

## **Recordar lo inolvidable. EL 11-S: Instantes de verdad sin instantáneas de realidad**

TATIANA ABELLÁN AGUILAR

Universidad de Murcia

tatiana\_abellan@hotmail.com

Recibido: 25-4-2013

Aprobado: 28-6-2013

### RESUMEN

Los atentados del 11 de septiembre suponen el acontecimiento histórico del que más imágenes se han registrado. Sin embargo, los medios de comunicación no publicaron prácticamente ninguna fotografía de las casi tres mil víctimas, demostrando una radical asimetría con el protocolo seguido en el periodismo de guerra o con los atentados de otros países. En un primer momento, y por diferentes motivos, los ataques fueron percibidos por la mayoría como registros de narraciones de ficción, sensación que se rompió dramáticamente cuando vimos un grupo de imágenes excepcionales que mostraban algo peor que un cadáver; a personas instantes antes de su muerte, y que fueron igualmente censuradas. Esto nos permitirá estudiar el estado de la imagen en la actualidad, plantearnos la conveniencia de la existencia de imágenes de muerte y analizar las consecuencias que todo esto tuvo en el ámbito del arte contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: 11-S / imágenes / cadáveres / arte contemporáneo / jumpers

### ABSTRACT

The september 11 attacks are the historical event of which more pictures have been taken. However, mass media did not practically published an image of any of the almost three thousand victims, showing a radical asymmetry regarding the war journalism or other countries terrorism protocol. At first time, due to several reasons, the attacks were seen for the most people as a fictional account, a feeling that came dramatically down when we saw an exceptional group of images showing something worst than a corpse; but people in the last moments of their lives, that were censored as well. This will allow us to study the present image status, to question the benefits of the death pictures and to analyze the consequences on the contemporary art world.

KEY WORDS: 9/11 / pictures / corpses / contemporary art / jumpers

\* \* \*

## Introducción

“El 11 se septiembre lo fue todo, el espectáculo absoluto”<sup>1</sup>

En el décimo aniversario de los ataques a las Torres Gemelas, el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York organizó una muestra, comisariada por Carol Squiers que, bajo el título *Remembering 9/11*, incluía trabajos notables de Elena del Rivero o Eugene Richards. Allí mismo, una de las imágenes de la instalación de Francesc Torres, *Memory Remains: 9/11 Artifacts at Hangar 17*, reclamaba toda la atención: se trataba de la única capaz de contener, bajo nuestro punto de vista, la complejidad y el dramatismo requerido por aquella tragedia. En ella, junto a los escombros y a los restos del derrumbe de las torres, se podía ver un body de bebé.. Esa imagen tenía algo que no había visto en ninguna otra.

Por el contrario, *September 11*, que tuvo lugar en el MoMA PS1 por las mismas fechas, nos enseñaba que las imágenes que nunca llegamos a ver del 11-S, así como las que nunca veremos, nos pueden decir tanto o más que cualquiera de las que se tomaron del acontecimiento del que más imágenes se han tomado en toda la Historia. Lo primero que llamaba la atención de la exposición es que la inmensa mayoría de los setenta trabajos seleccionados por el comisario, Peter Eleey, se habían creado con anterioridad al 11-S. Esto significaba, a priori, forzar hasta el extremo piezas de Diane Arbus, John Chamberlain, Christo, Felix Gonzalez-Torres, Thomas Hirschhorn, Alex Katz, Barbara Kruger, Gordon Matta-Clark o James Turrell, entre otros. Si en algún momento albergamos cierta esperanza de que fuera el arte el que nos remitiera a un entendimiento total y a una asimilación definitiva del desbordante 11 de septiembre, este era un extremo que quedaba muy lejos de lo logrado por la propuesta de Eleey. Sin embargo, esa relectura de unos trabajos barnizados con unas connotaciones que seguro nunca estuvieron en las intenciones de sus autores sí que evidenciaba la necesidad generalizada de esconder cualquier alusión directa a la destrucción de las Torres Gemelas o a la muerte de las víctimas, y, por ende, suponía un intento, puede que esta vez más acertado, de no estetizar más

---

1 M. LEGUINECHE, *Cuidado con lo que dice, cuidado con lo que pregunta en La televisión en tiempos de guerra. La onda expansiva de los atentados del 11-S*, Barcelona: Gedisa, 2002, p. 15.

un hecho que ya había sido hiperestetizado desde el primer momento, o tratar al menos de “desespectacularizar” las imágenes de sus consecuencias. Si en esta decisión se escondía aunque fuera un leve intento de amortiguar el trauma, a un nivel más profundo se conseguía lo contrario; del mismo modo que Yves Michaud anunciaba cómo el mundo se estetiza a la par que el arte pierde lo que en un principio parecía estar en su esencia,<sup>2</sup> esta selección de obras no hacía más que confirmar que el 11-S supone un punto de inflexión en el imaginario colectivo y que éste será capaz de impregnar prácticamente cualquier imagen posterior, contaminando nuestros referentes hasta extremos insospechados. La evidencia gráfica de esto se encontraba en la obra de Sarah Charlesworth, *Unidentified Woman*, de 1980; una reproducción de la imagen de un periódico en la que se ve a una mujer caer desde la azotea del Hotel Corona de Aragón de Madrid, que veinte años después de su creación nos remite irremediabilmente a las impactantes escenas de gente saltando de las torres en busca de una muerte menos dolorosa, y de las que nos ocuparemos más adelante.

Para cerrar el círculo parece que el *9/11 Museum*, cuya inauguración está prevista para la primavera de 2014, juega con la presentación y el tratamiento de los restos recogidos de la Zona Cero como si de obras de arte se tratara; formalmente todo remite a un museo de arte contemporáneo al uso, incluso la propia arquitectura. Quizá en este caso las “esculturas” (hierros procedentes del forjado de las torres con torsiones estéticas, etc.) poseen un aura más dramática, rozando la sacralización<sup>3</sup> propia de casi cualquier objeto rescatado de entre las ruinas, pues de las casi tres mil víctimas hay un 40% de personas de las que aún no se ha podido recuperar ningún resto y de manera tácita se ha aceptado que el polvo que cubrió la ciudad durante días, que aún se encuentra en muchos de estos objetos, no es más que las cenizas de esos cadáveres ausentes.

---

2 Y. MICHAUD, *El Arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, México: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 10.

3 Asunto tratado en: H. FOSTER, “The last column”, publicado en la *London Review of books*. <http://www.lrb.co.uk/v33/n17/hal-foster/the-last-column>



Personal Effects, perteneciente a Memory Remains, 9/11 Artifacts at hangar 17, de Francesc Torres.

Por último, gracias a varios artículos del New York Times,<sup>4</sup> hemos tenido noticia de que algunos de los restos que habían sido custodiados todos estos años, junto a otros localizados recientemente, están siendo identificados, y esto estaba dando lugar a reacciones antagónicas por parte de los familiares de las víctimas: aquellas que piden que no se les comunique que han encontrado un nuevo trozo de hueso, un fragmento de músculo o cualquier otra parte del cuerpo de sus seres queridos para poder pasar página, y la postura, quizá más frecuente, de los que reclaman cada nuevo resto identificado, a pesar de las dificultades que esto supone a la hora de lidiar con el duelo. Desde un principio se hizo un esfuerzo para tratar de esconder los cuerpos, y el hecho de que doce años después se siga identificando a las víctimas, y que se siga intentando ocultar en la medida de lo posible,<sup>5</sup> si no ya sus imágenes sí el hecho en sí mismo, hace que nos replanteemos ciertas cuestiones acerca de las imágenes que nos llegaron del 11-S.

4 Principalmente: "Firefighter Identified From 9/11 Remains". <http://www.nytimes.com/2013/07/06/nyregion/firefighter-identified-from-9-11-remains.html>

5 La mayor parte de las noticias nos llega a través de las cartas de los familiares, o sus conversaciones con los periodistas. Véase: <http://www.nytimes.com/2013/04/05/nyregion/finding-searching-and-waiting-for-remains-12-years-after-9-11.html> y <http://www.nytimes.com/2011/11/13/nyregion/as-remains-from-9-11-are-identified-no-end-to-grieving.html>

## Las esquivas imágenes de muerte del 11-S

“Todas las imágenes se perciben igual.”<sup>6</sup>

Decir que nos encontramos sometidos a una exposición sin precedentes a todo tipo de imágenes no es sino caer en una obviedad que ya se ha convertido en todo un lugar común. Sin embargo no podemos negar los cambios que esto ha supuesto para la ontología de la imagen. De un lado, encontramos firmes detractores de la imagen en sí, teóricos, filósofos y artistas desilusionados con el poder de la imagen que buscarán en lo *antivisual* el lugar desde el que trabajar, así como otros confiados en que es precisamente ahora cuando más se le debe exigir a lo visual.

Barthes nos enseñó que la imagen no es la realidad, “pero al menos es su perfecto *analogon*, y es justamente esa perfección analógica lo que define a la fotografía para el sentido común. El especial estatus de la imagen fotográfica puede considerarse entonces de esta forma: *un mensaje sin código*”.<sup>7</sup> Los atentados del 11-S, que supusieron un punto de inflexión en la historia de occidente y se han convertido en la metáfora del cambio de régimen escópico, dejaron a su paso miles de muertes. Sin embargo, contra todo pronóstico, no podemos decir lo mismo en cuanto a las imágenes de muerte. Nosotros creemos que el valor de estas imágenes reside precisamente en su potencial para analizar la imagen misma y testar sus límites, ya que la muerte no es sino el hecho extremo que, en su carácter radical, permite valorar la dimensión y la naturaleza real de la imagen actual. Dicho de otro modo, la muerte es un hecho que exige lo máximo a la imagen y, al dar lo máximo, ésta, muestra su naturaleza tal y como es. No disponemos, en principio, de imágenes de muerte, pero sí de otras muchas que por sus características también nos dejarán acercarnos tanto a la medida de la imagen en la actualidad como a las causas, o más bien consecuencias, que su publicación u ocultación provocaron.

---

6 L. GERVAU, *La Disparition des Images*, Paris: Somogy, 2003, p. 7.

7 R. BARTHES, “*The Photographic Message*”, en *Image-Music-Text*, Londres: Fontana Press, 1977, p. 17.

## La muerte como hecho excesivo. Lo que no cabe en una imagen

“El nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte”<sup>8</sup>

“La muerte se ha vuelto un espectáculo más de la cultura visual. Hay, pues, en esta representación de la violencia una violencia de la representación que está ligada al poder de los mass media, a la fuerza de la representación, a la saturación producida por la imagen, a la obscenidad del ver excesivo”<sup>9</sup>

La analogía entre la imagen y la muerte parece ser tan antigua como las propias imágenes, y tanto el tema de la muerte y su imagen como ambos conceptos por separado se han encontrado siempre en continua discusión. Para Hans Belting este doble fenómeno se explica debido a que *la antigua fuerza simbólica de las imágenes parece haberse disuelto, por un lado, y por el otro la muerte se ha convertido en algo tan abstracto que ha dejado de ser el interrogante de la existencia.*<sup>10</sup>

Lo primero que deberíamos plantearnos es si en los trágicos acontecimientos del 11 de Septiembre de 2001 las imágenes con las que nos avasallaron los medios fueron capaces de transmitir la magnitud del acontecimiento, o qué imágenes fueron las más efectivas para tal propósito. Nos preguntamos insistentemente si habría servido de algo que nos enseñaran los cadáveres, y en cualquier caso si sería más efectivo ver imágenes de muertos o de personas vivas ante el abismo de la muerte. Para poder contestar a esta pregunta, aclararemos primero que, siempre que hablemos de *efectividad* de la imagen, lo haremos en términos de su potencial para generar conocimiento, en primer lugar, así como de su capacidad para suscitar una respuesta en el espectador de forma que se pueda reparar el daño; es decir, efectividad en tanto que utilidad de la imagen para provocar una contestación por parte de un espectador, al que presupondremos responsable, pues se debe hacer cargo de aquello que está viendo y que debe completar. Efectividad, por tanto, que mediremos en términos morales.

8 R. DEBRAY, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Barcelona: Paidós, 1994.

9 G. IMBERT, *La Tentación de Suicidio. Representaciones de la violencia e imaginarios de muerte en la cultura de la posmodernidad*, Madrid: Anaya, 2004, pp. 116-117.

10 H. BELTING, *Imagen y muerte. La representación corporal en culturas tempranas*, en *Antropología de la Imagen*, Buenos Aires & Madrid: Katz, 2007, p. 177.

Una de las primeras cuestiones que subyacen en este breve trabajo es hasta qué punto es capaz una imagen de representar algo tan excesivo como el hecho de la muerte. De todos son conocidas las identificaciones que realiza Barthes, en su afamado ensayo *La Cámara Lúcida*, entre la fotografía y la muerte,<sup>11</sup> pero hemos de reflexionar profundamente acerca de las posibilidades que tiene la muerte de ser representada en un espacio de producción visual tan desgastado como es el contemporáneo. Una imagen puede ser muy poderosa, pero es muy posible que no pueda abarcar entre sus límites la exuberancia conceptual de una escena donde la muerte sea la protagonista. La originalidad de un acontecimiento como la muerte se resiste a ser representado, y lo que “cabe” en estas imágenes será, como mucho, el producto de una codificación de los rasgos más familiares que existen de ellas, y que, por tanto, contribuirán a hacerlas más parecidas a las demás experiencias e imágenes del mercado, renunciando a todo su potencial para transmitir conocimiento.

Las imágenes de la violencia, que un principio nos sensibilizaron hacia el sufrimiento ajeno finalmente han tenido un efecto contrario. La sobredosis de imágenes *duras* no ha hecho sino que seamos incapaces de ver el dolor de los otros, nos ha inmunizado de tal manera que nuestra mirada anestesiada es incapaz de ver lo que en principio debía ser lo más visible<sup>12</sup>. Esta saturación del horror ha destapado un devenir superficial de las imágenes, que se desvelan incapaces de mediar con el espectador y que hace que ya no sea posible ver la muerte. Es cierto que el 11-S no nos proporcionó imágenes de cuerpos mutilados ni desmembrados, ni tan siquiera de cuerpos inertes, pero no sabemos hasta qué punto, de no haber sido así, estas imágenes habrían podido abarcar el contenido y significación que se les exigía, pues, precisamente, cuanto más crudas son las imágenes que se nos presentan más rechazo nos producen y mayor resistencia ofrecen, por tanto, a ser miradas. Sin duda alguna, la muerte excede el medio, su originalidad se desvela irreductible, inabarcable, inaprensible. La muerte es aquello que supera la capacidad de comprensión del hombre y que, por tanto, resulta imposible de contener entre unos límites. A partir de este

---

11 Cfr. R. BARTHES, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989. Prólogo a la edición castellana. Joaquim Sala-Sanahuja. p. 18: “lo que se oculta tras la fotografía, lo que se ampara indefectiblemente en la imagen fotográfica, es la Muerte”.

12 Cfr. S. SONTAG, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003.

momento, defenderemos la tesis de que muerte y exceso se encuentran conectados intrínsecamente.

Por otra parte, la conciencia de la muerte no es algo innato, sino que todos debemos aprender: “porque su saber de la muerte es exterior, aprendido, no innato, al hombre siempre le sorprende la muerte”<sup>13</sup>, y generalmente oscilará entre la obsesión enferma y el olvido inconsciente. Es en esta posición donde podemos situar al sujeto contemporáneo, que parece decidido a entregarse al *olvido de lo excesivo*, dificultando así la tarea de la imagen de contenerla o representarla.

A raíz del descubrimiento de las cuatro únicas fotografías del crematorio V de Auschwitz,<sup>14</sup> antes de la liberación, surgió un encendido debate en torno a si era posible o no representar e imaginarse algo tan excesivo y monstruoso como el Holocausto. Como máximo exponente de la dimensión *visible* del horror podemos encontrar a Georges Didi-Huberman, y ubicaremos a Gerad Wajcman como uno de los máximos opositores a la capacidad de la imagen para mostrar la muerte, y la violencia y el horror por extensión. Las opiniones de ambos nos servirán para aplicarlas a nuestro estudio acerca de la efectividad de las imágenes del 11 de septiembre para mostrarse como reales y, por tanto generar conocimiento. Pese a todo, al igual que el título de su ensayo, Didi-Huberman no es tajante en su aseveración, pues reconoce la limitación de las imágenes al hacer referencia a una cierta *inadecuación* entre su representación y el referente al que se llama, admitiendo su incapacidad para decirlo todo, pero adjudicándoles, a cambio, lo que él ha dado en llamar *instantes de verdad*, que serían más que suficientes, siempre bajo su parecer, para transmitir el difícil mensaje para el que han sido consignadas. Curiosamente, en su libro, nos remite a la etimología del verbo *imaginar*, esto es, dar luz, representar, para demostrarnos que precisamos de la imaginación para *completar* esa transmisión de conocimientos que pretende la imagen y que no puede alcanzar por sí misma: “hablar de imagen sin imaginación es, literalmente, cortar la imagen de su actividad, de su dinámica”,<sup>15</sup> pero imaginar también podría ser adquirir conciencia de lo excesivo, y acompañarlo en su desbordamiento, de

13 E. MORIN, *El Hombre y la Muerte*. Barcelona, Kairós, 1974.

14 Asunto objeto de un amplio estudio en G. Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, Barcelona: Paidós, 2004.

15 G. DIDI-HUBERMAN, *Imágenes pese a todo*, Barcelona: Paidós, 2004, p. 143.



manera que la ausencia entregada por la imagen se transforme en presencia.<sup>16</sup> Martin Jay nos da unas de las claves: “hay por tanto algo de revelador en las ambigüedades que rodean a la palabra “imagen”, que puede significar fenómenos gráficos, ópticos, perceptivos, mentales o verbales”.<sup>17</sup> Véase también que si Didi-Huberman se refiere a la imaginación para *completar* la información de la imagen, otros apelarán a *mirar despacio*<sup>18</sup>, o llamarán al uso del *análisis visual*.<sup>19</sup> Diferentes formas de llamar a un mismo fenómeno, o mejor, diferentes nomenclaturas para paliar el estatus de la imagen actual.

Volvamos a la cuestión inicial, ¿cuándo se *ve* más la muerte, cuando se ve o cuando no, cuando se muestra o cuando se oculta? Bien, teniendo en cuenta que ver supone siempre ver a cierta distancia, delimitar el campo de visión, y que con su total ocultación sólo se consigue establecer una distancia aurática que nos aleja aún más del objeto, probablemente la respuesta más sensata sea que también en este caso la virtud está en la medida de todas las cosas, y lo más efectivo será encontrar el equilibrio entre aquello que se muestra y lo que no. Wajcman puede pecar de absolutizar al pretender que una sola imagen tenga la facultad de representar algo tan potente y abstracto como el horror, y al despreciar cualquier imagen está cayendo en el mismo error que aquellos para los que una imagen lo puedo todo.<sup>20</sup> Puede que la solución esté cerca a lo que propone Aurora Fernández Polanco, refiriéndose, en este caso, a la utilidad de mostrar las imágenes del holocausto, cuando afirma que “la “solución final” teje una urdimbre en la que cada nudo está construido por hilos que se cruzan entre lo visible y lo invisible”.<sup>21</sup>

---

16 Aurora Fernández Polanco también recoge estas tesis de Didi-Huberman acerca de la imaginación, así como el montaje, en un artículo de título *Historia, montaje e imaginación: sobre imágenes y visibilidades*, publicado a propósito del Proyecto de Investigación I+D *La violencia y mal en el arte y la cultura contemporáneos. Representaciones y conceptos*. V. BOZAL, (ed.) *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid: Machado libros, 2005.

17 M. JAY, *Ojos Abatidos. La denigración de la mirada en el pensamiento francés del Siglo XX*, Madrid: Akal, 2007, p. 16.

18 Bajo la óptica de Mieke Bal.

19 Según términos de Tonia Raquejo.

20 Cfr. G. WAJCMAN, *El objeto del siglo*, Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

21 A. FERNÁNDEZ POLANCO, “Shoah y el Debate. Lanzman (Moisés)/Godard (San Pablo)”, en *Er. Revista de Filosofía*, N. 33, Barcelona, 2004. P. 132.

## El día que cambió el mundo (de la imagen)

“El 11 de septiembre se registra en directo el terrible impacto de dos aviones de la American Airlines contra las Twin Towers del World Trade Center de New York: Al principio fue la imagen (un caso espectacular de iconoclastia, simbólico máximo si recurrimos al étimo de *symbolon*, -que une y divide en dos...- y me permito decir un caso de eficacia icónica)”.<sup>22</sup>

La mañana del 11 de septiembre de 2001 cuatro aviones de pasajeros fueron secuestrados por parte de un grupo de 19 terroristas pertenecientes a la red de Al-Qaeda. El vuelo 11 de la American Airlines y el vuelo 175 de United Airlines fueron estrellados deliberadamente, con el combustible a plena carga y con una ocupación total, contra las Torres Gemelas del World Trade Center, con una diferencia de quince minutos entre ellos. El tercero se estrellaba una media hora después contra el Pentágono y un cuarto no lograba su objetivo y caía en un campo de Pensilvania. A las 09.59, caía la Torre Sur, la primera en ser alcanzada, seguida por la Torre Norte media hora después. La tragedia había comenzado.

Contemplando las imágenes de los aviones integrándose en aquellas colosales arquitecturas no podíamos dejar de pensar que tanto dentro de uno como de otro debería haber mucha gente muriendo, sin embargo “una buena parte de la humanidad miró con fascinación aquellas imágenes”<sup>23</sup>. Fascinación que seguramente fue el primer paso que condujo a la posterior estetización tanto del escenario de la catástrofe como de las imágenes que de allí se tomaron.

Son muchos los que han dicho que desde aquel momento ya nada volverá a ser igual. Como es bien sabido, la conmoción del 11-S, provocó la aparición de cientos de ensayos, novelas, documentales, obras de arte y debates a todos los niveles, político, social, artístico, periodístico, etc. Para prácticamente todas las disciplinas hay algo que aprender de aquel día, y como es de esperar para el mundo de la imagen este

---

22 J. LOZANO, *11-S todavía: semiótica del acontecimiento y explosión*, en CIC (Cuadernos de Información y Comunicación), Septiembre de 2004, P. 130. El subrayado es nuestro.

23 I. RAMONET, “Medios y catástrofes” en *Seducidos por el accidente*, Catálogo de la exposición en la Fundación Luis Seoane de La Coruña, 2005, p. 34.

día también marcará un antes y un después; ensayistas visuales, fotógrafos, cineastas y artistas se verán atrapados por el halo seductor de las imágenes del 11-S. Veamos qué les hizo ser tan importantes.

Qué duda cabe a estas alturas de que estos acontecimientos han alterado nuestro sentido de *lo posible*<sup>24</sup>. Para destacar su inconcebible ejecución se ha llegado a hablar de los atentados de 11-S en términos de “hiperterrorismo”<sup>25</sup>. Este terrorismo tenía algo radicalmente diferente a todo lo que habíamos visto hasta ahora, por lo que hubo que replantearse hasta su propio nombre. El hiperterrorismo se referirá al terrorismo exacerbado, llevado al límite de lo imaginable, a aquel al que es imposible acostumbrarse, y donde el factor visual tendrá una importancia radical. Curiosamente, André Glucksmann comparará la capacidad de los terroristas suicidas de transformar la naturaleza de las cosas (aviones civiles en armas) con las transfiguraciones llevadas a cabo por Duchamp en sus ready-mades,<sup>26</sup> al convertir cualquier objeto en una obra artística sencillamente mediante su inclusión en el mundo del arte, tema éste en el que no nos detendremos en este estudio.

Hemos de concluir entonces que fuimos testigos del atentado más importante de la historia, pero no por sus consecuencias. Ni por sus daños materiales. Ni por el número de víctimas. Su importancia vendrá dada, a pesar de todo, por su simbología, por su *visibilidad*. De todos es sabido que, “políticamente, la violencia es significativa por lo que *representa*, no por lo que *ocasiona*; las acciones violentas con intención política buscan efectos psicológicos antes que físicos”<sup>27</sup>, y en este caso no será diferente. Partiremos entonces de la premisa de que el horror del 11-S fue designado sobre todo para *ser visible*, y que ese mismo día nació el *terrorismo para la cámara*<sup>28</sup>.

24 Ver: I. BOAL, T. J. CLARK, J. MATTHEWS y M. WATTS, *Afflicted Powers. The State, the Spectacle, and September 11*, en *Capital and spectacle in a new age of war*, Londres & Nueva York: Verso, 2006.

25 Término acuñado por primera vez en F. HAISBOURG, *Hyperterrorisme: La Nouvelle Guerre*, París: Odile Jacob, 2001.

26 Cuestión tratada por Fernando Castro Flórez en “Iros todos a tomar por culo”, en el catálogo de la exposición *Laocoonte Devorado. Arte y Violencia política*. Fundación Artium de Álava, Centro José Guerrero de Granada y DA2 de Salamanca durante fechas comprendidas entre mayo de 2004 y abril de 2005.

27 J. GONZÁLEZ DE DURANA, “Cuanto peor, mejor”, en el catálogo de la exposición *Laocoonte Devorado. Arte y Violencia política*. Fundación Artium de Álava, Centro José Guerrero de Granada y DA2 de Salamanca durante las fechas comprendidas entre mayo de 2004 y abril de 2005. Pág 41.

28 Los primeros en acuñar el acertado término *terrorism for the camera*, ni que decir tiene, a raíz de los atentados contra el World Trade Center, fueron Frank Lentricchia y Jody McAuliffe en: F. LENTRICCHIA & J. MCAULIFFE, *Crimes of art and terror*, Chicago: The University Chicago Press, 2003.

Decimos que, en esta ocasión, las cámaras no se limitaron a describir los daños del terrorismo, sino que de alguna manera los acontecimientos se desarrollaron, en riguroso directo, para ellas. Y es, precisamente, en el marco temporal de la simultaneidad cuando la cámara desvela su capacidad de organización de lo violento, las cámaras y el acontecimiento no sólo compartieron espacio y tiempo; tanto en la concepción como en la ejecución de los atentados suicidas se incluían instrucciones explícitas o implícitas acerca de cómo se debía de contemplar, registrar y retransmitir los hechos. Cámara y acontecimiento se reclamaban la una a la otra. Nunca antes una acción terrorista se había planeado de manera tan evidente en torno al eje visual determinado por la cámara. Sin lugar a dudas, este fue el principal motivo de que la caída de las Torres Gemelas se convirtiera en el acontecimiento visual más determinante de la historia de la humanidad. Una coreografía, pura escenificación; teatro: “Los ataques terroristas están a menudo coreografiados para atraer la atención de los medios y la prensa internacional. Tomar y retener rehenes incrementa el drama (...) El terrorismo se dirige a la gente que lo ve, no a las víctimas reales. El terrorismo es teatro”.<sup>29</sup>

Entonces, podemos convenir que lo que realmente hizo diferente al 11 de septiembre fue la inevitable omnipresencia de las cámaras; la televisión, por tanto, hizo que se convirtiera en lo que hoy es. Pero si la cámara es el instrumento, la televisión es el escaparate *postmortem*,<sup>30</sup> que nos permite acercarnos a los hechos como nunca antes y llegar lo más lejos posible.

A la sazón, podemos afirmar que la violencia se realiza no sólo por sino también para la cámara; ésta ya no sólo registra la historia, también la produce, “La cámara designa el lugar de la guerra”,<sup>31</sup> por lo que ya no hay terrorismo sin cámara. Y ya no es que el terrorismo dependa de una imagen, sino que éste se ha convertido en una imagen. Sin embargo parece que el concepto de terrorismo visual comienza a agotarse, comienza a ser víctima de una crisis asociada, indiscutiblemente, a la crisis de la imagen.

---

29 M. BERGER, “Visual Terrorism”, en D.J. BROWN & R. MERRIL (eds), *Violent Persuasions: The Politics and Imagery of Terrorism*, Seattle: Bay Press, 1993, p. 20. La traducción es nuestra.

30 Ariela Azoulay hace una identificación entre la televisión y lo que ella llama *postmortem showcase* en *Death's Showcase. The Power of Image in contemporary Democracy*. Londres & Cambridge: The MIT Press. 2001. Pág. 4.

31 A. AZOULAY, *Death's Showcase. The Power of Image in Contemporary Democracy*, Cambridge: The MIT Press, 2001, p. 245.

## El rostro ausente. El cuerpo ausente

“Sólo un rostro puede detener la violencia, pero en primer término sólo él puede provocarla”<sup>32</sup>

“No escuchamos gritos. No vimos cadáveres. Sólo supimos que la muerte bailaba, en silencio, ante nosotros”<sup>33</sup>

Como decimos, de las más de tres mil víctimas que dejó el atentado no conseguimos ver ningún cuerpo. De las miles de imágenes que se tomaron de aquella ingente montaña de hierros, cemento, papel y cristal es imposible rescatar alguna donde se aprecie algún resto humano o cualquier otro elemento, ropa o enseres personales, que evidencie que allí hubo vida. Los fallecidos dispusieron de un carácter fantasmagórico de inmediato, al igual que el escenario de la catástrofe. Los cuerpos que no fueron volatilizados por efecto del impacto, incendio o del derrumbe lo fueron a causa de su total ausencia gestionada por los medios de comunicación. Fue algo parecido a un trabajo a la inversa; hasta los diarios sensacionalistas, especializados en obtener el máximo rendimiento morboso y grotesco de cualquier detalle anecdótico, se contuvieron en esta ocasión: “La televisión estaba entrenada en magnificar pequeñas parcelas de la realidad y recrearse en el dolor individual y las emociones de los sujetos corrientes. De repente el medio se enfrenta a unos acontecimientos de proporciones colosales que *no* se someten a las reglas de la espectacularización de la realidad urdidas por los géneros de la *telerealidad*.”<sup>34</sup>

Ciertamente parece que el 11-S quiere ser una catástrofe arquitectónica, en todo caso simbólica, pero nunca humana. Pero la ausencia del cuerpo es paradigmática. La ausencia del cuerpo nos revela, de inmediato, la radical importancia de éste. La ausencia del cuerpo no hace sino delatar cómo la *arquitectura corporal* es mucho más

32 J. DERRIDA, “Violencia y metafísica. Ensayo sobre el pensamiento de Emmanuelle Levinas” en *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1989, p. 200.

33 J. ALGARRA, “¡Dios santo, es otro avión!” en *La televisión en tiempos de guerra. La onda expansiva de los atentados del 11-S*, Barcelona: Gedisa, 2002, p. 111.

34 E. PRADO, “La televisión del siglo XXI: entre la espectacularización de la realidad y la realidad espectacular” en *La televisión en tiempos de guerra. La onda expansiva de los atentados del 11-S*, Barcelona: Gedisa, 2002, p. 197. El subrayado es nuestro.

potente que cualquier otra obra maestra de la arquitectura. Lo pequeño, lo concreto, la individualidad; el cuerpo gana en simbología a cualquier construcción humana.

Hemos de asumir que no vimos cadáveres porque probablemente muchos de ellos dejaron de existir; se volatilizaron al unísono junto con los edificios: “Un bombero: ‘lo peor es que no encontramos cuerpos, por más que busquemos, no hay cuerpos’. El periodista. ‘Por qué’. El bombero. ‘Si el hierro se derrite y el hormigón se pulveriza bajo el calor, dígame, ¿qué pasa con la carne humana? Todo este polvo que flota en el aire, este polvo que estamos respirando, es hormigón y carne de mis compañeros’”<sup>35</sup>. De igual forma, la secretaria del alcalde de Nueva York, que perdió a su marido en los atentados, explicaba que al conocer la noticia no pudo evitar coger un puñado de polvo de entre los restos y llevarlo a su casa como símbolo de las cenizas de su marido, pues dudaba que quedara algo más de él. Sin embargo, sabemos que ese no fue el final de todos.<sup>36</sup> Muchas personas consiguieron recuperar los cadáveres de sus seres queridos, incluso de algunos de los que eligieron su muerte, a pesar de que oficialmente se sigue negando que hubiera gente que saltara.<sup>37</sup> Existe alguna excepción, que viene a confirmar la regla, pues incluso estas imágenes se caracterizan por amortiguar y ocultar, a distintos niveles, las nefastas consecuencias del atentado. Veamos la más significativa:

La que nos ocupa presume de ser la única foto *oficial* de una persona fallecida a causa del atentado terrorista contra La Torres Gemelas. Se trata de un sacerdote que acompañaba a la primera dotación de bomberos que se desplazó a la zona. Se encontraban en el vestíbulo del World Trade Center cuando el segundo avión impactó contra la Torre Sur, lo que provocó un movimiento de toda la estructura y la aparición de un polvo tan intenso que por unos instantes lo dejó todo a oscuras. Este suceso que en principio no debería de haber tenido ninguna consecuencia mayor fue suficiente para hacer que el sacerdote perdiera el equilibrio y cayera de las escaleras mecánicas por las que trataban de salir. La cámara de un bombero es testigo del suceso, pero prefiere no encuadrar la escena, pues no hay *nada para ver*.

35 A. GLUCKSMANN, *Dostoievski en Manhattan*, Madrid: Taurus, 2002, p 44.

36 Uno de los motivos que se esgrimió para justificar la ausencia de imágenes de cadáveres fue que los cuerpos habían dejado de existir, pero a día de hoy de las casi 3000 víctimas sólo permanecen como desaparecidos 26. (Fuente: Wikipedia).

37 La versión oficial dice que ninguna de las víctimas saltó voluntariamente, sino que salieron despedidas como resultado del impacto o que se cayeron por los movimientos del edificio.



El cuerpo sin vida de Fr. Mike, capellán católico de los bomberos de Nueva York es evacuado de entre los escombros.  
Imagen: Shannon Stapleton, Reuters.

Al menos sí es algo que pueda ser contado: “le vieron en el suelo, al principio de la escalera mecánica, le quité el alzacuello blanco y le abrí la camisa, recuerdo buscarle el pulso y darme entonces cuenta de que... había muerto.”<sup>38</sup> Así pues, estamos ante la muerte más casual y menos violenta de las que se produjeron aquel día, por lo que *nos podían dejar verla*. Pero esta muerte *no cuenta*: no da cuenta de lo que supuso aquella barbarie, no es representativa de ninguna otra. Aquella persona era muy religiosa, de avanzada edad, formaba parte de los equipos de rescate, no del resto de las víctimas civiles y, lo más importante de todo, no sólo había muerto “accidentalmente” sino que además dejaba un cadáver intacto. Un cuerpo acompañado

---

38 *11-S. Lo Nunca Visto*. Documental audiovisual sobre la jornada del 11-S narrado por el cuerpo de oficiales y bomberos, Informativos Telecinco, 2002, 37'10"/37'56".

por un gran número de bomberos que se servían de una silla para facilitar su tarea, lo que por descontado también le restaba cualquier carácter mortuorio. El mensaje de esta imagen es más positivo que desgarrador, él había caído, pero todos los demás estaba ahí para sustentarlo, y conseguirían sacarlo de aquel entorno apocalíptico para darle un entierro digno, que es mucho más de lo que consiguió la inmensa mayoría de familiares y amigos de las víctimas. La primera víctima oficial de los ataques dejaba un cuerpo “incorrupto” que había que llevar a donde le correspondía: “llevaban el cadáver del Padre Michael calle abajo, hacia la Iglesia de St. Peter. Dejaron su cadáver en el altar. El certificado de defunción del Padre Mike es el 00001.”<sup>39</sup>

### **Imágenes de la ficción e imágenes de la realidad. Límites entre realidad y ficción**

“En nuestros días, las diferencias entre el mundo real y la ficción habrían desaparecido o no serían claras en absoluto. Todo sería representación y las representaciones ficticias serían indistinguibles de las reales”.<sup>40</sup>

“El derrumbe de las Torres Gemelas es inimaginable, pero no basta para convertirlo en un acontecimiento real. Un incremento de la violencia no es suficiente para abrir a la realidad. Pues la realidad es un principio, y lo que se ha perdido es este principio. Realidad y ficción son inextricables y la fascinación del atentado es ante todo la de la imagen”<sup>41</sup>

Abordemos ahora uno de los principales asuntos que nos ocupan, veamos qué tuvieron de particular los ataques del 11-S en sí, o su retransmisión, para que una gran cantidad de la población asegurara creer encontrarse ante un hecho no factible, ante un hecho de ficción; ante una película.

---

39 Testimonio de un bombero. *11-S. Lo Nunca Visto*. Documental audiovisual sobre la jornada del 11-S narrado por el cuerpo de oficiales y bomberos. Informativos Telecinco. 2002.

40 F. PEREZ CARREÑO, “Ficción y tragedia. Algunas paradojas sobre la representación de la violencia”, en V. BOZAL (ed.), *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Navarra: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2006, p. 226.

41 J. BAUDRILLARD, *Power Inferno*, Madrid: Arena, 2003, p. 25.



En una conferencia sobre las consecuencias del 11 de septiembre impartida por Edgar Morin y Jean Baudrillard en los Jueves del Institut du monde arabe, este último afirmaba que en el caso de la excepcionalidad World Trade Center hay una sobrefusión del acontecimiento y de la imagen, donde la propia imagen deviene acontecimiento, de la misma forma que *hay sobrefusión de la realidad y la ficción*, donde no hay pérdida de realidad, sino *un plus de realidad ligado a un plus de ficción*, en otras palabras, *es, a la vez, no real y más que real*<sup>42</sup>, una ficción que supera a la propia ficción.

Por otra parte, Habermas también se ha referido al 11-S como el “primer acontecimiento histórico mundial”<sup>43</sup> ya que “nunca nadie había obtenido tanta realidad de una pantalla de televisión como la que tuvo la gente en todo el mundo el 9/11”<sup>44</sup> pues se dio, como ya hemos visto, en nuestras televisiones en tiempo real, sin apenas margen para el montaje. La velocidad a la que se retransmitió lo convirtió en el mayor acto de comunicación de la historia, ya que nunca antes la imagen había logrado semejante grado de transparencia y de revelación. Pero, paradójicamente, el 11-S creó imágenes fácilmente asimilables a la ficción.

Así pues, lo primero que tenemos que reconocer es que no hay nada en las imágenes de ficción por lo que sea posible distinguirlas de la realidad, pues la diferencia entre realidad y ficción no lo da el referente de las imágenes sino la verosimilitud<sup>45</sup> de éstas. No existe ninguna característica específica de las imágenes por la que sea posible diferenciarlas. De igual que forma “no hay nada en un texto analizado aisladamente que permita distinguirlo infaliblemente como realidad o ficción”.<sup>46</sup> Incluso la ambigüedad del documental lo convierte en un instrumento peligroso: “Cada aspecto del documental puede ser simulado por la ficción –el aspecto, la evidencia y el argumento–. Lo que distingue el documental de la ficción es el modo en que los espectadores leen los textos, las suposiciones que realizan y lo que esperan de/sobre ellos.”<sup>47</sup> La clave se encuentra en lo que el espectador espera

42 Cfr. J. BAUDRILLARD, *La Violencia del Mundo*, Barcelona: Paidós, 2004, p. 25.

43 G. BORRADORI, *La Filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*, Madrid: Taurus, 2003, p. 84.

44 Ibidem.

45 Asunto abordado en profundidad en el siguiente epígrafe.

46 J. TAYLOR, *Body Horror. Photojournalism, catastrophe and war*, Manchester & New York: Manchester University Press, 1998, p. 37.

47 Ibidem.

ver, no tanto como lo que realmente ve; será entonces la manera en la que el relato sea percibido o interpretado por el espectador lo que le concederá su carácter real ficcional, más allá de la naturaleza real del propio referente. Rick Poynor también hace referencia a un tráfico inevitable entre realidad y ficción a propósito de las imágenes de muerte en la contemporaneidad, que se podría explicar como el comportamiento de lo hiperreal como una carencia de realidad que, cerrando el círculo, se haría verosímil en su exceso.<sup>48</sup>

Analicemos ahora el grado de responsabilidad que puede tener la televisión en todo esto. Hasta ahora hemos venido hablando del papel de la televisión como medio de información, a pesar de que la mayoría la considera como un medio de entretenimiento, un entretenimiento meramente evasivo, una forma de distracción. Esto podría explicar en parte la espectacularización de los atentados del 11-S y de cualquier acto violento en general. La televisión no discrimina entre realidades y ficciones. Unas y otras se suceden, se amalgaman en fracciones de tiempo mínimas, y sólo ciertas convenciones nos sitúan ante lo que estamos viendo, tales como horarios, modos de presentación, canales temáticos etc., pero estas convenciones nos pueden jugar una mala pasada en cualquier momento. El problema principal es que habitualmente lo que se espera de la televisión es que nos entretenga, y sí, puede que también que nos informe, pero que lo haga de manera amable. Los medios de comunicación han devenido *medios de distracción*, y son precisamente ellos los que han forzado que el espectador pase de un estadio en el que se recogía ante las imágenes para sumergirse en ellas, a un estadio en el que se andamos distraídos por éstas para que nos proporcionen el máximo placer; “se abre el tiempo de *la recepción en la distracción*”<sup>49</sup>. El problema está servido. Cuando la evasión que buscamos en la televisión se mezcla con acontecimientos no solo reales, sino también brutales, el recuerdo de estos sucesos en la ficción interferirá en nuestra forma de ver la tele, que no permitirá que este recuerdo se relacione con la realidad. Y es aquí donde el arte podría ocupar una posición diferenciadora.

48 Cfr. R. Poynor, *Obey the Giant. Life in the Image World*, Basel, Boston & Berlin: Birkhäuser, 2001.

49 Yves Michaud hace un resumen de las ideas de Walter Benjamin en *El Arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, México: Fondo de Cultura Económica, 2007, P. 97.

## Los “jumpers”. La Gran Excepción o instantes de realidad

“Sin un testigo, la persona que sufre está irremediadamente sola, privada de un entorno social y, por tanto, casi deshumanizada”<sup>50</sup>

Mientras asistíamos a la retransmisión de los atentados no fueron pocos los que afirmaban creer estar ante una película de Hollywood. Pero, ¿en qué momento se rompió la sensación de ficción?

Aquel martes murieron 2996 personas, una cantidad enorme, ofensiva, inconcebible, pero una anécdota si la comparamos con otros grandes conflictos, accidentes o catástrofes naturales. De ellas se calcula que unas doscientas personas saltaron de las torres.<sup>51</sup> Las escasas imágenes que estas nos proporcionaron supusieron los momentos de máxima visibilidad de aquella jornada. Ante el estupor de todos, decenas de personas estaban tomando la última decisión de sus vidas, y la captura de la imagen y su consumo era inmediata. Ya éramos conocedores de que tras los impactos muchas personas habían muerto, pero también sabíamos que muchas otras iban a morir atrapadas en los momentos posteriores. Tras la caída de la primera torre imaginamos un destino similar para la segunda, pero no estábamos preparados para estos “suicidios” más que justificados. Vimos muchas personas eligiendo su muerte, sabedoras de su trágico e inevitable final, saltando de los edificios, haciendo uso de su última oportunidad de elegir sobre su vida, sobre su muerte, plenamente conscientes de la más absoluta e insoportable literalidad de que *sólo se es*, de que para ellos no existe el futuro. Éramos informados de todo esto durante el ejercicio más absoluto de información simultánea que se ha dado en la Historia y la imagen alcanzó su mayor potencial comunicativo, como intentaremos demostrar en lo sucesivo.

---

50 M. BAL, *El dolor de las imágenes. Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, Madrid: MNCARS, 2007.

51 Véase: “Desperation forced a horrific decision” [http://usatoday30.usatoday.com/news/sept11/2002-09-02-jumper\\_x.htm](http://usatoday30.usatoday.com/news/sept11/2002-09-02-jumper_x.htm)



“Lo que vemos es como una de esas películas de Hollywood. Gente llorando con sus móviles en la mano, mirando hacia lo que queda del World Trade Center y sacudiendo la cabeza incrédulos”, narra el locutor de una radio neoyorquina<sup>52</sup>.

Qué duda cabe entonces de que estamos hablando del momento de mayor visualidad. Estos *saltadores* pudieron ser los únicos que rompieran la sensación de ficción. Estas terribles escenas y las que siguieron a continuación fueron las responsables de *despertar* a los espectadores y exponerlos, de repente, ante la cruda realidad, por lo que no tardaron en desaparecer.<sup>53</sup> No olvidemos que un cuerpo lo puede todo. Su poder simbólico es infinitamente superior a cualquier otra cosa.<sup>54</sup>

52 Fotograma y texto extraídos del documental presentado en su versión original por Robert de Niro: 11-S. Lo nunca visto. <https://www.youtube.com/watch?v=YaymFqreKow>

53 Fuente: “The 9/11 victims America wants to forget: The 200 jumpers who flung themselves from the Twin Towers who have been ‘airbrushed from history” <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2035720/9-11-jumpers-America-wants-forget-victims-fell-Twin-Towers.html>

54 Con un sentido ligeramente diferente al que nos acupa es conocida la afirmación de Spinoza: “Nadie hasta ahora ha determinado lo que puede un cuerpo”, sentencia que para Deleuze “trata de mostrar que el cuerpo supera el conocimiento que de él se tiene” en G. DELEUZE, *Spinoza: Filosofía Práctica*, Barcelona: Tusquets, 2001. Más tarde, y con otras connotaciones, Annie Sprinkle la reformulará como “nadie sabe lo que puede un cuerpo”, que a su vez será el punto de partida del ensayo: J. CLARAMONTE, *Lo que puede un cuerpo. Ensayos de estética modal, militarismo y pornografía*, Murcia: Cendeac, 2009.

En resumen, podríamos clasificar las imágenes del atentado en dos grandes grupos; el primero sería un *macro* del acontecimiento donde inscribiríamos las imágenes más potentes, las más sublimes, y, evidentemente, las más estéticas; todas aquellas donde se observa la desgracia con una mirada más aséptica. Nos referimos, claro está, a todas aquellas imágenes “globales” de la escena, los planos generales, las estremecedoras vistas aéreas que se tomaron durante y después<sup>55</sup> de los atentados. El segundo grupo, *micro*, comprendería todas aquellas imágenes de la tragedia a pie de calle, incluyendo a las víctimas y a los testigos. Pues bien, en cierto sentido debería de resultarnos mucho más traumática la contemplación de las primeras, ya que somos sabedores que en éstas están perdiendo la vida cientos de personas, que las imágenes referidas a la vida de una persona en particular. Pero, paradójicamente, no es sino a través del descenso a la particularidad de cada caso como se obtiene una dimensión más exacta de la tragedia. Estas personas aún no están muertas, pero sabíamos que era cuestión de tiempo, y eso nos acercaba más a ellas, “sólo cuando nos acercamos a lo individual, lo privado y lo particular, podemos implicarnos en el sufrimiento ajeno en toda su singularidad, sin pregonar la línea moral de la indignación, sin caer en la simplista oposición binaria entre la víctima y el perpetrador, y escapando a los gestos apropiadores y difusos del sentimentalismo”.<sup>56</sup> El cuerpo constituye uno de los lugares estratégicos en los que se escenifica la lucha por el poder de la sociedad. David Le Breton señala categóricamente que *el dominio sobre el cuerpo es el dominio sobre el hombre, su condición, sus valores más queridos*, y esos cuerpos portaban un mensaje muy duro de aceptar.<sup>57</sup>

Creemos entonces que estas escenas de hombres y mujeres saltando fueron las responsables de los momentos de mayor visibilidad de la catástrofe, de mayor comprensión de la tragedia y también de la mayor identificación con las propias víctimas. Constituyeron la excepción en una jornada en la que vimos mucho y entendimos poco. La importancia de estas imágenes, por su diferencia radical con el resto, hizo que no hayamos sido los únicos en fijarnos en ellas. En el documental

---

55 Véase en este sentido la fascinación por la ruina reflejada en: J. MEYEROWITZ, *Aftermath*, Nueva York: Phaidon, 2006.

56 M. BAL, *El dolor de las imágenes. Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, Madrid: MNCARS, 2007.

57 D. LE BRETON, *Antropología del dolor*, Barcelona: Seix Barral, 1999, P. 247.

9/11. *The Falling Man*<sup>58</sup>, basado a su vez en un artículo del periodista estadounidense Tom Junod, una de las imágenes de los *jumpers* será la protagonista absoluta.

Me parece necesario incluir la transcripción de la reflexión inicial que dio pie a todo el trabajo de investigación del documental:

“Fue el día más fotografiado y filmado de la Historia. Dos de los edificios más altos del mundo destruidos por aviones secuestrados. Al día siguiente los periódicos publicaron fotos del horror, pero hubo una imagen *tan espantosa* que provocó la ira en todo el mundo: eran fotos de unas personas cayendo al vacío. Una de las fotos de un hombre cayendo fue las más controvertida de todas. Se la catalogó de desagradable, explotadora, *voyerista*... *Nunca se volvió a ver*. Las imágenes que pasaron a simbolizar el día fueron las de los heroicos hombres de los servicios de rescate trabajando entre los escombros. Aunque algunos defendieron la necesidad de afrontar la fotografía del hombre cayendo al vacío, no sólo por conocer la historia de las personas que se vieron forzadas a saltar, sino porque proporcionaba una *verdadera percepción del horror* sufrido aquel día.”<sup>59</sup>

Richard Drew, el autor de la imagen declaró: “(...) *me gustaba mucho una*, porque impactaba, porque era algo que podías identificar. Yo no veo esto como la muerte de una persona, sino como una parte de su vida. No hay sangre, ni vísceras. Sólo es una persona cayendo al vacío”<sup>60</sup> *The Morning Call*<sup>61</sup> decidió publicar la imagen del hombre cayendo, no sin haberlo discutido ampliamente. La imagen a color ocupaba la contraportadilla de diario, y abrió el debate en el propio diario, donde uno de sus redactores jefes afirmaba sentirse *obsceno* al contemplarla, sentía estar robándole la humanidad al tratarse de un momento tan íntimo; “era muy difícil mirar aquella imagen” explica. Pero lo que hizo que finalmente se decidiera a publicarla fue que, para el director, se trataba de una imagen similar a la foto de Eddy Adams, donde el jefe de policía survietnamita disparaba al prisionero del Vietcong.

58 *The Falling Man. A journey to identify the falling man from one of 9/11 many startling images*, fue producido en 2006 por Darlow Smithson para Channel 4, dependiente de la BBC.

59 Transcripción de la Introducción del documental *El Hombre del Aire*: <http://www.youtube.com/watch?v=BXnA9FjvLSU>

60 Íbidem.

61 Periódico de media tirada de un pueblo de Pensilvania.



Imagen más conocida de un jumper. Publicada por The Mornin Call y inmediatamente censurada.

Tomada por Richard Drew a las 09.41 de la mañana del 11 de septiembre.

Ciertamente ambas imágenes son dramáticas precisamente porque se centran en los instantes anteriores a la muerte de estas personas, y aunque no se nos muestre directamente, sabemos a ciencia cierta cuál va a ser su final, lo que es mucho más dramático y efectivo que si nos mostrarán directamente sus cuerpos sin vida. Aquella imagen, aunque fuera *difícil mirarla*, describía la realidad probablemente mejor que ninguna otra.

Aún así, en las horas sucesivas a su publicación, el periódico recibió cientos de cartas de condena: aquella foto se convirtió en la foto a la que *nadie quería mirar*. Al día siguiente había desaparecido en un espontáneo acto de autocensura. Periódicos y revistas decidieron no volver a publicarla<sup>62</sup>.

Tras alguna identificación errónea, casi seis años después, se supo que el *jumper* más famoso era un técnico de sonido llamado Jonathan Briley. Lo único que podemos hacer, afirma la hermana de la víctima, es no intentar saber quién es el hombre de la fotografía, sino “averiguar quiénes somos a través de esta imagen”.<sup>63</sup>

<sup>62</sup> Sobre el intento de borrar el rastro de la imagen: “The falling man” [http://www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP\\_FALLINGMAN](http://www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP_FALLINGMAN)

<sup>63</sup> 9/11. *The Falling Man*. Documental audiovisual: <http://www.youtube.com/watch?v=BXnA9FjvLSU>



Eddy Adams. Policía survietnamita disparando a un prisionero del Vietcong.  
Imagen galardonada con el Pulitzer en 1969.

## Conclusiones

“¿Acaso quedan aún nuevas tareas para el arte?”<sup>64</sup>

“Es cierto que el mundo es aquello que vemos, pero de todas formas  
debemos aprender a verlo”<sup>65</sup>

“Si el hombre no cerrara a veces soberanamente los ojos terminaría por no  
ver ya lo que merece verse”<sup>66</sup>

64 F. DUQUE, *Terror tras la Posmodernidad*, Madrid: Adaba, 2004, p. 104.

65 M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard, p. 18. La traducción es nuestra.

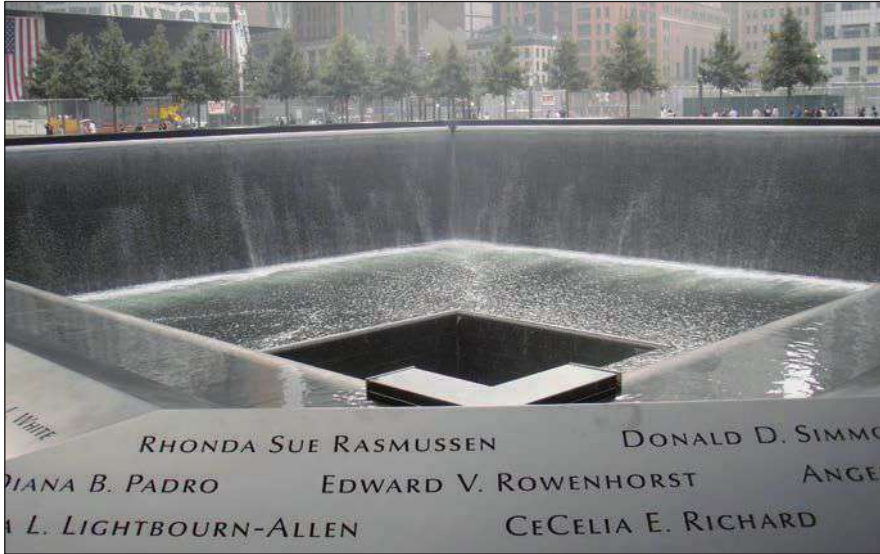
66 R. CHAR, *Papeles de Hipnos*, citado en R. DEBRAY, *Vida y Muerte de la Imagen. Historia de la mirada en occidente*, Barcelona: Paidós, 2002.



Desde estas líneas hemos querido presentar al 11-S como paradigma del régimen escópico imperante, que permite comprender los rasgos esenciales de la visualidad contemporánea. Se ha defendido que el 11-S constituye un punto máximo en el proceso de solapamiento de la realidad y la ficción, pues las imágenes se recibieron a partir de la memoria visual ficcional acumulada por el espectador contemporáneo, que sólo el contacto directo con ciertas imágenes de personas abocadas a una muerte inmediata consiguió romper, y que fueron inmediatamente censuradas, y lo siguen siendo. Si aún queda alguna tarea para el arte esta bien podría ser la de referir el 11-S a la realidad en tanto que acontecimiento histórico, pues ciertas imágenes artísticas derivadas de este pueden ser más poderosas que las documentales propiamente dichas, como hemos defendido.

El poder de la arquitectura corporal es infinitamente superior a cualquier otro; los edificios se pueden reconstruir, los cuerpos no. El descenso a la particularidad, a la fragilidad del cuerpo es capaz de condensar todo el dramatismo. Es por esto que el hecho de que las cenizas *resuciten*, se conviertan en restos identificados y no anónimos nos revela un 11 de septiembre aún más duro de asimilar y se opone de manera radical a todas las estrategias de ocultación utilizadas, con diferentes grados de intencionalidad, por los medios de comunicación, poderes políticos, culturales, etc.

A modo de conclusión debemos señalar que este afán por esconder no sólo los cadáveres, posición más que defendible, sino cualquier rastro de corporalidad, junto con la evidente ausencia de estos, llevó a tratar a la última columna retirada de la Zona Cero como si del conjunto de víctimas se tratara. *The last column*, una mole de acero de 58 toneladas y tres pisos de altura, hizo las veces de cenotafio colectivo, albergó las inscripciones de los bomberos y policía, sirvió de soporte para las fotografías de los desaparecidos. Fue retirada cubierta con la bandera de los Estados Unidos en una ceremonia similar a un funeral, y al fin, el pasado 11 de julio de 2013 ha vuelto a ser erigida como pieza central del *9/11 Museum*, recuperando una metafórica posición vertical que ha obligado a construir el edificio en función de su tamaño, coincidiendo en fechas y en simbología con las noticias de las recientes identificaciones de nuevos restos que tienen en vilo a los familiares, y que nos aterran al resto. Sin cuerpo no hay duelo, y sin duelo es imposible olvidar.



Vista de uno de los monumentos del 9/11 Memorial; dos fuentes sin fondo rodeadas con los nombres de las víctimas. Fotografía: Tatiana Abellán.