



**Tipo de documento: Tesis de Grado de Ciencias de la Comunicación**

**Título del documento: Los memoriales : entre la tramitación del trauma del 2001 y la reafirmación de la supremacía de Estados Unidos**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**María Fernanda Motta Tacchella**

**Betina Guindi, tutora**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2021**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)

U.B.A



LOS MEMORIALES: ENTRE LA TRAMITACIÓN DEL  
TRAUMA DEL 2001 Y LA REAFIRMACIÓN DE LA  
SUPREMACÍA DE ESTADOS UNIDOS



María Fernanda Motta Tacchella

Universidad de Buenos Aires

5/17/2021

## Índice

INTRODUCCIÓN.....	2
EL DÍA DEL ATENTADO: 2.983 MUERTES Y SOLO DOS CUERPOS.....	5
ESPACIOS DE MEMORIA: UN RECORRIDO POR LOS MEMORIALES DE ESTADOS UNIDOS.....	11
Escombros.....	21
Comunidad de héroes.....	27
Cielo.....	34
Luz.....	36
ÍCONOS DEL 11 DE SEPTIEMBRE: PERSPECTIVA ARQUITECTÓNICA Y MIRADA POLÍTICA... 46	
Referencias religiosas.....	53
EL MURAL.....	57
LAS VÍCTIMAS: ENTRE LA APERTURA INTERPRETATIVA Y LA CONTINUIDAD HISTÓRICA... 62	
Imagen y experiencia.....	62
Sobre héroes y edificios: el cuerpo como gran ausente.....	66
CONCLUSIONES.....	67
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	72
BIBLIOGRAFÍA.....	73
NOTAS AL PIE.....	73

*“El problema es saber qué clase de humanos nos muestra la imagen y a qué clase de humanos está destinada, qué clase de mirada y de consideración es creada por esa ficción”*

*Jacques Rancière, La imagen Intolerable, 2010, p. 102*

## INTRODUCCIÓN

La mañana del 11 de septiembre del 2001 reunió al mundo entero frente a la televisión. Mientras el público se enfrentaba a las imágenes de destrucción transmitidas en vivo y en directo, en Nueva York los transeúntes fijaban su vista en las Torres Gemelas, antes de empezar a correr en todas direcciones para escapar de los escombros y del *debris* que nublaron una mañana radiante de sol. A los primeros ataques siguieron otros dos, el tercero contra el Pentágono en *Arlington*, Virginia, y el cuarto, originalmente dirigido al Capitolio, no llegó a Washington y se estrelló en un campo en *Shanksville*, Pensilvania.

“Todos recordamos en dónde estábamos exactamente esa mañana”, es quizás una expresión que refleja el alcance que tuvo el impacto, ya que no solo se dice entre estadounidenses, sino también entre argentinos. El atentado terrorista del 11 de septiembre quedó suspendido en la memoria, con imágenes que superan a las teorías conspirativas y a las ceremonias realizadas cada año en esa fecha. El interés por volver a revisar esas imágenes, casi veinte años después, fue despertado por otra bastante nueva, realizada en el 2014 para conmemorar a las víctimas. Lejos de tratarse de un hecho aislado e individual, esa imagen pudo generar un espacio de pensamiento, una pregunta difusa al principio, de duda, de confusión y de profunda tristeza. El interrogante se formula en torno a las muertes que provocó el hecho y a cómo están particularmente ausentes o esquivamente referenciadas en las imágenes que constituyen la narración del acontecimiento hasta este trabajo. ¿De qué manera impactó esta particularidad sobre la memoria del acontecimiento y qué consecuencias tuvo?

La construcción de memoriales para recordar a las 3.066 víctimas es constante y, cada año, aparecen nuevos espacios de memoria en diferentes ciudades de Estados Unidos y en otros países del mundo, como Irlanda, Italia, Israel y Japón. La amplia mayoría alude al par arquitectónico de diferentes maneras e incluye los nombres de las víctimas. Otra gran cantidad está dedicada al accionar de los *first responders*, bomberos, policías y personal de salud que fueron los primeros en intervenir en el momento del ataque.

La imagen que motivó este trabajo se encuentra en el museo que forma parte del *9/11 Memorial and Museum* ubicado en el *World Trade Center (WTC)* de Nueva York, un mural constituido por 2.983 cuadrados del mismo tamaño, pintados con acuarela en la gama de los azules, celestes y lavandas. Como una pared veneciana o una mayólica, resalta por sus colores y minimalismo en un ambiente donde predominan los marrones, grisáceos y la luz artificial amarillenta. En el centro, rodeado por las acuarelas, una frase de Virgilio reza: “*No day shall erase you from the memory of time*” (El paso del tiempo no podrá borrarlos de la memoria). Su creador, el artista Spencer Finch, representó el cielo tal cual lo recuerda de su memoria personal el día del atentado. Se trata de una imagen llamativamente vacía y materialmente extraña dentro de un entorno cargado de un amplio material fílmico documental, fotografías de prensa, una colección de objetos, escombros de las Torres e infografías que cuentan la cronología de los hechos.

La experiencia personal puede ser anecdótica, pero las reflexiones que suscitó el contacto con esa imagen en ese entorno tienen que ver con problemáticas vigentes, relacionadas con la administración de las muertes de los ciudadanos, su costo político y con la construcción de un relato común compartido, a través del cual se reactualiza un pasado y se delinea un futuro. Así, el hecho histórico se inserta en una trama en la que una porción de la sociedad se cuenta a sí misma, se define y crea formas de ser y estar en el espacio público.

El atentado del 11 de septiembre es reciente y su mayor novedad histórica es, no solo la magnitud de la planificación por parte de los perpetradores, sino también el espectáculo visual que supuso. El hecho de que, año tras año aparezcan imágenes sobre este acontecimiento, indica que el relato se encuentra en elaboración continua, en un tiempo paralelo a la vorágine de la toma de decisiones políticas cotidianas. Revisar aquello que están contando las imágenes acerca del devenir de este acontecimiento que fue percibido como un momento de crisis doméstica y mundial, posibilita atender a las tensiones entre la vivencia traumática que afectó a las víctimas, sobrevivientes, familiares y allegados y la forma en que el 11 de septiembre se convirtió en la razón que dio inicio a la “guerra contra el terrorismo”.

Una observación preliminar del objeto de estudio permite sostener que se trata de imágenes que reafirman una tendencia maximalista, que Stephen Sestanovich describe como una política exterior expansiva y agresiva, basada en inversión militar y la intervención en conflictos de otras naciones para reafirmar la presencia de Estados Unidos como árbitro y potencia mundial. Con ello conviven el trauma que recuerdan y movilizan las mismas imágenes, la potencia evocadora de la pérdida que generan y el espacio de recuerdo que ofrecen para familiares de las víctimas del *World Trade Center*, Pensilvania y Virginia. Vista en el conjunto de imágenes que circulan sobre lo que se conoce abreviadamente como el 9/11, la obra conceptual de Finch comparte algunas características y, a la vez, presenta diferencias con las representaciones oficiales más extendidas. Lo que el mural parece estar poniendo en primer plano es la dinámica de esta convivencia, exponiendo a las víctimas de manera simbólica pero contundente.

La problemática no es novedosa, pero revisitarla implica señalarla como un conflicto abierto y persistir en el esfuerzo de generar alternativas conceptuales que permitan orientar la acción humana en un sentido diferente al de la violencia. Los objetivos son establecer y analizar relaciones entre el mural de Spencer Finch y otras imágenes que se produjeron al respecto, proponer una explicación acerca de por qué el mural aporta una apertura interpretativa sobre el acontecimiento y abordar las tensiones dentro de las prácticas de memorialización, como un espacio que representa un umbral entre reconocimiento civil y proyección política.

Algunas preguntas que surgen, entonces, son: ¿cómo aparecen las víctimas representadas? ¿Cambia la forma de representación a lo largo de los años? ¿Qué diferencias hay entre las imágenes de las víctimas que se convirtieron en motivos históricos y otras con menor circulación mediática? ¿Cómo dialoga el mural dentro del memorial oficial del World Trade Center con el resto de las imágenes? ¿Puede delinearse un motivo unificador en el conjunto de los memoriales que están en Estados Unidos? Y si es así, ¿qué expresan las imágenes acerca de los valores de ciudadanía promovidos por el Estado norteamericano?

El recorrido analítico de este trabajo incluye imágenes producidas sobre el acontecimiento el día del atentado, memoriales nacionales construidos en los años posteriores para conmemorar a las víctimas y las imágenes que surgen a partir de los memoriales. Teniendo

en cuenta que el relato imaginero se encuentra en continuo movimiento, esta delimitación preliminar no se agota en una sola posible serialización. Por eso, se establecerán con otros cuerpos de imágenes vinculaciones que permitan profundizar el análisis para comprender el tema en su complejidad. Se abordará el *corpus* a la manera de Aby Warburg, enhebrando o incardinando imágenes para construir una serialización que puede ser retomada, ampliada o modificada. De esta manera, la forma de ligar las imágenes no está supeditada a una categorización universal, sino que, como sostiene Felisa Santos en el prólogo acerca de Warburg, el énfasis se encuentra en “el trabajo sobre singularidades” (Santos, 2014, p.12).

Para analizar de qué manera se configuraron las representaciones visuales de las víctimas, se trabajará el entrecruzamiento entre imagen, memoria y esfera pública. El enfoque será dado principalmente desde la problematización en torno de la imagen, dado que este campo ofrece conceptos que pueden interpelar al objeto desde una perspectiva diferente a trabajos ya realizados sobre el 11 de septiembre, sobre todo en su temporalidad y expresión estética.

Dentro de la teoría de la imagen propuesta por Horst Bredekamp, un concepto fundamental sobre el cual se apoya este ensayo es el de acto de imagen:

En tanto las imágenes son consideradas como agentes vivos, generadores de hechos, estos principios son también efectivos en el campo político. Esta es la razón por la cual es difícil distinguir tajantemente entre historia e historia de las imágenes. Las imágenes están en el mundo de los acontecimientos en una relación que es a la vez de acción y de formación. No sólo repiten la historia pasivamente, sino que son capaces, como cualquier otro acto u orden de actuar, de acuñarla: como acto de imagen, crea hechos, mientras instaaura imágenes en el mundo. (2004: 1)

Considerar a las imágenes desde esta perspectiva implica tomarlas como agentes activos relacionales, no como reflejos unívocos y pasivos de la realidad. Esto permite poner de relieve procesos narrativos en los que las imágenes se emplazan y que también construyen. Este trabajo se focaliza en la reconstrucción de cómo aparecen y se vinculan las representaciones de las víctimas del atentado, cómo se las referencia y se las muestra, especialmente en la esfera pública, produciendo un relato histórico con importantes consecuencias a nivel político. Además, un ataque terrorista que no tuvo ningún tipo de mensaje explícito por parte de sus perpetradores quedó librado a la interpretación, cumpliendo las imágenes un rol definitorio en el marco construido para explicarlo desde el gobierno de turno de G.W Bush.

Una cuestión que debe tenerse en cuenta es que el *corpus* analizado está atravesado por procesos de memorialización y por ello no está exento de conflicto, ya que “la política de la conmemoración admite que los procesos conmemorativos son algo más que ejercicios simbólicos de reconocimiento del pasado. La memorialización puede transformar los significados del pasado y movilizar el presente” (Hite, 2013, p. 20). Los memoriales y las imágenes relacionadas que surgieron luego del atentado forman parte de los intentos por brindar espacio a las personas involucradas para procesar una vivencia traumática, pero también pretenden proporcionar un ordenamiento del acontecimiento dentro de valores identitarios y políticos. Y es en este segundo ámbito en donde reaparecen imágenes mucho más antiguas que las del tiempo del atentado.

En lo que respecta a la historización del 11 de septiembre, emplazo mi ensayo en la línea analítica de Dietrich Erben, quien trabaja el vínculo entre el acontecimiento y sus imágenes, a partir del cual propone una historización y puesta en contexto del atentado terrorista. Entre las relaciones que establece, se encuentra la reaparición y actualización de la iconografía de la Segunda Guerra Mundial en las imágenes de destrucción y de respuesta humana al atentado. Frente al caos de representación inicial que supuso el atentado, el autor sostiene que surgieron comentarios imaginales que proporcionaron una explicación y ordenamiento visual, así como la reafirmación del poderío estadounidense.

La afirmación tan invocada a propósito de las consecuencias de que después del 11 de septiembre 'el mundo no es el mismo que antes' es tan acertada como falsa. Las consecuencias en la política mundial están fuera de cuestión con una inmensamente creciente necesidad de seguridad y múltiples intervenciones militares por parte de EE.UU y estados aliados. Al mismo tiempo, hay que seguir pensando en las continuidades ya que naturalmente las realidades de la vida de la abrumadora mayoría de los hombres no cambiaron para nada o en todo caso lo hicieron ocasionalmente. En conjunto, el 11 de septiembre, el alcance de la violencia terrorista, que ahora había que tomar en serio y que ya antes debió haberlo sido, se intensificó. La fórmula del mundo transformado implicaba desde el principio un gesto de conjuro y conllevaba el resabio de una frase instrumental. Quien la invocaba quería decir: lo que aún no es, ya va a ser. (2020: p. 2)

Es a partir de estas cuestiones interrelacionadas que resulta pertinente analizar qué propuesta surge del mural de Finch, teniendo en cuenta su operación como sensible dentro del conjunto de imágenes. Dado que se trata de una obra conceptual, presenta un vínculo particular con el acontecimiento que lo separa de un estatuto documental pero no por eso invalida su operación sobre el hecho.

## DÍA DEL ATENTADO: 2.983 VÍCTIMAS Y SOLO DOS CUERPOS

La primera foto que se publicó en el *New York Times* al día siguiente del atentado mostraba a un hombre lanzándose de cabeza hacia el vacío desde la Torre Norte, posiblemente escapando de la explosión, de las llamas y sabiendo que, saltara o no, irremediablemente lo esperaba la muerte (Figura 1). Richard Drew fue el fotógrafo que capturó esa imagen, representativa de tantas otras víctimas que se vieron en la misma situación y una de las pocas, sino la única, que retrató la muerte el día del atentado. *The Morning Call*, un periódico de Pensilvania, también eligió esa imagen para su publicación del 12 de septiembre y en el 2003, un artículo escrito por Tom Junod, publicado en *The Esquire* y titulado *The Falling Man*, le dio el nombre a la foto. En una entrevista para *Time* compartida en el canal de *YouTube* de esta revista en el 2016, Richard Drew habló sobre la decisión de publicar la fotografía: "Fue muy valiente de parte de ellos usar esa imagen. Era la única que mostraba de esa manera a alguien cayendo del edificio. La única que mostraba algún tipo de interacción humana de esa índole."<sup>1</sup> El diario de Pensilvania recibió *mails* de sus lectores repudiando la publicación de la foto.

---

<sup>1</sup> TIME. *The Falling Man | Behind The Photo* | 100 Photos (2017) Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=SMDkvJRHaNM>



Figura 1. *The Falling Man*. Foto: Richard Drew. “Se acuerdan de esta fotografía? En Estados Unidos, las personas han luchado para olvidarla de la memoria del 11 de septiembre de 2001. La historia detrás de ella, sin embargo, y la búsqueda del hombre retratado, son nuestra conexión más íntima con el horror de ese día.” Fuente:

<https://www.esquire.com/news-politics/a48031/the-falling-man-tom-junod/>

*The Falling Man* se convirtió en una fotografía histórica no solamente por la singularidad del momento capturado, sino también por ser excepcional dentro de las imágenes que circularon el día del atentado y en los días posteriores. En la misma entrevista de *Time*, Drew llamó la atención sobre esto: “Nunca me he arrepentido de sacar esa foto. Probablemente sea una de las pocas fotografías que muestra a alguien muriendo ese día. Tenemos un ataque terrorista en nuestro propio suelo y seguimos sin ver imágenes de nuestra propia gente y esta foto muestra a alguien muriendo.”<sup>2</sup>

En la mayoría de las imágenes del día del atentado, prevalecen el impacto del segundo avión en la Torre Sur (Figura 2), el humo y el fuego saliendo de ambos edificios (Figura 3), el *debris* nublando los alrededores de la zona (Figura 4), el colapso de las construcciones (Figura 5), las expresiones de las personas mirando hacia el cielo (Figura 6) y las acciones de rescate (Figura 7). Los factores que conectan a estas imágenes son su desorden y su capacidad de mostrar en tamaño monumental lo que se consideraba impensable. Las escenas exceden el encuadre de la fotografía; son, literalmente, inabarcables: dos aviones, a falta de uno, se dirigen intencionalmente contra los rascacielos; el humo espeso se expande indefinidamente hacia un lado sin atisbos de disolverse; las cenizas inundan el ambiente y se dirigen al espectador por un efecto de perspectiva y reflejo de la luz; una de las torres colapsa cual titán vencido amenazando con aplastar todo lo que la rodea; los rostros silenciosos de horror se congelan y se multiplican; y los escombros se extienden cubriendo el horizonte, como un fondo uniforme y plano, textura que sostiene a la figura humana. Algunas de las fotografías son estáticas y

---

<sup>2</sup> *TIME*. *The Falling Man. Behind The Photo*. 100 Photos (2017) Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=SMDkvJRHaNM>

otras están cargadas de movimiento, pero en todas hay elementos disruptivos que no conciben con la ciudad prolífica y acelerada que recibe al turismo con el brillo de sus edificios vidriados y el ruido de sus transeúntes apurados.



*Figura 2. Segundo avión se dirige a la torre sur, mientras la torre norte se incendia.  
Foto: Reuters/Sean Adair*



*Figura 3. Impacto del Segundo avión en la torre Sur. Foto: Reuters*



*Figura 4. Transeúntes corren para alejarse del área de colapso. Foto: Suzanne Plunkett/AP Photo*



*Figura 5. Colapso de la torre Sur. Foto: Gulnara Samoilova/ AP Photo*



*Figura 6.* Multitud observando el colapso de las Torres Gemelas. Foto: Patrick Wittty



*Figura 7.* Bombero en busca de sobrevivientes. WTC. Foto: Matt Moyer/AP Photo

Fuente: <https://www.theatlantic.com/photo/2011/09/911-the-day-of-the-attacks/100143/>

Mucho menos conocida, pero igualmente presente, es la imagen de un hombre siendo evacuado en una silla de oficina por bomberos, policías y un civil que no lleva uniforme identificatorio. El hombre es Fr. Mike, capellán católico de los bomberos de Nueva York, quien fue fotografiado sin vida por Shannon Stapleton para *Reuters* (Figura 8). En *El Acontecimiento y su Imagen. De la presencia mediática del ataque terrorista al World Trade Center de Nueva York*, Dietrich Erben (2020) realiza un recorrido por las imágenes que primero se difundieron el día del atentado. El autor explica que se trataba de “imagería dominada por los hechos” (p.1), movilizadora, violenta y sin un marco interpretativo que permitiera entenderla o asignarle un sentido. Erben expone que

En su estatuto documental las tomas fílmicas no sólo hicieron legible la destrucción de los rascacielos, al ver también se ligaba el saber que un sin número de hombres morían debido a la destrucción de los edificios mientras veían las imágenes transmitidas en *live* (p. 4).

Además de enfatizar la omnipresencia de los ataques y de las torres, el autor se refiere a las víctimas representadas principalmente de manera indirecta. En este sentido, *The Falling Man* y el hombre llevado en la silla forman parte de esa primera imagería dominada por los hechos, desordenadas, violentas y abrumadoras, pero, aun así, siguen siendo excepcionales por la ausencia general de las víctimas retratadas directamente.



*Figura 8.* Trabajadores de rescate llevan al Capellán Reverendo Mychal Judge del Departamento de Incendios de Nueva York para alejarlo del WTC, donde fue herido de muerte. Foto: Shannon Stapleton, *Reuters*. Fuente: <https://widerimage.reuters.com/photographer/shannon-stapleton>

Al día siguiente del atentado comenzaron a aparecer lo que Erben denomina “comentarios imaginales, es decir, imágenes tradicionales con un carácter identificatorio y apelativo y que, por esto mismo, funcionan como una contra-imagen de las primeras tomas televisivas” (p.5). La fotografía que analiza Erben es la de un grupo de bomberos izando la bandera de Estados Unidos en un mástil improvisado que mostraba la conquista y la recuperación del orden frente al caos previo. Este tipo de comentarios imaginales o contra-imágenes, ofrecen una clave de lectura visual, encasillan al acontecimiento dentro de ciertos parámetros asimilables. El argumento del autor es que la imagen de los bomberos y el mástil es similar a una fotografía de la Segunda Guerra Mundial tomada en *Iwo Jima*, cuando Estados Unidos estableció su dominio y control sobre la zona. La imagen que reaparece en la Zona Cero del *World Trade Center* emplaza el acontecimiento dentro de una línea interpretativa de guerra, aunque en verdad no haya sido una acción bélica, sino un ataque terrorista “impolítico” (p. 7). Para el caso que nos ocupa, a medida que fue pasando el tiempo, prevalecieron ese tipo de comentarios imaginales y las víctimas de las torres, del avión que se estrelló en Pensilvania y del que fue dirigido hacia el Pentágono no fueron más referenciadas directamente.

La ausencia de víctimas en las imágenes no es exclusiva de este acontecimiento y la situación descrita me permite hacer una observación preliminar. Al igual que Erben, que trabaja con la excepcionalidad del atentado, pero también con las continuidades históricas que este suscita, persiste en las representaciones lo que W.T.J Mitchell (2009) describe como la lección de Vietnam:

Cualquier militar sabe que la Guerra del Vietnam se perdió porque perdió el apoyo del público americano. La pérdida del apoyo público por lo general se achaca a la cobertura mediática de la guerra...Introdujo en los hogares del público norteamericano imágenes espantosas de cuerpos mutilados en sobrecogedoras cantidades. (p. 345)

¿De qué manera podía salvarse el descrédito y el escándalo por las enormes pérdidas humanas que generó la industria de la guerra, para que esta pudiera continuar? La solución que encontró el Departamento de Defensa de Estados Unidos para neutralizar la impresión causada por la crudeza de los cuerpos expuestos implicó minimizar las muertes domésticas y ajenas, ubicándolas dentro de lo que llamaron “daños colaterales” (Mitchell, 2009, p.345) decisión que impactó, primeramente, en la representación visual.

Como contrapartida mediática y estratégica a Vietnam, Mitchell (2009) señala que en la Guerra del Golfo Pérsico se utilizó otra estrategia visual: “Una descripción más extensa de esta guerra de relaciones públicas podría considerar no solo su trabajo negativo -el borrado o des-escritura del escenario de Vietnam-, sino también su intento de proporcionar una historia alternativa positiva” (p. 345). Aquella decisión de no volver a mostrar víctimas, llevada a cabo con éxito en la Operación Tormenta del Desierto, sigue plenamente vigente para el caso de las víctimas norteamericanas. Es cierto que una gran cantidad de cuerpos se pulverizaron junto con el incendio en las Torres Gemelas, pero ¿qué ocurrió con aquellos del Pentágono y *Shanksville*? Estas muertes ocurridas en suelo propio y azarosamente también se invisibilizaron y, además, el hecho justificó la iniciación de dos guerras, Afganistán e Irak, donde murieron otros tantos miles de soldados norteamericanos y civiles inocentes. También hay que recordar que *The Falling Man* generó rechazo inmediato entre el público civil, que reaccionó contra la publicación de la imagen y exigió que se retirara. ¿Qué implican, entonces, invisibilizar al cuerpo como último testigo de la muerte y rechazar rotundamente su imagen?

Ocultar las muertes permitió que el relato visual se centrara en otros momentos del acontecimiento. En este caso, quedaron grabadas las escenas de destrucción y hubo un énfasis muy importante en las acciones de rescate. En cuanto a lo que forma parte del post del atentado del 11 de septiembre, es bastante estático, repetitivo y se repliega incesantemente en tres momentos que convierten al acontecimiento en una historia con un principio, un conflicto y un fin. Los memoriales, como imágenes desplegadas en el paisaje urbano, forman parte de esta historia cristalizada en íconos y héroes.

## ESPACIOS DE MEMORIA: UN RECORRIDO POR LOS MEMORIALES DE ESTADOS UNIDOS

Para llegar al mural de Finch, primero propongo hacer un recorrido por algunos de los aproximadamente 600 memoriales que se construyeron solamente en Estados Unidos. Esto permitirá volver sobre las imágenes que se establecieron para recordar a las víctimas y distinguir cuáles fueron las figuras de anclaje para explicarlas y ordenarlas. También implica la revisión de ciertos motivos icónicos que, por su familiaridad, parecen explicar el acontecimiento con total claridad. Se trata de problematizar las decisiones estéticas que involucran a las víctimas y qué espacios, tiempos y formas de visibilidad determinaron.

Inmediatamente después de los ataques, surgieron altares espontáneos en los alrededores de Nueva York, *Shanksville* y Virginia, principalmente impulsados por familiares de las víctimas o civiles que intentaron proveer un espacio de consuelo. Pero después de que los sitios afectados fueron investigados y limpiados de escombros, el estado se movilizó para construir tres memoriales permanentes, elegidos a través de concurso público.

En *Prácticas memoriales y prácticas de territorialización de la memoria. La recuperación/preservación de un lugar de la memoria*, Cora Escolar y Silvina Fabri (2017) sostienen acerca de los espacios físicos:

Las marcas transforman a los espacios físicos en un lugar, imprimen significados particulares, cargan de sentidos y sentimientos ese ámbito espacial para los sujetos que se referencian con ellos. Estas marcas tratan de dar materialidad a la memoria y de hacerla pública, susceptible a las miradas y a su apropiación. Los lugares así marcados materializan a la memoria a través de sus valores icónicos o lo que ellos promueven y generan; existen entonces lugares de valor para la memoria colectiva, se convierten en lugares simbólicos porque invisten, porque poseen cierto estatus para ser recordados, estatus que puede ser alterado con el correr del tiempo, o modificado por los avatares y conflictos sociales, políticos y/o ideológicos. (p. 9)

Acerca de la vinculación entre espacio, memoria y su importancia a nivel político, Ingrid Gessner (2015) apunta específicamente para la experiencia del atentado:

A la luz del discurso público patriótico y de la dominación hegemónica sobre la experiencia del 9/11, el triunvirato identidad, nacionalismo y autoridad es una parte constitutiva de las conmemoraciones del 9/11. De hecho, cada proceso de memorialización implica la designación de un sitio y la elección de una forma; involucra a diferentes grupos de interés y depende de la construcción de consensos. Por eso, los memoriales propagan la ilusión de una memoria colectiva... Sin embargo, James Young ha señalado la cualidad dialógica de un espacio de memoria. (p. 7)

Ambas citas iluminan aspectos intrínsecos de los memoriales ubicados en el lugar de los acontecimientos, como las decisiones que conlleva su previa diagramación y diseño, la importancia emocional para los afectados directamente, y la incidencia, necesariamente dialógica, de las construcciones en la esfera pública. Es importante también la visibilidad y jerarquía que les son asignadas a esos espacios, que se vuelven eslabones de una narración, o interpretación de los hechos, que pretende ser aceptada y compartida.

En este sentido, los concursos públicos no son una simple formalidad. Al contrario, corresponden a la primera instancia del establecimiento formal de una narración. La constitución de los términos y condiciones, la conformación del jurado y la elección son sucesivos filtros que van modelando el proyecto final de construcción. Allí se privilegian y desechan formas, estilos, colores, ideas, textos explicativos, momentos, actores, todo lo cual dará forma a lo memorable de un acontecimiento. Ese proceso se realizó para cada uno de los tres memoriales oficiales del 11 de septiembre, cuestión que conduce a prestar atención a la “oficialidad” de los memoriales considerados “principales”.

Escolari y Fabri (2017) explican que la jerarquización está basada en el carácter probatorio, de autenticidad, que tiene el lugar de los hechos, pero más aún en la potestad que se tiene sobre estos espacios, y que el Estado reclama para sí. El control que ejerce le permite hacer de ese lugar un territorio institucional. Cabe resaltar la utilización del verbo “hacer”, ya que esto implica que el valor del lugar de los hechos no es algo dado, sino que requiere de una elaboración que lo transforme en el espacio de la política memorial y es así como puede sobrevivir en el tiempo y al efecto de olvido que tiene el paso de éste. Para el caso del 11 de septiembre, pueden señalarse la magnitud de los tres memoriales centrales y el énfasis que ponen estas construcciones en reproducir la seguidilla de hechos a la manera de una investigación policial: en Virginia, el énfasis está en la procedencia de la víctima, porque los bancos que representan a cada una indican si ella estaba en el avión o trabajaba en el Pentágono; en *Shanksville* el memorial entero reconstruye el recorrido del avión, incluido su derrape previo a chocar definitivamente; en Nueva York el acento está puesto en las huellas que dejaron los dos edificios destruidos, en la periodización de los impactos y en recuperar la mayor cantidad de objetos encontrados en la zona.

Sin embargo, el control sobre el espacio no es total, ya que surgen desde distintos actores de la esfera pública, reacciones que pueden ser de rechazo, como la no aceptación de un memorial o las acciones de iconoclasia, o de disenso propositivo, como la construcción de los llamados anti memoriales. La acción de iconoclasia más reciente fue recibida por un memorial a los *First Responders* en *Plymouth, Massachusetts*, el 25 de febrero de 2020 y apareció en las noticias como un acto de vandalismo. El memorial está conformado por dos figuras, una de un policía y la otra de un bombero, que se ubican a cada lado de una viga original rescatada del *World Trade Center*; la del policía fue la que apareció tumbada en el piso decapitada. Una de las figuras públicas que mayor reconocimiento tuvo por su accionar el día de la tragedia, no resistió el paso del tiempo y, casi veinte años después, fue atacada. Si bien no se puede probar la conexión, la destrucción de la figura se dio en un contexto de indignación y alarma generalizada por la violencia policial hacia la población negra estadounidense, que culminó en movilizaciones a nivel mundial, destrucción de monumentos a figuras políticas consideradas actualmente personas racistas y en una campaña difundida en redes sociales bajo el nombre *#BlackLivesMatter*. La reactualización del rechazo ante el racismo no es nuevo para el caso del atentado del 11 de septiembre, ya que fue disparador de una problemática entorno a la comunidad musulmana, que comenzó a sufrir actos de discriminación y segregación, tanto en ámbitos cotidianos, como la escuela, como en situaciones más controladas, como los protocolos de control en aeropuertos.

Otra forma de rechazo ocurrió con el memorial donado en el 2004 por Rusia llamado *Monument to the Struggle Against World Terrorism* (Monumento a la lucha contra el terrorismo internacional), cuya instalación original en *Jersey City* fue rechazada de manera

rotunda por grupos artísticos locales, que la catalogaron como un “*kitsch* monumental” y una obra “insensible, simplista, *cliché*”<sup>3</sup>. La polémica se desató con el fallecimiento del alcalde de *Jersey City*, quien era el principal impulsor de la colocación del memorial. Sin su aval, el disentiendo frente a la obra se hizo visible. Del lado de aquellos que lo reivindicaban, Guy Catrillo, el vicepresidente del Comité del 9/11, sostuvo que “el proceso había sido malentendido y que el monumento no debería restringirse al 9/11, sino que debería considerarse un pilar en contra del terrorismo internacional”<sup>4</sup>, como el título oficial que le fue dado para aclararlo. La estructura, constituida por una torre rasgada en el centro donde se ubica una lágrima gigante de níquel, fue finalmente reubicada en *Bayonne*, Nueva Jersey, donde se encuentra hasta el día de hoy.

Con respecto a los antimemoriales, no son el objeto de estudio de este ensayo, pero la breve mención de uno de ellos puede ejemplificar algunas de las respuestas a la narrativa oficial del atentado. En Arizona se construyó un memorial llamado *Moving Memories* (Memorias en Movimiento) que consiste en paneles de acero inoxidable con cincuenta y cuatro inscripciones caladas. A medida que transcurre el día, el sol atraviesa el panel desde distintos ángulos, proyectando la sombra de diferentes frases sobre la base de concreto. El concepto del memorial es reflejar las variadas posiciones políticas, emocionales y efectos psicológicos disímiles que surgieron luego del atentado; el título es un encuadre importante, ya que nombra a la propuesta de lectura sobre el atentado como algo dinámico<sup>5</sup>. La idea original fue censurada, ya que se suprimieron algunas de las oraciones que estaban incluidas en el proyecto y que hacían referencia explícita a la cultura musulmana y al gobierno de G.W Bush. Si bien estos memoriales están en la vía pública, ninguno de ellos puede encontrarse próximo a los lugares de los hechos, lo cual implica una ocupación jerárquica menor respecto de los llamados memoriales oficiales.

Volviendo al inicio del proceso de institucionalización de la memoria del 11 de septiembre, en el 2003 la *Lower Manhattan Development Corporation* abrió un concurso internacional con el objetivo de recibir propuestas de diseños para construir un memorial que ocupara el lugar donde habían estado las torres. En enero de 2004, un jurado de trece personas eligió el diseño del arquitecto Michael Arad y el paisajista Peter Walker, llamado *Reflecting Absence*<sup>6</sup>. El diseño consiste en dos piletas profundas iguales, construidas en cada uno de los agujeros que dejaron las Torres Gemelas, individualmente delimitadas por un parapeto de metal con los nombres grabados de las víctimas del 11 de septiembre y del atentado al *World Trade Center* de 1993. La plaza que rodea a las piletas, dos cascadas profundas cuyo fondo no se alcanza con la vista, está ambientada con más de cuatrocientos robles. La *Lower Manhattan*

---

<sup>3</sup> Appelbome, P. (30 de junio de 2004) Our Towns; A Jersey City Teardrop for 9/11, Or a 10-Story Embarrassment? *New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2004/06/30/nyregion/our-towns-a-jersey-city-teardrop-for-9-11-or-a-10-story-embarrassment.html>

<sup>4</sup> Appelbome, P. (30 de junio de 2004) Our Towns; A Jersey City Teardrop for 9/11, Or a 10-Story Embarrassment? *New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2004/06/30/nyregion/our-towns-a-jersey-city-teardrop-for-9-11-or-a-10-story-embarrassment.html>

<sup>5</sup> NdT: en inglés, el presente participio en su función de adjetivo *moving* tiene dos acepciones: significa “en movimiento” o “movilizante”, permitiendo establecer por este caso, un juego de palabras en el que las dos definiciones se aplican simultáneamente. En: AS Hornby. (2010) *Oxford Advanced Learner’s Dictionary*. UK: Oxford University Press

<sup>6</sup> NdT: en inglés, el verbo *reflect* tiene dos acepciones: reflejar o reflexionar. Por ello, la traducción del nombre podría ser Reflejar la ausencia o Reflexionar sobre la ausencia. En: AS Hornby. (2010) *Oxford Advanced Learner’s Dictionary*. UK: Oxford University Press

*Development Corporation* buscaba “un diseño que honrara a las víctimas, que evocara las necesidades de las familias que habían perdido a alguno de sus miembros y que proveyera de un espacio de sanación y reflexión.”<sup>7</sup> El memorial oficial se inauguró el 11 de septiembre del 2011. Compartiendo el espacio reestructurado del *World Trade Center*, se encuentra la nueva torre *One World*, cuya construcción supera a la altura de las Torres Gemelas y es uno de los edificios más altos del mundo (Figura 9).



Figura 9. Vista aérea del *Reflect 9/11 Memorial and Museum*. Nueva York. Foto: Jin Lee.  
Fuente: <https://www.usatoday.com/story/travel/2016/07/16/reflect-911-nations-memorials/87121276/>

Lo que ocurrió con algunas decisiones sobre el diseño del memorial ganador es un ejemplo de lo referente a las disputas sobre la memoria. Los nombres inscritos en los bordes de las piletas no fueron la propuesta original del artista, que quería grabarlos sin distinciones en una galería subterránea. Según una nota del *Washington Post*, Arad dijo que “la espontánea brutalidad de los ataques se refleja en la organización de los nombres. No hay intención de imponer un orden en este sufrimiento.”<sup>8</sup> Sin embargo, esto generó el disenso de algunos familiares, que pidieron dar un orden y sugirieron agruparlos teniendo en cuenta relaciones entre ellos, que podían incluir amistad, familia o vínculos profesionales. Esta propuesta no logró concretarse y, finalmente, se impuso la decisión del alcalde de Nueva York, Michael Bloomberg, quien estipuló dividir a las víctimas por vinculación a cada una de las torres, vuelo en el que viajaban y por personal de rescate al que pertenecían. Así quedó trazada una primera división entre los fallecidos que distinguía entre personas con un deber o cargo público, como bomberos y policías (los reconocidos como héroes nacionales) y los ciudadanos “comunes”, las víctimas de la tragedia.

<sup>7</sup> 9/11 National Memorial & Museum. About the Memorial. Recuperado de <https://www.911memorial.org/visit/memorial/about-memorial>

<sup>8</sup> Kennicott, P. (26 de agosto de 2011) Review: 9/11 Memorial in New York. *Washington Post*. Recuperado de [https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/review-911-memorial-in-new-york/2011/08/04/gIQARXETgJ\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/review-911-memorial-in-new-york/2011/08/04/gIQARXETgJ_story.html)

En el mismo lugar del memorial, se construyó un museo que recupera material de archivo del día del atentado como documentos visuales, reportajes periodísticos, objetos de las víctimas encontrados en los alrededores del *WTC*, escombros de las torres, también hay una pared donde se encuentra una foto retrato pequeña de cada persona fallecida y el mural de Spencer Finch en el primer subsuelo. El lugar sigue la misma lógica descendente de las piletas del memorial, con la entrada en la plaza, las salas y galerías en diferentes subsuelos construidos en los cimientos.

El museo es todavía objeto de controversia entre el público estadounidense y ha recibido críticas por la elección y disposición del material ya que, según ellas, fomenta concepciones racistas de la comunidad musulmana y árabe y evita mencionar cualquier tipo de responsabilidad del gobierno de Estados Unidos. Desde el punto de vista de la experiencia, el visitante está rodeado de escombros, artefactos o, incluso, una vitrina de negocio entera, conservados como reliquias de la catástrofe y de material audiovisual que muestra el sufrimiento norteamericano o las acciones de rescate de fuerzas estadounidenses. Es difícil reconocer y recordar el único video que explica cómo la comunidad musulmana también se vio afectada por el atentado, con pérdida de seres queridos y rechazo social a la comunidad en general.

El museo tampoco es muy ilustrativo en cuanto al terrorismo como fenómeno. En vez de contextualización, hay una repetición incesante de escenas, una periodización acotada al momento de la tragedia y una interferencia de valores religiosos cristianos. Las reproducciones de las voces de las víctimas, junto con la luz amarilla y la circulación constante hacia abajo, hacen olvidar incluso que lo que estuvo involucrado fueron aviones y rascacielos. Materialmente, hay un desbalance en la narración y, a nivel emotivo, hay manipulación del entorno y de la información recuperada para acentuar el dramatismo. Ya no se trata, entonces, de un espacio históricamente reparador, sino de una meticulosa tarea de seducción, exaltación de valores nacionalistas y cristianos y una cierta búsqueda de entretenimiento, rematada por el negocio de souvenirs que se encuentra al final del recorrido (la admisión al museo es paga, por lo que la tienda de recuerdos no está justificada desde el punto de vista del financiamiento).

Los otros dos memoriales nacionales se construyeron en los sitios donde se estrellaron el tercer y cuarto avión. Uno se encuentra en *Arlington*, Virginia, frente al Pentágono y el otro en *Shanksville*, Pensilvania. El memorial de Virginia está constituido por 184 bancos iluminados individualmente, acorde a la cantidad de muertes que hubo en ese ataque. Cada banco tiene grabado el nombre y la edad de las víctimas y la dirección hacia la que apunta depende de si la persona formaba parte de los pasajeros del vuelo 77 de *American Airlines*, en cuyo caso está orientado en la dirección desde la que venía el avión, o si la víctima trabajaba en el Pentágono, caso en que la dirección del banco es hacia el edificio. La plaza donde se encuentran los bancos, ordenados acorde a la edad de la persona, está rodeada por una pared de ligustro que asciende proporcionalmente a la edad de las víctimas y cada año crece manteniendo la pendiente (Figura 10).<sup>9</sup>

El énfasis en la continuidad de la vida expresada a través de la vegetación no es un recurso novedoso, pero llama la atención la frecuencia con que se usa para las víctimas de este hecho. El memorial en su conjunto es ordenado, habilitando solamente la circulación entre los bancos

---

<sup>9</sup> The National 9/11 Pentagon Memorial <https://pentagonmemorial.org/>

y la opción de sentarse en ellos, por lo que propone una experiencia bastante más limitada que el memorial de Nueva York. Las diferencias entre las dos ciudades que albergan a los memoriales son notables, dado que Virginia es la sede de la institución que se presenta como el paradigma del control y la seguridad mundial. En cambio, Nueva York es cosmopolita, reconocida como capital cultural, heterogénea y receptora de inmigrantes a lo largo de las décadas. Este señalamiento no es meramente especulativo, sino que habla de la consonancia buscada entre la estructura de los memoriales y su entorno, dos ciudades con funciones locales e internacionales diferentes.



Figura 10. National 9/11 Pentagon Memorial. Virginia. Foto: Mike Myers. Fuente: <https://washington.org/dc-guide-to/pentagon-memorial>

El tercer memorial oficial se encuentra en Pensilvania. El *Flight 93 National Memorial* se construyó en un campo abierto cerca de *Shanksville*, donde el avión de *United Airlines* que estaba originalmente dirigido a atacar el Capitolio, se estrelló luego de que los pasajeros y la tripulación intentaran resistir el secuestro de los terroristas. Este memorial, al igual que los anteriores, tiene una estructura arquitectónica compleja y simbólica. Los elementos que lo componen están organizados de manera narrativa formando un patrón espiralado: la Torre de las Voces, que incluye cuarenta sonajeros simbolizando el sonido de la voz de los pasajeros y la tripulación, se encuentra al inicio del recorrido. Un tramo de camino que conduce al próximo lugar está construido en negro, representando una de las marcas que dejó el avión antes de estrellarse definitivamente. El centro de visitantes, que es la segunda parada, provee de información que contextualiza al memorial e interpreta los hechos del 11 de septiembre con “una finalidad educativa”<sup>10</sup>. Desde allí, otro camino delimitado por una cuadrícula de robles y arces que, nuevamente, funcionan como memoriales individuales, desciende hacia la *Memorial Plaza*. Desde aquí se desprende el camino final delimitado en negro que retoma el trayecto del avión y que está acompañado por una pared blanca de granito pulido compuesta por cuarenta paneles con los nombres de las víctimas inscritos. El final está marcado por una

<sup>10</sup> Flight 93 National Memorial. Recuperado de <https://www.nps.gov/flni/index.htm>

baranda desde la que se puede ver una roca que marca la posición final del avión<sup>11</sup> (Figuras 12, 13 y 14).



*Figura 12. Flight 93 National Memorial, Shanksville, Pensilvania. Ingreso al predio, Torre de las Voces. Foto: Friends of Flight 93. Fuente: <https://www.flight93friends.org/#gallery>*



*Figura 13. Flight 93 National Memorial. Muro del recuerdo y final del recorrido señalado por la reja. Foto: Friends of Flight 93. Fuente: <https://www.flight93friends.org/#gallery>*

---

<sup>11</sup> National Park Service/WixPix. (2012) The Memorial Design. Recuperado de <https://www.nps.gov/media/video/view.htm?id=2AB43C21-155D-451F-67BCCC170B08AB44>



Figura 14. *Flight 93 National Memorial*. Final del recorrido, señalización del punto de llegada del avión. Foto: *Friends of Flight 93*. Fuente: <https://www.flight93friends.org/#gallery>

Con el correr del tiempo, aparecieron memoriales en diferentes estados del país, algunos contruidos localmente y otros donados por otras naciones, como ya se ha mencionado para el caso de *To the Struggle Against World Terrorism*. Cada uno tiene sus particularidades y, junto a los tres grandes memoriales descritos, conforman un entramado simbólico de imágenes monumentales entorno a los fallecidos en el atentado.

En su ensayo *The Aesthetics of Remembering 9/11: Towards a Transnational Typology of Memorials*, Ingrid Gessner (2015) realiza una tipología de los recursos que aparecen en los tres memoriales y describe una narrativa predominante y hegemónica, así como los valores que promueven. Para realizar esta tipología, se concentra en aquellos recursos que aparecen en los tres memoriales principales teniendo en cuenta que se encuentran en gran parte de los otros memoriales también. Menciona la inscripción de los nombres de las víctimas, diferentes especies de árboles, la utilización de rocas y muros, la incorporación de fuentes o piletas de agua, la creación de espacios cóncavos, profundos y subterráneos y la tematización de la luz.

Acorde al estudio de la autora, el listado por grupos de los nombres dirige la atención al acto de heroísmo y se inscribe en una narrativa nacional de triunfo. Los árboles, que suelen incluir arces y robles, evocan el ciclo de la vida, representan la libertad, el resurgimiento y la resistencia, valores que la autora resalta como parte de una narrativa fundacional de identidad norteamericana. Las rocas y los muros memoriales, a veces recuperados o hechos con materiales de los escombros del Pentágono o de las torres, celebran la templanza y la tenacidad del espíritu americano ante la adversidad. Describe a la luz como un recurso meramente funcional que permite que el memorial se aprecie incluso durante la noche. El agua está ligada a la representación de la vida, la transformación y su uso es extendido en la construcción de memoriales en general. Y, finalmente, los espacios cóncavos se utilizan para simbolizar la pérdida e invitan a una inmersión en la memoria, a la vez que proponen una lectura negativa, opuesta a estructuras verticales. Con respecto a esto último, la autora

establece una continuidad con la tradición inaugurada en este país por el memorial a los veteranos de Vietnam (Gessner, 2015).

Hay algo llamativo en estos recursos, incluso en la meticulosa descripción de la autora, y es lo alejados que están del acto terrorista y de la situación que vivieron las víctimas. En cambio, se acercan más a una intención celebratoria de valores nacionales (como la templanza, la tenacidad o la resiliencia) y religiosos (el ciclo de la vida, la resurrección) a través de las formas, resultando casi genéricos para representar la muerte.

Otra cuestión es que la referencia visual y estética a Vietnam es problemática y necesita ser revisada. El diseño del memorial de Maya Lin (quien formó parte del jurado que evaluó las propuestas artísticas del 9/11) tiene una proximidad con esa guerra, las armas que se utilizaron, la planificación, ese “desgarro” que generó en el tejido social y que el memorial representa con su profundidad en la tierra o con la búsqueda de la ambigüedad en el formato de “V”. La propuesta de Maya Lin tuvo una significación muy grande porque, siendo el memorial oficial, invirtió la lógica de triunfo con su estructura arquitectónica cóncava labrada en la tierra, integrando y exponiendo las contradicciones de una guerra y de la política pública dentro de la que fue impulsada. A la luz de esta coherencia narrativa, la aparición de la concavidad en el 9/11 parece prestada, implementada como modelo políticamente correcto, como lugar seguro para hablar de la muerte provocada por procesos políticos violentos a nivel material y emocional.

La recurrencia de las Torres Gemelas como motivo en todos los memoriales, incluidos aquellos en otros países, son el principal recurso estudiado por Gessner: “...las torres efectivamente se han convertido en un motivo de deliberada opacidad, una porción de historia antes de que la historia haya sido apropiadamente vislumbrada o descifrada. Debería notarse que la transformación de las torres en un ícono sucedió principalmente a través del discurso mediático” (Gessner, 2015, p. 14). Entre los puntos nodales de su trabajo, se encuentra un análisis acerca de cómo las Torres Gemelas se convirtieron en un motivo de exportación, mediante el cual Estados Unidos reafirmó su influencia económica y cultural a nivel mundial.

Un motivo de exportación: se refiere a la utilización de un ícono fácilmente reconocible y asimilable, con un significado medianamente compartido sobre ideales de comercio, destino turístico obligado y reconocido, evocador de emociones y la cultura arquitectónica del *skyline*; también implica la inserción de ese concepto en un mercado de ideas, formas e interpretaciones. La hipótesis de que el atentado terrorista significó un ataque directo contra el capitalismo y los pilares de occidente resguardados e impulsados por Estados Unidos es la columna vertebral del relato hegemónico. Pero esto tiene más que ver con una visión oficial del hecho que con una intencionalidad terrorista, la cual no se ha encontrado hasta el momento. Las Torres Gemelas se convirtieron, entonces, en un producto simple de exportar, asimilable en otros paisajes citadinos y fácilmente convertible en ícono con un mensaje conciso, a través del cual Estados Unidos esparció por el mundo una versión de la historia.

Si bien hay un tributo a las víctimas de otras nacionalidades, estos memoriales funcionan principalmente como una estampa, un sello de pertenencia pegado en la continuidad de la ciudad al modo de un indicador que afirma “estar de la misma vereda”. Esta configuración no es nueva, ya que se reconocen “bandos” como ocurrió durante la Guerra Fría, aunque el

“enemigo” en este caso sea errático, invisible y espasmódico. Vuelve a aparecer, en otro contexto, la polaridad explicativa que organiza y da sentido a diferentes actos. Como motivo de exportación, las torres están lejos de ser una acción de concientización integrada a nivel mundial. Primero, son señalizaciones poco pertinentes si están dirigidas a una contraparte que no considera el diálogo o el enfrentamiento pautado dentro de sus posibilidades, por eso son más imágenes enviadas a los aliados políticos para reafirmar que los son. Segundo, habría que preguntarse por qué fueron las Torres (y el Pentágono en algunos casos) los que finalmente prosperaron como símbolos de “la lucha contra el terrorismo”. Definitivamente, no fue ni el primero ni el último acto terrorista, pero atentados posteriores no establecieron íconos tan duraderos como el 11 de septiembre.

Puede citarse el caso del atentado de enero de 2015 contra la redacción de la revista *Charlie Hebdo* y un supermercado judío en Francia, donde hubo doce muertos. Tuvo una repercusión mundial potente y extensiva, en un contexto donde las redes sociales ya estaban presentes y en *Facebook* proliferaron las fotos de perfil de una silueta humana con la inscripción “#Yo soy Charlie”, *hashtag* que se utilizó primeramente en *Twitter* como mensaje de solidaridad. Sin embargo, luego de esta demostración a nivel mundial, no hubo simbología que se extendiera y perdurara en países fuera de Francia. Mientras tanto, en los memoriales internacionales del 9/11 sigue estando ausente Pensilvania. ¿Habría sido de otra manera si el avión en el que los pasajeros dieron batalla a los terroristas hubiera alcanzado su objetivo real, que era el Capitolio?

Finalmente, la autora indica que los memoriales internacionales del 9/11 “transforman la visión americana de dolor, duelo, pérdida y solidaridad en una extendida y compartida a nivel global” (2015, p. 20). Teniendo en cuenta lo comentado acerca del trabajo, esta afirmación parece un tanto generalizada y provoca que su análisis estético confunda la operación ideológica que pretende estudiar con el objeto analizado, a la manera de caer en su propia trampa. “La visión americana de dolor, duelo, pérdida y solidaridad” es una expresión homogeneizadora que reafirma una construcción, en vez de desarmarla. Fronteras adentro, dicha visión no es natural, inherente a un cierto “carácter norteamericano”, sino que, al igual que “el sueño norteamericano”, forma parte de los pilares de construcción de una identidad nacional. Fronteras afuera, uno de los objetivos políticos de la exportación de memoriales a otros países es extender una visión particular del 11 de septiembre y de accionar humano, lo que no significa que esto genere una especie de comunidad global basada en valores compartidos. Quizás lo que haya sea la estandarización de una respuesta frente a algunos ataques como el de *Charlie Hebdo*. En ambos casos, los slogans que surgieron como respuesta son similares, teniendo en cuenta que para el 9/11 se difundió la consigna “*We Are All Americans*”, que guarda correspondencia con el posterior “*I am Charlie*”. Para el caso americano, hubo otras dos consignas, “*United We Stand*”, que se imprimió acompañando la imagen de una bandera en estampillas y la más famosa, extendida y utilizada “*Never Forget*”.

A pesar de los problemas ya señalados, el estudio de Gessner cuenta con una gran cantidad de material analizado. Me gustaría retomar, ampliar y reformular (en algunos casos) la categorización estética deteniéndome en memoriales que no son los tres centrales, por los siguientes motivos: en primer lugar, quisiera incluir al cielo como otro recurso y profundizar el análisis de la luz en su función simbólica, ya que ambos se encuentran en gran cantidad de memoriales y no fueron abordados en el estudio de Gessner. En segundo lugar, me gustaría

desandar mínimamente la sistematización de memoriales deteniéndome en algunos que hay en E.E.U.U, porque esto permite analizar los recursos estéticos como algo más que lugares comunes de la estética memorial. En la reiteración de las imágenes, se pueden observar las diferencias en su utilización y su contribución a una configuración visual del atentado.

La revisión de estos aspectos está basada en valorar la dispersión de los memoriales como actos de imagen. Como sostiene Horst Bredekamp (2004),

“Las imágenes están en el mundo de los acontecimientos en una relación que es a la vez de reacción y de formación. No sólo repiten la historia pasivamente, sino que son capaces, como cualquier otro acto u orden de actuar, de acuñarla: como acto de imagen, crea hechos, mientras instaaura imágenes en el mundo.” (p. 1)

Dado que evaluar las imágenes acorde a su mayor o menor novedad estética es insuficiente, esta perspectiva teórica permite percibir los diálogos que se establecen entre imágenes más extendidas u oficiales y otras más particulares. Su riqueza radica en atender a operaciones de pensamiento diversas que se encuentran activas tanto en las esferas de poder como en la vida cotidiana de las personas y que constituyen al atentado como acontecimiento hasta el día de hoy.

### Escombros

Los escombros de las torres se repartieron por todo Estados Unidos, al punto en que casi el total de los memoriales cuenta con uno como parte de su diseño. Los restos son tratados como reliquias, pero en vez de mostrarse en un museo, se distribuyeron por toda la nación. Además de un proceso de musealización de los espacios y del estatuto de verdad que tienen los escombros y que permiten legitimar un espacio de memoria, es interesante detenerse en cómo se resignifican estos objetos cuando se incorporan dentro de otras estructuras o propuestas artísticas.

El posicionamiento de los escombros en los diferentes memoriales se basa en un doble movimiento. Por un lado, se alejan de su lugar de origen, pero por el otro, aparecen posicionados de manera que señalan en la dirección geográfica de las Torres Gemelas. Por eso se configuran como las señalizaciones de un camino, y redirigen la vista hacia uno de los lugares del atentado, que gana centralidad y jerarquía frente a los otros dos lugares atacados. Podríamos preguntarnos si el predominio del *WTC* es porque se constituye como un símbolo del poder económico estadounidense y centro económico mundial, por la cantidad de víctimas involucradas o por el impacto mediático. Esta característica, es especialmente explícita en el *Garden of Reflection Memorial* en Pensilvania (Figura 15), que inaugura su recorrido con un fragmento de columna y cuyo camino espiralado termina en una plaza con dos cuadrados centrales, de donde emergen dos fuentes de agua que simbolizan con este elemento a las Torres Gemelas. Un memorial en *Fulton County Fair, Ohio*, es más simple en su construcción, pero también tiene un resto de viga dirigida al *WTC* (Figura 16). Como contrapartida a nivel geográfico, el memorial de San Antonio (Figura 17), en Texas, presenta otra distribución, más equitativa si se quiere, ya que tiene cuatro estructuras que incluyen una *Wall of Freedom*, representando al Pentágono; dos muros, uno ascendente y otro descendente en referencia a las Torres Gemelas de Nueva York; una columna de acero inoxidable en alusión al avión que se estrelló en Pensilvania; y rodeando al memorial hay

fuentes, piletas de agua y árboles. Todas ellas se interrelacionan en una construcción integrada y equilibrada, con cierto aire futurista.



*Figura 15. Garden of Reflection Memorial, Bucks County, Pensilvania. “After darkness...Light”*. Foto: <https://www.9-11memorialgarden.org/>



*Figura 16. Fulton County Fair, Wauseon, Ohio. “Luego de 14 años, los últimos artefactos del 9/11 descansan en paz”*. Foto: Jetta Fraser, *The Columbus Dispatch*. Fuente: [https://www.morningjournal.com/news/after-15-years-the-last-artifacts-of-9-11-are-put-to-rest/article\\_717d0e2c-c6a5-553a-882b-72e6e86693e6.html](https://www.morningjournal.com/news/after-15-years-the-last-artifacts-of-9-11-are-put-to-rest/article_717d0e2c-c6a5-553a-882b-72e6e86693e6.html)



*Figura 17. San Antonio Memorial, Texas. “La rajadura en la punta de la Wall of Freedom simboliza que a pesar de que terroristas se infiltraron en nuestra nación el 11 de septiembre, no pudieron destruir el Espíritu Americano.” Foto: <https://www.christiancenter.com/locations/san-antonio-911-memorial/>*

En California, la escultura *Reflect*, (Figura 18) se compone de dos manos fuertes que salen de la tierra y sostienen un pedazo de viga recuperado del WTC. Su escultor, Heath Satow, realizó pequeños pájaros de acero inoxidable que, unidos en determinados puntos, forman las manos y cada uno representa a una víctima, por lo que hay 2.983 aves<sup>12</sup>. Es significativo el contraste del brillo azulino del acero con la textura porosa, rojiza y oxidada de la viga, que traza una diferencia entre lo nuevo y lo viejo, lo vivo y lo muerto. La posición de las manos muestra fuerza, como si salieran de debajo de la tierra levantando los escombros con ellas, escena que se ve acentuada porque la base donde se apoyan las manos es pedregosa, como si la tierra estuviese removida. Además, todas las figuras de los pájaros están dirigidas hacia arriba, agregando movimiento e intención a esa acción ascendente. Fuerza, resurgimiento, resiliencia son los valores que aparecen en esta escultura, que ubica a las víctimas en el lugar de lo vivo, lo brillante y poderoso mientras levantan lo destruido.

En el caso de este memorial, la reliquia forma parte de una acción, está inserta en una historia de resurrección. Esta es una distinción que puede realizarse respecto de otros memoriales que también incluyen escombros de las torres o del Pentágono, pero centran la temática en la reliquia en sí misma, como por ejemplo el *Beverly Hills 9/11 Memorial* (Figura 19), en el que un hierro doblado de las torres se erige sobre una base de granito oscura tallada en forma de pentágono<sup>13</sup>, volviendo al recurso geográfico. La diferencia en la utilización de la reliquia permite notar que la representación del día del atentado está atravesada por dos tipos de víctimas, una humana y otra material, en referencia a los rascacielos gemelos borrados del *skyline*.

<sup>12</sup> <http://www.publicsculpture.com/911memorial.html>

<sup>13</sup> <https://beverlyhills911memorial.org/about>



*Figura 18. Reflect Memorial Sculpture. California. Foto: Heath Satow website.  
<http://www.publicsculpture.com/portfolio.html>*



*Figura 19. Beverly Hills 9/11 Memorial Garden, California. "El Beverly Hills 9/11 Memorial Garden honra a todos aquellos que fueron perdidos, aquellos que se dedicaban a mantener América segura y a aquellos que todavía creemos en que somos creados iguales y merecemos el derecho a la Vida, la Libertad y la Búsqueda de la Felicidad." Foto: <https://www.lovebeverlyhills.com/things-to-do/view/beverly-hills-911-memorial-garden>*

Otro memorial llamativo se encuentra en *Atlantic Highlands*, Nueva Jersey (Figura 20). La figura central es la de un águila calva americana que agarra entre sus patas una de las vigas rescatadas de las torres y dirige su vuelo para escapar del *WTC*. Esculpida por el artista Franco Minervini, fue realizada con materiales clásicos, no hay transparencias ni brillo, sino solidez y opacidad<sup>14</sup>. El énfasis está en la acción del águila rescatando una reliquia<sup>15</sup>. El ave aparece en otro memorial en Indianápolis (Figura 21), más pequeña, en la punta de una de las columnas rescatadas<sup>16</sup>. No es central, pero ocupa el lugar más alto, al frente del memorial.



*Figura 20. The Monmouth County September 11 Memorial in Atlantic Highlands.*  
Foto: <http://www.city-data.com/forum/new-jersey/1686734-remembering.html>

<sup>14</sup> <https://www.roadsideamerica.com/story/15559>

<sup>15</sup> <https://www.va.gov/opa/publications/celebrate/eagle.pdf>

<sup>16</sup> <https://www.coldspringusa.com/case-studies/indianapolis-9-11-memorial/>



Figura 21. Indianapolis 9/11 Memorial, Indiana. Foto: <https://www.wired.com/2016/09/911-memorials-arent-limited-ny-dc-theyre-everywhere/>

Las narrativas de California y Nueva Jersey son diferentes y complementarias. Mientras que en la primera el énfasis está en la temporalidad y en la actitud de los ciudadanos estadounidenses, la segunda se focaliza en el poder de un Estado norteamericano como salvador y protector, que actúa frente a la adversidad con coraje y fuerza. El águila corresponde a la representación oficial del Estado. A modo especulativo, podrían señalarse algunos detalles que proporcionan contexto a esta diferencia. Un primer vistazo a las páginas web de cada estado, permite ver que en la de Nueva Jersey<sup>17</sup> es muy fácil encontrar información sobre política antiterrorista; en la página principal, la pestaña “*Public Safety and Security*” incluye la sección “*Homeland Safety*”, principalmente dedicada a explicar sobre medidas de seguridad en caso de ataques terroristas. Para California<sup>18</sup>, la página está más orientada a diferentes servicios vinculados con la educación, la residencia, la búsqueda laboral, el negocio empresarial y el turismo, no incluyendo accesos principales al terrorismo. Sería esperable, entonces, encontrar una iconografía de índole marcial en un estado como Nueva Jersey, mientras que California pone énfasis en una visión catártica, inspiradora, focalizada en el crecimiento o la resiliencia. Hay otra cuestión a tener en cuenta, y es que la narrativa de California está más emparentada con una perspectiva cristiana del suceso, haciendo referencia a conceptos como la resurrección. En cambio, en Nueva Jersey prevalece el símbolo del águila, de índole secular. Esta diferencia será abordada más adelante.

<sup>17</sup> Página web oficial del Estado de Nueva Jersey. Disponible en <https://nj.gov/nj/safety/homeland/>

<sup>18</sup> Página web oficial del Estado de California. Disponible en <https://www.ca.gov/>

### “Comunidades de héroes”

Son muy pocos los memoriales en donde aparecen representaciones de figuras humanas y, dentro de su singularidad, hay aspectos para analizar. El *Spirit of America Memorial* en *Cashmere, Washington*, reúne en círculo a un bombero, una azafata, una trabajadora de oficina y a un militar (Figura 23). Las figuras están agarradas de las manos y miran hacia afuera y hacia arriba, con posturas fuertes, aplomadas y solemnes. El ímpetu está expresado en sus miradas y en el pecho de cada una, como si un piolín las sujetara desde esa parte. La mitad inferior de su cuerpo está chamuscada, como consumida por las llamas. Del título del memorial, Memorial al Espíritu de América, es importante destacar el énfasis que hace en esa “esencia norteamericana” y en la elección de la palabra “espíritu”, como una forma cristiana de referirse a esa cualidad descripta.



Figura 23. *Spirit of America Memorial* en *Cashmere, Washington*. Foto: <https://blogography.com/archives/2015/09/spirit.html>

En el *Flight Crew Memorial* de Texas (Figura 24), una niña pequeña se aferra a un oso de peluche, mientras un comandante de abordaje le coloca una manta en los hombros. Delante de ella, una azafata extiende su brazo es señal de ¡Alto!, como deteniendo una amenaza. Detrás de la nena, un piloto apoya sus manos en una esfera, la Tierra, y de debajo de ella salen águilas volando. Las figuras están montadas sobre una placa de granito en forma de pentágono con una inscripción que dice “Amaban su profesión y dieron lo mejor, ahora se unen a aquellos que ‘se dirigen al Oeste’.” Toda la estructura está ubicada en el centro de una brújula gigante tallada en el piso de la plaza y puede verse desde el cielo por pasajeros que utilicen el Aeropuerto Internacional *Dallas Fort Worth*.<sup>19</sup> Realizado por el artista Dean Thompson, se inauguró en el 2008, en honor a 33 integrantes del personal aéreo que fallecieron el 11 de septiembre.

<sup>19</sup> <https://www.roadsideamerica.com/story/23166>

El memorial está dedicado al personal aéreo, pero hay algo igualmente importante, que es lo que la escena está contando: dos miembros de la tripulación, un hombre y una mujer, protegen a una nena mientras el piloto conduce. La azafata es la que se encuentra al frente encarando la adversidad con su gesto protector. Esta figura femenina tranquilamente podría ser una madre protegiendo a su hija. El comandante de abordaje se encuentra atrás de la nena, en la retaguardia, asistiendo y conteniendo a la manera de un padre. Si no fuera por los uniformes, el piloto y la contextualización escrita del memorial, tranquilamente podría tratarse de una escena protagonizada por una familia norteamericana. Es que, en la imagen, las figuras evocan a dicha familia, pero de manera simbólica: la tripulación, en su rol de autoridad nacionalista, protege a las futuras generaciones de estadounidenses. En el frente opuesto, el piloto mira hacia adelante, mientras maneja el panel de control del avión, que es el mundo, y a su lado se encuentra el águila calva encarnando el poder estatal. Es una escena llena de acción, con roles repartidos, eficientes y fuertes. La referencia a la familia es consecuente con homenajes en otros memoriales, como el *Garden of Reflection Memorial* en Pensilvania, que contiene una luz por cada niño de ese condado que perdió a un padre o madre en el atentado. La insistencia en las generaciones más pequeñas es sistemática, y está acompañada de programas educativos dirigidos a niños y adolescentes llevados a cabo por la organización que conduce el *9/11 National Museum Memorial* de Nueva York. Para los más chicos, se realizan recorridos y actividades lúdicas de concientización, mientras que para adolescentes la propuesta es la de visitas guiadas acompañadas de clases instructivas. Es interesante ver el énfasis que se hace en proteger a generaciones futuras desde las imágenes y los programas educativos, cuando una gran parte de la juventud es luego enviada a la guerra como parte del cuerpo militar del país.



Figura 24. *Flight Crew Memorial*, Texas. “El *9/11 Flight Crew Memorial* está dedicado a las 33 bajas en los miembros de la tripulación y a aquellos que con coraje continúan siendo los siempre vigilantes miembros de la industria aeronáutica.” Cita y foto: <https://www.grapevinetexasusa.com/listing/9-11-flight-crew-memorial/101/>

El tercer memorial presenta a las personas de manera diferente. En el *First Responders Memorial* de Oak Lawn, Illinois, se erigen cuatro pilares modelados a partir de columnas extraídas de la Zona Cero, algo que las distingue de otros memoriales, en donde las columnas rescatadas permanecen sin modificaciones. Fueron realizados por Erik Blome y cada uno tiene talladas imágenes de personas a distintas alturas (Figura 25)<sup>20</sup>. Vistas en detalle, las columnas representan escenas de la acción dentro de las torres el día del atentado, instantes de sufrimiento y desesperación congelados en el tiempo, como si, de repente, pudiésemos remontarnos a ese día y detenernos en distintas ventanas a observar. Las imágenes talladas en este memorial se separan un poco de la estética general sobre el acontecimiento gracias a las expresiones en los rostros. No hay abstracción ni heroísmo, estas imágenes podrían ser el detrás de escena de *The Falling Man*, solo que acá los bomberos y policías llegan a rescatar a las personas. Hay expresiones de agonía, de desesperación, de alerta. Una de las figuras es la de una mujer que lleva un manto en la cabeza y que junta su cabeza a la de un niño en señal de protección o despedida. La imagen de la mujer es ambigua, se parece a la de la Virgen María, pero también podría ser la de una persona perteneciente a la cultura musulmana.



Figura 25. *First Responders Memorial* de Oak Lawn, Illinois. Foto: <https://www.erikblome.com/oak-lawn-911-memorial>

En contraste con el de *Oak Lawn*, las figuras de los dos primeros memoriales se muestran con una actitud estoica, en control de una situación, son fuertes y guardianas, más emparentadas con la estética del superhéroe de cómic. Es difícil saber realmente cuál fue la reacción de la tripulación en los cuatro aviones, pero esto no desestima aquello que cuentan las imágenes.

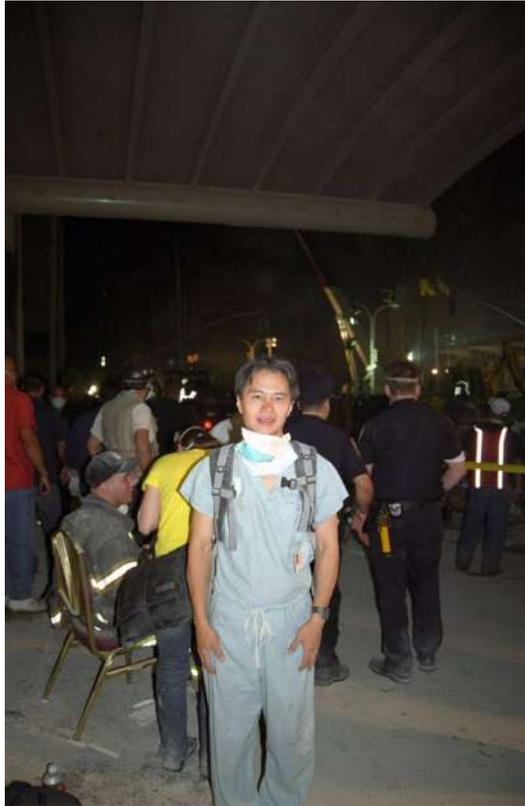
---

<sup>20</sup> Ver video para imágenes más detalladas y completas de las figuras modeladas en las columnas. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=SuHoGX5\\_M0M](https://www.youtube.com/watch?v=SuHoGX5_M0M)

Al respecto del estatuto de verdad de la fotografía, Bredekamp (2004) sostiene que “lo que sí documenta, por el contrario, es la voluntad de transmitir una escena tal en imágenes. Remite a algo que posiblemente nunca ha sucedido pero que, sin embargo, podría haber ocurrido. Conforme el rastro de una ficción verdadera” (p. 28). Esta voluntad o intencionalidad es diferente para retratar a otras personas fallecidas: el ciudadano promedio, representado en las columnas talladas, murió como víctima, mientras que la tripulación y los bomberos, murieron como héroes en servicio, por eso las figuras sobreviven a las llamas, salvan al “ciudadano atrapado en un rascacielo” o se posicionan con una mano al frente para parar a cualquier villano.

En la cultura norteamericana, la figura del superhéroe en el cómic se desarrolló en estrecha vinculación con la propaganda de guerra y fue depositaria de los ideales del “*american way*”. Para el caso, el objetivo no es continuar con el desarrollo de la figura del superhéroe, sino puntualizar qué brindó esa figura a la narración del atentado. Desde el discurso hegemónico, se construyó la correlación Segunda Guerra Mundial- Guerra Fría -11 de septiembre, al equiparar, por ejemplo, la provocación de la explosión en *Pearl Harbour* con el ataque a las Torres y el nombramiento de un enemigo común internacional, constituido por Hitler, el Comunismo y Sadam Husein al frente de Al Qaeda. Sin embargo, identificar la recurrencia de figuras como la del superhéroe en el relato del atentado, permite describir una operación inversa: en efecto, es una mirada bélica la que se apropia del 11 de septiembre y no al revés, como el relato habitual donde una especie de destino inexorable habría conducido a la “provocación contra el modo de vida norteamericano” que implicaría la “inevitable declaración” de la “guerra contra el terrorismo”. Este es un ejemplo concreto de cómo las imágenes pueden ejercer un particular control sobre la memoria (Bredekamp, 2004) del hecho, asignando lugares, creando a los personajes y moldeando un futuro, que en este caso fue la iniciación de otros conflictos armados.

Entre los archivos fotográficos que continúan apareciendo, se rescataron fotografías tomadas por un médico que participó en las primeras acciones de rescate. Las fotos están teñidas del apuro del momento, la prisa por sacarlas y seguir haciendo otra cosa. Una foto de cuerpo entero del dueño de la cámara muestra al médico con su ambo verde en la zona del *World Trade Center*, atrás hay bomberos sentados y en la toma fotográfica no cuidaron el detalle de encuadrar sus pies, que salen cortados (Figura 26). Otra imagen muestra los sueros listos para ser administrados a las personas en medio de la calle (Figura 27) y hay dos de bomberos con expresiones arrebatadas y llenas de cansancio en distintos momentos del día (Figuras 28 y 29). En todas ellas, aparece el esfuerzo humano, que puede ser absolutamente considerado noble y de gran valor, aunque no haya figuras icónicas todopoderosas que recuerden a Súperman o al Capitán América.



*Figura 26.* Foto: Dr Emil Chynn. Fuente: <https://www.mirror.co.uk/news/us-news/never-before-seen-photos-911-19959107>



*Figura 27.* Uno de los primeros centros de atención instalados en el sitio. Foto: Dr Emil Chynn. Fuente: <https://www.mirror.co.uk/news/us-news/never-before-seen-photos-911-19959107>



*Figura 28.* Bomberos voluntarios. Foto: Dr Emil Chynn. Fuente: <https://www.mirror.co.uk/news/us-news/never-before-seen-photos-911-19959107>

Estas fotografías muestran, con mucha claridad, aquello a lo que estuvieron expuestos estos “héroes”, devuelven la fragilidad y la humanidad a su persona al ver el arrebato en sus rostros, la fatiga en el cuerpo, la improvisación de un centro de atención médica en el lugar de la tragedia y el contexto, lleno de gases tóxicos y ruinas. También hay una cuestión de visibilización de una figura que no fue tan premiada en la galería de héroes del 11 de septiembre, que es la del médico. No hay, por lo menos hasta lo que pudo conocerse para este trabajo, memoriales que incluyan referencias al accionar de esos profesionales. Estas fotos, no solo fueron tomadas por un médico, sino que el mismo fue retratado.



*Figura 29.* Dr. Emil Chynn. Trabajadores de emergencia buscan un descanso mientras sigue la búsqueda de cuerpos. Fuente: <https://www.mirror.co.uk/news/us-news/never-before-seen-photos-911-19959107>

Es momento de hacer una breve referencia a Pensilvania, donde se estrelló el avión que iba originalmente dirigido al Capitolio. Si se sacara de contexto, esta imagen ni siquiera podría asociarse al 11 de septiembre, teniendo en cuenta que falta algo primordial en la foto: el fondo ciudadano (Figura 30). Tierra y bosque no son la identidad del 9/11, pero allí fallecieron los “héroes que se amotinaron contra los terroristas y desviaron el avión”. Esta imagen es similar a las del Dr. Emil Chynn en el sentido en que es desordenada y contiene el apuro del que las tomó. Son imágenes que carecen de la espectacularidad de las primeras y del orden heroico de las posteriores o de los memoriales, dan acceso al entre medio, ese sinnúmero de acciones y decisiones que tuvieron que tomar civiles y personal público y son también el tiempo de la espera, de la incertidumbre, de la duda y del no saber.



Figura 30. Shanksville, Pensilvania. Fuente:

[https://www.pennlive.com/news/2018/07/remaining\\_wreckage\\_of\\_flight\\_9\\_2.html](https://www.pennlive.com/news/2018/07/remaining_wreckage_of_flight_9_2.html)

### Cielo

Sobre el fondo azulino se recorta una línea interminable de rascacielos, conformando el icónico *skyline* neoyorkino. La canción de Bruce Springsteen “*Empty sky*” es una evocación de la ausencia de las torres y de ella toma su nombre el memorial oficial de Nueva Jersey que se encuentra justo enfrente del *WTC*. Fue diseñado por Jessica Jamroz y Frederic Schwartz y salió seleccionado por unanimidad por el *Families and Survivors Memorial Committee* (Comité de Familiares de Víctimas y Sobrevivientes). Está constituido por dos paredes brillantes enfrentadas que tienen los nombres de las víctimas grabadas y el camino angosto que queda entre ellas es de granito negro. El memorial apunta justo a la zona del *skyline* donde estaban las torres (Figura 31)<sup>21</sup>. Está construido de tal manera que sobre sus dos paredes se refleja la línea de rascacielos. Además de señalar, la imagen recrea el ambiente del *Lower Manhattan*, reproduciendo la experiencia de caminar allí como cuando estaban las torres. Antes de la

<sup>21</sup> <https://www.nuevayork.com/empty-sky-memorial-en-new-jersey/>

invitación a atravesar el memorial, el espesor de las dos paredes está pensado para que simulen ser las torres vistas en perspectiva.



Figura 31. *Empty Sky Memorial*. Foto: Drew Gurian. Fuente:

<https://www.wired.com/2016/09/911-memorials-arent-limited-ny-dc-theyre-everywhere/>

En el aeropuerto internacional de *Boston, Massachusetts*, puede visitarse un memorial que consiste en un cubo gigante de vidrio transparente, en cuyo interior hay dos placas también de vidrio, grabadas con los nombres de los pasajeros y tripulación de los dos vuelos que partieron de ese aeropuerto, fueron secuestrados y finalmente estrellados contra el *WTC*. El cubo no tiene techo, sino alambres muy finos donde se engarzan pequeñas láminas transparentes que se mueven con el viento y producen diferentes efectos luminosos (Figura 32). A la estructura, inaugurada en el 2009, se llega por dos caminos sinuosos que describen el recorrido de los dos aviones (Figura 33). Respecto de la intención del memorial, Robert Linn, uno de sus diseñadores, dijo en una entrevista que “Nuestro enfoque estaba en movernos colina arriba y una vez allí mirar hacia el cielo. Creo que eso refleja el deseo del personal del aeropuerto de sobreponerse a la tragedia y elaborar un nuevo pensamiento sobre lo que sucedió aquí.”<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup>Guzman, D (8 de septiembre de 2016). At Logan, Some 9/11 Tributes Go Unnoticed By Most Of The Flying Public. *Wbur*. Recuperado de: <https://www.wbur.org/morningedition/2016/09/08/logan-memorial>

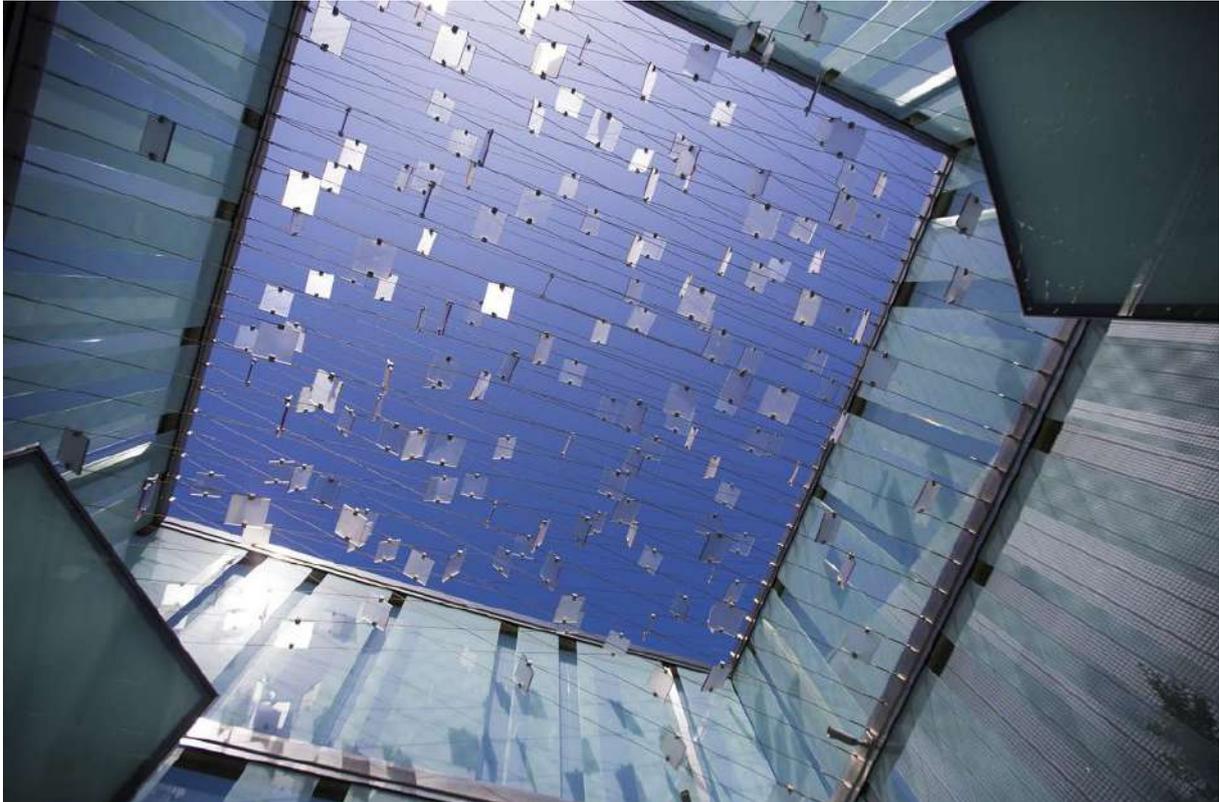


Figura 32. *Boston Memorial*, Massachusetts. Foto: Jesse Costa WBUR. Fuente: <https://www.wbur.org/morningedition/2016/09/08/logan-memorial>

En ambos memoriales, el cielo es el centro de la temática, aunque hay enfoques un tanto diferentes. En el caso de *Empty Sky*, el campo visual está limitado y la mirada dirigida, donde el punto es necesariamente el espacio vacío del *skyline*. En el caso del cubo, las láminas cambiantes del techo proyectan movimiento, lo que es estéticamente coherente con la idea de los diseñadores. También invita a transitarlo, pero la narrativa propone un final diferente a *Empty Sky*. Mientras que en el primero, el énfasis está en la pérdida, en el segundo la propuesta es la transformación y de esta manera reaparece la exigencia de mirar hacia arriba y adelante. El *Boston Memorial* está emparentado con el memorial oficial de *Shanksville*, aunque en este último el final de la narración es algo ambivalente: por un lado, el recorrido termina con el lugar en que se estrelló la aeronave y, por el otro, el memorial se considera reparador del ambiente geográfico que lo rodea, porque se recuperó el paisaje durante la construcción del sitio. En el conjunto temático, el cielo se narra como el lugar donde se puede apreciar la ausencia de las Torres Gemelas con mayor claridad, como un lienzo que quedó vacío, pero a la vez, es hacia donde puede proyectarse un futuro diferente.

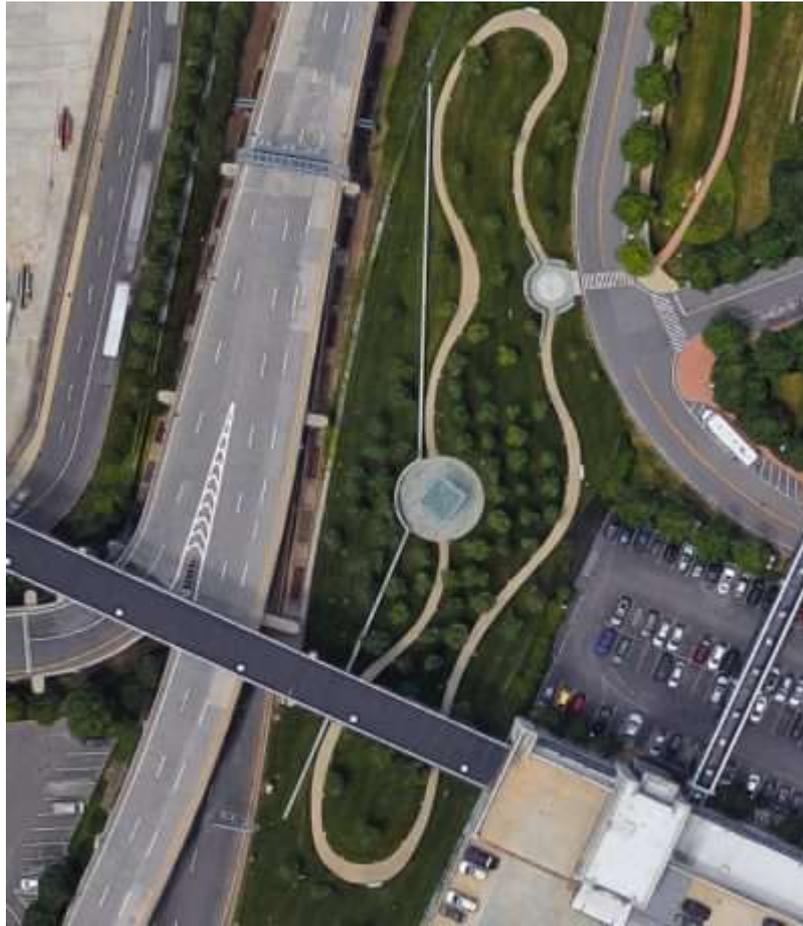


Figura 33. *Boston Memorial*, Massachusetts. Foto: Vista de los caminos que conducen al memorial desde *Google Maps*. Fuente: <https://www.wbur.org/morningedition/2016/09/08/logan-memorial>

### Luz

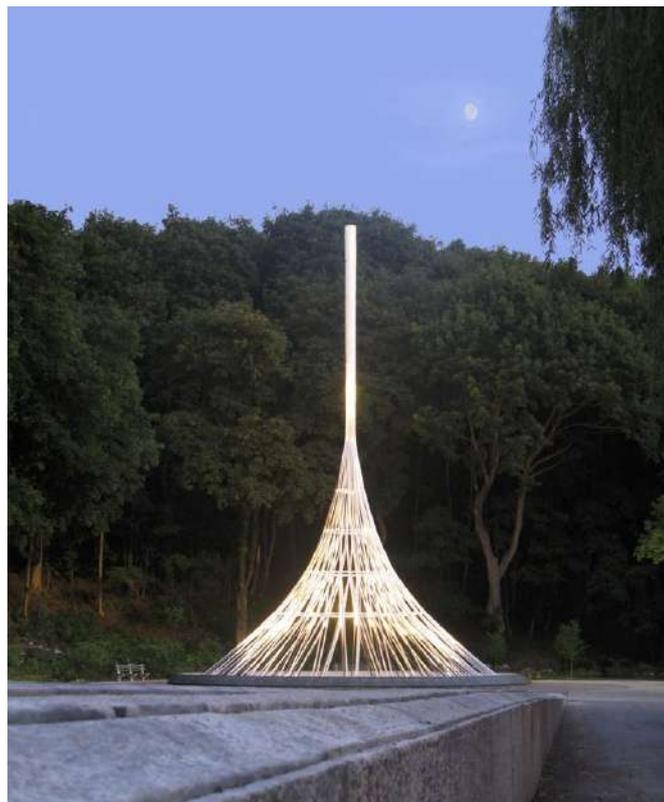
En el *Commander Dan Shanower Memorial* en *Illinois* la luz tiene la forma de una llama eterna, ubicada al lado del nombre grabado del militar homenajeado (Figura 34). En *The Rising*, realizado por Frederic Schwartz, la luz es parte integral de la estructura del memorial, creada con ciento nueve cordones de acero inoxidable iluminados que se entrecruzan a medida que ascienden (Figura 35). El memorial representa la unidad y la fortaleza de la comunidad de *Weschester, NY*, frente a la adversidad y la pérdida<sup>23</sup>. En el *Garden of Reflection* de Pensilvania analizado anteriormente, el sendero alumbrado por las cuarenta y dos luces representando a los niños de Pensilvania que perdieron a un padre o madre en los ataques, conduce a dos fuentes también iluminadas que recrean a las torres.

El memorial luminoso más conocido es la instalación que consiste solamente en proyectar dos haces de luz al cielo cada 11 de septiembre. *Tribute in Light* está compuesto por ochenta y ocho reflectores que se disparan hacia el cielo para reproducir la silueta de las Torres Gemelas en el *skyline* neoyorkino (Figura 36).

<sup>23</sup> <https://culturenow.org/entry&permalink=11942>



*Figura 34. Foto: City of NaperVille. Fuente: <https://www.wired.com/2016/09/911-memorials-arent-limited-ny-dc-theyre-everywhere/>*



*Figura 35. The Rising. Foto: [http://www.schwartzarch.com/projects/westchester\\_memorial.html](http://www.schwartzarch.com/projects/westchester_memorial.html)*



Figura 36. *Tribute in Light*. Foto: <https://www.fmsp.com/projects/tribute-in-light/>

Resulta conveniente incluir en este análisis seis fotografías realizadas a partir de *Tribute In light*, donde pueden percibirse las asociaciones que genera este memorial y las emociones que puede movilizar. En la primera fotografía (Figura 37), la imagen está dividida en dos grandes áreas: la parte inferior está ocupada por la icónica línea de rascacielos iluminados por la noche y de entre los edificios, emergen las dos columnas de luz, exponiendo la ausencia y completando el vacío. La parte superior, más extensa que la de abajo, está ocupada por un cielo nocturno nublado. Las columnas de luz trascienden la línea de edificios, incluso la altura original de las torres, y chocan con las nubes, desparramando la luz hacia los costados. El choque de las columnas luminosas contra el cielo recuerda a las escenas de película de superhéroes donde se descarga energía y poder. El punto de contacto se encuentra jerarquizado desde la composición de la imagen, porque está ubicado en el centro de máxima atención visual de la fotografía, además de que es la zona más clara y brillante.



*Figura 37.* “Y luego las luces se encendieron,” dijo, “Era absolutamente hermoso. Y parecía significar un montón para las personas. Los que estaban allí me dijeron que los movilizó apenas lo vieron.” Michael Ahern, productor teatral. Foto: AP

Fuente: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2035010/9-11-anniversary-Tribute-Light-rises-New-York.html>

La segunda y tercera foto (Figuras 38 y 39), son similares en el sentido de la búsqueda de un vértice infinito, motivo que recuerda mucho, especialmente en el segundo caso, a *The Rising*. También muestran un movimiento hacia arriba y hacia adelante.



*Figura 38.* Foto: Anshitsu Fuente:

<https://www.anshitsu.eu/photo-items/9-11-tribute-in-light-2012-in-downtown-manhattan-ny/>



*Figura 39.* Foto: Gordon Donovan para Yahoo News. Fuente:

<https://news.yahoo.com/tribute-light-slideshow-wp-172341998/photo-p-tribute-light-rises-above-photo-172341549.html>

La cuarta fotografía, es diferente (Figura 40). El movimiento ya no es ascendente, sino que, reflejada en la lluvia, la luz desciende desde el cielo y hay una coincidencia entre sensaciones táctiles y visuales. Pueden entablarse asociaciones del orden de lo “mágico” o “lo milagroso”, de hacer visible aquello que es inmaterial, de percibir lo efímero.



Figura 40. Foto: Mario Tama/ Getty Images. Fuente:  
[http://archive.boston.com/bigpicture/2009/09/remembering\\_september\\_11th.html](http://archive.boston.com/bigpicture/2009/09/remembering_september_11th.html)

La quinta y sexta foto ya no están directamente relacionadas con *Tribute in Light*, pero sí se centran en la luz y se acercan a un significado del orden de lo milagroso y etéreo como la cuarta foto. Ben Sturner, un fotógrafo aficionado, fue noticia dos veces cuando capturó, en años diferentes, dos “imágenes milagrosas”<sup>24</sup> en el WTC. En el 2015, fotografió el momento justo en que el extremo de un arcoíris coincide con el lugar donde habían estado las Torres Gemelas (Figura 41). Y en el 2016, la misma persona sacó la foto justo cuando “un reflejo de sol extraño emanaba de la torre *One World*.” (Figura 42) Al respecto de la viralización de la imagen del arcoíris, Sturner dijo en la entrevista citada que “Esa foto trajo mucha luz y esperanza.”

En las primeras imágenes, las de los memoriales, el significado de la luz está más controlado, en tanto que es acotado a la estructura y la propuesta del memorial. No se trata simplemente de una iluminación funcional, sino que la luz aparece ligada a la representación de las generaciones futuras, a la unión de la comunidad como valor primordial y a la honra de las

---

<sup>24</sup> Collman, A. (9 de septiembre de 2016) Amateur photographer captures heavenly beam of light of the Freedom Tower ahead of the 15th anniversary of the 9/11 attacks. *Daily Mail*. Recuperado de: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-3781948/Amateur-photographer-captures-heavenly-beam-light-Freedom-Tower-ahead-15th-anniversary-9-11-attacks.html>

víctimas, eternas. En cambio, en las imágenes del arcoíris, del reflejo y de la llovizna se puede encontrar otra intencionalidad que tiene que ver con la búsqueda de sentido o de causalidad. ¿Por qué, de repente, aparece esta necesidad de “traer luz y esperanza”, de dar forma a algo inmaterial? Se supone que la Guerra Contra el Terrorismo debía lograr eliminar a la figura de Sadam Husein como principal foco de malestar en la sociedad civil. Evidentemente, la compensación del trauma y la proyección política no van de la mano, menos aun teniendo en cuenta que los *first responders* de carne y hueso que sobrevivieron no fueron acompañados en la recuperación post traumática y física, teniendo que resignar por cuestiones económicas muchos de los tratamientos médicos necesarios.



*Figura 41.* Foto: Ben Sturner. Fuente: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-3781948/Amateur-photographer-captures-heavenly-beam-light-Freedom-Tower-ahead-15th-anniversary-9-11-attacks.html>



*Figura 42.* Foto: Ben Sturner. Fuente:

<https://www.dailymail.co.uk/news/article-3781948/Amateur-photographer-captures-heavenly-beam-light-Freedom-Tower-ahead-15th-anniversary-9-11-attacks.html>

En las particularidades estilísticas analizadas se distinguen dos formas de conmemorar, que pueden identificarse en la manera en que los proyectos artísticos son nombrados, a veces de forma intercambiable. Concretamente, hablamos sobre a la diferencia entre monumento y memorial:

“Anunciando la grandeza del pasado, los monumentos son paladines de proyectos o dirigentes grandiosos. De forma más general, los memoriales también remiten al pasado, pero reconociendo el sacrificio o la pérdida. El crítico de arte Arthur Danto, distingue entre monumentos y memoriales: ‘Erigimos monumentos para recordar siempre y creamos memoriales para no olvidar nunca. En consecuencia, tenemos el Monumento a Washington, pero el Lincoln Memorial. Los monumentos conmemoran lo memorable y simbolizan los mitos primigenios. Los memoriales ritualizan el recuerdo y marcan la realidad de los fines.’” (Hite, 2013: p. 26)

La distinción teórica no es tan clara en la realidad ya que, como vimos en las construcciones y las fotografías, se entrecruzan constantemente. Sin embargo, hay dos imágenes, una tomada en los días posteriores al atentado y otra más reciente, capturada durante una ceremonia de memorialización, que clarifican ambos puntos complementarios.

La fotografía tomada en el memorial de Pensilvania (Figura 43), muestra las siluetas de los familiares de las víctimas sobre la pared donde se inscriben sus nombres, en el centro se puede reconocer a un piloto. El contraste de los colores delimita zonas muy claras, como el cielo del crepúsculo o la pared memorial, y resalta esas siluetas recortadas, individuales y muy ordenadas. Se asemeja a una escena teatral, meticulosamente arreglada. Es justamente la silueta, fácilmente reconocible pero vacía de emoción, lo que le da la expresión a la foto. El énfasis está en la práctica del ritual, llevado adelante con actitud conductora. No son los

héroes de la historia ni los paladines que la forjan, sino aquellos que deben seguir recordando la ausencia de unos y continuar el legado de los otros.



Figura 43. *Flight 93 National Memorial, Shanksville, Pensilvania*. Foto: Jeff Swensen para NBC news/ Getty Images. Fuente: <https://www.nbcnews.com/news/us-news/9-11-memorial-solemn-personal-ceremonies-us-remembers-n800296>

¿Qué pasaría si, de repente, tuviésemos la capacidad de quitar el filtro de la silueta y pudiésemos acceder al rostro de esas personas? La experiencia del fotógrafo Gary Marlon Suson retratando el 11 de septiembre, ofrece un contrapunto a la imagen tomada en *Shanksville*:

“Frecuentemente me preguntan cuál fue la única y más importante imagen que tomé de la Zona Cero. Siempre respondo de la misma manera: ¿Por qué no les cuento sobre la fotografía más importante que jamás saqué? Fue la de una mujer que había perdido a su esposo bombero el 11 de septiembre. Estuvo en el sitio durante todo el día luego de que se supiera que la brigada de su esposo había sido localizada, por ende, era cuestión de tiempo hasta que su esposo fuera encontrado. Uno tras otro, cada bombero fue apareciendo hasta que solo quedaban dos por hallar. Sí, todos fueron encontrados excepto su esposo y el joven hijo bombero de su mejor amiga. Caminó de un lado al otro, hasta que ya no pudo aguantar más la presión y espetó, ‘¡No aguanto más! ¡No aguanto! ¿Por qué no lo han encontrado? Mis hijos están en casa y no dejan de preguntarme dónde está su papá. ¿Y qué les digo?’ En ese momento, un bombero retirado, cuyo hijo tampoco había aparecido, la agarró entre sus brazos mientras lloraba sobre

su hombro. Más tarde ese día, el hijo de su mejor amiga fue encontrado y, en un acto sin precedente, le fue permitido a la mujer formar parte de la Guardia de Honor en representación de la familia del chico. Le entregaron un casco que envolvía su pequeña cabeza e hizo lo mejor para permanecer erguida, sus rodillas temblaban mientras levantaba su mano para rendir tributo en nombre de la madre del bombero, que estaba en su casa. Yo estaba allí parado, mirando cómo temblaban sus rodillas y codos cuando saludaba, a la vez que lágrimas rodaban por sus mejillas y sus labios temblaban. Vi, lo que en mi opinión era, mi imagen ganadora del Premio Pulitzer. Imágenes como esta rara vez aparecen en toda tu vida, si aparecen. No sabía lo que tenía adentro mío hasta el momento en que levanté la cámara, miré a la mujer a través de la lente y cambié de opinión. No podía hacerlo, simplemente no podía. Tenía una enorme bola en mi garganta y lo que realmente quería hacer era abrazarla, no fotografiarla en ese momento de vulnerabilidad.”<sup>25</sup>

Esta es una imagen narrada que no llegó a concretarse, sino que solamente fue experimentada por el fotógrafo y se accede a ella a través de su relato. La historia empieza con una decisión, la de no tomar la fotografía. Luego hay una reflexión acerca de la singularidad del momento. ¿Qué es aquello que tiene esa imagen que se merece un premio *Pulitzer*? Puede ser la autenticidad de las emociones o su excepcionalidad, la potencia expresiva, la intimidad de un sentimiento, o la condensación de muchos factores a la vez en una sola imagen. El hecho de que Suson haya visto esto solamente a través de la lente, habla de la cámara como una forma de conocimiento, de exploración del mundo del otro y también del autoconocimiento, como cuando dice que “No sabía lo que tenía adentro mío hasta el momento en que levanté la cámara, miré a la mujer a través de la lente...”. Lo que sigue en la historia es la reacción del fotógrafo frente a lo que ve y que finalmente describe como “vulnerabilidad”.

Quizás, si hubiese existido la posibilidad de ver esta fotografía, se habría parecido a la de los rostros de Patrick Witty o a los de las fotos del Dr. Emil Chynn, donde la expresión facial y corporal comunica emociones menos controladas. En cambio, luego de la tragedia, priman imágenes estáticas, con mucha carga simbólica, pero fuertemente estructuradas. Para el caso, aunque no sepamos a ciencia cierta por qué Suson no tomó la foto, se puede decir que la vulnerabilidad no era fotografiable. En el resto de las imágenes ese sentimiento, traducido en una actitud corporal particular, forma parte del ruido, de aquello que desentona con una determinada visión de mundo y por eso permanece invisible, aunque suceda. La vulnerabilidad, pertenece a un tiempo pasado, mientras el tiempo presente demanda fortaleza para forjar un futuro triunfante. El pasado como lugar de duelo, debe volver solo si produce un impulso hacia el futuro, si no, es preciso que quede en el ámbito privado de la intimidad.

La otra manera de dar forma a la historia consiste en la creación de monumentos que representen a líderes, causas o símbolos de paladines que se consideran trascendentales en

---

<sup>25</sup> Groß, J. y Rojek, J. (2010) *Investigation into the ways in which 9/11 is remembered*. Entrevista recuperada de: <https://911remembrance.wordpress.com/ground-zero-museum-workshop/>

la construcción de un pasado común compartido fundacional. Una foto que fue tomada en los días posteriores al atentado es paradigmática en varios sentidos: incluye a una de las figuras más destacadas de la cultura norteamericana en tanto símbolo, se convirtió en un ícono reconocido a nivel mundial y reaparece en el relato imaginero del 11 de septiembre con insistencia. La imagen muestra la silueta de la Estatua de la Libertad contra la ciudad de Nueva York vista a través del *debris* que persistió en el aire luego de los derrumbes (Figura 44). Podemos considerar a esta imagen dentro de aquellas que Erben denomina contra-imágenes, ya que frente a la incertidumbre y a la confusión que rodean el ambiente, los rayos de sol que se filtran a través del aire contaminado exaltan la silueta de la Estatua de la Libertad que mira a resguardo desde el agua. Esta foto sugiere una lectura monumental del acontecimiento, o por lo menos una reactualización de los valores monumentales del país, uno de sus mitos primigenios.

Uno de los significados de la estatua es “reconocer el establecimiento de los principios de la libertad y democracia de Estados Unidos en su declaración de la independencia, que la estatua sostiene en su mano izquierda. También se convirtió en un símbolo de la inmigración de personas de muchos países a Estados Unidos a finales de los siglos XIX y principios del XX. También es una insignia muy potente de ideales como la libertad, la paz, los derechos humanos, la abolición de la esclavitud, la democracia y las oportunidades.”<sup>26</sup> La jerarquización según procedencia de los inmigrantes ya desde fines del siglo XIX, como la estigmatización de la comunidad irlandesa, la complicidad con procesos dictatoriales en América Latina durante la segunda mitad del siglo XX y las recientes (y no tan recientes) persecuciones hacia adentro y fuera de sus fronteras, no dejan de mostrar los límites del alcance de estos valores. Pero la pregunta por cómo reaparece este símbolo en el atentado, podrá ser respondida unos párrafos más adelante.

---

<sup>26</sup> BBC Mundo. (28 de octubre 2016). 5 datos curiosos sobre la Estatua de la Libertad de Estados Unidos. *BBC Mundo*. Recuperado de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-37806286#:~:text=ORIGEN%3A%20%E2%80%9CLa%20libertad%20iluminando%20el,la%20estatua%20emblem a%20de%20Par%C3%ADs>.



Figura 44. Foto: AP Photo/Dan Loh. Fuente:  
<https://www.theatlantic.com/photo/2011/09/911-the-day-of-the-attacks/100143/>

#### ÍCONOS DEL 11 DE SEPTIEMBRE: PERSPECTIVA ARQUITECTÓNICA Y MIRADA POLÍTICA.

Héroes, mártires, salvadores, protectores, reliquias, valores con pretensión de globalidad y la huella de un par arquitectónico inmortal. Con todas estas imágenes, la referencia directa a las víctimas se hace difusa, quedando envuelta en una historia que no puede convertir la tragedia en victoria, pero que tampoco deja lugar a la vulnerabilidad. La repetición de los recursos estéticos de los memoriales no tiene que ver solamente con la insistencia en imponer una narrativa de triunfo. Se necesita de mucha afirmación y reafirmación para tapar y olvidar las primeras imágenes cargadas de destrucción o fotografías con una potencia enunciativa como la de *The Falling Man*.

Actualmente, el reclamo al estado por no garantizar asistencia y acompañamiento económico en materia de salud para las secuelas físicas y psicológicas que sufren los *first responders*, es la principal materia de discusión y conflicto en torno al 11 de septiembre. El comediante estadounidense Jon Stewart dijo en el 2019 frente al Congreso:

“Dejando de lado que ningún americano en este país debería padecer la ruina financiera por un problema de salud, decididamente los *first responders* no deberían tener que decidir si vivir o si tener un lugar para vivir. La idea de que ustedes puedan darles solo cinco años más de VCF porque no están muy seguros de qué puede llegar a pasar dentro de cinco años, bueno, yo sí puedo decirles que estoy muy seguro de lo que va a pasar en cinco años: va a haber más de estos hombres y mujeres que se enfermarán y morirán. Y

estoy terriblemente cansado de escuchar que es un problema que tiene que resolver Nueva York. Al Qaeda no le gritó 'muerte a *Tribecca*'. Atacó América. Y estos hombres y mujeres, y su respuesta rápida al ataque, es lo que trajo a nuestro país de vuelta, es lo que posibilitó una realineación, una base sólida para volver a pararnos. Para recordarnos el valor de este país, por qué vale la pena luchar por él, ¡y ustedes los están ignorando!"<sup>27</sup>

Cuando parecía que podía llegar un poco de humanidad a todo el asunto, la conversación se volvió sobre sí misma y las palabras de Stewart, aunque desafiantes y ciertas, reprodujeron una atribución que nada tiene de natural. La cuestión se volvió "sobre América" de nuevo y hay ideas tácitas en la parte final que requieren atención, porque oraciones como "Para recordarnos el valor de este país, por qué vale la pena luchar por él", poco tienen de transparentes y se autocompletan con supuestos largamente contruidos. ¿Cómo es este país grandioso? ¿Por qué vale la pena luchar por él?, podríamos repreguntar. Y la respuesta a esos vacíos autocompletados puede encontrarse en las imágenes: estas dicen más acerca de la idiosincrasia americana que sobre la necesidad de hacer algo para entender y erradicar el terrorismo. La llamada *War on Terror* es, a la luz de este razonamiento, un contenedor vacío que se llena con la necesidad de expansión política, más que con una cruzada justiciera en donde el paladín sale a salvar al mundo. Por eso de pronto aparecen símbolos como la Estatua de la Libertad, que está más vinculada a un mito primigenio, fundante de un país que se reconoce como árbitro del mundo que a promover la paz y la bonanza mundial.

En *Miedo, reverencia, terror. Leer a Hobbes hoy* (2009), Carlo Ginzburg realiza un análisis sobre el terrorismo desde un punto de vista diferente al habitual, planteando, primeramente, la opacidad de esa palabra para referirse a los "sangrientos acontecimientos a los que es aplicada hoy" (2009, p. 1). Ginzburg trabaja sobre la importancia que dio Thomas Hobbes al miedo como centro de su filosofía política y propone una lectura guiada por el rastreo del uso de la palabra "terror", como complemento necesario de la fuerza física que posee el Estado para gobernar a los individuos. Así, analizando el significado de una de las traducciones en particular de esta palabra, el término *awe*, sostiene que, desde el mismo campo semántico de la palabra, el Estado genera en los sujetos una mezcla ambivalente de terror y reverencia. Estas consideraciones permiten separar al terrorismo de su descripción enjuiciada, encasillada en el racismo, en la interpretación unilateral y en considerarlo un factor detonante de la agresión como respuesta, para ubicarlo en el lugar de las herramientas para el campo de batalla y violencia recíproca, lo cual permite explicar la dinámica de la llamada "Guerra contra el terrorismo":

"Vivimos en un mundo en que los Estados hacen pesar la amenaza del terror, lo ejercen, a veces lo sufren. Es el mundo de quienes intentan hacerse dueños de las armas, venerables y poderosas, de la religión y de los que blanden la religión como un arma. Un mundo en el cual Leviatanes gigantescos se agitan de manera convulsiva o se agazapan esperando. Un mundo semejante al que Hobbes había pensado y analizado." (Ginzburg, p.12)

---

<sup>27</sup> Abc News. (2019) Jon Stewart slams Congress over benefits for 9/11 first responders. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_uYpDC3SRpM](https://www.youtube.com/watch?v=_uYpDC3SRpM)

Una de las cuestiones que causaba mayor angustia y desesperación entre los soldados aliados que sobrevivieron a la Primera Guerra Mundial, tenía que ver con la cantidad de muertes que sucedían por accidentes en las trincheras, mientras nada ocurría realmente, ningún enfrentamiento explícito: explosiones mal calculadas, balas perdidas, derrumbes. Casi un siglo después, entre rascacielos monumentales y la cotidianeidad del sistema de transporte aéreo, más de 3.000 muertes se produjeron por un ataque sorpresivo y sus secuelas posteriores. Pero además de lo sorpresivo del ataque terrorista, de repente todos los esfuerzos por mantener la muerte provocada por acciones humanas violentas y de gran magnitud lejos y del otro lado de la frontera, volvieron a inundar la vista.

Frente a un hecho desbaratador por definición, es muy fuerte la necesidad de generar supervivencia colectiva y de restaurar la confianza y la seguridad. Sumada a la extensión del monitoreo por cámaras, la explosión del número de personal de seguridad en eventos públicos, como en el ámbito deportivo, y la rigurosidad en materia de control fronterizo, se propagaron por doquier una cantidad de imágenes-monumento reafirmantes, que funcionan de manera constrictora, encausando el miedo provocado por el atentado hacia la reconstrucción de valores fundantes. Ante el miedo a la incertidumbre, se produce la necesidad de justificar los medios necesarios, por más intimidantes que puedan ser, para recomponer la confianza y unidad de la sociedad civil entorno a esos valores. Como argumenta Ginzburg (2009):

“Es lo que Hobbes sugiere indirectamente: ...en virtud de la autoridad que le es dada por cada individuo en el estado, él [el Leviatán] dispone del uso de tanto poder y fuerza conferidas a él que, por el terror que ellas inspiran, puede dar forma a la voluntad de todos en vistas de la paz interior y de la asistencia mutua ante los enemigos del extranjero.” (p.10)

La *One World Tower* (Figura 45) se construyó sobrepasando la altura de las Torres Gemelas y también superando la división en dos, creando un solo edificio que visto desde cierta perspectiva es interminable, con un punto de fuga infinito en el cielo. Sobre su diseño, “el equipo de arquitectos de *SOM*, dirigidos por el diseñador David Childs, tenían como objetivo hacer la fachada lo más uniforme posible, para crear una imagen del edificio que fuera más inspiradora que defensiva... Lo audaz en su diseño aspira a lograr el estatus de las Torres Gemelas por ser una forma fácilmente reconocible que emana poder en su simpleza”<sup>28</sup>. Pero hay algo más. Perdido en una nota de 2019 para la revista digital *ThoughtCo*<sup>29</sup>, un testimonio del arquitecto Paul Heyer sobre proyectos como las Torres Gemelas dice:

“Hay unos pocos pero muy influyentes arquitectos que realmente creen que los edificios deben ser ‘fuertes’. La palabra ‘fuerte’ en este contexto connota ‘poderoso’ – esto es, que cada edificio debiera ser un monumento a la virilidad de nuestra sociedad. Estos arquitectos no ven con buenos ojos los intentos de hacer construcciones más amigables. La base de su creencia es que nuestra cultura deriva principalmente de Europa, y que los ejemplos más importantes de esta arquitectura son edificios monumentales, que reflejan

---

<sup>28</sup> <https://www.britannica.com/topic/One-World-Trade-Center-2004267>

<sup>29</sup> Craven, J. (20 de noviembre de 2019) The World Trade Center. *ThoughtCo*. Recuperado de <https://www.thoughtco.com/the-twin-towers-178538>

las necesidades del Estado, la Iglesia o la familia feudal- siendo el patrón principal de estos edificios- aterrorizar e impresionar a las masas”<sup>30</sup>.

Nótese la aparición de la palabra que tanto jerarquizó Ginzburg (ver cita a pie de página en idioma original). La torre no es ajena a esta descripción, aunque sus arquitectos hayan querido hacerla más amigable. Su estructura alargada y cónica recuerda al formato del monumento a Washington, pero realizado en el siglo XXI, con materiales diferentes, líneas minimalistas y un tamaño colosal, más emparentado con una idea fundacional, de conquista, que con una de paz (un dato no menor es que su altura de 1,776 pies se eligió en honor al año de la Independencia de E.E.U.U).

El testimonio continúa de esta manera:

“Esto es incongruente actualmente. Aunque es inevitable para los arquitectos que admiran esos edificios europeos monumentales intentar reproducir la cualidad más notoria en ellos- grandeza, los elementos de misticismo y poder, elementales en catedrales y palacios, son también incongruentes hoy en día, porque los edificios que construimos para nuestro tiempo son para un propósito diferente.”<sup>31</sup>

Ese propósito de buscar intimidar y maravillar a las masas, “heredado de la tradición europea”, estaría técnicamente agotado por un cambio en la función social de los edificios. Sin embargo, la grandilocuencia y constante búsqueda de altura no parecen estar agotadas, al menos cuando se trata de representaciones visuales vinculadas a la expansión política, económica y cultural. Quizás, lo que ocurre es que el misticismo religioso y el poder estatal (los cuales tienen, para Ginzburg, el mismo origen- el miedo) son hoy más opacos: se hacen visibles en otro tipo de estructuras o ámbitos, más acorde a los modelos de informatización, creciente globalización y gobernanza global, en donde las catedrales y los palacios son demasiado estáticos para moverse a cierta velocidad. Así, puede mencionarse cómo gigantes de la tecnología moldean una realidad para luego vender la experiencia mediada a través de ellos o la alianza que hay entre estas empresas y distintos gobiernos que necesitan acceder a los rastros que dejan sus votantes en forma de datos para hacer sus campañas más eficientes y efectivas. Como sostiene Néstor García Canclini:

“El poder se ha vuelto cada vez más opaco en el sentido que, en esta transnacionalización, los estados deciden cada vez menos. Su capacidad de

---

<sup>30</sup> NdT: En la traducción al español se pierde la referencia a la utilización de la misma palabra que analiza Ginzburg. A continuación, el testimonio completo en su lengua original. *“There are a few very influential architects who sincerely believe that all buildings must be 'strong'. The word 'strong' in this context seems to connote 'powerful'—that is, each building should be a monument to the virility of our society. These architects look with derision upon attempts to build a friendly, more gentle kind of building. The basis for their belief is that our culture is derived primarily from Europe, and that most of the important traditional examples of European architecture are monumental, reflecting the need of the state, church, or the feudal families—the primary patrons of these buildings—to awe and impress the masses.”*

<sup>31</sup> Craven, J. (20 de noviembre de 2019) The World Trade Center. *ThoughtCo*. Recuperado de <https://www.thoughtco.com/the-twin-towers-178538>

controlar qué deciden Bruselas, Nueva York o ciudades asiáticas es nula, aunque esas decisiones nos afecten.”<sup>32</sup>

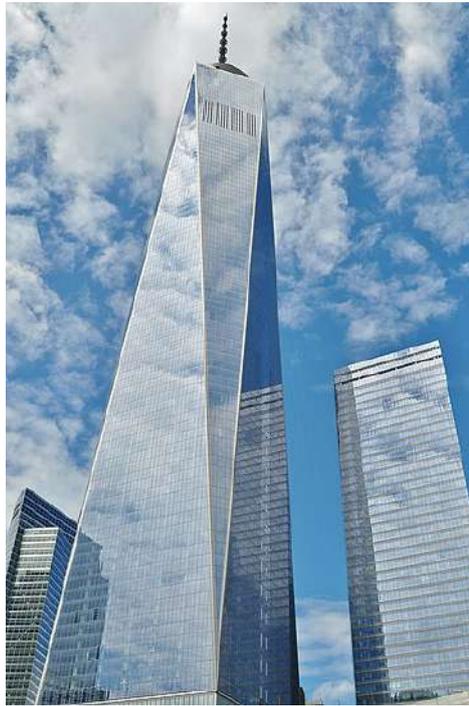


Figura 45. Torre One World, ubicada en el World Trade Center de Nueva York. Foto: GLady.

Fuente:

<https://pixabay.com/cs/photos/jeden-sv%C4%9Btov%C3%A9-obchodn%C3%AD-centrum-377319/>

Que las relaciones de poder estén más activas en otros campos no quiere decir que la cosmovisión haya cambiado radicalmente. Surgen, entonces, imágenes como una lámina que está a la venta en *Amazon*, la cual consiste en un collage de íconos y consignas listo para el consumo mundial (Figura 46): en primer plano, la consigna oficial del 11 de septiembre “*Never Forget*” (Nunca olvidaremos) ubicada en la base de la Estatua de la Libertad, que flanquea el paso a las torres de luces del *Tribute in Light*. De fondo, el *skyline*, representante de la identidad neoyorquina, exponente del progreso, el crecimiento y las oportunidades en una ciudad fundada en la altura de sus rascacielos. Y sobre el cielo a la derecha, la exaltación de una estrella guía, que puede interpretarse como una referencia religiosa.

---

<sup>32</sup> Motta, F. (2 de enero de 2019) El poder se ha vuelto cada vez más opaco. Entrevista disponible en <http://anccom.sociales.uba.ar/2019/01/02/el-poder-se-ha-vuelto-cada-vez-mas-opaco/>



Figura 46. Foto: Pyramid America. Fuente: <https://www.amazon.com/Pyramid-America-September-Tribute-Photography/dp/B019937TDY>

Antes de convertirse en un ícono fantasmagórico, existencia intermedia entre la ausencia y la presencia, depositarias de un sentimiento nostálgico que mezcla gloria, añoranza, familiaridad, reconocimiento, orgullo y pertenencia, las torres eran el símbolo de las relaciones comerciales. Su imagen buscaba mostrar “la grandeza que podía alcanzar el ser humano si intercambiaba con sus pares dentro de un orden comercial internacional que se reconocía como espacio de negociación y de igualdad de oportunidades”. *The Sphere*, diseñada y construida por Fritz Koenig, se transportó a Estados Unidos desarmada y finalmente se instaló en 1971 en la plaza del WTC, un espacio que separaba a las Torres Gemelas entre sí. Desde su creación, la escultura se pensó como un monumento que simboliza lograr la paz mundial a través del libre comercio<sup>33</sup>. Luego del derrumbe de las torres, la esfera fue encontrada entre los escombros con algunos daños menores, y quedó rodeada de un aire mitológico. Su rescate fue televisado y rápidamente se convirtió en un símbolo de fortaleza, resiliencia y esperanza. Fue trasladada a *Battery Park, Manhattan*, como dedicatoria a las víctimas.

En California, hay otro memorial llamado *Semper Memento* (Figura 47). Se encuentra en *Laguna Beach* y consiste en una esfera de acero resguardada por dos pedazos de vigas recuperadas de las torres. La esfera no es una figura utilizada con regularidad en el contexto de las imágenes del 11 de septiembre. Sin embargo, su origen puede haber estado basado en

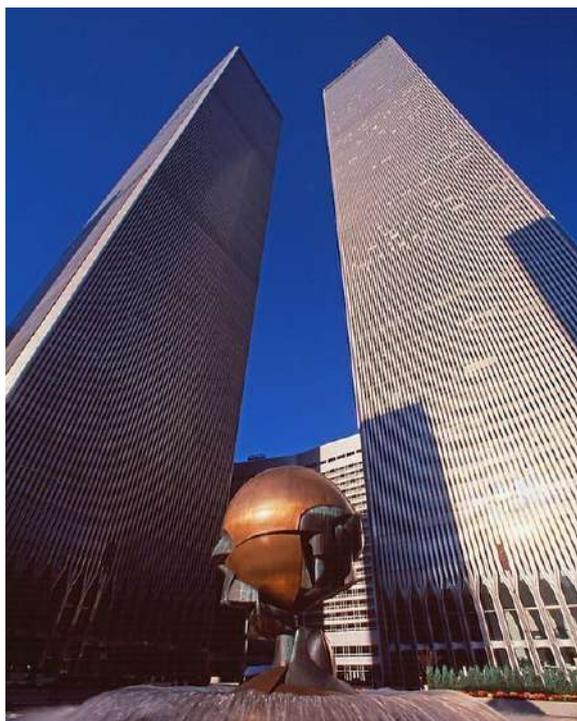
---

<sup>33</sup> Real United States Vlog (2016) *The Sphere*, New York City. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=6HGFjNANBNU>

*The Sphere*. De hecho, el memorial parece reproducir una foto del WTC anterior al atentado ampliamente difundida (Figura 48). La esfera propiamente dicha sigue estando exhibida en la vía pública y lejos está de ir a parar a una galería de exhibición. Quizás, aquellos objetos que se destinan a los museos son considerados logros pasados que marcan un hito, objetos como testigos de prácticas olvidadas o, en todo caso, relaciones sociales caídas en desuso, no funcionales para el momento presente de la historia. En cambio, exponerlos en la vía pública confiere mayor poder a esos objetos porque no hay un contexto que diga “esto fue”, sino una ambigüedad en la que la imagen que es vista todos los días reivindica ciertos valores y está activa y abierta a su resignificación. En este sentido, probablemente no fue solo el misticismo lo que motivó la permanencia de la *Sphere* en la vía pública.



Figura 47. Foto: Jorge Dubin. Fuente: <https://www.wired.com/2016/09/911-memorials-arent-limited-ny-dc-theyre-everywhere/>



*Figura 48.* Foto: <https://www.jakerajs.com/products/twin-towers-and-the-sphere-by-fritz-koenig>

### Referencias religiosas

Un rasgo llamativo de las imágenes que constituyen al 11 de septiembre es la abundancia de símbolos cristianos, aunque las víctimas y sus familiares pertenecieran a distintas religiones o fueran ateas. Este aspecto suma otra arista a las interpretaciones del acontecimiento, en donde hay distintos objetivos. Por un lado, una necesidad de resaltar la procedencia de las víctimas, proporcionando a la tragedia un alcance internacional y, por otro, la insistencia en realizar una lectura en términos cristianos que, paradójicamente, excluiría a una gran parte de las víctimas y sobrevivientes.

Entre las imágenes del acontecimiento pueden mencionarse algunas que enfatizan el componente religioso. La primera es aquella de las dos vigas encuadradas en forma de “T” encontradas entre los escombros de las torres algunos días después del atentado. El artefacto fue conservado como reliquia y exhibido en el museo del WTC, ya que se consideró milagroso que “una cruz” fuera hallada en el lugar de la tragedia (Figura 49). Más que “encontrada”, la estructura fue vista, es decir que se identificó a una porción de estructura edilicia con un símbolo asociado, para algunos ámbitos de la sociedad, con lo reconfortante o lo milagroso.

Otra imagen anterior al atentado, pero que fue más conocida después, es de carácter profético. Un detalle esculpido por Simon Verity fue agregado en la fachada oeste de la Catedral *St. John the Divine* entre 1988 y 1997. Debajo de la imagen principal, figuras de albañiles reconstruyen la ciudad en ruinas (Figura 50). En consonancia con el clima generado por el primer atentado ocurrido en el estacionamiento de las Torres Gemelas en 1993, la

imagen anticipa la destrucción de varias figuras icónicas de Nueva York, como el Puento de *Brooklyn* y la Estatua de la Libertad.

Es probable que para el transeúnte o turista promedio las fechas de tallado no estén tan claras, por lo que la inserción de esa imagen podría haber sido posterior al atentado, enfatizando la lectura cristiana del acontecimiento. Más que la cuestión temporal, lo interesante de esta imagen es su propuesta temática y la acción de inscribirla en la pared de la catedral. ¿Por qué formarían parte de una historia apocalíptica, a modo de destrucción de una ciudad sagrada, edificios seculares como rascacielos o puentes? ¿Qué es lo que motivó a inscribir a la ciudad en una historia tal, crear una imagen que escenificara a la destrucción?



*Figura 49.* Estructura en forma de T encontrada entre los escombros del World Trade Center en los días posteriores al atentado. Fuente: <https://i1.wp.com/www.thegregorian.org/wp-content/uploads/2016/09/ground-zero-cross.png>



*Figura 50.* Fachada oeste de la Catedral *St. John the Divine*. Detalle esculpido por Simon Verity y agregado a la construcción entre 1988 y 1997. Foto: Susan Xu. Fuente: <https://untappedcities.com/2020/09/11/9-11-memorials-artifacts-nyc/>

Entre las imágenes que circulan en internet sobre el mural, hay una que fue tomada el día de su inauguración el 15 de mayo de 2014 y que llama la atención (Figura 51): una única figura se para frente al mural y es la del Papa Francisco, que se encuentra con el torso levemente inclinado hacia adelante en señal de reverencia. A ello se suma una intención de registrar ese momento: la visita de una figura públicamente reconocida y máxima autoridad de una institución avalada a nivel internacional confiere cierta jerarquía al lugar y lo convierte en algo más que un museo, un espacio con características de santuario. En ese recorrido, estuvieron presentes Barack y Michelle Obama, pero no prevalecieron fotografías de estas figuras políticas con gran popularidad entre los ciudadanos estadounidenses junto al mural.



Figura 51. Foto: Susan Watts/AFP/Getty Images. Fuente: <https://news.artnet.com/exhibitions/spencer-finch-immortalizes-crystalline-blue-sky-at-the-911-museum-21284>

La última imagen contiene a las anteriormente descritas. La silueta del paisaje neoyorkino está conformada por los retratos en miniatura de las víctimas en mosaico. En el medio de las dos torres se ubica el centro más brillante de lo que podría ser una estrella o una cruz (Figura 52). En este caso, no se trata de una “T”, sino que el símbolo es similar a la cruz celta con el círculo que representa al sol, el énfasis de la imagen está puesto en resaltar el armado de las figuras que la componen y las fotos de las víctimas son el medio por el cual se logra el efecto total. La intencionalidad está puesta en armar esa cruz porque todos los componentes, a saber, la tonalidad y el tamaño de los retratos y el *skyline* en silueta, fueron modificados alrededor para que pueda aparecer.

La memoria del 11 de septiembre quedó impregnada de la conjunción entre lo religioso y lo político que se manifiesta en la convivencia de iconografías o en la ambivalencia del espacio, mitad político, mitad sagrado. Esto conlleva el riesgo de prolongar en el tiempo la interpretación del acontecimiento en términos de una guerra santa, marco interpretativo muy activo en las decisiones políticas tomadas luego de los atentados: la revelación del contenido de las fotos tomadas por miembros del ejército estadounidense en la cárcel de *Abu Ghraib* ilustra la intencionalidad marcadamente anti musulmana con la que fue encarada la *War Against Terror*. Acerca del análisis de esas fotografías, Eisenman sostiene que “...fueron abusos diseñados específicamente por los funcionarios de inteligencia estadounidenses con el objetivo de ofender al máximo la sensibilidad musulmana” (Eisenman, 2014, p. 49). La aparición de imágenes vinculadas a conceptos como la eternidad y la resurrección no forman parte de los relatos visuales de otros atentados de repercusión internacional, como el anteriormente mencionado ataque a la revista satírica *Charlie Hebdo*. En cambio, aparecen en las imágenes del 11 de septiembre de 2001 constantemente, como en las manos que levantan la viga en California, en las llamas eternas y en los árboles, que representan la edad que tendrían las personas fallecidas en este momento.

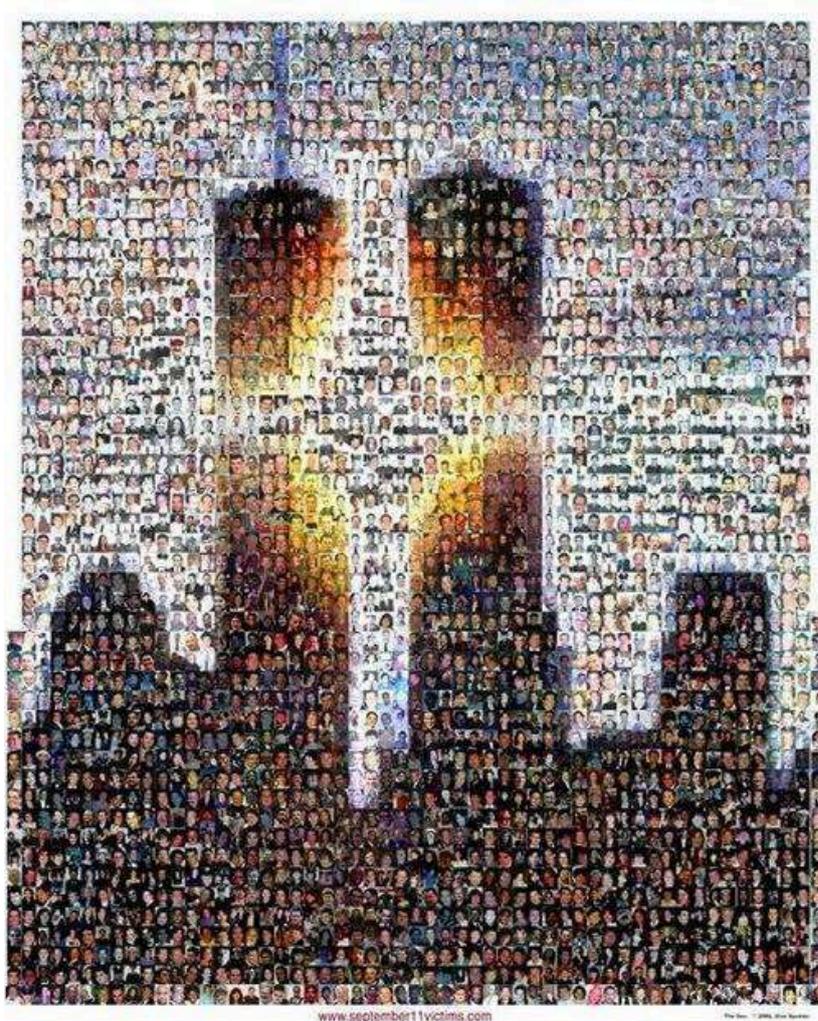


Figura 52. Fuente: <http://dcbarroco.blogspot.com/2013/09/remembering-911-victims.html>

## EL MURAL

Ante el primer intento de análisis, el mural (Figura 53) podría alinearse con la estética de memorialización hegemónica del 11 de septiembre. Después de todo, no dejan de aparecer el arte abstracto como recurso, el cielo y la luz, una consigna de memoria en el centro, el emplazamiento de la obra en un museo que es parte del lugar de los hechos. Pero aun teniendo en cuenta esto, algo es diferente en el mural porque reorganiza esos recursos expresivos y se presenta extrañamente vacío con respecto al resto de las imágenes, sobrecargadas y constrictoras. Entonces, ¿qué habilita el mural a nivel temático sobre el 11 de septiembre? ¿Qué relaciones establece con su entorno visual inmediato y general? ¿De qué manera se refiere a las víctimas?



Figura 53. Fuente: <https://www.chicagotribune.com/entertainment/ct-9-11-museum-review-20140620-column.html>

Comenzamos por recuperar las palabras de Spencer Finch para una entrevista en donde habla acerca de su motivación y sus consideraciones para hacer el mural:

“La atmósfera ahí abajo es como estar en una tumba. Es bastante lúgubre. Originalmente, la obra estaba propuesta como una proyección, pero a medida que trabajaba más en ella, sentí que debía hacer un trabajo que fuese menos tecnológico. Casi toda la muestra ahí abajo usa proyecciones, video y cosas relacionadas con la computarización y la tecnología, y para que mi trabajo resaltara como obra de arte y se separara de lo que es documentación, necesitaba usar un vocabulario diferente y un material diferente. Tengo una familiaridad con la acuarela -supongo que lo podría haber hecho con óleo o acrílico, pero no estoy tan cómodo con esos materiales. Creo que la fragilidad de la acuarela se ajusta a mi propósito. Se puede manejar con facilidad -podés ver las pinceladas en la acuarela- así que está la impresión de que alguien lo hizo.”<sup>34</sup>

Estas palabras contienen muchísima información acerca de la obra, de la perspectiva del artista y, también, de supuestos que sobrepasan la individualidad y que están directamente relacionados con discusiones que rodean a las imágenes. Comenzamos por la separación entre obra de arte y material documental a la que se refiere Finch.

Hubo una decisión inicial que fue la de distinguir muy claramente la obra de arte del resto del contenido del museo y Finch logró esto mediante la elección de los materiales para el mural. La acuarela sobre el lienzo pintado a mano contrasta no solo con el entorno visualmente estimulante de imágenes tecnológicamente complejas, sino también con el brillo y la dureza del vidrio, la rusticidad del metal oxidado y la contundencia del granito o el concreto, todos ellos utilizados en los memoriales estudiados. Físicamente, el mural es liviano, luminoso desde la elección de los colores hasta la utilización de la técnica y, como menciona el artista, expone

---

<sup>34</sup> Asbury Brooks, B. (24 de julio de 2014) Spencer Finch on Using Art to Get You to See the Light. Entrevista a Spencer Finch *Art Space*. Recuperado de: [https://www.artspace.com/magazine/interviews\\_features/meet\\_the\\_artist/spencer-finch-interview-52434](https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/meet_the_artist/spencer-finch-interview-52434)

los trazos de haber sido realizado a mano por alguien. Además, carece del movimiento de las imágenes de video.

El resultado de esta elección estética es, en un principio, categórico, porque las fotografías, los videos de archivo de prensa y todo tipo de objetos cubiertos con cenizas o en estado de destrucción son contundentes frente a la abstracción artesanal del mural. Sin embargo, creer que las fotografías y los objetos son faltos de elaboración es un error, dado que, desde el inicio del recorrido, el material documental dispuesto en el museo fue seleccionado, distribuido y recontextualizado con ambientación, cartelería y testimonios verbales ploteados en las paredes. Ello, sin detenernos directamente en cada contenido audiovisual, que requeriría un trabajo aparte para analizar qué fragmentos fueron seleccionados de las cintas originales, por qué se dejaron otros afuera y cómo aparece retratado el acontecimiento en cada uno de estos. Para el caso, la confianza atribuida a las imágenes fotográficas y la autoridad de la que gozan para contar el acontecimiento deben ser mencionadas a la luz de estas consideraciones. Poner en perspectiva esta cuestión permite hacer lugar en el espectro analítico para reconsiderar la presencia del mural en ese entorno. La problemática específica del mural no se halla tanto en diferenciarlo del resto de las imágenes para ubicarlo en una categoría de menor relevancia, sino en sopesar aquello que puede aportar a la historia del atentado desde su particularidad como obra abstracta.

Christoph Zuschlag (2020) trabaja sobre la relevancia del arte informal, es decir, no figurativo, cuando este se vincula a acontecimientos históricos y se pregunta si hay un específico resultado visual de las imágenes informales en lo que atañe a la imagen de historia.

“La cuestión de la imagen de historias o imagen de acontecimiento en los siglos XX y XXI, esto es, en una época posterior al fin de los géneros clásicos de imagen, se plantea con particular agudeza cuando concierne al arte informal. Todavía se lo interpreta la mayoría de las veces como completamente a-mimético, libre de contenido, decididamente a-político, puramente orientado a la autonomía de los medios de configuración y la expresión espontánea del estado anímico del artista.” (p.1)

Es llamativo que las referencias a la obra en la prensa y en los trabajos académicos sean pocas. En el primer caso, se encontraron entrevistas a Finch para medios ligados al entorno artístico, que hacen énfasis en los aspectos materiales de la obra y en otros proyectos encargados al artista, donde las obras se encuadran en su *expertise* para la creación o reproducción de ambientes lumínicos. También se hace referencia a su función memorial en el marco de la consigna con la que fue encargado y a la ceremonia que acompañó su inauguración en mayo del 2014. Otras veces, solo aparece ilustrando notas de prensa como la obra de arte que va en la portada y no es referenciada en el cuerpo de la nota.

Sin embargo, el mural es diferente en muchos aspectos del resto de las imágenes memoriales. Su orientación es horizontal y su lectura puede realizarse en cualquier dirección. Esta es una indicación de temporalidad, diferente a otros memoriales en los que podía apreciarse un sentido marcado por un pasado trágico, un presente heroico y un futuro glorioso. Si hay tiempo en la obra, es la de un instante previo que queda suspendido en el aire y ese instante puede adoptar la duración que el observador elija. Es un tiempo estático, pero a la vez cargado de fugacidad, como si el artista hubiese logrado atrapar en las acuarelas el umbral entre la vida y la muerte. Las diferencias entre el mural y la mayoría de los memoriales se tornan

perceptibles gracias a que la obra de Finch se encuentra en un entorno sobrecargado con imágenes oficiales del atentado: se produce un efecto de montaje (Didi-Huberman, 2004), que rompe con la uniformidad narrativa de las fotos, los videos y las escenas reproducidas del museo, esa sensación de tumba que describe Finch. Frente a la repetición incesante de ciertas imágenes temáticamente similares, el mural ofrece una propuesta visual caracterizada por el vacío, la quietud y el color.

La obra de Finch presenta dos características que lo separan de la representación hegemónica: su utilización del color y el vacío temático. La utilización de una tonalidad única para cada pequeña acuarela dentro de una paleta definida le da vida, haciendo que la obra genere un impacto cuando se reconoce que en sí misma, está referida a la muerte y a la tragedia. El tamaño de la imagen en su totalidad contribuye a aumentar el impacto, ya que la información brindada al espectador es la materialización de una cifra muy alta de muertos, es decir, que convierte un valor numérico abstracto en uno concreto y espacial. Para fotografiarlo entero, es necesario alejarse bastante y capturar en función panorámica. Las acuarelas no cambian a la velocidad del video *HD*, oscilan levemente con las corrientes de aire que generan las personas que transitan a su lado y permanecen suspendidas para la contemplación. Aunque Finch expresó en la entrevista antes mencionada que los tonos de los lienzos fueron de su propia memoria del color del cielo el día del atentado, una placa al lado del mural lo describe como el último pedazo de cielo que vieron las víctimas antes de morir. La austeridad de las acuarelas permite evocar a los muertos despojados de sus etiquetas de héroes o mártires.

La otra característica que posee el mural es que no aparecen íconos en él, aspecto temático que lo distingue ampliamente del resto de las imágenes del 9/11. Hay cielo, pero este es visto a través de la hipotética mirada de las víctimas y sobre él no se proyectan las Torres, ni la ausencia de ellas, ni el *skyline*. Es, en cambio, un vacío lleno de la acción de mirar. El relato visual oficial del atentado está cargado de imágenes de las Torres Gemelas, ya sea vistas más directamente en fotografías o metafóricamente en multiplicidad de formas; también está colmado del protagonismo de los símbolos norteamericanos evocadores del nacionalismo más profundo, como el águila calva, la bandera nacional, la Estatua de la Libertad o el obelisco del monumento a Washington. El hecho de que el mural se refiera al acontecimiento, pero no utilice estas figuras para contarlos y ponga a las víctimas en primer plano sin distinción de localización, procedencia, cargo e incluso identidad (caso en el cual aparecerían con foto y/o nombre) produce un efecto particular en la percepción. Dado que al hablar de efecto entra en juego la subjetividad y la atención del espectador, sería inútil restringirlo en este análisis a una palabra que defina un pensamiento o una emoción concreta. Sin embargo, la distinción de esta imagen con respecto a las que la rodean podría proponer una ventana de interpretación sobre el 11 de septiembre a aquel que se detenga a mirarla.

Zuschalg (2020) argumenta que la mayor fortaleza del arte informal para vincularse con un acontecimiento desde el punto de vista de su reconstrucción histórica radica en su capacidad para generar una apertura interpretativa en el espectador:

“Si la imagen le permite a éste asociaciones libres y elaborar en su percepción el vínculo entre el acontecimiento histórico y sus vivencias individuales, entonces una imagen...puede ‘funcionar’ efectivamente como

imagen de historia, puede activar al espectador y servirle como superficie de proyección para sus percepciones individuales y formas de vivenciar los acontecimientos históricos. Una imagen tal apela, al mismo tiempo, a la propia historia del espectador de manera más contundente que lo que pueden hacerlo las obras figurativas.” (p. 16)

La particularidad del mural se encuentra en la interacción de las dos características mencionadas, que producen esa apertura interpretativa en tanto se consideren juntas, tal cual constituyen a la obra. El choque visual que genera la obra conmociona el entendimiento del acontecimiento por presentarse inusualmente vacía. Este vacío se refiere a que ya no hay anclajes que encasillen al hecho y lo expliquen en base a ciertas premisas o concepciones largamente arraigadas, como es la superioridad de la sociedad norteamericana- expresada en una lógica imperialista de conquista cultural y expansión económica-, la necesidad de ser un garante universal de la paz construyendo a un enemigo común o considerar a la guerra “como camino más eficiente” para garantizar esa paz mundial. La ausencia de íconos y símbolos deja expuesto con mayor brutalidad al número de víctimas y, al ser ellas liberadas de sus etiquetas, comienza a hacerse lugar para la pregunta tan incómoda del para qué: con qué finalidad siguen financiándose soluciones bélicas que solamente envían a miles de personas a una muerte segura, pero no tienen la capacidad de traer paz al mundo y a las relaciones entre los estados. ¿Qué tan justa puede ser una causa para matar y mandar a morir? O más bien, ¿qué es justicia y para quién es justo tal accionar? Quizás, un pensamiento del todo incómodo surge después de ver el mural de Finch, y puede ser expresado con las palabras “Tanto se lleva hecho y siguen muriendo personas, ya sean soldados, civiles, rehenes, extremistas”.

Si el 11 de septiembre quedó grabado en la memoria como “el día en que terroristas musulmanes liderados por Sadam Husein atacaron el corazón de Estados Unidos en un acto de provocación contra una nación que se autoproclama aquella en la que todo el mundo tiene oportunidades para crecer; y que, en consecuencia, es necesario atacar a aquellos que, guiados por el fanatismo de una religión antidemocrática, vinieron a destruir esos valores”, el mural, lejos de olvidar a las víctimas, las pone en el primer plano del acontecimiento para recordar que poco importan los aviones, los rascacielos y los héroes en un entorno en que las decisiones de política internacional se toman en base a la reafirmación y el aumento de poder de un estado frente a otro. Esta operación se concreta en la medida en que el observador esté, de alguna manera, abierto a conectar el mural con su entorno o que, frente a un cierto malestar al observar la obra, pueda hacer conexiones diferentes a las que proponen con insistencia la gran mayoría de las imágenes.

Zuschlag no es ajeno a las flaquezas del arte informal como tal: “Sin embargo, esta fortaleza es al mismo tiempo una debilidad. Ya que, si el espectador no se implica con la imagen de la manera descrita, si no se compromete solícitamente con ella, entonces difícilmente pueda leer la imagen como imagen histórica.” (2020, p. 17). De esta manera, la gran debilidad del mural es su abstracción, con la muy alta probabilidad de que, aun teniendo semejante tamaño, pase desapercibido a una gran parte de los espectadores.

Si Zuschlag se pregunta acerca del poder comunicacional y la vinculación con lo histórico que tienen las obras de arte informal, se puede sostener que, aunque el mural no constituya una obra revolucionaria ni introduzca al gran ausente de las representaciones del atentado, que es el cuerpo humano como último testigo de la muerte, su mayor fortaleza radica en una sensibilidad sugestiva. Subestimar la intencionalidad de su autor no sería conveniente porque hubo allí un involucramiento emocional que logró distanciarse de las interpretaciones más cristalizadas del acontecimiento. Puede que no critique ciertas premisas como lo harían algunos contra-memoriales, puede que continúe en la línea estética que gobierna otros memoriales, pero a través del encargo oficial por parte del *9/11 National Memorial and Museum*, se introdujo en uno de los tres puntos de producción de significado una obra con una propuesta diferente, al menos en el ángulo desde el cual cuenta la historia del acontecimiento.

## LAS VÍCTIMAS: ENTRE LA APERTURA INTERPRETATIVA Y LA CONTINUIDAD HISTÓRICA.

### Imagen y experiencia

Llegado este punto, es interesante preguntarse ¿de qué manera están relacionados el mural de Finch, un memorial a un fotógrafo de guerra en Croacia y *The Falling Man*? Estas tres imágenes, disímiles en su materialidad, tienen la capacidad de transportarnos a un instante vivido por alguien a la vez que despiertan una experiencia subjetiva del acontecimiento al que se refieren.

El concurso público para el *Gordan Lederer Memorial* se anunció en el 2014 por la Radiotelevisión Croata-HTR, como parte de un plan para marcar todas las locaciones donde murieron camarógrafos y fotógrafos durante la guerra por la independencia de Croacia durante principios de los años noventa. Gordan Lederer fue asesinado por un francotirador el 10 de agosto de 1991, mientras filmaba los combates en la región de Bania. La obra se inauguró en el 2015 para el aniversario de Lederer.

“Las discusiones y los diseños preliminares del proceso creativo dieron como resultado el concepto de evitar cargar el memorial con excesivas capas de significado y expresividad, sin dejar de brindar oportunidad para la interpretación subjetiva e individual.”<sup>35</sup> El memorial *Broken Landscape* (Figura 54) consiste en un camino de acceso y una gran lente astillada. El camino está constituido por placas de concreto unidas por un marco de metal que forman los cuadros de un negativo y representan la vida de Lederer en celuloide. Cada uno tiene grabado un año de vida del fotógrafo. La última placa no tiene fecha escrita, está un poco más elevada y desemboca en la lente, señalando en la dirección de “la última mirada” del fotógrafo, en un sentido literal y metafórico. Una inscripción anticipa al visitante: ‘...Ahora esa mañana de agosto es pacífica, los ojos de Gordan Lederer se tiñen con melancolía mientras observa el amanecer en Banija.’<sup>36</sup> La lente enmarca el mismo paisaje que hace veintinueve años filmó

---

<sup>35</sup> Proyectos de arquitectura urbana. Instalaciones. En: ArchDaily. *Broken Landscape - Gordan Lederer Memorial / NFO + Petar Barišić*. Recuperado de: <https://www.archdaily.com/802829/broken-landscape-gordan-lederer-memorial-nfo-plus-petar-barisic>

<sup>36</sup> Idem

Lederer desde ese lugar. La rajadura en el cristal interrumpe la mirada, como un indicio de los eventos sucedidos (Figura 55).

El memorial en Croacia ofrece un punto de comparación sustancioso para resaltar un aspecto del mural, ya que independientemente de la temática o el contexto inmediato de los memoriales, en ambos estuvo la intención y la capacidad de adoptar el lugar de las víctimas como punto de vista del relato visual. Sea ese punto de vista más o menos hipotético respecto de los hechos, la importancia de estas propuestas estéticas se encuentra en que señalan y nombran la muerte. La conexión factual se encuentra en haber respetado la locación (o una de ellas en el caso del mural) y en la elección de los elementos para contar la historia. Para el caso de Lederer, la cámara y el celuloide hacen referencia al desempeño de la víctima en el conflicto armado y a su profesión; para el caso del mural, está la exaltación de un fenómeno climático bastante unificador, como el estado del cielo ese día, que fue escenario generalizado de los ataques y las muertes. La cámara focaliza en la interrupción violenta y abrupta de una tarea y el mural en la sobrecogedora magnitud del hecho, sin distinción de méritos. Ambos memoriales proponen un juego a la mirada, que es la invitación a ver lo que el otro vio y, en consecuencia, a ponerse en el lugar de ese otro, una propuesta experiencial, o la evocación de una vivencia, si la palabra experiencia ya está demasiado integrada en las estrategias del *marketing*.



Figura 54. *Broken Landscape*. Gordan Lederer Memorial, colina Čukur, región de Bania, Croacia. Foto: *Bosnić+Dorotić*. Fuente: <https://www.archdaily.com/802829/broken-landscape-gordan-lederer-memorial-nfo-plus-petar-barisic>



Figura 55. *Broken Landscape*. Gordan Lederer Memorial, colina Čukur, región de Bania, Croacia. Foto: Bosnić+Dorotić. Fuente: <https://www.archdaily.com/802829/broken-landscape-gordan-lederer-memorial-nfo-plus-petar-barisic>

La potencia del mural y del memorial a Lederer puede explicarse desde el universo conceptual benjaminiano, sosteniendo que esa fuerza expresiva radica en la capacidad de evocar un aquí y ahora. En *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (2004), Walter Benjamin señala que el rasgo que distingue a la obra de arte es el aura y la define como “su presencia en el tiempo y el espacio, su existencia única en el lugar en que está, que refiere a la historia a la que estuvo sujeta a lo largo de su existencia” (p. 29).

Benjamin habla sobre la autenticidad de las imágenes, que está fundada en valores diferentes. Para el caso de la obra de arte, la autenticidad se define como “la esencia de todo lo transmisible desde el comienzo, desde su duración material, hasta su valor como testimonio de su historia” (2004. p. 30), y está basada, según el autor, en su valor ritual, es decir, su valor de uso o propósito. El valor cultural del mural reside en la intención con la que fue realizado, la de homenajear a las víctimas y de, como indica el título que el artista eligió para la obra, “intentar recordar el color del cielo esa mañana de septiembre” (*Trying to Remember the Color of the Sky on That September Morning*). La autenticidad de la obra está cargada del suceso, de la impresión del artista y del esfuerzo del espectador, y permite un retorno al momento, habilitando la posibilidad de repensarlo.

En términos de la referencia temática, el mural de Finch presenta la propuesta más abstracta (como el memorial de Lederer) y la fotografía *The Falling Man* es la más explícita. No se trata de señalar qué imagen representa mejor a las víctimas, sino de explicar cómo ambas expresan un modo de ver, una voluntad, una intención comunicativa que es efectiva desde la particularidad de cada imagen. Para el caso de la fotografía, su potencia radica en el valor exhibicionista, que comienza a desplazar en toda línea al valor cultural, y que se manifiesta en

la capacidad de la fotografía para presentarse como evidencia (Benjamin, 2004). Benjamin sostiene que “Estas fotografías exigen un tipo particular de recepción; la contemplación libre no resulta apropiada aquí. Estas imágenes conmueven al observador y en cierto modo le plantean un desafío” (2004, p. 39). *The Falling Man* se relaciona desde ese otro lugar con el acontecimiento, exponiendo, explicitando aquello irreproducible, que es la muerte manifestada en el cuerpo. La foto arrebató a ese día un momento que quiso borrarse desde la prensa, desde los lectores y desde la forma de ver la muerte de los ciudadanos estadounidenses en general. Hasta el día de hoy, *Instagram* bloquea la imagen de *The Falling Man* advirtiendo al espectador que se trata de “Contenido delicado. Esta foto podría incluir contenido gráfico o violento.”

Hay algo de ese desafío que describe Benjamin que podría relacionarse con aquello que Rancière distingue como lo intolerable en la imagen (Rancière, 2010) y que tiene que ver con lo que la imagen nos muestra acerca de nosotros mismos como sociedad. Cuando Richard Drew se refiere a la “interacción humana” que vio en ese momento, factor que lo impulsó a tomar la foto, lo que estaba percibiendo era el impulso de supervivencia o de suicidio, el instinto por sobre cualquier conducta racional acotada a ciertos fines. En principio está el impacto de ver la imagen de un cuerpo humano en un contexto en el cual estarían los aviones, los pájaros, Súperman, pero no el cuerpo mortal desprovisto de cualquier equipamiento. Sin embargo, hay algo más, y tiene que ver con los supuestos o las formas de visibilidad compartidas que entran en conflicto con la imagen y de los cuales Richard Drew fue, en algún punto, consciente: *The Falling Man* muestra a un hombre que, en el epicentro de la nación que se autoproclama garante de la libertad, las elecciones y las oportunidades, se vio privado de su tan aclamada “voluntad” y fue empujado al vacío por la fuerza de una circunstancia que, además, era inesperada. Una imagen tal generó rechazo porque muestra a un ciudadano estadounidense muy alejado de la autopercepción compartida por la sociedad norteamericana, porque esa escena no se puede explicar en términos de responsabilidad individual, autodeterminación y heroísmo.

Es interesante volver sobre cómo fue bautizada la fotografía de Drew: *The Falling Man*, o El hombre que cae, quiere describir una caída común, cuando en efecto lo que hicieron estas personas fue saltar activamente, por eso se los conoce como *jumpers* (saltadores), que cometieron una suerte de suicidio forzado. En la entrevista para *Time* ya citada, Richard Drew habla acerca de la intencionalidad que hay en la figura que capturó con su cámara. De hecho, Drew capturó una secuencia de la caída, que muestra al cuerpo del hombre en diferentes posiciones a medida que atraviesa el aire y, sin embargo, solo una de ellas fue elegida y nombrada (Figura 56). ¿Qué tiene esta imagen a diferencia de las otras que forman parte de la secuencia? La famosa *The Falling Man* es la única en donde el cuerpo del hombre manifiesta esa intención forzada de lanzarse al vacío. En cambio, el resto de las imágenes bien podrían haber retratado una caída accidental. Vista casi dos décadas después, alejada de la fecha del atentado, el nombre con que se conoce a la foto es poco preciso o erróneamente descriptivo, porque si se hubiese atendido a la circunstancia, el nombre debiera haber sido “El hombre que salta” (¿*The Jumping Man*?). Pero la imagen quizás puede sortear esta imprecisión lingüística y acercar explícitamente aquel momento que enfrentaron muchas de las víctimas.



*Figura 56. Secuencia capturada por Richard Drew durante los atentados del 11 de septiembre del 2001. Torres Gemelas, Nueva York. Fuente: <http://100photos.time.com/photos/richard-drew-falling-man>*

### Sobre héroes y edificios, el cuerpo como gran ausente

A lo largo de este trabajo hubo un énfasis en la ausencia o escasa aparición del cuerpo en las imágenes del atentado. Pudo establecerse una continuidad representativa que se inició luego de la guerra de Vietnam y que implicó mantener a las muertes americanas fuera del suelo propio, evitando que imágenes de cadáveres llegaran a ser televisadas o capturadas. También se analizaron las particularidades de un cuerpo invencible vinculado a la figura del superhéroe y cómo esta contribuyó a formar una cierta mirada sobre el atentado, las víctimas y los agresores. La silueta, en tanto huella del cuerpo, sugerente pero críptica, es otra forma de esquivar, en este caso, un acercamiento a la crudeza de los efectos del atentado sobre las generaciones que lo vivieron. Este uso de la silueta es diferente, por ejemplo, a su utilización tan extendida en Argentina, en donde expone la violencia a fuerza de señalar la ausencia de la persona, la desaparición del cuerpo y la falta de respuestas por parte del Estado y las instituciones públicas en general.

Tatiana Abellán Aguilar (2014) analiza las representaciones de la muerte y, específicamente, la ausencia del cuerpo en el 11 de septiembre y elabora una interpretación acerca de qué puede sugerir esto acerca del acontecimiento:

“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 potente que cualquier otra obra maestra de la arquitectura. Lo pequeño, lo concreto, la individualidad; el cuerpo gana en simbología a cualquier construcción humana” (p. 6).

Omitir el cuerpo de las víctimas posibilitó redefinir a la tragedia. ¿Qué implicancias tuvo haber representado al 9/11 como una “catástrofe arquitectónica”? En principio, permitió asimilar

de manera más orgánica la hipótesis oficial de que el atentado había sido un ataque directo a los valores norteamericanos de paz, libertad, democracia y libre comercio, tomando a las víctimas y a las personas involucradas, como los *first responders*, dentro de ese contexto más amplio. En segundo lugar, colaboró con la narrativa del superhéroe porque se omitió la visión del cuerpo vulnerable, sensible, mortal. Para hacer uso y abuso de la metáfora, se invisibilizó a Clark Kent. En tercer lugar, se evitó involucrar al cuerpo como receptor de la violencia: las muertes en suelo propio permiten ver, con especial crudeza, los alcances y los límites de una política exterior crecientemente inabarcable e insostenible, insuficiente si pretende guiarse por una concepción polarizada del mundo. Es, por ejemplo, la prueba de que no todo queda bajo el control estratégico de un estado que se cree omnipotente capaz de planificar y ejecutar con precisión.

El hecho de que la ausencia del cuerpo nos revele su radical importancia, es clave para comprender por qué las víctimas y sus imágenes pueden considerarse como una válvula de escape o una luz amarilla, una parte del hecho difícil de reducirse a un solo lugar en el relato. Las víctimas se encuentran entre la continuidad histórica y la apertura interpretativa por su carga física y emocional que excede a cualquier propósito o capitalización. Volver a verlas es mirar los productos de una fábrica de violencia que logró cierta autonomía respecto de sus operarios. El atentado generó vivencias traumáticas en todos aquellos que estuvieron vinculados a él directa o indirectamente, se constituyó como una marca generacional. Frente a ello, el relato hegemónico habla de dar una mirada positiva del acontecimiento, entendiendo como positivo la resiliencia, la autodeterminación, la unidad, la fuerza y la revancha frente a un enemigo. Sin embargo, esta forma “optimista” de percibir el hecho forma parte de la continuidad histórica de la que habla Erben, plagada de más violencia en lo referente a los métodos de ejercer el poder cultural y económico y expandirlo.

El mural no es un acto revolucionario ni posee la radicalidad explícita de *The Falling Man*, pero sí constituye una ventana de oportunidad: no tanto por lo que propone, sino por el señalamiento que hace respecto de las imágenes producidas hasta el momento sobre el 11 de septiembre. El mural ofrece la oportunidad de volver a *The Falling Man*, de desandar o al menos poner de relieve, aquellas imágenes que fueron surgiendo año tras año y estableciéndose pese a los conflictos que pudo generar cada una. Una apertura interpretativa sería posible en la medida en que comiencen a aparecer otro tipo de imágenes, unas que no se apoyen en sentidos largamente habitados. Esa, quizás, sería una mirada realmente positiva sobre el acontecimiento, una que permita establecer nuevas relaciones entre las formas de ver los hechos y la identidad política de la sociedad norteamericana. Qué tipo de relaciones, sería poco fructífero aseverar en esta instancia analítica por el riesgo de caer nuevamente en esas visiones compartidas. Pero lo que sí puede sostenerse es que recuperar la corporalidad de las víctimas y reinsertarla en la narración del atentado del 11 de septiembre del 2001 es un camino fecundo como ejercicio analítico.

## CONCLUSIONES

La propuesta de lectura de este trabajo fue señalar una dinámica presente en el relato imaginero de los atentados del 11 de septiembre de 2001. Esta se articula en la tensión entre dos aspectos o necesidades: la de contener y dar un lugar a la pérdida de seres queridos y la de capitalizar un acontecimiento como oportunidad de expansión política, económica y

cultural. Sin embargo, esto no implica polarizar el análisis en oposiciones o dualidades, sino destacar puntos en conflicto y estudiar su entrelazamiento. Las víctimas son el factor irreductible, aquello que permanece conforme pasa el tiempo y cambian enunciados, estrategias, planificaciones y resultados. El foco está puesto en los memoriales justamente porque son estos los que se refieren a las víctimas y los que, por ello, tematizan la muerte o, expresado de otra manera, el costo humano. En las imágenes memoriales residen las disputas, las incongruencias y las temporalidades a medida que su construcción se aleja del día del atentado y se solapan unas con otras.

La posibilidad analítica que ofrece el acontecimiento tiene que ver con sus características, que son las de un ataque espasmódico, errático y violento, con reglas de juego diferentes a un enfrentamiento armado. Así, brinda un fondo bien claro (u oscuro) para observar con mayor precisión formas de pensar vinculadas a la lógica de ganadores y perdedores, provocaciones y reacciones, cruzadas heroicas y superioridad cultural, todas ellas lógicas explicativas de construcción social común, de larga data y aun plenamente vigentes en la sociedad norteamericana. Esas lógicas que parecen articularse mejor cuando hay dos enemigos con intenciones claras, no son tan transparentes cuando “el enemigo” tiene una forma de desarrollarse diferente, basada en un ataque disruptivo. Esto se acentúa porque los perpetradores del atentado no dejaron mensajes que proporcionaran una pista interpretativa, lo cual permitió mayor exposición de las interpretaciones y formas de actuar de Estados Unidos hacia el exterior, pero más hacia adentro de sus propias fronteras.

Las imágenes-monumento tienen la capacidad de quedar físicamente en el espacio y convivir con otras imágenes de historia, están expuestas al debate público y forman parte de la constitución de la sociedad que las crea. Para el caso del 11 de septiembre, la tensión está presente entre las continuidades visuales como las que analiza Dietrich Erben, las motivaciones de familiares y las propuestas de artistas como Spencer Finch. Volver sobre las representaciones del atentado permitió analizar qué sentidos fueron elaborados entorno al acontecimiento y actualmente forman parte de la memoria social, delimitando aspectos como personajes, hechos y acciones dignos de ser recordados a medida que transcurre el tiempo.

Las víctimas aparecen referenciadas mayormente de manera simbólica e indirecta. Están diferenciadas en grupos conformados por los *first responders* (bomberos, policías y médicos), los pilotos y los civiles. Los dos primeros grupos son aquellos cuyas figuras están representadas, primordialmente de manera heroica, haciendo referencia a su servicio al país. Dentro de los *first responders*, la mayor visibilidad es para los bomberos, mientras que la figura de los médicos está completamente ausente. Los pilotos son recordados por su valentía y su vocación y ocupan, junto a los bomberos, los lugares de jerarquía en cuanto a representación de su figura. El heroísmo es un rasgo primordial ya que atribuye una mirada bélica al atentado y permite la distinción jerárquica al modo de las condecoraciones para veteranos de guerra.

Las víctimas civiles están representadas a través de sus nombres grabados, de luces, árboles o sus retratos previos a la tragedia. Aunque a priori la luz parezca un recurso sencillo, está emparentada con asociaciones libres del público general que busca respuestas del orden de lo mágico o especulativo, rasgo que habla sobre la diferencia que hay entre los tiempos de compensación del trauma para las personas y del tiempo asignado a los objetivos de la

proyección política. Mientras el cuerpo o imágenes más explícitas en general permanecen ausentes, la carga valorativa proveniente de la religión cristiana es fuerte, incorporando conceptos como los de eternidad y resurrección. La memoria del 11 de septiembre quedó impregnada de la conjunción entre lo religioso y lo político, manifiesto en la convivencia de iconografías cristianas y seculares y en la ambivalencia del espacio, sacro y político a la vez. Esta característica emplaza a la visión del atentado en el marco de lo que podría denominarse una guerra santa, aspecto que tuvo una fuerte y severa influencia en la forma en que se vinculó el cuerpo militar estadounidense con los prisioneros de guerra en Afganistán e Iraq.

*The Falling Man* y la foto del capellán son la excepción a esta tendencia por ser contundentes al mostrar la muerte e introducir al cuerpo vulnerable (no heroico) de ciudadanos norteamericanos como depositario de ella. Y en lo que al cuerpo atañe, es posible sugerir que hay otro tipo de víctimas para tener en cuenta, unas de índole material, que son las Torres Gemelas en sí y gozan del mismo protagonismo que las víctimas humanas. El “cuerpo” de las torres, la interminable cantidad de escombros que dejaron, y su “silueta”, son recordados y tematizados en todos los memoriales analizados a la par de las muertes humanas.

Hasta el momento, las imágenes instauradas sobre las víctimas del atentado alimentan la continuidad temática de la conquista, la expansión y la superioridad cultural. Predomina la simbología oficial de guerra junto a una estética monumental, apoyada en íconos fundantes de la cultura norteamericana que se solapan con motivos de índole memorial. El predominio de la ciudad de Nueva York como escenario del atentado es un rasgo paradigmático que invisibiliza los otros dos lugares que sufrieron los ataques, El Pentágono y *Shanksville*. La jerarquía espacial es notable y aunque el memorial oficial de Pensilvania, por ejemplo, fue diseñado para remediar los daños ocasionados en el paisaje, el entorno natural no es el escenario dramático por excelencia de los ataques. En este sentido, prevalecen las primeras imágenes de destrucción de las torres y en mucha menor medida, del Pentágono.

Nueva York fue el escenario elegido para protagonizar el relato y, si bien en daños materiales y en el estricto número de víctimas fue la más afectada, su jerarquización no deja de ser llamativa. Después de todo, uno de los aspectos que distingue a este atentado de otros ocurridos hasta el día de la fecha es su inigualable coordinación y diagramación, con la atemorizante capacidad de los terroristas para secuestrar no uno, sino cuatro aviones comerciales y dirigirlos a lugares centrales del país.

La jerarquización geográfica, la construcción de figuras heroicas con sus lugares de privilegio internos, el predominio de la simbología cristiana, la presencia de íconos seculares vinculados al nacionalismo y un tiempo progresivo son las formas de visualidad que predominan en las imágenes memoriales del atentado. Ellas conviven con las primeras, desordenadas, masivas, espeluznantes y también protagonistas de la historia. *The Falling Man* es un puente entre ambas porque forma parte de esa imaginería dominada por los hechos y a la vez, es una muestra de cómo, por más catastróficos que puedan ser los hechos, la mirada que se apropia de ellos es igual de fuerte y determinante, algo así como una batalla visual, muchas veces automática, sin intención precisa.

Por otro lado, la vinculación entre la imaginería dominada por los hechos y las imágenes memoriales que vinieron después, no es de mayor o menor autenticidad. Por el contrario, considerarlas en conjunto revela un poco más de autenticidad en cada una: la de los eventos del día del atentado, la negativa de mostrar cuerpos, exaltada por la presencia de la foto del

capellán y de *The Falling Man*, y la de la voluntad de transformar ese suceso acorde a una lectura políticamente favorable. El dolor de la pérdida y la incertidumbre sea quizás lo que menos pueda sobrevivir del acontecimiento, pues se va con aquellos que lo vivieron de primera mano y sobrevivieron o despidieron a amigos, familiares y colegas. Es quizás ahí donde el mural puede conectarse con generaciones que lo vivieron y generaciones venideras, a través de la emoción y la evocación del momento.

El mural de Spencer Finch no es completamente extraño a la representación imaginera predominante del atentado y, sin embargo, el artista reelabora algunos recursos conocidos, dando como resultado una imagen algo diferente. El mural reúne dos características, el uso del color y el vacío en la obra, que consideradas a la vez y en conjunto con el resto de las imágenes relacionadas al atentado, pueden producir una apertura interpretativa del acontecimiento. La elección del color y la distribución material de las acuarelas permiten contextualizar el día del atentado: la referencia espacio-temporal es recuperada poniendo la visión de las víctimas en primer plano, como modo de acceso a ese día, a la vez que señala con imponente magnitud espacial la individualidad corporal de cada víctima. El vacío del mural puede percibirse como tal si se considera en el lugar en el que se encuentra, rodeado de imágenes repetitivas, cargadas con información visual y auditiva. También puede ser percibido reconociendo que en él se halla ausente cualquier tipo de recreación de las Torres Gemelas o de cualquier otro ícono, como la Estatua de la Libertad o el *skyline* neoyorkino.

Estas características combinadas y consideradas en el lugar en el que se encuentra el mural, como un punto más dentro de la constelación de imágenes del 11 de septiembre, permiten considerarlo una imagen de historia. La obra de Finch se vincula desde la sutileza, porque con materiales y elementos visuales conocidos, presentó un concepto poco frecuente sobre las víctimas y su imagen, ligado a la vulnerabilidad, a la incertidumbre y a la ausencia. En su gran mayoría, las imágenes vinculadas al atentado que están en Estados Unidos están dirigidas a fortalecer una identidad reconocida oficialmente como la “identidad norteamericana”, proveyendo un ordenamiento visual determinado. Son imágenes que contienen, cargadas para ello de simbología conocida, identificable.

Es preciso mencionar algunas limitaciones de este ensayo, que tienen que ver con la imposibilidad de volver a viajar para obtener información más amplia sobre los debates locales actuales en torno a la memorialización del atentado y para obtener mayor contexto de las imágenes analizadas realizando visitas presenciales a los lugares de memoria. La brecha cultural genera una apreciación distante del caso, aunque también podría aportar la riqueza de una perspectiva “extranjera” y por lo tanto ajena a ciertos valores demasiado incorporados en otros trabajos, como los mencionados al principio de este ensayo. Con todo, un mayor acercamiento contextual, manteniendo la capacidad de extrañeza crítica, serían el equilibrio buscado para enriquecer el trabajo.

A casi veinte años de la tragedia, Estados Unidos lleva gastados \$6.4 trillones de dólares en la guerra contra el terrorismo y la cantidad de vidas perdidas es de 801.000<sup>37</sup>. El atentado del 11 de septiembre quiso ser el punto de inicio de esta guerra, manifestada en Afganistán, Iraq

---

<sup>37</sup> Brown University News. (November 13, 2019) The cost of the global war on terror: \$6.4 trillion and 801,000 lives. Disponible en <https://www.brown.edu/news/2019-11-13/costsofwar>

y en intervenciones regulares menores en diferentes territorios de Medio Oriente. Una posible línea de análisis para continuar con el estudio propuesto en este trabajo podría ser la de realizar un entrelazamiento más exhaustivo entre las imágenes de este atentado y otros ocurridos previamente y después del 11 de septiembre, manteniendo el foco en la representación de las víctimas, o no. Dicha línea de análisis podría establecer también continuidades y rupturas, con la posibilidad de comprender un poco mejor el vínculo de ciertas culturas occidentales con el terrorismo, sus formas de interpretarlo y de ejercer el terror.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELLÁN AGUILAR, T. (1). Recordar lo inolvidable. El 11-S: Instantes de verdad sin instantáneas de realidad. *Imafronte*, (23), 207-232. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/imafronte/article/view/201371>
- BENJAMIN, W. (2015). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. 1ra ed. Buenos Aires: Ediciones Godot, Argentina.
- BREDEKAMP, H.(2004). Actos de imagen como testimonio y juicio. En M. Flacke, *Mythen der Nationen. 1945. Arena der Erinnerungen, volumen I* (págs. 29-66). Buenos Aires. Deutches Historisches Museum.
- DIDI-HUBERMAN, G (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- EISENMAN, S. (2014) *El Efecto Abu Ghraib: Una historia visual de la violencia*. Buenos Aires. Sans Soleil Ediciones
- ERBEN, D. (2020) *El acontecimiento y sus imágenes. De la presencia mediática del ataque terrorista al World Trade Center de Nueva York*. (Traducción en preparación)
- ESCOLAR, C y FABRI, S. (2017). *Prácticas memoriales y prácticas de territorialización de la memoria*. Ponencia Mendoza, Dirección URL del informe: /10340. Fecha de consulta del artículo: 22/02/21.
- GESSNER, I (2015) *Journal of Transnational American Studies*. Recuperado de: <https://escholarship.org/uc/item/7pw6k038>
- GINZBURG, Carlo (2015) "Prefacio". En *Miedo, reverencia, terror. Cinco ensayos de iconografía política*, pp. 11-18. Buenos Aires: Adelphi.
- HITE, K. (2013). *Política y arte de la conmemoración: Memoriales en America Latina y España*. Mandrágora Ediciones, Buenos Aires. Recuperado a partir de <https://www.researchgate.net/publication/283462564>
- HORNBY, A.S. (2010) *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Buenos Aires: Oxford University Press.
- MITCHELL, W. (2009). *Teoría de la Imagen*. Buenos Aires: Akal.
- RANCIÈRE, J. (2010) *La Imagen Intolerable*. En *El espectador emancipado*, pp. 85-104. Buenos Aires: Ediciones Metales Pesados.
- SANTOS, F. (2014) "Prólogo". En *La pervivencia de las imágenes*. pp. 11-23. Buenos Aires: Editorial Miluno.
- ZUSCHLAG, C. (2020). *La imagen informal de historia. Karl Otto Götz y la reunificación alemana pintada*. (Traducción en preparación)

## BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA CANCLINI, N. (2018) *Pistas Falsas*. Buenos Aires: Editorial Sexto Piso.

DOSS, E. (2010) *Memorial Mania: Public Feeling in America*. Buenos Aires: The University of Chicago Press.

## NOTAS AL PIE

1 TIME. (2017) The Falling Man. Behind The Photo. 100 Photos. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=SMDkvJRHaNM>

2 TIME. (2017) The Falling Man. Behind The Photo. 100 Photos. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=SMDkvJRHaNM>

3 Appelbome, P. (30 de junio de 2004) Our Towns; A Jersey City Teardrop for 9/11, Or a 10-Story Embarrassment? *New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2004/06/30/nyregion/our-towns-a-jersey-city-teardrop-for-9-11-or-a-10-story-embarrassment.html>

4 Appelbome, P. (30 de junio de 2004) Our Towns; A Jersey City Teardrop for 9/11, Or a 10-Story Embarrassment? *New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2004/06/30/nyregion/our-towns-a-jersey-city-teardrop-for-9-11-or-a-10-story-embarrassment.html>

5 Hornby, A.S. (2010) *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Buenos Aires: Oxford University Press.

6 Hornby, A.S. (2010) *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Buenos Aires: Oxford University Press.

7 9/11 National Memorial & Museum. About the Memorial. Recuperado de <https://www.911memorial.org/visit/memorial/about-memorial>

8 Kennicott, P. (26 de agosto de 2011) Review: 9/11 Memorial in New York. *Washington Post*. Recuperado de [https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/review-911-memorial-in-new-york/2011/08/04/gIQARXETgJ\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/review-911-memorial-in-new-york/2011/08/04/gIQARXETgJ_story.html)

9 The National 9/11 Pentagon Memorial <https://pentagonmemorial.org/>

10 Flight 93 National Memorial. Recuperado de <https://www.nps.gov/flni/index.htm>

11 National Park Service/WixPix. (2012) The Memorial Design. Recuperado de <https://www.nps.gov/media/video/view.htm?id=2AB43C21-155D-451F-67BCCC170B08AB44>

12 Recuperado de: <http://www.publicsculpture.com/911memorial.html>

- 13 Recuperado de: <https://beverlyhills911memorial.org/about>
- 14 Recuperado de: <https://www.roadsideamerica.com/story/15559>
- 15 Recuperado de: <https://www.va.gov/opa/publications/celebrate/eagle.pdf>
- 16 Recuperado de: <https://www.coldspringusa.com/case-studies/indianapolis-9-11-memorial/>
- 17 Página web oficial del Estado de Nueva Jersey. Disponible en <https://nj.gov/nj/safety/homeland/>
- 18 Página web oficial del Estado de California. Disponible en <https://www.ca.gov/>
- 19 Recuperado de <https://www.roadsideamerica.com/story/23166>
- 20 Ver video para imágenes más detalladas y completas de las figuras modeladas en las columnas. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=SuHoGX5\\_M0M](https://www.youtube.com/watch?v=SuHoGX5_M0M)
- 21 Recuperado de: <https://www.nuevayork.com/empty-sky-memorial-en-new-jersey/>
- 22 Guzman, D (8 de septiembre de 2016). At Logan, Some 9/11 Tributes Go Unnoticed By Most Of The Flying Publi. *Wbur*. Recuperado de: <https://www.wbur.org/morningedition/2016/09/08/logan-memorial>
- 23 Recuperado de: <https://culturenow.org/entry&permalink=11942>
- 24 Collman, A. (9 de septiembre de 2016) Amateur photographer captures heavenly beam of light off of the Freedom Tower ahead of the 15th anniversary of the 9/11 attacks. *Daily Mail*. Recuperado de: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-3781948/Amateur-photographer-captures-heavenly-beam-light-Freedom-Tower-ahead-15th-anniversary-9-11-attacks.html>
- 25 Groß, J. y Rojek, J. (2010) *Investigation into the ways in which 9/11 is remembered*. Recuperado de: <https://911remembrance.wordpress.com/ground-zero-museum-workshop/>
- 26 BBC Mundo. (28 de octubre 2016). 5 datos curiosos sobre la Estatua de la Libertad de Estados Unidos. *BBC Mundo*. Recuperado de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-37806286#:~:text=ORIGEN%3A%20%E2%80%9CLa%20libertad%20iluminando%20el,la%20estatua%20emblema%20de%20Par%C3%ADs.>
- 27 Abc News. (2019) Jon Stewart slams Congress over benefits for 9/11 first responders. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v= uYpDC3SRpM>
- 28 <https://www.britannica.com/topic/One-World-Trade-Center-2004267>
- 29 Craven, J. (20 de noviembre de 2019) The World Trade Center. *ThoughtCo*. Recuperado de <https://www.thoughtco.com/the-twin-towers-178538>

30 NdT: En la traducción al español se pierde la referencia a la utilización de la misma palabra que analiza Ginzburg. A continuación, el testimonio completo en su lengua original. *"There are a few very influential architects who sincerely believe that all buildings must be 'strong'. The word 'strong' in this context seems to connote 'powerful'—that is, each building should be a monument to the virility of our society. These architects look with derision upon attempts to build a friendly, more gentle kind of building. The basis for their belief is that our culture is derived primarily from Europe, and that most of the important traditional examples of European architecture are monumental, reflecting the need of the state, church, or the feudal families—the primary patrons of these buildings—to awe and impress the masses."*

31 Craven, J. (20 de noviembre de 2019) The World Trade Center. *ThoughtCo*. Recuperado de <https://www.thoughtco.com/the-twin-towers-178538>

32 Motta, F. (2 de enero de 2019) El poder se ha vuelto cada vez más opaco. Entrevista disponible en <http://anccom.sociales.uba.ar/2019/01/02/el-poder-se-ha-vuelto-cada-vez-mas-opaco/>

33 Real United States Vlog (2016) The Sphere, New York City. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=6HGFjNANBNU>

34 Asbury Brooks, B. (24 de julio de 2014) Spencer Finch on Using Art to Get You to See the Light Entrevista a Spencer Finch *Art Space* Recuperado de: [https://www.artspace.com/magazine/interviews/features/meet\\_the\\_artist/spencer-finch-interview-52434](https://www.artspace.com/magazine/interviews/features/meet_the_artist/spencer-finch-interview-52434)

35 Proyectos de arquitectura urbana. Instalaciones. En: ArchDaily. *Broken Landscape - Gordan Lederer Memorial / NFO + Petar Barišić*. Recuperado de: <https://www.archdaily.com/802829/broken-landscape-gordan-lederer-memorial-nfo-plus-petar-barisic>

36 Proyectos de arquitectura urbana. Instalaciones. En: ArchDaily. *Broken Landscape - Gordan Lederer Memorial / NFO + Petar Barišić*. Recuperado de: <https://www.archdaily.com/802829/broken-landscape-gordan-lederer-memorial-nfo-plus-petar-barisic>

37 Brown University News. (November 13, 2019) The cost of the global war on terror: \$6.4 trillion and 801,000 lives. Disponible en <https://www.brown.edu/news/2019-11-13/costsofwar>