres, una bastaba, pues ella contenía los ingredientes imprescindibles para alertar y conmover a un público global: la naturalidad de la toma libre de artificio en la que parece desaparecer la figura de la fotógrafa en pro de lo real; la vestimenta del pequeño Aylan tan parecida a la de cualquier niño occidental; la colocación del cuerpo que emulaba el dulce sueño; la proximidad del encuadre, etc. En suma, una fotografía alejada de la parcela artística y que apela a la emoción mediante ciertos mecanismos. “L’ensemble de ces éléments – influence du contexte, culture visuelle préexistante, recomposition allégorique – produit un message qui s’impose de manière apparemment spontanée” (Gunthert 2015). Como también indicaba Susan Sontag,

En la fotografía de atrocidades la gente quiere el peso del testimonio sin la mácula del arte, el cual se iguala a insinceridad o mera estratagema. Las fotos de acontecimientos infernales parecen más auténticas cuando no tienen el aspecto que resulta de una iluminación y composición adecuadas, bien porque el fotógrafo es un aficionado o bien porque –es igualmente útil– ha adoptado alguno de los diversos estilos antiartístico consabidos (Sontag 2013: 29).

En sintonía con esta idea del triunfo mediático de la imagen-azar, Víctor del Río señala la importancia de confiar en una imagen que se parezca a la imperfección de lo real, cuanto más casual se muestre tanto más auténtica resultará. El interlocutor empatiza cuando se siente privilegiado como espectador de la casualidad. Con todo, el aspecto de una imagen, su forma,

nos permite asociarla a un determinado ámbito de producción, es decir, nos permite reconstruir en parte cómo o dónde se ha generado. Una imagen siempre transparenta algo de la maquinaria que la genera. Una maquinaria que además de su sentido literal, el que se refiere a las distintas técnicas fotográficas, presenta otro más complejo de orden social y cultural (Del Río 2008: 132).

Al poco del naufragio, los familiares vivos, el padre y la tía residente en Canadá, quien había intentado traerlos con ella, continuaron el relato personal nutriendo a los medios de comunicación de detalles e imágenes que alimentaban el mito. ¿Cuál era el motivo? ¿Por qué querían seguir enseñando al mundo su dolor? ¿Les movían intereses económicos, o más bien, necesitaron implicarse socialmente como única posibilidad de colaborar con el resto de refugiados que seguían huyendo? o, tal vez, se dejaron llevar por aquella vorágine retransmitida. De la gran cantidad de imágenes de los familiares

producidas con posterioridad llama la atención un vídeo en el que podemos observar cómo Tima Kurdi, hermana del padre y tía de los niños, muestra una imagen ante las cámaras de ellos vivos y sonrientes, mientras entre lágrimas y tocando la susodicha fotografía (Fig. 2), clama en contra de que más refugiados sirios continúen arriesgando sus vidas en las aguas del Mediterráneo (Smith 2015; Khan 2015).



Fig. 2 Tima Kurdi tocando una foto de sus sobrinos ante la prensa, 2015

Como bien resume Richard Salkerd sobre el fotoperiodismo o la fotografía documental –a lo que podríamos añadir el resto de géneros fotográficos–, “las imágenes que pretenden contar la verdad sobre los acontecimientos están sujetas a consideraciones éticas y filosóficas” (Salkeld 2014: 71). En el grueso del caso que nos ocupa, las imágenes del conflicto migratorio, el problema llega cuando esas instantáneas pierden su aura original, cuando son normalizadas lejos de esas preocupaciones éticas o filosóficas por parte de los consumidores. En torno a este dilema se pronuncian algunos reporteros gráficos españoles como Santi Palacios que trabajan en primera línea de las rutas de los refugiados: el desafío contra esa indiferencia es para el fotógrafo conseguir imágenes de calado emocional actuando desde el respeto por las víctimas. Al mismo tiempo, se plantea la disyuntiva de buscar un equilibrio entre lo pertinente y lo incómodo en estas imágenes. Algunos fotoreporteros están en contra de mostrar los cuerpos sin vida, otros, en cambio, consideran imprescindible enfrentar al espectador a la muerte para tratar de remover conciencias. El debate está servido. Pues también la fotografía documental sufre censuras y se expone a los límites de lo representable. Este año pasado, dentro del principal encuentro de fotoperiodismo en Perpiñán, por segundo año consecutivo quedaron fuera las imágenes del terrorismo, aludiendo precisamente al peligro de inmunizar (Benach 2017; Vicente 2017). Creo, siguiendo al filósofo e historiador George Didi-Huberman, que la clave para comprender este

tipo de imágenes se halla en su potencia y no en su poder, entendiendo por potencia cuestiones relacionadas con la intención del artífice, la libertad de creación y el *pathos* de la imagen. Si bien, en ocasiones, delimitar ambos conceptos resulta difícil, pues, a veces, una imagen de encargo destinada a ocupar portadas y pantallas, adquiere de forma casi espontánea una fuerza inusitada (Didi-Huberman 2017).

### **Estallido de un clamor popular: Aylan Kurdi como mártir en red**

Donde verdaderamente la imagen de Aylan Kurdi alcanzó el estatus de foto-ícono fue por medio de su circulación popular. El recorrido e intervención ciudadana de la instantánea en soportes más allá del marco periodístico fue apabullante. En muchos lugares del planeta, días después de lo ocurrido, se sucedieron acciones a modo de homenaje y crítica. En una playa en Rabat, Marruecos, unas treinta personas ataviadas como el pequeño Aylan, simularon el naufragio colocándose en la misma posición durante unos veinte minutos. Los portavoces del encuentro, la artista Latifa Ahrar y el periodista Rachid el-Belghiti, proclamaron que estaban ahí para señalar que el Mediterráneo debe seguir siendo un espacio para el intercambio, en lugar de una barrera para quienes son víctimas de dictaduras, guerras civiles y terrorismo. Al otro lado del Mediterráneo, en una playa de la Franja de Gaza, residentes construyeron una escultura de arena con la imagen del niño ahogado. Siguiendo esta estela escultórica, el artista indio que trabaja con este material, Sudarsan Pattnaik, también levantó una efigie de Aylan en la playa que acompañó con la frase: “Humanity washed ashore. Shame, shame, shame...”. A los meses del suceso, Justus Becker y Oguz Sen, dos artistas del graffiti, pintaron frente a la sede del Banco Central Europeo en Fráncfort un mural sirviéndose de nuevo de la famosa fotografía. Y la iglesia de San Antón en Madrid, las navidades del acontecimiento, sustituyó en su tradicional Belén navideño la figura del Niño Jesús por una que recogía la representación de Aylan muerto (Fig. 3)<sup>8</sup>.

Lorenzo Vilches, previene, que lo que interesa en estos tiempos no es la autoría ni la representación de una imagen sino su inmediatez. Esto genera que se refuerce “el estereotipo social y cultural a una gran velocidad de difusión globalizada”, por tanto, la eficacia de una imagen radica en su rapidez de circulación (Vilches 2007: 147). En efecto, una posible causa para la difusión masiva de la fotografía del niño sirio fue sin duda la accesibilidad y la velocidad de los medios. Casi inmediatamente después de la publicación, la instantánea desató un clamor popular del todo llamativo e inesperado. La red social Twitter, bajo el hashtag #KiyiyaVuranInsalik (La humanidad que naufraga), se llenó de conmemoraciones al infante muerto. Las apropiaciones de la imagen proliferaron por la red inundando cada rincón *on line* del planeta. Versiones para todos los gustos agrupadas en torno a tres grandes temas: las de resonancias religiosas, Aylan como ángel que sube al cielo e incluso como santo con aureola; las que emulan el dulce sueño rodeado de atributos que recuerda a la infancia; y por último, las de carga política e ideológica, Aylan como símbolo de la vergüenza de Europa<sup>9</sup>. Todas estas imágenes iban acompañadas de textos de dolor, de rabia, de impotencia, hacia una realidad que asolaba a una sociedad aletargada.

8 Algunos ejemplos entre la multitud de noticias que recogen estos gestos (Parfitt, 2015; Parande, 2015. El País 2016. Serrato, 2015).

9 Esta agrupación y análisis es extraído mayoritariamente de las imágenes que circulan en redes sociales, especialmente *Twitter*, con el hashtag #KiyiyaVuranInsalik.



Fig. 3 Belén solidario con los refugiados en la iglesia de San Antón, Madrid, 2015

Algunos autores, con acierto, también han puesto el acento en la sobreexposición de la muerte de Aylan Kurdi en los medios de masas. Gervasio Sánchez, en un artículo para *La Marea*, definía lo sucedido con el tema como “la mayor orgía declarativa de los últimos años”, indicando como “centenares de tertulianos de televisión y radio, decenas de columnistas, llenaron horas y páginas con sus impresiones, un concurso de ingenio literario, prosa sensiblera y compadreo sobre el dolor ajeno, un obscuro mercadeo de postales cínicas e hipócritas” (Sánchez 2017). Lo que nos devuelve al doble debate: por una parte, qué imágenes de cadáveres deben publicarse y cuáles deben quedar excluidas del circuito mediático, ¿cuál es el rasero a seguir?; y por otra, ¿el problema es de la imagen?, o más bien, del uso que hacemos de ella.

Recientemente hemos sido testigos de lo ocurrido con las imágenes de cadáveres surgidas a raíz del atentado terrorista perpetrado en Barcelona. La polémica suscitada en torno a si es necesario mostrar o no las fotografías de los muertos en las Ramblas, concretamente, la de los niños, fue una de las líneas abiertas a raíz del trágico suceso. Las redes ardieron señalando la obscenidad de la exposición de dichas fotografías o vídeos, e incluso, muchos tampoco olvidaron que un par de años atrás una imagen de un niño muerto arrasó la red; entonces, debían explicarse. El diario *Público* escribió un artículo titulado, elocuentemente, *No pongáis vuestras sucias manos sobre la muerte*, en el que comenzaba indicando por qué no es lo mismo publicar la foto de Aylan muerto que las de los niños atropellados en el atentado terrorista, el argumento era contundente: “Una busca generar conciencia. Las otras alimentar el odio”. Más adelante esgrime una razón más elaborada, en la que separa la fotografía que “nace del dolor y la intuición” de un hecho evitable y la que nace de la “estupidez, del odio racista”, que pretende hacer suyas las víctimas. La confusión y las acusaciones continúan a lo largo del artículo, fragmentando en dos grandes grupos a los partidarios de igualar una foto a las otras y a los que, en teoría, sólo publican imágenes con dignidad y respeto. En síntesis, para el medio, la imagen de Aylan sirve para el compromiso, para “no mirar hacia otro lado”, publicarla nos “hace mejores personas”; en cambio, las fotografías

de los niños muertos en las Ramblas son propaganda del enemigo, “apelan al odio” (Público 2017). Al final, la problemática alrededor de las imágenes es mucho más que eso, se trata del valor de las vidas o, lo que es lo mismo, de la cercanía de las muertes. Recogiendo de nuevo las palabras de Mitchell, “las cuestiones sobre la libertad para exponer imágenes ofensivas son, entonces, realmente, cuestiones sobre el contexto más que sobre el contenido –sobre dónde y cuándo y para quién se expone la imagen–” (Mitchell 2017: 183-184).

Ciertas imágenes, siguiendo a Jean-Luc Nancy –refiriéndose específicamente a los campos de exterminio–, están *prohibidas*, su representación es imposible. Un ejemplo de controversia reciente lo tenemos en el proyecto de Shahak Shapira titulado *Yolocaust* que pone de relieve los límites de la representación (Fig. 4). El artista israelí mezcla fotografías tomadas por los turistas en el Memorial del Holocausto de Berlín, muchas de ellas *selfies*, con imágenes de los campos de exterminio nazis. La iniciativa tuvo una gran repercusión en redes, la página web donde se almacenaban las fotos fue visitada por más de 2,5 millones de personas, llegando incluso hasta algunos de los implicados en las instantáneas quienes inmediatamente entendieron el mensaje y pidieron al artista que retirara las fotografías, previa disculpa pública y eliminación de los retratos de sus cuentas privadas (Sánchez 2017). La historia de imágenes borradas o silenciadas es extensa, como ya hemos apuntado en varios casos, en la actualidad las fotografías generadas por el terrorismo islámico se censuran, tanto a nivel público como en certámenes documentales, junto con las representaciones del Holocausto, o cualquier crimen que avergüenza a la civilización. Todas estas imágenes corresponden a esas *representaciones prohibidas* (Nancy 2006). Pero, aun con las explicaciones, continuamos sin acabar de entender algunas de las discriminaciones. George Didi-Huberman, en un libro imprescindible, *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*, expone las razones del intento de desaparición de ciertas imágenes del horror y, el reverso, su supervivencia. Cita la facilidad de tomar y, al mismo tiempo, esconder una fotografía pese a su prohibición. Como él mismo dice; “la astucia de la imagen contra la razón en la historia: por todas partes han circulado fotografías [...] por las mejores y las peores razones” (Didi-Huberman 2004: 45).



Fig. 4 Shahak Shapira, *Yolocaust*, 2017

Podríamos pensar que la censura es menos manifiesta en el ciberespacio, en donde el contenido viaja a grandes velocidades y, en ocasiones, sin aparente control. Negar la imagen de Aylan en la red hubiese sido una odisea. De todos modos, los nuevos medios también tienen sus herramientas de censura, quizá más camufladas y filtradas, pero igual de selectivas y aleatorias que antaño. No se trata sólo de instar a la omisión de determinadas fotografías, como hemos visto con las imágenes del atentado producido en Barcelona, sino directamente de aniquilar contenido en red. Continuamente somos testigos de cómo cierto contenido en internet es bloqueado por contener algunos rasgos indecorosos, normalmente asociados al desnudo o amparados por éste, es lo que sucedió recientemente con una fotografía que mostraba cuerpos sin ropa dentro del campo de concentración Mauthausen en Austria, publicadas en la red social Facebook el 27 de enero de este 2018 coincidiendo con el Día Internacional de Conmemoración de las Víctimas del Holocausto. Dada la denuncia por parte de personas privadas o colectivos mediáticos de la desaparición de la imagen, Facebook tuvo que restituirla y pedir disculpas públicas aduciendo a la importancia de la fotografía como elemento histórico (Hernández 2018).

¿Por qué, entonces, la fotografía del niño sirio muerto en el mar, finalmente se dictaminó que debía ser publicada? ¿Es Aylan Kurdi parte de la Historia? ¿Por qué ésta y no otras de la misma temática y calado? Aunque ya hemos descrito, en parte, condiciones formales e ideológicas que responden a estas preguntas, sobre todo enfocadas en resolver por qué esta imagen se convierte en síntesis de una problemática, transformándose en símbolo último de la crisis migratoria europea, todavía falta por aclarar el por qué del acto viral. Para tratar de responder a esta premisa necesitamos, más allá de lo expuesto, aproximarnos al espectador y cómo éste se relaciona con la imagen fotográfica, o más genéricamente, con la imagen. En suma, debemos apelar a los afectos, retomando, así, la cuestión de la viralidad de la representación.

La imagen de Aylan Kurdi, fronteriza entre el cuerpo digital y el analógico, nos recuerda lo que algunos autores ya señalaron. Hans Belting, por ejemplo, explica que

las imágenes son los nómadas de los medios. Desmontan su campamento en cada medio nuevo que se establece en la historia de las imágenes, antes de mudarse al siguiente medio. Sería un error confundir las imágenes con esos medios. Los propios medios son un archivo de imágenes muertas, a las que sólo animamos con nuestra mirada (Belting, 2010: 265).

La historia de las imágenes ha estado sometida a luchas entre partidarios y detractores, impulsadas por el ser humano temeroso de su poder. En la era digital, la técnica ha mutado hacia la desmaterialización, pero poco ha influido en su autoridad, como demuestra la fotografía que nos ocupa. En ella, la aparente ausencia de la mácula del arte que citaba Sontag es la clave para generar proximidad ante el espectador. No se ve explícita la agonía de la muerte sino la delicadeza de ésta, la parte amable: el niño muerto descansa a la orilla del mar emulando el dulce sueño del infante. El arte (o la imagen) sirve de tapiz que nos permite tomar cierta distancia emocional; asimismo, la técnica fotográfica permite el reconocimiento de la cosa, del sujeto. “L’art possède ici une fonction bien établie: il permet aux hommes de maîtriser et de sublimer précisément leurs peurs” (Marzano 2007: 47). Esta toma de distancia, si seguimos las palabras de Didi-Huberman prestadas de Bertolt Brecht, sería “la toma de posición por

excelencia”. Distanciar aquí no se trata de colocar lejos, sino que la distancia “supone, al contrario, aguzar la mirada”. En definitiva, “distanciar, es mostrar [...] Es sólo hacer que aparezca la imagen informando al espectador de que lo que ve no es más que un aspecto lacunario y no la cosa entera, la cosa misma que la imagen representa”. Por esta razón, la imagen es una cuestión de conocimiento y no sólo de ilusión (Didi-Huberman 2008: 75-77).

Sin tantos rodeos, quizá, el motivo de la rápida propagación de la imagen de Aylan Kurdi en relación al resto de imágenes de niños ahogados dentro del mismo conflicto migratorio no se base únicamente en lo representado, sino que su importancia radica en el hecho de nombrarlo, es decir, presentar la imagen con nombre propio. Si hacemos caso al texto que Walter Benjamin redactó en 1916 titulado *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos*, las palabras designan el carácter espiritual de la cosa en sí. Lo lingüístico y lo espiritual están íntimamente relacionados, es más, Benjamin afirma sin titubeos, que “la palabra es el medio de la comunicación, su objeto es la cosa, su destinatario, el hombre”, en ese sentido, “el lenguaje es la entidad espiritual por excelencia del hombre” y, por tanto, “el lenguaje sería entonces la entidad espiritual de las cosas”. Al comunicar por medio del nombre propio, a la cosa se le insufla identidad. De esta manera, para conocer las cosas hay que nombrarlas (Benjamin 1998 [1916]: 59-74). Lo mudo, desaparece, lo nombrado sobrevive en una suerte de unión espiritual indivisible. De ahí, la importancia de llamarse Aylan.

### **Ecos de una imagen a modo de epílogo**

En la sociedad del espectáculo, como anunció Guy Debord, “el espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizadas por las imágenes” (Debord 2003: 38). Lo sucedido con la fotografía estudiada responde perfectamente a esta premisa. Desde que Demir disparara su cámara hasta la actualidad, la instantánea ha vagabundado por los medios con distinto valor: por un lado, se convirtió en una de las 100 fotografías más influyentes de todos los tiempos según un proyecto realizado por la revista *Time*; mientras que por otro, paradójicamente, quedó excluida de uno de los certámenes fotoperiodísticos más importantes del mundo, el *World Press Photo*, en donde, finalmente, una fotografía de Warren Richardson sobre el mismo tema se llevó el premio –y en la que además, la muerte no es la protagonista, sino el sacrificio y lucha de un padre por la salvación de su hijo.

Según datos de Unicef, aproximadamente 1000 niños han muerto o han resultado gravemente heridos desde el inicio del 2018 a causa del conflicto sirio. Las expectativas de enmienda no son muy optimistas. Sin embargo, los ecos de la imagen de Aylan Kurdi siguen haciéndose sentir más allá de la fecha del fatídico naufragio a modo de recuerdo del dolor. Desde entonces se ha sucedido distintas imágenes que ponían el acento en la extensión del conflicto: un fotógrafo llorando mientras sostenía en brazos a un niño a punto de morir en Aleppo en donde murieron alrededor de 68 niños; imágenes varias de naufragios en donde se destacaba la muerte de numerosos niños; la imagen de un padre sosteniendo el cadáver de su hijo, Abdul Masood, de tan sólo 40 días de vida. Muchas de estas fotografías que acompañan la noticia mencionan a Aylan como referencia, pero ninguna de ellas alcanzó el mismo estatus de foto-impacto. La política de la imagen, como recuerda Susan Sontag, está vinculada a la sociedad capitalista. Ésta, suministra gran cantidad de ellas para estimular y, al mismo tiempo, anestesiar las fracturas sociales en el limbo de las ilusiones (Sontag 2010: 288).

La fotografía de Aylan, pues, fue un vehículo ideal para los diferentes discursos. El ruido mediático traspasó los medios de difusión oficiales y cayó en manos del pueblo, retroalimentando a los primeros para dotar de entidad a la representación. Empatizar con el pequeño y el dolor de su entorno era síntoma de humanidad, y nadie se permitió (ni permitiría) afirmar que esa muerte era como las demás. Hasta hace poco, antes de aparecer en escena las redes sociales o la web 2.0, los sentimientos se guardaban interiormente o, tal vez, se compartían con unos cuantos. Roland Barthes, en un artículo titulado *Fotos-Impactos*, escribía sobre la soledad y la frialdad del espectador ante fotografías del horror, aludiendo a dos aspectos; la primacía del fotógrafo y su excesiva destreza. Al final, la construcción y el juicio previo espantan, alejan. Como él mismo dice, “la fotografía no nos desorganiza” (Barthes 2009: 91-93). En cambio, las nuevas herramientas de comunicación junto con los rasgos estéticos de la imagen permiten interactuar con las habilidades que cada cual posee, tomándola prestada – Aylan como ángel, Aylan durmiendo, Aylan sostenido entre unos brazos, Aylan en medio de la Eurocámara, etc.– y, a través de ella, o bien mostrar la indignación, o rendir su particular homenaje, como síntoma de culto. Pues, como alertaba Geoffrey Batchen desde una mirada postmoderna, “la fotografía no tiene poder por sí misma. Por el contrario, recibe temporalmente, el poder de los aparatos que la despliegan” (Batchen 2004: 189).

Cada conflicto necesita sus imágenes icónicas. Al igual que sucedió con otras fotografías como la tomada por H. S. Wong en 1937 durante la batalla de Shanghái –conflicto bélico entre China y Japón– en la que aparece un solitario bebé llorando minutos después de sufrir un bombardeo; la conocida fotografía de la niña del napalm capturada por Nick Ut en la guerra de Vietnam en 1972 ganadora del premio Pulitzer; o el retrato inmortalizado por Eddie Adams en 1977 que muestra a una madre con su hijo extasiado huyendo por mar de los estragos de la guerra de Vietnam; el hecho de ser un niño el protagonista de la instantánea todavía aumenta más la sensibilización de la masa. Todas estas fotografías supusieron un punto de inflexión en los conflictos. En estos tiempos de inmediatez de la noticia, en el caso de la fotografía de Aylan, el rostro oculto de la imagen de muerte se contrapuso velozmente a la imagen de su rostro vivo en el resto de fotografías o vídeos que circularon por la red. Por tanto, no es sólo una imagen de impacto, sino una narración, el interlocutor puede completar el relato, nutrirlo con temporalidades, un antes y un después, una familia rota, víctimas cercanas, un futuro quebrado. Ahora la acción, antes confinada a la contemplación de la imagen, se extiende; nos creemos partícipes de la historia a golpe de post o retuit.

### **Bibliografía citada**

- Alba, Ana. 2016. “Siria: la guerra que comenzó con un graffiti”. *El Periódico*, 11 de marzo.
- Barthes, Roland. 2009. “Fotos-Impacto”. Pp. 91-93, en Roland Barthes: *Mitologías*. Salamanca: Siglo XXI.
- Batchen, G. 2004. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Belting, H. 2010. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.
- Benach, M. “La tragedia del Mediterráneo central, visibilizada gracias a los fotoperiodistas”, *El Periódico*, 14 de agosto 2017.
- Benjamin, W. 1998. “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”. Pp. 59-74, en: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.

- Butler, J. 2010. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
- Cruz, J. 2015. “Un niño es el mundo entero”, *El País*, 4 de septiembre.
- Damgé, M., Breteau, P. 2015. “Mort d’Aylan: mensoges, manipulation et vérité”, *Le Monde*, 10 de septiembre.
- Debord, G. 2003. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- De Andrés, S., et al. 2016. “La imagen transformadora. El poder social e una fotografía: la muerte de Aylan”, *Comunicar*.
- Del Río, V. 2008. *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Didi-Huberman, G. 2017. “La noche de la filosofía: La imagen potente”, *Canal Encuentro*, 17 de noviembre.
- , G. 2008 *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Madrid: Machado.
- , G. 2004 *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.
- El Diario. 2015. “La fotógrafa que retrató al niño sirio Aylan: Cuando lo vi me quedé petrificada, ni él ni nadie llevaba chaleco salvavidas”, *El Diario. es*, 3 de septiembre.
- Ferrer, I. 2015. “World Press Photo retira un primer premio por fraude”, *El País*, 5 de marzo.
- Fontcuberta, J. 1997. *El beso de Judas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- , 2016. *La Furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Gutenberg.
- Griggs, B. 2015. “Photographer describes scream of migrant boy’s silent body”, *CNN*, 3 de septiembre.
- Gunthert, A. 2015. “#AylanKurdi: mécanique du symbole”, *L’image sociale. Le carnet de recherches d’André Gunthert*, 4 de septiembre.
- Hernández, C. 2018 “Facebook rectifica y pide perdón por retirar fotos del Holocausto”, *El Diario*, 31 de enero.
- Khan, A. R. 2015. “Alan Kurdi’s father on his family tragedy : I should have died with them”, *The Guardian*, 22 de diciembre.
- Koch, T. 2013. “El World Press Photo concluye que la foto ganadora no fue manipulada”, *El País*, 14 de mayo.
- Marzano, M. 2007. *La mort spectacle. Enquête sur l’horreur-réalité*. Paris: Gallimard.
- Mateos, A. 2015. “La imagen de Aylan Kurdi agita la conciencia de Europa”, *ABC*, 3 de septiembre.
- Mitchell, W. J. T. 2017. *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil.
- Moeller, S. D. 1989. *Shooting War. Photography and the American Experience of Combat*. Basic Books.
- La Nación, 2015. “El debate de los medios frente a la imagen de Aylan Kurdi, el chico sirio muerto en Turquía”, *La Nación*, 3 de septiembre.
- Nancy, J.-L. 2006. *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*. Amorrortu: Buenos Aires.
- El País. 2016. “Un gigantesco grafiti recuerda al niño Aylan ante el Banco Central Europeo”, *El País*, 11 de marzo.
- , 2015. “La foto del niño muerto en la playa divide a la prensa internacional”, *El País*, 4 de septiembre.
- Parande, S. 2015. “Sand sculpture on Syrian toddler Aylan Kurdi goes viral”, *India*, 5

de septiembre.

- Parfitt, T. 2015. "Dozens of beachgoers pay their respects to drowned Aylan Kurdi in touching tribute", *Express*, 8 de septiembre.
- Martin, P. 1999. "Photojournalism an ethical approach", *Departamento de Comunicaciones Cal State University*, en: <http://paulmartinlester.info/writings/pjethics.html>
- Público. 2017. "No pongáis vuestras sucias manos sobre la muerte", *Público*, 18 de agosto
- Salkeld, R. *Cómo se lee una fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- Sánchez Durá, N. 2002. "Guerra, técnica, fotografía y humanidad en los Foto-libros de Ernst Jünger". Pp. 9-57, en *Ernst Jünger. Guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Universitat de València.
- Sánchez, G. "La 'todología', la ciencia de moda", *La Marea*, 13 de febrero de 2017.
- Sánchez, L. "El creador de Yolocaust retira parte de las 'selfies' de turistas en el Memorial del Holocausto de Berlín", *El País*, 24 enero 2017.
- Serrato, F. "La iglesia de San Antón dedica su belén a Aylan, el niño sirio ahogado", *El País*, 21 de diciembre 2015.
- Shapira, S. <[www.yolocaust.de](http://www.yolocaust.de)>.
- Smith, H. 2015. "Alan Kurdi: friends and family fill in gaps behind harrowing images", *The Guardian*, 3 de septiembre.
- Sontag, S. *Sobre la fotografía*, Barcelona: Debolsillo.
- , 2013. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Debolsillo.
- Sougez, M.-L. (coord.). 2011. *Historia General de la Fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Sousa, J. P. 2003. *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Sevilla: Comunicación Social.
- Thompson, N. "Guerra de Siria: cómo fue que un graffiti derivó en una gran crisis humanitaria", *CNN*, 9 de octubre de 2015.
- TIME <<http://100photos.time.com/photos/nilufer-demir-alan-kurdi>>
- Tranche, R. R. 2016. "Restos de un naufragio mediático", *El País*, 9 de septiembre.
- Vicente, A. 2017. "¿Hasta dónde puede llegar una fotografía?", *El País*, 1 de septiembre.
- Vilches, L. 2007. "Migraciones mediáticas y creación de valor". Pp. 141-174, en Moraes, Dênis (Coord.): *Sociedad mediatizada*. Barcelona: Gedisa.

EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

---

