NEW LEFT REVIEW 105

SEGUNDA ÉPOCA

JULIO - AGOSTO 2017

EDITORIAL

PERRY ANDERSON — La primavera francesa — 7

ARTÍCULOS

JULIAN STALLABRASS — Sobre las fotografías icónicas de la guerra — 33

TOM HAZELDINE — La revuelta de las áreas industriales deprimidas — 57

PATRICIA MCMANUS — De Huxley a Eggers — 89

OWEN HATHERLEY — Las capitales de Therborn — 117

CRÍTICA

FRANCIS MULHERN — Extravagantemente: ¿un tribuno *tory*? — 145

ALICE BAMFORD — Desafiantemente: una liberal en la Guerra Fría — 154

TOM BARKER — Tranquilamente: neoprogresista — 165

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO 25M DEMOCRACIA

tds traficantes de sueños

SUSCRÍBETE

Julian Stallabrass

MEMORIA E ICONOS

La fotografía en la guerra contra el terrorismo

Las imágenes fijas tienen una profunda afinidad con la memoria. Una remembranza completa –pongamos de una persona– casi siempre implica cierta reexperimentación visual de expresiones, gestos y modales, algunos de los cuales se mantienen congelados en la mente[1]. Es asimismo más probable que los sucesos traumáticos permanezcan mentalmente fijos: las personas que han sufrido graves traumas pueden experimentar recuerdos recurrentes en forma de imágenes aisladas, mientras que los acontecimientos ordinarios se recuerdan de manera narrativa[2]. Los recuerdos cambian constantemente debido a la rememoración repetida, pero tienden con el tiempo a una reducción que refleja la de la fotografía: como un conjunto de instantáneas a las que se regresa una y otra vez. Dichos recuerdos se convierten en una cristalización arquetípica de la identidad: diapositivas en el carrusel de la mente.

La conexión de la fotografía con el recuerdo individual se amplía también al colectivo. Incluso en una época de imágenes de vídeo inmediatamente disponibles, lo más probable es que las imágenes icónicas –las reproducidas con insistencia por los medios de comunicación y que permanecen de manera más destacada en la memoria colectiva– sean fotografías fijas. En la ejecución de Nguyễn Văn Lém, fotografiada por Eddie Adams, y en la huida de Phan Thị Kim Phúc del ataque con napalm que le causó terribles quemaduras había equipos de televisión.

---

[1] Una versión más amplia de este ensayo se incluye en *Killing for Show: Photography, War and the Media in Vietnam and Iraq*, de próxima publicación en Verso.
[2] Daniel Schacter, *Searching for Memory: The Brain, the Mind and the Past*, Nueva York, 1996, p. 23.

Sus grabaciones no consiguieron en modo alguno la atención que recibieron las fotos. Si bien es cierto que estas últimas circulaban sin duda con más facilidad por aquel entonces, también controlaban el horror de las escenas retratando un momento único, y resaltaban expresiones faciales determinadas[3]. Los fotogramas únicos controlaban y ordenaban también la horda de contingencias; tanto la película de la huida de Kim Phúc como las otras imágenes tomadas en el momento por Nick Út y David Burnett carecen del sentido y la singular coherencia de la imagen emblemática. A pesar de que en la actualidad es fácil acceder a videos de ambas escenas, pocos los ven[4].

Los múltiples intentos teóricos de valorar por separado esta afinidad de memoria e imágenes fijas –por parte de Freud, Proust, Bergson, Kracauer, Bazin y otros– forman parte de una suspicacia general hacia lo visual y sus tentaciones vulgares y de menosprecio, en general, por parte de los intelectuales hacia los medios de comunicación y hacia los gustos de la gente común[5]. Cuando, en la década de 1950, Lewis Mumford exigió una revuelta contra la masa de imágenes en promiscua circulación, se trató de una reafirmación de la cultura patricia de calidad contra la multitud[6]. Este desdén hacia la fotografía deriva de que es ubicua, accesible y barata. ¿Cómo puede algo tan mecánico y disponible no ser una traición al infinito mental y espiritual al que apunta la tradición filosófica que se extiende de Bergson a Deleuze? Dichos escritos se publicaron en una época de cultura mediática nueva y rápidamente intensificada. Grandes masas de personas se encontraron ante un enorme número de imágenes y sonidos comerciales que cada vez saturaban más su existencia. De este remolino desorientador de imágenes repetidas emergieron, sin embargo, unos cuantos ejemplos «icónicos» que sobresalieron del resto, consolidándose firmemente en la memoria histórica y pareciendo condensar en torno a ellos estructuras colectivas de conocimiento cada vez más amplias. Pero en años recientes este proceso parece haber vacilado o incluso haberse estancado. ¿Cómo y por qué? Ahora que tenemos los recursos del pasado –una inconmensurable panoplia de imágenes– en la

---

[3] Marita Sturken, *Tangled Memories: the Vietnam War, the AIDS Epidemic and the Politics of Remembering*, Berkeley, 1997, pp. 89-94.
[4] Ambos están disponibles en YouTube y reciben unos pocos cientos miles de visitas, bastantes menos que sucesos mucho menos notables de los que la película es el principal registro, como las imágenes del asesinato de Kennedy rodadas por Zapruder.
[5] El desdén de la elite hacia el poder de la imagen es uno de los principales temas de David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, 1989; véase también Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, 1993; y Susie Linfield, *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*, Chicago, 2010, cap. 1.
[6] Lewis Mumford, *Art and Technics*, Nueva York, 1952, pp. 108-109.

punta de los dedos, se plantea otro enigma interrelacionado: ¿han superado los espectadores de hoy la situación esbozada por los teóricos del siglo XX? ¿Hay formas de examinar estas cuestiones que puedan ser más explicativas que los gastados conceptos de trauma, represión y recuperación, y la convencional división entre memoria orgánica y fragmentos mnemónicos mecánicos?

Como es bien sabido, Benjamin usó la noción de aura para describir el modo en el que las experiencias revividas estaban ligadas a un tiempo y un lugar determinados[7]. En el habla moderna, el aura proyecta su halo en torno a la memoria episódica de acontecimientos y a la memoria de fuente: cómo y por qué hemos llegado a saber algo. La fotografía debilitaba el aura –«un extraño tejido de tiempo y lugar»– por la repetición mecánica, presentando el mismo anuncio publicitario que vemos una y otra vez en diferentes puntos, cubriendo la experiencia única con el paño de la uniformidad. Pero esto forma meramente parte de un efecto más general, en el que la producción en masa de objetos homologados –desde las viviendas adosadas hasta las prendas de vestir– erosiona la experiencia aurática.

Aunque las imágenes fotográficas son reproducibles, sin embargo, la experiencia de ver copias impresas analógicas no lo era, puesto que va ligada a una localización fija o al momento de verlas por primera vez, o a las vicisitudes de la copia impresa, que envejece y puede dañarse. Las fotografías y el lugar se usan juntos como pilares mnemónicos, desde el ordenamiento de fotos en un álbum familiar a las fotografías enmarcadas que permanecen en la misma posición en la chimenea o en la mesa. Desde los años de entreguerras saturados de medios de comunicación, se ha producido, claramente, una nueva vuelta de tuerca hacia el aumento de la velocidad de circulación, de la magnitud de la producción, de la ubicuidad, la ingravidez y la aparente inmaterialidad[8]. En el flujo general de los medios, ¿se ha erosionado la capacidad de la fotografía para ayudar a la memoria? En medio del actual torrente de imágenes y palabras fugaces, ¿puede todavía profundizarse en el pasado, el presente y el futuro de la imagen mediante una reflexión atenta?

---

[7] Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Its Techonological Reproducibility», en Howard Eiland y Michael Jenning (eds.), *Selected Writings, vol. 3, 1935-1938*, Cambridge (MA), 2002, pp. 104-105 [ed. cast.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México DF, 2003].

[8] En 2013, la infraestructura digital consumió aproximadamente una décima parte de la energía mundial, más que la aviación. Véase Bryan Walsh, «The Surprisingly Large Energy Footprint of the Digital Economy», *Time*, 14 de agosto de 2013.

Lo inadvertido y lo tácito

Las guerras de la era analógica generaron con regularidad un ámbito fundamental de memoria cultural y reproducción fotográfica, la llamada imagen «icónica». Curiosamente, las guerras de la era digital rara vez han producido dichas imágenes y, si lo han hecho, ha sido con un carácter muy diferente del anterior. El análisis más sostenido de los iconos fotográficos es el del libro de Robert Hariman y John Lucaites, *No Caption Needed*, que los define como imágenes que causan inmediata controversia al ser publicadas, que contienen una polémica mezcla de elementos familiares y novedad digna de atención, y que reúnen contradicciones sociales y políticas que generan un prolongado debate. Los iconos son elocuentes, pero de ningún modo experimentales o vanguardistas. La base de su repetición y de que sean reconocibles es que se atienen al tópico de «la cultura media», apelando al centro liberaldemócrata con iconografía convencional y composición conservadora[9]. Para Hariman y Lucaites, el icono solo opera en las democracias, porque dota al espectador de una conciencia de las formas sociales y de las acciones estatales, proporcionando una «educación cívica» en ideales democráticos. Las personas se hablan unas a otras a través de las fotografías desempeñando en estas roles sociales: mediante lo que hacen, cómo se comportan, cómo se expresan con su gesto y su pose, y cómo reivindican el espacio social. Pero aunque los iconos son inmediatamente reconocibles para la mayoría, una encuesta realizada a estudiantes universitarios concluyó que tenían poco conocimiento específico de las fotografías o de los sucesos que estas retrataban[10]. Dichas imágenes activan el conocimiento tácito (por ejemplo, de la conducta en la guerra) al situar ese conocimiento dentro de una escena genérica y convencional. De modo más destacado, como toda fotografía en condiciones no controladas, lo particular y lo general se sitúan en un agudo contacto. Una cosa es saber que el napalm quema a los niños, otra describir en prosa el sufrimiento de un individuo y otra muy distinta ver la agonía en el rostro de víctimas concretas. *No Caption Needed* proporciona la visión más sistemática y cuidadosamente investigada del icono fotográfico. Pero a este estudio se le pueden plantear tres cuestiones: ¿cómo encaja el icono en el campo de la fotografía comercial en general? ¿A quién va dirigido exactamente? Y, ¿hay un solo tipo de icono?

---

[9] Robert Hariman y John Louis Lucaites, *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, Chicago, 2007, pp. 29-30.

[10] David Perlmutter, *Photojournalism and Foreign Policy: Icons of Outrage in International Crises*, Westport (CT), 1998; citado en R. Hariman y J. L. Lucaites, *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, cit., p. 310.

Respecto a la primera pregunta, la relación entre novedad y familiaridad es parte integrante de la cultura capitalista y el equilibrio alcanzado entre ambas es un misterio clave del imaginario comercial, en especial en la publicidad. Es necesario captar la atención de los espectadores mediante un enigma o incluso mediante una yuxtaposición impactante, pero al mismo tiempo la imagen debe entenderse con rapidez, de modo que cada componente tiende a apoyarse en un tópico bien rodado. La imagen publicitaria está, por lo general, desprovista de política explícita, pero marinada en la implícita. Ejemplo perfecto de ideología en funcionamiento, la artificialidad, la representación y la teatralidad de imágenes de archivo que impregnan el mundo visual están naturalizadas para parecer reales[11]. Esto es aplicable también a muchas sesiones fotográficas [*photo-ops*] frecuentes en el periodismo, que responden a una colaboración entre los organizadores, los sujetos y los fotógrafos para crear una realidad ideal tan conformista que se vuelve casi invisible. Marta Zarzycka y Martijn Kleppe analizan los temas incluidos en la competición de World Press Photograph, esos puntos comunes en los que el fotoperiodismo se aproxima al puro convencionalismo en escenas de mujeres llorando a sus muertos, un civil enfrentado a los soldados o niños jugando a la guerra. Relacionadas con los iconos pero carentes de excepcionalidad, son imágenes con un contenido familiar y poco exigente. Ideológicamente ya confeccionadas, se adaptan a conceptos comercializables y fáciles de buscar («mujer en duelo»), en los que las familiares relaciones jerárquicas y de género están grabadas a fuego[12]. Si pensamos en el fotoperiodismo como imaginario comercial más política explícita, la imagen icónica es el raro caso en el que la danza de tópico y novedad es tan atractiva y se eleva a un tono tan elevado que es difícil apartar la mirada u olvidarla.

Para la segunda pregunta, a quién se dirigen los iconos, Hariman y Lucaites determinan el terreno de nadie del discurso público, que mediará entre afirmaciones de intereses opuestos a la luz del bien general. Pero este familiar modelo desinteresado y racional planteado por Habermas minimiza el carácter dividido de la sociedad de posguerra[13]. Incluso en el país más rico de la tierra, el pacto liberal y fordista entre el Estado, la empresa y los trabajadores se estaba desarmando en los años de la guerra de Vietnam, mientras la esfera pública se escindía

---

[11] Véase Paul Frosh, *The Image Factory: Consumer Culture, Photography and the Visual Content Industry*, Oxford, 2003.

[12] Marta Zarzycka y Martijn Kleppe, «Awards, Archives, and Affects: Tropes in the World Press Photo Contest 2009-11», *Media, Culture & Society*, vol. 35, núm. 8, 2013, pp. 978-980.

[13] R. Hariman y J. L. Lucaites, *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, cit., pp. 43, 41.

en fracturas de clase, raza y género y en la cuestión íntimamente relacionada de las aventuras coloniales. Lo icónico para un grupo tal vez no lo sea tanto para otro. Hariman y Lucaites observan el inquietante hecho de que ninguna de las extraordinarias fotografías hechas en el Estados Unidos del movimiento por los Derechos Civiles o del feminista se hayan reproducido suficientemente como para alcanzar la categoría de icónicos, y yo añadiría del movimiento obrero[14].

Esto nos lleva a la tercera pregunta. Hariman y Lucaites sitúan en proximidad dos tipos de iconos: el convencional, que alcanza gran circulación y repetición pero no genera controversia, y que confirma de hecho mitos nacionales y sociales; y el perturbador, que alcanza similar circulación y repetición debido a su fuerza polémica. El primero –como el «Izado de la bandera en Iwo Jima» de Joe Rosenthal– ayuda a expresar la unidad de una nación forjada en la guerra. El segundo –como la fotografía de Ronald Haeberle con niños y bebés masacrados en My Lai– provocó una división social uniforme entre quienes veían sus horrores y quienes se negaban a creer en ellos. Dicho icono habla de la división y puede incluso ampliarla al polarizar la opinión, condensando el conflicto de manera fácil de captar. A diferencia de las modas digitales o de las bromas difundidas en las redes sociales, las imágenes icónicas demuestran serlo con el tiempo, y su fama se refuerza con la reproducción repetida a lo largo de años y décadas. Un misterio inmediato acerca de la guerra de Iraq, a pesar del enorme número de creadores de imágenes que la cubrió, es que pocas de esas imágenes profesionales han adquirido categoría de iconos, incluso cuando ya hace más de una década de la invasión. Y de las que sí adquirieron esa categoría, podría decirse que ninguna fue obtenida por profesionales[15]. Las únicas que parecen haber ejercido una atracción prolongada en la memoria histórica fueron tomadas por aficionados en Abu Ghraib.

Marines y mártires

Hay, sin embargo, dos fotografías muy distintas tomadas por profesionales en Iraq que podrían haberse vuelto icónicas: una de un marine aparentemente resuelto y endurecido por la guerra, tomada por Luis Sinco; y la otra de un niño iraquí profundamente mutilado, realizada por Yuri Kozyrev. Una categoría icónica clave –algo buscado de manera consciente y activa por muchos fotoperiodistas– es la de incluir un elemento de familiaridad haciendo referencia a conocidas imágenes del pasado. Muchas fotos de Iraq recuerdan, de manera más o menos tendenciosa, otras fotos famosas de Vietnam. La foto, brevemente célebre, de un

[14] *Ibid.*, pp. 288-289.
[15] Janina Struk, *Private Pictures: Soldiers' Inside View of War*, Londres, 2011, p. 147.

impertérrito marine, tomada por Luis Sinco durante el segundo ataque a Faluya, en noviembre de 2004 (ilustración 1), recuerda al «Marine estadounidense conmocionado» tomada por Tom McCullin en la batalla de Hué (ilustración 2). Sinco estuvo integrado en una compañía de marines durante el ataque y tomó el primer plano en una azotea después de un tiroteo, justamente cuando salía el sol. Como más tarde contó:

> Comprendí que el sargento y otros soldados estaban embelesados. Me pareció raro que pareciesen estar de hecho disfrutando. Me senté contra un muro que rodeaba la azotea y vi al soldado de primera James Miller encenderse un cigarrillo. La pintura de guerra le emborronaba el rostro y el humo remolineaba alrededor de su cabeza. Tenía la nariz arañada y con una costra. Tomé unas cuantas fotos y me puse también a fumar. Nos miramos sin decir nada[16].

En aquel momento, Sinco no le prestó demasiada atención a esta fotografía. Los medios convencionales, sin embargo, andaban en busca de heroísmo estadounidense y encontraron lo que querían: el retrato de un marine agotado por la batalla pero triunfante y, algo importante, fumando un cigarrillo. El humo del tabaco representaba esa batalla; la foto se conoció como el «Marine con Marlboro» y encajaba en el manido relato de heroísmo masculino de vaquero, que recordaba en gran medida a una notoria campaña publicitaria de la década de 1980 que para muchos críticos había resumido la peligrosa pose militar, los mitos de Hollywood y la política sexual conservadora de los tiempos de Reagan[17]. La asociación de soldado y cigarrillo, vieja y fabricada, alimenta muchos tópicos, pero también abre una contralectura en la que, a partir de la Primera Guerra Mundial, las empresas de tabaco usaron la guerra como colosal oportunidad mercadotécnica para enganchar a jóvenes consumidores que afrontaban una muerte inminente y los emplearon como involuntarios embajadores de su letal industria[18]. La foto de Sinco salió publicada en la primera página de ciento cincuenta periódicos estadounidenses, y llamó la atención de la Casa Blanca. Bush incluso envió puros, caramelos y recuerdos de la Casa Blanca a Miller[19]. La fotografía

---

[16] Luis Sinco, «Thousand Mile Stare», *Digital Journalist*, diciembre de 2004.

[17] Una interpretación amplia de esta configuración dentro de la fotografía paisajística de Estados Unidos es la de Deborah Bright, «Of Mother Nature and Marlboro Men: An Inquiry into the Cultural Meanings of Landscape Photography», en Richard Bolton (ed.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge (MA), 1989, pp. 125-143.

[18] Véase Robert Proctor, *Golden Holocaust: Origins of the Cigarette Catastrophe and the Case for Abolition*, Berkeley, 2011, parte 1, cap. 3. Agradezco a Iain Boal que me hablase de este libro.

[19] Luis Sinco, «Am I to Blame for His Private War?», *The Observer*, 18 de noviembre de 2007.

se reprodujo con regularidad como una asombrosa imagen del éxito estadounidense en Iraq, como entonces la percibían en general muchos medios. El decano de los presentadores de noticieros, Dan Rather, la elogió como «la mejor fotografía de guerra de años recientes», y pidió a los espectadores que la estudiasen, se empapasen de ella, y «después dieran un profundo suspiro de orgullo»[20].

La comparación con el marine de McCullin es reveladora. Como icono perturbador, podía de igual modo celebrar los sacrificios psicológicos de «nuestros chicos» o lamentar el daño psíquico y la futilidad general de la guerra. Como en el caso de Sinco, McCullin no se dio cuenta de que esta foto, de las muchas que tomó en Hué, perduraría de manera tan sostenida, y no la incluyó en su reportaje sobre la batalla publicado por *The Sunday Times*[21]. Un contraste obvio radica en la sombra de tonos en blanco y negro de la foto de McCullin, en especial como se trató en posteriores impresiones, muy oscurecidas para dar efecto expresivo. Los ojos se tratan de manera antitética en cada una de las fotos. En el caso del marine de McCullin se arrojan a una oscuridad sepulcral, fulminantes a la sombra del casco, con lo que a menudo se considera «la mirada perdida» del soldado que ha visto demasiado. El hombre parece congelado en la inmovilidad, las manos sujetando el cañón de un fusil que apunta inútilmente hacia arriba. Se inclina hacia la cámara, encorvado bajo el peso de su trauma. Si bien el enfoque tomado desde abajo resalta su corpulencia, se muestra como una figura hechizada, dañada y pasiva. El marine de Sinco también mira más allá de la lente, a la distancia, pero su mirada parece más centrada: tiene el rostro iluminado por la luz de la aurora y los ojos entrecerrados, lo que sugiere determinación y agresividad. Aunque maltrecho, no parece traumatizado, y ciertamente no está discapacitado. El primerísimo plano, visto en muchos periódicos, resalta casi de manera aislada la expresión, la mirada y el cigarrillo de Miller bajo el halo oscuro de su casco.

El contexto político de ambas imágenes difícilmente podría haber sido más divergente. En la de McCullin, fue el impacto de la ofensiva del Tet, el desmoronamiento de las mentiras del Pentágono acerca de la situación militar en Vietnam y la exposición pública de los asesinatos en masa. En la de Sinco, la imagen convenía a una prensa triunfalista, alabando la grandeza y el dominio sin parangón del poder estadounidense. Las interpretaciones de oposición a la imagen tardaron en aparecer y,

---

[20] J. Struk, *Private Pictures: Soldiers' Inside View of War*, cit., p. 153.
[21] Don McCullin, «Vietnam: Old Glory, Young Blood», *The Sunday Times*, 24 de marzo de 1968. Por aquel entonces se publicó en otra parte: véase Charles Harbutt *et al.* (eds.), *America in Crisis*, Nueva York, 1969, p. 96.

como es poco sorprendente, no se escucharon mucho en los medios de comunicación. Miller era, como lo llamaba eufemísticamente la prensa, un «tirador experto», en términos más claros, un francotirador. Mataba de manera deliberada y personal. Con su mira telescópica podía ver caer a cada una de sus víctimas y sabía concretamente a cuántos había matado. Los francotiradores estadounidenses destinados en Faluya abatían con frecuencia a civiles inocentes, niños incluidos, y disparaban a las ambulancias. En este retrato estamos viendo el rostro de un asesino en serie remunerado, recién llegado del campo de batalla. Más tarde, ya en su país, la fotográfica resolución de Miller se desplomó en un prolongado y devastador trastorno de estrés postraumático[22]. De modo similar, la ilusión de victoria y control, un espectral truco de linterna mágica, se desvaneció con el aumento de la anarquía violenta reinante en Iraq. Así, la fama de la imagen fue relativamente breve puesto que, como reconocible artículo propagandístico, su verosimilitud y su utilidad desaparecieron pronto.

Ilustración 1: Luis Sinco, «James Blake Miller, soldado de primera del Primer Batallón, 8º Regimiento de Infantería de Marina durante el ataque al baluarte insurgente de Faluya», 9 de noviembre de 2004. Original en color, *Los Angeles Times*/Getty Images.

[22] Entre varios reportajes sobre la vida de Miller después de la guerra, véase L. Sinco, «Am I to Blame for His Private War?», cit.

Ilustración 2: Don McCullin, «Marine estadounidense conmocionado, batalla de Huê», 1968. Cortesía de Tate, Londres.

De las pocas imágenes profesionales memorables de la guerra en Iraq, otra candidata a la categoría de icono es una fotografía tomada por Yuri Kozyrev. Aunque inverso al de la foto de Sinco, el uso que se le dio no fue menos injusto. Muestra un niño de doce años, Ali Ismail Abbas, que perdió ambos brazos en un ataque con proyectiles estadounidense en la periferia sur de Bagdad, que, sin que él lo supiera aún, había matado a sus padres, su hermano y otros once parientes. El niño aparece acostado en una cama de hospital, atendido por una tía lejana. Kozyrev estaba en visita guiada a Al-Kindy, uno de los principales hospitales de Bagdad, de modo que esta imagen es resultado de una sesión fotográfica organizada por el régimen iraquí. Tras un largo debate, *Time* la publicó en abril de 2003, como parte de una secuencia de fotografías sobre la «fase final»

de la guerra en Iraq[23]. La imagen y la historia de Abbas ganó protagonismo en la prensa europea y canadiense, pero no se difundió tanto en Estados Unidos[24]. Ello respondía a la existencia de un patrón a tenor del cual los medios estadounidenses se negaban a cubrir las víctimas civiles de la invasión. Aun así, la imagen se reprodujo ampliamente y sigue siendo muy conocida. Basándose en elementos familiares, parece la foto de una madre con su hijo, aunque no lo sea. Aparte del gotero y del armazón de metal deslustrado que impide que la manta toque el cuerpo quemado del niño, la escena parece antigua, bíblica incluso, un efecto resaltado por la vestimenta de la tía. Estas cualidades permiten no interpretarla sin más como una descripción de la mutilación y el sufrimiento de Abbas sino también como una redención semirreligiosa e indefinida. Michele Stephenson, directora de fotografía de *Time*, afirmó que la de Kozyrev era *la* imagen de la guerra, presentada en una «composición potente y pictórica» que la hacía «trascendente»[25].

El efecto de la imagen propició las donaciones caritativas para Abbas, que le permitieron finalmente ser transferido a Estados Unidos, lo que probablemente le salvase la vida. El periódico británico *Daily Mirror* hizo campaña para conseguir tratamiento médico para el niño en el extranjero, concentrándose en su destino individual en lugar de ver su condición como parte de una situación general. Incluso falsificaron la historia de su entrega finalmente a manos extranjeras presentando una manifestación chií contra lo que se consideraba una artimaña de relaciones públicas occidental como una celebración. En todo esto, Abbas aparecía como una víctima pasiva y sus propias opiniones sobre la invasión –que se trataba de una apropiación criminal del petróleo– no fueron publicadas[26]. Su elevación se convirtió en una forma de ignorar al resto de las víctimas. En una entrevista concedida a *The Independent*, Moufak Gabriel, el director del Hospital General Saddam de Bagdad, le preguntó a la prensa: «¿Por qué quieren todos ustedes hablar con Ali? Hay cientos de niños que sufren como él y todos los días recibimos más»[27].

---

[23] «Images of War», *Time*, 14 de abril de 2003, pp. 24-37. La fotografía está disponible en time.com/3780725/the-aftermath-of-911-ali-abbas-by-yuri-kozyrev.

[24] Véase el análisis en Susan Moeller, *Packaging Terrorism: Co-opting the News for Politics and Profit*, Chichester, 2009, pp. 148-150, 52. Un estudio de la vida de esta fotografía en los medios británicos es el de Piers Robinson *et al.*, *Pockets of Resistance: British News Media, War and Theory in the 2003 Invasion of Iraq*, Manchester, 2010, pp. 143-152.

[25] Yuri Kozyrev en Bill Katovsky y Timothy Carlson, *Embedded: The Media War in Iraq*, Guilford (CT), 2003, p. 103.

[26] P. Robinson *et al.*, *Pockets of Resistance: British New Media, War and Theory in the 2003 Invasion of Iraq*, cit., pp. 147-148.

[27] Kim Sengupta, «Frenzy over Ali, but There Are Thousands More Like Him», *Independent*, 12 de abril de 2003. Véase también Howard Friel y Richard Falk, *The Record of the Paper: How The New York Times Misreports US Foreign Policy*, Londres y Nueva York, 2004, p. 136.

Estas visitas constantes de periodistas, que claramente angustiaban a Abbas, también lo pusieron en peligro, porque no prestaban atención a las condiciones de esterilidad que controlaban la infección[28]. El fotógrafo Jérôme Sessini aceptó a regañadientes el encargo de un periódico británico, señalando que el paciente, a pesar de sus terribles heridas, no tenía gotero de morfina. Mientras él miraba, una enfermera cambió los vendajes de Abbas para lavar sus heridas, algo que debía hacer a diario:

> Cada día, todo el hospital oye sus gritos de dolor insoportable. Todavía los sigo oyendo. A pesar de mi incomodidad, tomo unas cuantas fotos, porque no hacer nada sería como permanecer en silencio [...]. Más tarde lo transfieren a un elegante hospital kuwaití. «Le pondrán brazos nuevos», afirma con orgullo un trabajador de una organización humanitaria. Ali es doblemente utilizado: por los iraquíes para denunciar las barbaries estadounidenses y por los vencedores para demostrar su magnanimidad[29].

La fama de la imagen tomada por Kozyrev parece haber sido también transitoria y lo es, sin duda, en comparación con la de la fotografía de Nick Út[30]. Ambas muestran niños espantosamente desfigurados por la acción militar: la de Út es más cruda, porque Kim Phúc está aún bajo el impacto inmediato del ataque, y parece rodeada por adultos indiferentes a su sufrimiento. Al menos a Ali Ismail Abbas lo están atendiendo, aunque su torso sin brazos aterroriza la imaginación. Pero de nuevo es la situación política la que influye en el reconocimiento continuado de la fotografía. Después de todo, hay otras imágenes del sufrimiento iraquí que podrían haber desempeñado la función de icono, notablemente las fotos tomadas por Chris Hondros a una niña ensangrentada después de que las tropas estadounidenses matasen a su familia o las impactantes fotos tomadas por James Nachtwey de iraquíes muertos y heridos y del duelo de sus parientes en las morgues[31]. Estas tenían algunas de las características de los iconos: fueron reproducidas a menudo y generaron controversia, pero su fuerza, no obstante, parecía palidecer en comparación con las de guerras anteriores. Quizá se debiera a que la mayor parte de la prensa convencional estadounidense parecía incapaz de tomarse en serio la vida de los iraquíes y de registrar la catástrofe de su pérdida o devastación.

---

[28] P. Robinson *et al.*, *Pockets of Resistance: British New Media, War and Theory in the 2003 Invasion of Iraq*, cit., p. 149.
[29] Jérôme Sessini, en Brian Storm (ed.), *Desert Diaries: Photojournalists on the War in Iraq*, Santa Fe, 2003, p. 57.
[30] En Internet circulan muy pocas imágenes de Kozyrev, y las búsquedas de Google producen muchísimos más resultados de Kim Phúc. Las menciones de Kozyrev en libros disminuyen drásticamente, mientras que las de Út siguen siendo elevadas, con bajones y aumentos de interés.
[31] Véase VII Photo Agency, *War*, Millbrook (NY), 2003, pp. 316-319, 322-327.

Esta cuestión se plantea de manera manifiesta en un fragmento de un artículo publicado en *The New York Times*. En marzo de 2003, un proyectil que contenía bombas de racimo impactó en el mercado de Al-Shu'ala, un barrio chií pobre de Bagdad, causando docenas de muertes y terribles heridas entre la multitud. El corresponsal, John Burns, intentó primero culpar al régimen iraquí y, después, se lanzó a esta extraordinaria mistificación:

> En la oración en ese terreno embarrado, en la mezquita, en el mercado en medio de charcos de sangre, en el hospital, nadie, al menos nadie directamente afectado por el bombardeo, hizo mención alguna de Saddam Hussein. En la oscuridad, parecía de repente, a un extraño, que se trataba de personas que habían firmado su propio finiquito con el líder iraquí, al menos en su interior, y que lo que les importaban eran las verdades antiguas, y los sufrimientos antiguos, que sobrevivirían con creces al gobernante iraquí, sin importar cuáles fuesen las consecuencias de la guerra[32].

De modo similar en buena parte de las noticias sobre el África subsahariana y otras áreas del mundo árabe, la violencia y el sufrimiento se consideran parte habitual, integrante y antigua de dichas culturas. El propio Burns señala que los iraquíes del lugar culpaban a los estadounidenses o a los británicos: el proyectil resultó ser un arma estadounidense, como descubrió Robert Fisk, sencillamente examinando los fragmentos. Bruno Stevens fotografió los momentos inmediatamente posteriores, mientras los habitantes lloraban a las cincuenta y dos víctimas en la mezquita local. ¿Por qué, entonces, la falta de imágenes icónicas de Iraq? En primer lugar, porque por lo general los iraquíes no aparecían como víctimas dignas de consideración y dolor[33]. En los medios occidentales, es muy raro que se mencione por su nombre a las víctimas iraquíes de la violencia o que los periodistas sigan sus historias hablando con familiares o amigos[34]. En segundo lugar, porque faltaba por completo un contrarrelato atractivo de la guerra como el surgido en círculos progresistas y otros respecto a Vietnam. Sin ese marco a través del cual ver dichas imágenes, los potenciales iconos siguieron siendo o bien demasiado afianzados como propaganda o bien demasiado radicalmente disociados del tópico como para convertirse en tema de repetición insistente.

---

[32] John Burns, «Iraq Blames US for Market Blast That Killed Civilians in Baghdad», *The New York Times*, 29 de marzo de 2003; citado en H. Friel y R. Falk, *The Record of the Paper: How The New York Times Misreports US Foreign Policy*, cit., p. 131.
[33] Véase Judith Butler, *Frames of War*, Londres y Nueva York, 2009.
[34] Anthony DiMaggio, *When Media Goes to War*, Nueva York, 2010, p. 105.

La gran excepción

La mejor prueba para la memoria y la imagen icónica en estas nuevas condiciones es sin duda el 11-S, la más brillante oportunidad para tomar fotografías, escenificada en la ciudad más saturada de medios del mundo. Ese día había quinientos fotógrafos destacados en la Semana de la Moda de Nueva York y quince miembros de Magnum habían organizado también una reunión allí[35]. Era imposible que no fuese intensamente filmado y fotografiado. Vidas ciertamente consideradas dignas de luto se perdieron en un suceso traumático, que rápidamente se consideraría tan singular como para mantenerse fuera de los circuitos normales de la memoria ritual y colectiva. El escenario del 11-S fue sangriento, pero difícilmente se reconocería esto a partir de las fotografías publicadas. En lo que a mostrar las víctimas se refiere, la aprensión de los medios contrasta marcadamente con la presentación que hacen de los enemigos de Estados Unidos, en especial los líderes de la dictadura iraquí, cuyos cadáveres se expusieron en fotografía.

La imagen que Estados Unidos tenía de sí mismo –como la única potencia mundial, un modelo de democracia y libertad– produjo un excepcionalismo del suceso y de sus muertos. Esto se ha registrado pictóricamente en una colosal grandiosidad: en enormes impresiones fotográficas y en la acumulación masiva de fotos aficionadas y profesionales en volúmenes del tamaño de bloques de hormigón. Los libros de fotos sobre el 11S son en su mayoría, de hecho, de gran formato, quizá para representar la enormidad y la afrenta de la devolución del fuego o del castigo colectivo, la vieja táctica colonial vuelta contra la nación dominante. Parecería extraño que este suceso excepcional no hubiese cosechado imágenes excepcionales con las que recordarlo. Entre todas ellas destacan dos, ambas supuestamente icónicas, pero una convencional y la otra altamente inquietante: son «La izada de bandera en la Zona Cero» (Ilustración 3) de Thomas Franklin, y «Hombre cayendo» (ilustración 5) de Richard Drew. Ambas fueron objeto de respuestas ciudadanas y mediáticas diametralmente opuestas.

La fotografía de los bomberos tomada por Franklin ocho horas después de los atentados aporta a lo muy familiar una carga profundamente extraña, que llega al núcleo del efecto icónico. Hay en ella un eco inmediato de la imagen de Iwo Jima tomada por Rosenthal (ilustración 4), algo que

---

[35] David Friend, *Watching the World Change: The Stories Behind the Images of 9/11*, Nueva York, 2006, p. xiv.

el propio Franklin reconoció nada más tomar la foto[36]. Los editores de Rosenthal en *Bergen Record* hicieron lo mismo y uno de ellos comentó nada más verla en la pantalla: «Eso no es una foto... es un jodido icono»[37]. A menudo las dos van unidas en un texto o se reproducen juntas, con la obvia implicación de que, de nuevo, el heroísmo estadounidense se levantaría para enfrentarse al «mal» en general presente en el mundo. Por este parecido, la imagen de Franklin se elevó rápidamente sobre el torrente de fotografías del 11-S. Se abrió camino hasta los circuitos de los medios más destacados, siendo reproducida en *Time* y *Newsweek* y en numerosas transmisiones televisivas, y pronto se incorporó a recuerdos coleccionables, desde adornos de Navidad hasta cojines. Los soldados estadounidenses destacados en Afganistán usaban copias como «tarjeta de visita», que dejaban después de los ataques, y se publicaron noticias de que la habían pintado en bombas[38].

La foto no solo guarda un sorprendente parecido con la de Rosenthal, sino que también evoca toda una tradición de escenas de crucifixión. En ella, en una convencional composición triangular, la bandera ocupa el lugar del Cristo sacrificado, mientras los hombres miran al cielo en un gesto de trascendencia patriótica. Algunos han observado una cruz en los destellos rotos que hay sobre sus cabezas. Los hombres que levantan la bandera del desafío señalan la futura acción militar, prometida por Bush unos días más tarde[39]. Franklin, al apretar el obturador, dijo que era importante que a todos los hombres se les viera la cara. No se podía acercar a la escena, de modo que usó un teleobjetivo de 245 mm, que destacó las figuras del fotograma y también aplanó el fondo y el primer plano, situando a los bomberos en una proximidad aparente más cercana a las ruinas que tenían detrás[40]. La imagen es tan clara en el aspecto visual como en el político. El gobernador George Pataki dijo de la fotografía de Franklin, un año después: «De esa incertidumbre surgió un símbolo de esperanza, un símbolo de la confianza que como neoyorquinos y como estadounidenses hemos mostrado siempre que nos hemos enfrentado al mal»[41]. De modo que la fotografía debería descansar de manera cómoda

---

[36] R. Hariman y J. L. Lucaites, *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, cit., p. 131.
[37] D. Friend, *Watching the World Change: The Stories Behind the Images of 9/11*, cit., p. 321.
[38] R. Hariman y J. L. Lucaites, *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, cit., pp. 311-312, 323.
[39] «President Bush Addresses the Nation», *The Washington Post*, 20 de septiembre de 2001.
[40] Véase D. Friend, *Watching the World Change: The Stories Behind the Images of 9/11*, cit., p. 318.
[41] Karen Mahabir, «Historic Moment Captured in Wax», *North Jersey News*, 4 de septiembre de 2002, en S. Moeller, *Packaging Terrorism: Co-opting the News for Politics and Profit*, cit., p. 144.

y sin controversias en el mundo de la imagen estadounidense, y así es en cierta medida. Como celebración directa de la capacidad de recuperación, del heroísmo y del patriotismo de la clase trabajadora enfrentada al terror, no ofrece ningún problema político intrínseco. El problema está fuera de la imagen: en los atentados en sí y en la incapacidad de muchos estadounidenses para entender por qué habían sido objeto de ataque, lo cual es, a su vez, un problema de educación, propaganda e imagen de sí mismos como nación. La fotografía es depositaria de las virtudes habituales, pero las ruinas situadas en proximidad a los símbolos del heroísmo presentan para ellos un reto monstruoso e insondable.

Ilustración 3: Thomas Franklin, «Izando la bandera en la Zona Cero», 11 de septiembre de 2001. Original en color, *The Record* (Bergen County, (NJ))/ Getty Images.

Ilustración 4: Joe Rosenthal, «Marines estadounidenses del 28º Regimiento, 5ª División, izan la bandera estadounidense en la cima del monte Suribachi, Iwo Jima, Japón», 23 de febrero de 1945. AP/REX/Shutterstock.

Richard Drew, uno de los fotoperiodistas que cubrían la Semana de la Moda de Nueva York, obtuvo una imagen muy distinta. De las torres cayeron cientos de los llamados «saltadores», que se lanzaron al vacío para evitar morir quemados, o quizá fueron empujados por el agolpamiento de otros que intentaban llegar a las ventanas. Usando también un teleobjetivo, Drew sacó fotos de personas saltando en grupo o por parejas, en ocasiones de la mano. Drew obtuvo una secuencia de doce fotogramas de un hombre solo, y mientras que muchas fotos lo muestran agitándose y zarandeado por el viento, en una aparece cayendo con calma, como si controlase su destino. Su caída se alinea perfectamente con el drástico cambio de tono de la torre que tiene tras él. Como dijo Drew de la verticalidad y la simetría de esta imagen: «Simplemente salió así»[42]. De nuevo, el teleobjetivo sitúa figura y arquitectura en íntima cercanía, y la imagen invierte extrañamente el orden de las cosas: el espectador sabe que la regularidad lineal del edificio está a punto de desplomarse en el caos, mientras que la caída libre del hombre introduce un orden y un sentido aparentes.

[42] Citado en Barbie Zelizer, *About to Die: How News Images Move the Public*, Nueva York, 2010, p. 45.

Pero no era el sentido que la ciudadanía estadounidense quería ver. Mientras que los vídeos y las fotografías de los «saltadores» se difundieron ampliamente en los canales de noticias fuera de Estados Unidos y, dentro del país, en algunas grandes cadenas las primeras horas después de los atentados, pronto se sacaron de la circulación. El «Hombre cayendo» de Drew, como acabó conociéndose, se difundió de igual modo ampliamente en los periódicos al día siguiente de los atentados, pero fue recibido con tal oprobio público que la imagen quedó en gran medida apartada de la circulación y eliminada de los servidores de los periódicos[43]. Drew comentó en una ocasión que «de las fotografías que nadie ha visto, es la más famosa[44].

Ilustración 5: Richard Drew, «Persona cayendo de cabeza desde la torre norte del World Trade Center de Nueva York», 11 de septiembre de 2001. Original en color, AP/REX/Shutterstock.

[43] Respecto a los detalles de la respuesta, véase *ibid.*, pp. 43, 47.
[44] Respecto a la exclusión de la foto, véase D. Friend, *Watching the World Change: The Stories Behind the Images of 9/11*, cit., p. 137. Véase también Tom Junod, «The Falling Man», *Esquire*, septiembre de 2003. A finales de 2016, *Time* la había incluido en la sección de «Most Influential Images of All time»: 100photos.time.com.

Preocupaba que la imagen fuese sencillamente una intrusión excesiva, pero el problema esencial era que todas las imágenes de «saltadores» –sin importar lo ordenadas y estéticas que fuesen– eran imágenes de derrota. Eran personas expulsadas del edificio, que en el mejor de los casos solo pudieron elegir la manera y el momento de morir. Se hicieron intentos de ver trascendencia y salvación en las fotos, pero difícilmente podían considerarse convincentes[45]. Mientras que la foto de Franklin tenía resonancias de muerte, resurrección y redención, las interpretaciones religiosas de la de Drew chocaban con la prohibición cristiana del suicidio.

Hubo otras muchas fotografías asombrosas –y quizá icónicas– en medio de este espectáculo insólito. De las que se publican una y otra vez, abundan los temas religiosos en un abarrotamiento de descendimientos, pietàs y, en especial, crucifijos. James Nachtwey tomó una de las más logradas, sometido a la visión extraordinaria de la torre sur desplomándose –«una de las visiones más hermosas que yo haya visto jamás, en cuanto a pura grandeza visual»–, comprendiendo solo en el último momento que corría peligro de morir[46]. Entre las ruinas, trabajadores y fotógrafos seguían encontrando cruces, ya fuese crucifijos en sí o formas creadas por los escombros. Al aferrarse a la redención religiosa, el carácter de la próxima guerra estaba claro. Como escribe Hal Foster:

> el que se hablase de reliquias e iconos, que apareciesen cruces y estrellas, no es tan inocuo, porque en ese caso la experiencia de lo sublime y lo traumático queda prácticamente capturada por la categoría de lo sagrado. Desde el comienzo, la Zona Cero se describió como un «terreno sagrado», y a menudo hasta hoy el 11-S se trata como un suceso imposible de asimilar, que sobrepasa cualquier capacidad de comprensión humana. Este tropo tiende a convertir el suceso histórico en un suceso teológico[47].

Tal vez las imágenes más reproducidas del 11-S anulen la idea de que en entornos digitales extremadamente saturados no pueden surgir imágenes icónicas. La propia novedad y el trauma del suceso, y de los confiados relatos que enseguida se crearon a su alrededor, permitieron que dichas imágenes saliesen a la luz. El de Iraq era un caso más complicado, porque los relatos oficiales fallaron en este caso y no se encontró ninguna contranarrativa convincente. Pero también es cierto que 2003

---

[45] D. Friend, *Watching the World Change: The Stories Behind the Images of 9/11*, cit., p. 136.
[46] Marco Grob, «Beyond 9/11», *Time*, 11 de septiembre de 2011, time.com/collection-post/4476643/james-nachtewey-beyond-9-11. La fotografía está disponible en www.wpr.org/remembering-9-11-through-lens-photojournalist.
[47] Hal Foster, «The Last Column», *London Review of Books*, 8 de septiembre de 2011.

era el comienzo del desarrollo de la cultura visual digital y que las redes sociales estaban aún naciendo[48].

Política mnemónica

Los atentados del 11-S, escenificados en el corazón mediatizado del imperio, ofrecieron una notable oportunidad para examinar la memoria de los sucesos traumáticos. El modelo que emerge de estudios recientes del cerebro ayuda a explicar la afinidad de la memoria con la fotografía fija y el impacto de las imágenes icónicas, resaltando el poder de los entornos saturados de medios para influir en la historia recordada y alterarla. Los recuerdos deberían considerarse reconstrucciones continuas, no grabaciones; no se establecen de manera definitiva, sino que atraviesan un proceso de repetición y ensayo que los altera continuamente. Los que no se evocan se debilitan, a veces hasta el punto de desaparecer, mientras que los evocados con frecuencia se refuerzan y transforman, y se vuelven más resistentes al borrado.

Cuando se rememora una experiencia reciente, normalmente esta es rica en detalles y está poco alterada por el detonante que la devuelve a la mente. En un recuerdo de sucesos distantes, en especial cuando no se han evocado mucho, a menudo se pierde el detalle, puede hacer falta mucha instigación para recuperarlo y, quizá, las propiedades de la clave de la recuperación dejen huella[49]. La consolidación de los recuerdos puede llevar semanas o incluso años y podría decirse que la consolidación a largo plazo, en todo el sistema cerebral, nunca termina, puesto que con cada rememoración los nuevos recuerdos se ajustan a la luz de los viejos, y viceversa[50]. La memoria construye relatos vitales significativos, que a menudo resaltan falsamente la unidad del sujeto a lo largo del tiempo, y edita olvidando aquello que carece de importancia, para que no nos paralice la enorme acumulación de reminiscencias detalladas, como le ocurre a Funes el memorioso, el personaje de Borges[51]. Cuanto más ajeno es el nuevo material a las concepciones acumuladas en el viejo, más tiempo necesita para consolidarse y más probable es que se olvide o

---

[48] Quizá una excepción reciente sea la foto realizada por Nilüfer Demir a Aylan Kurdi, varado en la costa turca y convertido en emblema de las penurias de los refugiados de guerra sirios; el tiempo pone a prueba las imágenes icónicas, sin embargo, de modo que está aún por ver si su reconocimiento perdurará.
[49] D. Schacter, *Searching for Memory: The Brain, the Mind and the Past*, cit., pp. 79-80.
[50] Este proceso se descubrió como efecto secundario de la terapia electroconvulsiva en la década de 1940: la amnesia retrógrada, en la que los pacientes perdían los recuerdos anteriores a los tratamientos. Véase Howard Eichenbaum, *The Cognitive Neuroscience of Memory*, Nueva York, 2002, p. 286.
[51] Jorge Luis Borges, «Funes el memorioso», *Ficciones*, Buenos Aires, 1944.

se cambie para adaptarlo mejor a las experiencias regulares y a la visión del mundo del sujeto[52].

En un estudio efectuado en 1977, Roger Brown y James Kulik observaron recuerdos que parecían conservar o congelar imágenes detalladas de sucesos traumáticos durante largos periodos de tiempo, aparentemente sin cambiarlas. Entrevistaron a adultos para establecer cómo recordaban sucesos tales como los asesinatos de John F. Kennedy y Martin Luther King. Describiendo los fenómenos como «recuerdos destello», Brown y Kulik descubrieron que la memoria de fuente y la memoria episódica parecían fuertemente entrelazadas, de modo que los sujetos no solo recordaban vívidamente el suceso, sino también dónde y cómo lo habían conocido. Dichas remembranzas parecían tener también una fuerte afinidad con la imagen fija, hasta el punto de que en ocasiones se describían como una fotografía, estática e inalterable[53]. De hecho, el recuerdo destello puede ser activado por el trauma con el que primero se aferra un icono perturbador. Sontag cuenta, en un fragmento famoso, que la primera vez que vio fotografías de Bergen-Belsen y Dachau era una niña y describe la experiencia como un profundo corte que transformó su visión del mundo y que permanecería con ella durante toda su vida[54].

Brown y Kulik tratan los recuerdos destello como algo fijo y preciso, aunque ambas cualidades se han cuestionado con posterioridad. Quizá estas experiencias impresas sean más persistentes que otras, pero aun así decaen y se desvanecen[55]. Aunque las personas tienden a creer firmemente en la verdad de esos recuerdos tan vívidos, ello no es garantía de su precisión. Por ejemplo, la grabación del asesinato de Kennedy por Zapruder es lo que muchos estadounidenses recuerdan, como si hubiese sido emitida en directo y fuese su primera exposición a la noticia: de hecho, no se publicaron fotogramas fijos de la película hasta una semana después, en *Life*, y no se difundió por televisión hasta varios años después[56]. Los estudios sobre los recuerdos destello de los sucesos del 11-S han arrojado resultados contradictorios. Algunos muestran que dichos recuerdos decaen al mismo ritmo que cualquier otro, aunque están acompañados por sentimientos

---

[52] H. Eichenbaum, *The Cognitive Neuroscience of Memory*, cit., p. 83, señala que la idea del esquema se retrotrae al libro *Remembering*, publicado en 1932 por F. C. Barlett.
[53] Olivier Luminet y Antonietta Curci (eds.), *Flashbulb Memories*, Hove, 2009, pp. 250-251.
[54] Susan Sontag, *On Photography*, Londres, 1979, pp. 19-20.
[55] D. Schacter, *Searching for Memory: The Brain, the Mind and the Past*, cit., p. 198.
[56] Kiku Adatto, *Picture Perfect: Life in the Age of the Photo Op*, Princeton (NJ), 2008, p. 49; Tali Sharot, *The Optimism Bias: A Tour of the Irrationally Positive Brain*, Nueva York, 2011, p. 151.

de veracidad más fuertes[57]. Otros han mostrado mayor perdurabilidad y precisión en periodos de tiempo más largos, incluso después de varios años, con muy pocas distorsiones. Una razón de su fuerza es que probablemente se analicen con frecuencia y se comparen con los recuerdos de otras personas: están ligados a una escena social[58]. En este intercambio, también afectado por los medios de comunicación, los recuerdos pueden cambiar. En quienes presenciaron los atentados de primera mano, los recuerdos, forjados por la intensa excitación de la amígdala cerebral, parecen ser detallados, precisos y duraderos. En otros, la conservación de estos recuerdos parece firmemente asociada al ensayo, la narración y el intercambio colectivos, que pueden introducir distorsiones[59].

Si bien los recuerdos aumentados y vívidos de quienes experimentan sucesos traumáticos a través de los medios de comunicación se desvanecen y alteran, las fotografías pueden protegerlos, en especial al contemplarlas repetidamente. En circunstancias normales, la falta de fiabilidad general de la memoria de fuente puede ser agravada por los interfaces digitales y el rápido consumo de material diverso. Aunque la repetición de las ortodoxias –por falsas que sean– ayuda mucho a consolidarlas en la memoria, y aunque la escasez de las visiones alternativas las aparta de la mente, los medios de comunicación de masas ejercen mucha influencia mnemónica. Los niños tienen grandes dificultades para recordar información de fuente. El interrogatorio sugestivo es muy eficaz para implantar falsos recuerdos en niños en edad preescolar, que recordarán estas invenciones con confianza y riqueza de detalle[60]. Lo mismo puede hacérseles a los adultos con la ayuda de fotografías manipuladas de su pasado o de acontecimientos políticos falsos[61]. A medida que la saturación de los medios de comunicación erosiona la fiabilidad de la memoria de fuente, amenaza con convertirnos a todos en niños.

¿Sorprende entonces, en nuestra acelerada cultura mediatizada en comparación con la cultura impresa, que las imágenes más indigeribles del 11-S se desvaneciesen de la vista, en parte por exigencia de la ciudadanía? ¿O que las propias Torres desapareciesen de las pantallas de televisión en los años posteriores a los atentados, cortadas de programas anteriores

---

[57] T. Sharot, *The Optimism Bias: A Tour of the Irrationally Positive Brain*, cit., pp. 156-157. Un resumen de la investigación sobre los recuerdos del 11-S es el de Bridget Murray Law, «Seared in our Memories», *Monitor on Psychology*, vol. 42, núm. 8, septiembre de 2011.
[58] D. Schacter, *Searching for Memory: The Brain, the Mind and the Past*, cit., p. 201.
[59] O. Luminet y A. Curci (eds.), *Flashbulb Memories*, cit., pp. 114-116, 250, 254-256.
[60] D. Schacter, *Searching for Memory: The Brain, the Mind and the Past*, cit., p. 126.
[61] José van Dijck, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford, 2007, p. 101; Alison Winter, *Memory: Fragments of a Modern History*, Chicago, 2012, pp. 247-248.

al 11-S? O, incluso, ¿que el sufrimiento causado en Iraq se registrase tan poco en nuestra memoria colectiva? Si la aceleración de los ciclos de producción, consumo y eliminación golpea las raíces materiales de la memoria y las identidades fijas, el desvanecimiento del icono y la manipulación abierta de la memoria auguran alteración o destrucción cultural, y una ácida desmitificación.

En un emotivo relato de guerra de Bao Ninh, mientras las bombas caen sobre Hanoi, dos jóvenes, un hombre y una mujer, se reúnen e intiman. Él tiene que dejarla para desenterrar gente de las ruinas pero, febril y todavía aturdido por las explosiones, solo recuerda la localización de la casa de la chica, en una larga calle de viviendas idénticas, por el trolebús aparcado delante. Cuando vuelve, el trolebús se ha ido, y con él cualquier oportunidad de volver a ver a la muchacha[62]. El relato es una metonimia de la experiencia de millones de personas en los países situados en primera línea durante la Guerra Fría –Berlín, Seúl, Taipei o Tokio–, que despertaron, por así decirlo, de la carrera del desarrollo capitalista para descubrir que todos los viejos hitos se habían desvanecido en una vista irreconocible.

Los medios de comunicación selectivamente sesgados y las noticias adaptadas al gusto de cada consumidor son por igual poderosos modos de formar recuerdos, consolidándolos en visiones del mundo más amplias, y de eliminar la capacidad de crítica. Pero se ha producido también un descenso relacionado y duradero de la confianza en la autoridad de los medios. Aunque una cultura de la distracción, empujada hasta los límites de la atención humana, le es útil al poder, habitamos en un escenario de medios globalizados que pone en duda las viejas tradiciones y asociaciones jerárquicas –de la nación, lo local, la religión, la raza, el género y la sexualidad– mientras los diferentes roles se imponen y desechan rápidamente. En otro tiempo aurático, el icono fundía el suceso con la memoria de fuente y producía asombro, una percepción de lo sublime y lo trascendente. ¿Deberíamos llorar por el icono, entonces? Quizá el descenso de la solidaridad social que fue su base sea lamentable, pero la disolución de los espejismos, no. Contra la verdad fotográfica y los recuerdos fijos, las narrativas opuestas se ven sencillamente como eso. Podrían ayudar a crear una cultura en la que sea más fácil identificarse con el Otro –que mañana bien puedes ser tú– y más difícil tratar algunas vidas como algo prescindible e indigno del llanto público.

---

[62] Bao Ninh, «A Marker on the Side of the Boat», en Linh Dinh (ed.), *Night, Again: Contemporary Fiction from Vietnam*, Nueva York, 1996.