

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos sin el permiso y por escrito del Editor y del Autor.

Director de la Colección: Ignacio Muñoz Maestre

Maquetación: María José Revuelta

Diseño de portada: Sonia R. Revuelta

Imagen de portada: Lucía Pitters

Título: Ante el caos. Miradas a la nueva expresión visual

Ayuda especial Universidad Complutense de Madrid 2021.

© **EDITORIAL FRAGUA**

C/ Andrés Mellado, 64.

28015-MADRID

TEL. 915-491-806/ 915-442-297

E-MAIL: editorial@fragua.es

www.fragua.es

I.S.B.N.: 978-84-7074-928-5

Depósito Legal:

VI

ICÓNICA ARS MORIENDI:

TRES FOTOGRAFÍAS EN EL UMBRAL DE LA MUERTE

Juan Carlos Alfeo Álvarez
Universidad Complutense de Madrid

A mi padre, por todo.

Desde que se inventaron
las cámaras en 1839, la
fotografía ha acompañado a la
muerte.

Susan Sontag, 2007

Fotografía y muerte; un binomio desasosegante, definitivamente *unheimlich* en su propio origen como medio insanamente capacitado para atestiguar nuestra fugacidad, la de los nuestros y la de los otros; para señalar, imparable, las fisuras del tiempo por las que nuestras horas se filtran hasta quedar reducidas a memoria apenas retenida. La fotografía es ese espejo indiferente que revela que, a la par que somos, fuimos, con la incierta promesa de un seremos que, al tiempo que nos ofrece un breve guiño, un fugaz vistazo a la inmortalidad, nos susurra inexorable: *sic transit gloriae mundi*.

A menudo sentimos una inquietante fascinación al recorrer los cajones de fotos antiguas en lugares como El Rastro o la Plaza Mayor de Madrid, mercadillos, tenderetes, rimeros de almoneda desde los que nos miran, con ojos serenos, graves, casi siempre solemnes e indefectiblemente anónimos, personas de las que solo conocemos el dato incontrovertible de que ya no se encuentran entre nosotros. Una fascinación que hunde su raíz en la conciencia de nuestra propia fugacidad y en el choque, tan contundente como paradójico, entre la incertidumbre de nuestro hado y la certeza absoluta de nuestro sino.

Son numerosos los trabajos que abordan este pacto, casi natural podríamos decir, al hilo de la cita de Sontag, entre la fotografía y la muerte: sus significados sociales, su evolución en las sociedades occidentales durante el siglo XIX y mediados del XX, su omisión en las hedonistas sociedades occidentales contemporáneas. Trabajos, todos ellos, que consideran la muerte como

un lugar de llegada; una *stazione termini* en la que la fotografía intenta salvar los restos de nuestro naufragio vital para la posteridad, una suerte de prolongación externa y emocional de nuestra memoria, en un esfuerzo casi naif por impedir que la muerte nos lo arrebate todo, como el niño que, en la orilla, se afana con vano empeño por retener el flujo del agua en su inevitable regreso a ese mar, que, en versos de Manrique, es el morir.

La fotografía como *memento mori*, desarrollado por Susan Sontag en su ensayo *In Plato's cave*, recopilado en su celeberrimo *On Photography* (1977), y la fotografía como momento decisivo, título —*The decisive moment*— de la edición norteamericana del libro *Images à la Sauvette* (1952) son los conceptos que han servido de inspiración en el planteamiento de este trabajo en el que vamos a abordar una perspectiva muy específica de esta siempre inquietante relación entre la fotografía y la muerte: el momento mismo de morir; ese punto exacto de transición en el que cambiamos el nosotros de los vivos, por el ellos de los que ya no están.

Como es lógico, si un momento así ha sido recogido por una cámara, su dimensión trágica resulta evidente y la potencia de su significado desborda incluso la identidad y circunstancias particulares de sus malhadados protagonistas. Son fotos que se han convertido en iconos de nuestra cultura; que se han instalado en nuestro imaginario con la potencia de lo trascendente y que nos han enseñado, de una manera más o menos directa, lecciones vitales de gran valor. Son fotos que, más allá del morbo inherente a su contexto y a su contenido, nos han exigido —aún nos exigen— un posicionamiento ético y una reflexión que nos lleva mucho más allá del impacto inicial. Son fotos, en suma, que quizá nos han permitido madurar como sociedad. Ese es su gran valor y esa es la razón por la que vamos a dedicarles parte de nuestro espacio y nuestro tiempo.

Las tres fotografías que vamos a analizar constituyen una suerte de *Ars Moriendi* icónica, una breve panorámica a través de tres momentos en los que tres fotógrafos capturaron el instante último de tres sujetos atravesando el umbral de la muerte delante mismo de su objetivo, mostrándonos un camino y apelando a nuestra compasión, en su sentido más puro, a nuestra capacidad de padecer con ellos, de compartir con ellos sus últimos instantes entre nosotros. Pero la compasión no siempre es tarea exenta de ambigüedades ¿Sentiremos lástima, comprenderemos su avatar, despertarán nuestra ira o nuestra indignación, cambiará algo nuestra concepción de estas imágenes el hecho de conocer los detalles que rodean a sus protagonistas? Algunas de estas imágenes despertaron oleadas de indignación y otras nos sobrecogieron al conectarnos con nuestra propia fragilidad.

Una cita de las memorias Jean-François de Gondi, Cardenal de Retz¹, inspiró a Henri Cartier Bresson a la hora de concebir el concepto de «momento decisivo» que ha identificado universalmente a su obra. Si bien en el caso de de Gondi el concepto encerraba una intención moralista muy propia del pensamiento de su época, Cartier Bresson lo reinterpreta conectándolo con el concepto de fugacidad: ese instante efímero en el que todo cuadra, cuando todo es absolutamente perfecto en términos compositivos; cuando cada actor ocupa el lugar que tiene que ocupar y las relaciones entre los elementos del encuadre adquieren, en terminología de Villafañe (1984), plena significación plástica. Sin embargo, en las fotografías que nos disponemos a analizar, podríamos recuperar el espíritu de la cita original, ya que estas imágenes han intentado, cada una a su modo, conducirnos a la reflexión moral sobre el sentido de la vida y de la muerte y sobre cómo la muerte puede ayudarnos para afrontar la vida con la consciencia que, a menudo, exige.

Son numerosas las fotografías que han registrado el momento exacto de la partida; el instante —verdaderamente— decisivo del discurso vital y que podríamos haber escogido para este trabajo. Fotos como la de *Muerte de un miliciano*, de Robert Capa (1936), la de la inmolación a lo bonzo del monje Thich Quang Duc en Saigón, de Malcolm Browne (1963) entre otras muchas que conforman nuestro imaginario icónico sobre el pasado siglo y el inicio del actual, podrían haber centrado nuestro análisis, pero hemos elegido *La ejecución de Saigón* de Eddie Adams (1968), *La foto que cambió el rostro del SIDA*, también conocida como *Los últimos momentos de David Kirby*, de Therese Frere (1990) y *The Falling Man* de Richard Drew (2001) a raíz de los atentados del 11/S en Nueva York. Todas estas imágenes contienen una lección sobre la vida y la muerte, una suerte, como hemos dicho, de *Ars Moriendi* contemporáneo que, si no para morir, sirven para sacar a la superficie nuestras emociones más íntimas en relación con el hecho mismo de morir o de matar, enfrentándonos a verdaderos dilemas morales sobre el valor de la vida, la crueldad, la generosidad, la culpa y el libre albedrío. Como afirma Lévinas «La muerte de alguien no es, a pesar de todo lo que parecía a primera vista, una facticidad empírica (muerte como hecho empírico, cuya universalidad únicamente la inducción podría sugerir); no se agota en ese aparecer. (...) Alguien que se expresa en la desnudez —el rostro— es uno hasta el punto de recurrir a mí, de colocarse bajo mi responsabilidad: de ahí en adelante he de responder de él.» (Lévinas, 1994: 23).

1 «Il n'y a rien dans le monde qui n'ait son moment décisif, et le chef-d'oeuvre de la bonne conduite est de connaître et de prendre ce moment.» (Retz, 1717)

EDDIE ADAMS: *LA EJECUCIÓN DE SAIGÓN* (1968)

«The general killed the Viet
Cong; I killed the general with my
camera»

Eddie Adams



Un individuo vestido de uniforme empuña un arma contra la cabeza de un hombre vestido de civil con las manos esposadas a la espalda. La mirada del ejecutor, fija en la víctima, es imperturbable; no expresa indecisión ni emoción alguna; es un acto aparentemente frío, casi quirúrgico; un acto de guerra. La onda expansiva del disparo deforma el rostro del ejecutado; la bala aún en el interior de su cráneo; otro soldado contempla la escena. La víctima no está muerta, está muriendo, y este hecho convierte a *La ejecución de Saigón* en una de las fotografías más impactantes en nuestro imaginario colectivo sobre los conflictos bélicos construido desde la mirada del fotoperiodismo. Fue una fotografía inesperada, incluso para el propio fotógrafo, quien en alguna entrevista declaró que pensaba que el general solamente iba a escenificar un gesto de amenaza, de poder, hacia su prisionero ante sus

hombres y ante el fotógrafo de AP y el cámara de la NBC, sin embargo, mientras disparaba su cámara en ráfaga, el general disparó su arma, quedando ambos disparos espacial, temporal y simbólicamente unidos para siempre.

El impacto de aquella imagen sobre el público norteamericano estableció un punto de inflexión en su opinión sobre la guerra de Vietnam, pues en ella se revelaba, sin filtro de ningún tipo, la brutalidad de un enfrentamiento que llevaba más de una década en curso y que amenazaba con estancarse definitivamente. Aún faltaban cinco años para que EE.UU. firmase los Acuerdos de Paz de París (1973) en los que se reconocía la soberanía de Vietnam y tres más para el final total del conflicto con la unificación de Vietnam del Norte y Vietnam del Sur en la República Socialista de Vietnam (1976).

Adams lo describió de este modo: «De repente, de la nada, llega el General Loan... Yo estaba alrededor de metro y medio de él y le veo alcanzar su pistola. Yo pensé que iba a amenazar al prisionero. Tan pronto como él levantó su pistola, yo tomé la foto. Pero resultó que él le disparó. Y la velocidad de mi obturador... la bala no había salido de su cabeza. Estaba saliendo por el otro lado. No hubo sangre hasta que él estuvo en el suelo -zas!. Fue entonces cuando volví la espalda y no quise tomar ni una foto. Hay un límite, en ciertos momentos no haces fotos». (Adams E. en Bogre, 2019: 79)².

La ejecución fue registrada también por el camarógrafo vietnamita de la NBC, Võ Súu, en cuya cinta puede contemplarse la secuencia completa; sin embargo, la imagen en movimiento, pese a la brutalidad del cuerpo desplomándose y desangrándose en el suelo, no es capaz de eclipsar el dramatismo de la fotografía de Adams, precisamente porque esta fotografía congela el instante mismo que separa la potencia del acto; la vida de la muerte.

Lynn Novick, entrevistada por Alyssa Rosenbaerg para el diario *The Washington Post* a propósito del estreno de su documental «*The Vietnam War*» (Burns, K. y Novick L., 2017), reflexionaba acertadamente sobre este aspecto afirmando que «Es fácil distanciarse uno mismo de un cuerpo muerto. Aunque no deberías, porque uno debería pensar acerca de quién era esa persona y qué les ha sucedido y cómo murieron. Por respeto no deberíamos nunca dejar de pensar sobre estas cuestiones sobre la humanidad de un

2. Texto original: «All of a sudden, out of nowhere, comes General Loan... I was about five feet away from him and I see him reach for his pistol. I thought he was going to threaten the prisoner. So as quick as he brought his pistol up, I took the picture. But it turned out he shot him. And the speed of my shutter... the bullet hadn't left his head yet. It was just coming out the other end. There was no blood until he was on the ground -whoosh. That's when I turned my back and wouldn't take a picture. There's a limit, certain times you don't take pictures.». Traducción del autor.

cadáver. Pero aquí hay una persona viva que está muriendo en ese momento. Así que no están muertos aún, no puedes simplemente marcharte. No puedes sencillamente apartar la mirada.» (Rosenberg, 2017)³.

Ciertamente, esta sutil pero definitiva diferencia entre el cuerpo muerto y el sujeto muriente es el quid de esta cuestión, porque constituye el momento exacto que nos permite establecer ese vínculo, ese nexo de empatía desde el horror, que nos enfrenta a nuestra vulnerabilidad. Sin embargo, a diferencia de las otras dos fotografías que vamos a analizar, en este caso la imagen abre una puerta muy inquietante que nos hace ir más allá de los sujetos protagonistas del drama recogido por la cámara; nos enfrenta a las dimensiones más turbias e irracionales de la naturaleza humana: la capacidad para matar, para aniquilar, para odiar hasta la muerte, condensando en una sola imagen lo esencial del horror de la guerra. Nada cambia, apenas, el hecho de conocer las circunstancias particulares de víctima y victimario, sobre el general Nguyen Ngc Loan, el brazo ejecutor, y sobre Nguyen Văn Lém, la víctima. Saber que Văn Lém era un sanguinario miembro del Viet Cong que, según las fuentes, había arrasado pueblos enteros con su escuadrón, cometiendo todo tipo de atrocidades imaginables y asesinado, antes de ser capturado, a una buena parte de la familia del General Loan, nos permite revisar, a lo sumo, el reparto de responsabilidades e invertir la asimetría, en términos éticos o morales, en la decodificación de la escena, pero no atenúa en absoluto la angustiada sensación de contemplar la dimensión más oscura de nuestra propia naturaleza en el momento exacto de revelarse, en una suerte de epifanía siniestra a partir de cuya contemplación ya no podemos concebirnos de igual manera. Ken Burns, coautor del documental, declara en la misma entrevista: «Mira, asesinato y guerra, son sinónimos. Pero hay algo acerca de ese momento, esta fotografía y esa filmación, que son el — es el corazón de la oscuridad de toda la historia» (Rosenberg, 2017)⁴.

Loan se exilió a los Estados Unidos donde murió en 1998 y esa imagen persiguió a ambos, fotógrafo y fotografiado, el resto de su vida. Adams fue perfectamente consciente de este hecho, lo que le llevó a formular una de las

3. Texto original: «It's easy to distance yourself from a dead body. Although you shouldn't, because one should think about who was that person and what happened to them and how did they die. Out of respect we should never not think about those questions of the humanity of a corpse. But here's a living person who's dying in that moment. So they're not dead yet, so you can't just walk away. You can't just look away. I think that's part of it». Traducción del autor.

4. Texto original. «And look, murder and war, they're synonymous. But there's something about that moment, that photograph and that footage, that are the — it's the heart of darkness of the whole story». Traducción del autor.

frases más célebres de la historia del fotoperiodismo: «Gané un Pulitzer en 1969 por la foto de un hombre que disparaba a otro. En esa foto murieron dos personas: el que recibió la bala y el general Nguyen Ngoc Loan. El general mató al vietcong; yo maté al general con mi cámara». Y añadió: «las fotos son las armas más poderosas del mundo. La gente les cree, pero las fotos también mienten, aun cuando no están manipuladas. Son solo medias verdades. Lo que la foto no decía es ‘¿Qué hubieras hecho tú si fueras el general en ese momento y ese lugar, en ese día caliente, y acabaras de pillar al malo después de que matara a dos o tres soldados americanos?’» (Adams, 2001)⁵

En efecto, las tres imágenes objeto de este trabajo nos angustian desde perspectivas diferentes, apelando, cada una de una forma distinta, a nuestra capacidad como seres humanos para empatizar desde el drama y el horror con los sujetos/objeto de estas instantáneas, pero la fotografía de Adams es una de esas raras capturas capaces de cambiar, si no el mundo, al menos la percepción de la opinión pública sobre el acontecimiento que registran, algo que, sin duda, le hizo merecedor del Premio Pulitzer un año más tarde. Pero pasemos ahora a otra fotografía que si no cambió el mundo como tal, sí lo hizo a propósito de la percepción de los enfermos de SIDA: *Los últimos momentos de David Kirby*, de Therese Frare.

5. Texto original: «The general killed the Viet Cong; I killed the general with my camera. Still photographs are the most powerful weapon in the world. People believe them, but photographs do lie, even without manipulation. They are only half-truths. What the photograph didn't say was, «What would you do if you were the general at that time and place on that hot day, and you caught the so-called bad guy after he blew away one, two or three American soldiers?». Traducción del autor.

THERESE FRARE: LA FOTO QUE CAMBIÓ EL ROSTRO DEL SIDA (1990)

«(...) the photo itself was pretty simple, really. But, getting in the room took a long time.»

Therese Frare



Therese Frare era, a principios de 1990, una estudiante de postgrado de periodismo con cierta práctica profesional y el deseo de abordar un proyecto en relación con el SIDA. Lo que Therese no imaginaba era que estaba a pocos meses de tomar una de esas raras fotografías capaces de cambiar nuestra concepción del mundo. El SIDA llevaba una década azotando a una sociedad que, dado que el síndrome parecía tener una preferencia clara hacia los varones homosexuales, decidió acuñar términos como «cáncer rosa»; de hecho, el primer nombre «oficial» del síndrome AIDS —SIDA en castellano— es decir, del conjunto de síntomas y afecciones generadas por el virus de inmunodeficiencia humana, el VIH, fue GRID: Gay Related Immune Deficiencia.

La sociedad pagaría un alto precio por este error de concepto cuando descubrieron que no solo afectaba a la población homosexual. Empezó entonces a hablar de «grupos de riesgo», pero tampoco cuadraba, ya que

había individuos del «grupo» que no se contagiaban y otros fuera de los catalogados como tales que sí lo hacían, así que fue sustituido más adelante por el más acertado de «prácticas de riesgo», cuando se tuvo evidencia científica sobre la vía y mecanismos de contagio.

La cuestión es que, como decíamos, la sociedad llevaba tiempo intentando salir de la incertidumbre y en el camino, sobre la base de las primeras noticias, estigmatizó al colectivo homosexual, que empezó a vivir una doble discriminación por razón de su orientación y de su hipotético potencial como vector de contagio de lo que se dio en llamar también la plaga del siglo xx.

A la comunidad científica le llevó años arrojar algo de luz sobre lo que estaba sucediendo y para entonces la ignorancia, la madre de lo más oscuro de nuestra naturaleza, había desatado ya al miedo, al prejuicio, al rechazo y al estigma que, como jinetes de un moderno apocalipsis, arrasarían nuestro imaginario colectivo instaurando la terrible concepción de «el otro» como una amenaza potencial, invisible y mortal; algo parecido a lo que está ocurriendo en la actualidad con la COVID-19, solo que la información veraz tardó, como decimos, años en lugar de meses en llegar, pero este es otro tema; volvamos a la fotografía.

Como decíamos, y según declaraciones de la propia fotógrafa en la entrevista realizada por Hurt Spencer para la *Harvard International Review* que hemos utilizado como fuente (Spencer, 2019), Frere era sencillamente y como decíamos al principio, una estudiante de postgrado en Ohio que deseaba abordar un proyecto fotográfico sobre el SIDA para sus estudios. Contactó con diferentes asociaciones que rechazaron de plano su propuesta, hasta que dio con *The Pater Noster House*, un hospital de beneficencia asistido por voluntarios donde se atendía a enfermos de SIDA que carecían de otro tipo de soporte, que la aceptó, pero no como fotógrafa, sino como voluntaria, y así empezó todo.

Frere estableció allí contacto con Peta, a la vez paciente y un cuidador carismático, quien estaba a cargo de David Lawrence Kirby, un activista pro LGTBI+ enfermo en fase avanzada. En un momento dado, el hospital, inicialmente reacio a la intromisión de la prensa, decidió abrir sus puertas a los medios para intentar concienciar a la opinión pública sobre el drama que estaba teniendo lugar y fue entonces cuando autorizaron a Frere para abordar su proyecto dentro de la institución.

A través de Peta, Frere había conocido a David y a su familia, por lo que, llegado el momento, las bases del respeto y de la confianza estaban puestas y eran sólidas. David solo le había puesto, semanas antes, una condición

para fotografiarle: que nadie se lucrara con esas fotos. Therese aceptó.

En determinado momento, Peta es convocado ante el inminente fallecimiento de Kirby y se lleva a Therese con él al apartamento donde se encontraba David con su familia. Mientras intentaba encontrar el modo adecuado para abordar una situación semejante, la madre de David salió de la habitación y le pidió directamente que fotografiase el momento de la despedida: «Queremos que nos fotografíes despidiéndonos de David»⁶. Therese tomó unas diez fotografías sin imaginar la trascendencia que alcanzaría una de las instantáneas que había quedado registrada en el carrete de su cámara. Según sus declaraciones, tomar la foto fue realmente simple; lo difícil fue entrar a la habitación (Spencer, 2019) y también, que David era más consciente que ella de la relevancia que podían alcanzar aquellas fotos (Cosgrove, 2014)⁷.

El resto: la publicación del reportaje por parte de la revista LIFE en noviembre de 1990 que abrió la puerta a la obtención del 2º premio en la edición de 1991 del *Wordpress Photo Award* en la categoría de Información General, y la utilización comercial por parte de Benetton, autorizada en todo momento por la familia, de una versión coloreada —el original es en blanco y negro— para una de sus campañas en 1991, es historia.

La campaña de Benetton desató un debate furibundo desde todos los frentes; desde los grupos más conservadores hasta los defensores de derechos LGTBI+ se alzaron voces en contra de Benetton que desoyeron la opinión y el rol que la propia familia de Kirby estaba jugando en este asunto. La campaña, de hecho, fue presentada en Nueva York en compañía de la familia y su madre dejó clara la intención a la hora de autorizar el uso de la imagen de su hijo moribundo: «Solamente sentimos que era hora de que la gente viera la verdad sobre el SIDA, y si Benetton podía ayudar en ese esfuerzo, bien. Ese anuncio fue la última oportunidad para la gente de ver a David como un hito, de mostrar que él estuvo una vez aquí, entre nosotros.» (Cosgrove, 2014)⁸. La presión debió de ser enorme sobre Benetton y también sobre la familia de Kirby, pero su padre fue tajante: «Si esta fotografía ayuda a alguien... entonces merece la pena toda la presión que tengamos que

6. Texto original: «We want you to get people saying their final goodbyes to David». Traducción del autor.

7. Texto original: «Honestly, I think he was a lot more in tune with how important these photos might become.» Traducción del autor.

8. Texto original: «We just felt it was time that people saw the *truth* about AIDS, and if Benetton could help in that effort, fine. That ad was the last chance for people to see David a marker, to show that he was once here, among us.» Traducción del autor.

soportar.» (Genova, 2016)⁹.

Si la fotografía de Eddie Adams nos confrontaba a la verdad de los desastres de la guerra, al horror de la negrura que anida en el alma humana, la foto de Therese Frere nos conecta con otra emoción universal que forma parte igualmente de nuestra naturaleza: la compasión.

Asociaciones católicas denunciaron en su momento que la foto de Kirby se mofaba de la iconografía sagrada y, si bien se equivocaban de medio a medio en cuanto a la intención, no erraban en cuanto a la proximidad de la foto de Therese con respecto a iconografías como *La Pietá* o el *Descendimiento de la Cruz*. Sin embargo, no hay afán alguno de burla en esa imagen, sino una conexión precisa con lo universal, y en ello reside parte de su carismático poder: del mismo modo que no es posible contemplar una Pietá, en especial de la Miguel Ángel Buonarroti, sin sentir el dolor de la pérdida, el sufrimiento infinito que se concentra en ese gesto, en ese rostro, en esos brazos que apenas pueden sujetar el cuerpo exánime y desvalido de Cristo, es imposible contemplar la escena registrada por Therese Frere sin sentir el mismo dolor, el mismo desvalimiento, la misma fragilidad consustancial a nuestra naturaleza en el rostro demacrado de Kirby y en el abrazo doliente de su padre, vencido por el dolor, más allá de cualquier distinción en cuanto orientación sexual, credo, raza o ideología, cuando llega el momento de mirar a la muerte a los ojos.

La imagen de David L. Kirby, bautizada por LIFE para su publicación como *The Photo that changed the face of AIDS* e incluida en su colección *100 Photos that changed the World*, representa el dolor, representa la compasión, pero también representa la resiliencia del ser humano intentando ofrecer algo de sentido, algo de valor a la pérdida, de burlar el avaricioso abrazo de la parca y su inextinguible afán por arrebatárnoslo todo, recordándonos otro verso, en este caso del gran Quevedo: «Muerte será, pero tendrá sentido».

La fotografía, que llegó a nosotros gracias a la generosidad de un individuo y de su familia en un trance brutal, nos permite, una vez más, retener una pequeña huella de nuestro azaroso paso por el mundo, una huella que, en este caso, sirvió para que millones de personas cambiasen su percepción, si no de lo terrible de los efectos del SIDA, sí, al menos, del aura de malditismo, soledad y abandono que rodeaba, como una condena, a todos los enfermos de SIDA: a los que habían sido, a los que eran y a los millones que vendrían después.

9. Texto original: «If that photograph helps someone... then it's worth whatever pressure we have to go through.» Traducción del autor.

RICHARD DREW: *THE FALLING MAN* (2001)

«I didn't capture this person's death. I captured part of his life. This is what he decided to do, and I think I preserved that».

Richard Drew



El 11 de septiembre de 2001 se produjo el ataque contra las Torres Gemelas en Nueva York. La población mundial pudo asistir a lo que Jürgen Habermas definió como el «Primer acontecimiento histórico mundial en el sentido más estricto» (Habermas en Carbon, M. 2017; 191), en el sentido de que las imágenes estaban siendo retransmitidas y visualizadas en directo por la mayor parte de la población mundial. Sea rigurosamente cierta o no una afirmación tan categórica¹⁰, lo que es indudable es que aquellas imágenes cambiaron para siempre la percepción de Occidente como un espacio

10. Dejando al margen la diferencia de penetración del medio televisivo y sus múltiples canales, soportes y plataformas de distribución en 2001 frente a 1969 —o que se sin duda se traduciría en una gran diferencia en cuanto a número absoluto de espectadores— y las notables diferencias a nivel semiótico, si hablamos simplemente del primer acontecimiento emitido y recibido sincrónicamente y en directo a nivel planetario, dicho puesto sigue correspondiendo, a mi juicio, a la retransmisión simultánea de la CBS, la NBC y la ABC, con estaciones coordinadas en tres continentes, de la llegada del hombre la Luna, el 20 de julio de 1969. De hecho, resulta, cuando menos, inquietante constatar que estos dos hechos, difundidos y consumidos a escala planetaria, tengan significados tan diametralmente opuestos en la construcción del imaginario de y sobre Occidente.

«inviolable» para el terrorismo internacional a gran escala, que en nuestro imaginario habitualmente afectaba solo a poblaciones y espacios periféricos, tanto geográficos como políticos.

Richard Drew, avezado fotógrafo que trabajaba para la *Associated Press*, reportero presente en el asesinato de JFK y galardonado en 1993 con un Premio Pulitzer por la cobertura de la campaña presidencial estadounidense de 1992, se encontraba cubriendo un evento de moda prenatal en Bryant Park, a unos cinco kilómetros y medio del *World Trade Center*, cuando el primer avión impactó contra la Torre Norte. Inmediatamente, fue enviado por su editor a la zona. La peripecia de la cobertura del atentado por parte de Drew no es relevante en el tema que nos ocupa, pero sí lo es el hecho de que, al volver a la redacción y descargar las series de ráfagas de la tarjeta de su cámara, identificó inmediatamente «la imagen»: «En [el proceso de] edición fotográfica aprendes a buscar el encuadre, (...) Tienes que reconocerlo. Esta imagen saltó de la pantalla por su verticalidad y simetría. Simplemente tenía ese aspecto»¹¹ (Drew en Junod, T. 2016).

La foto fue publicada por numerosas cabeceras y rechazada por otras muchas. Las que la publicaron vieron, al igual que en el resto de fotografías que nos ocupan, cómo una oleada de indignación arrasaba las redacciones obligando a los editores a publicar explicaciones y columnas de descargo expresando los motivos por los que decidieron su publicación (Carbone, 2017, 195). De nuevo la representación del acto de morir, cuando no es perfectamente anónimo, nos arrastra a la indignación como una suerte de mecanismo primario de defensa. Las cerca de 10.000 víctimas del atentado constituyen una realidad cuya magnitud aún nos angustia en cada conmemoración, pero somos capaces de enfrentarnos con cierta solvencia a esa realidad informe, de la muerte anónima, por más que sea multitudinaria; pero las fotografías individualizadas de lo que se dio en llamar *the jumpers* —saltadores— constituyen otro nivel. Según algunas fuentes no desmentidas por las autoridades, se calcula que pudieron ser más de doscientas las personas que, aterradas, optaron por saltar al vacío —lo que, según *Esquire*, permitiría hablar de «suicidio en masa»— y, sin embargo, apenas queda registro fotográfico en los medios convencionales. Sencillamente, se ha pretendido hacer desaparecer esas imágenes en una estrategia que Carbone identifica como una estrategia de represión en su sentido psicoanalítico, es decir, como un mecanismo colectivo de defensa ante la tragedia (Carbone,

11. Texto original: «You learn in photo editing to look for the frame, (...) You have to recognize it. That picture just jumped off the screen because of its verticality and symmetry. It just had that look». Traducción del autor.

2016, 193). Como afirma Junod «En el día más fotografiado y grabado en la historia del mundo, las imágenes de gente saltando fueron las únicas que se convirtieron, por consenso, en tabú» (2016). De las razones que se esgrimen para tratar de explicar tal proceso, la más acertada es la que aporta de nuevo Carbone (2016), cuando afirma que «el 11S confiesa estar atormentado por el deseo de no mostrar, y primeramente no mirar lo que, literalmente, el mundo no había visto nunca antes: a saber, esas muertes, o mejor, esos suicidios, o mejor, esas condenas al suicidio; un suicidio terriblemente espectacular que se comete a ojos de todos. Fue, de hecho, el suicidio de muchas singularidades desprevenidas y perdidas, más que un «suicidio en masa».¹²

¿Pero es solo este hecho, la posibilidad de individualizar a las víctimas, lo que convierte a esta fotografía en una imagen icónica del 11S? La individualización es sin duda uno de los más relevantes, ya que nos permite conectar con las víctimas desde un plano más subjetivo, más personal si se quiere; pero no es el único y parte de su poder reside también en un segundo factor. Se trata exactamente de lo que Drew vio de vuelta a la redacción y que hizo que la imagen «saltara de la pantalla»: la composición. Resulta increíble que en una situación gobernada por el caos, como sin duda lo fue la llamada Zona Zero en aquel momento, una cámara disparada en ráfaga pueda captar una imagen tan extrañamente perfecta en su composición como *The Falling Man*: un individuo anónimo detenido en el espacio y en el tiempo, en posición perfectamente vertical, que cae con la gracia de un clavadista, centrado con precisión geométrica en la línea divisoria entre la fachada de la Torre Norte, iluminada, y la Torres Sur, en sombra, acompañado en su trayectoria por el patrón rítmico de las ventanas y los paneles de la fachada del *World Trade Center*. Incluso considerando la velocidad de ráfaga y el hecho de que forme parte de una serie de unos diez segundos —aterro pensar en el significado de esta cifra—, resulta verdaderamente prodigiosa la cantidad de variables incontrolables que se tuvieron que dar cita, por puro azar, para generar una escena tan sobrecogedora y, a la vez, tan perfecta desde un punto de vista compositivo.

A menudo consideramos la composición como una variable cuya consideración resulta casi frívola en el análisis de la fotografía informativa cuando,

12. Texto original: «More precisely, 9/11 confesses to be haunted by the desire of not showing, and firstly not looking at what, literally, the world never happened to see before: namely those deaths, or rather, those suicides, or rather, those condemnations to suicide; a dreadfully spectacular suicide, to be committed before everyone's eyes. Such was in fact the suicide of many unaware and lost singularities, rather than a "mass suicide". Traducción del autor.

en realidad, la composición forma parte del mensaje en sí, con la misma competencia que los personajes o espacios que se registran o, más aún, incluso, si consideramos que es la composición la que a menudo permite que el espacio plástico, y por tanto el mensaje, resulten comprensibles, como bien sabía Oliviero Toscani, fotógrafo de Benetton, cuando encargó a Ann Rhonei, a través de su editor, Tibor Kalman, que colorease la famosa foto que hemos analizado de Theresese Frare, originalmente en blanco y negro, porque quería que tuviera una «calidad pacífica» (Genova, 2016). Efectivamente, a nivel semiótico no es lo mismo el dramatismo y la intensidad que aporta, por lo general, el blanco y negro, que la gama de colores pastel que Rhonei aplicó a la fotografía de Frare para Benetton. El color empleado pacífica, acerca la escena y le aporta calidez y cierta cotidianeidad en un espacio que reconocemos con cierta cercanía en coexistencia con el drama que en él está teniendo lugar.

El nivel semiótico de la imagen se apoya con harta frecuencia en la composición, en la disposición de las figuras, de los colores, de las luces y las sombras, de las líneas, de las direcciones inducidas o representadas en una compleja coreografía plástica para cuya decodificación nuestro sistema perceptivo está especialmente capacitado. No es un factor secundario, sino una característica común a casi todas las grandes fotografías que en el fotoperiodismo han sido: la composición es una dimensión tan relevante como el resto de factores en juego.

The Falling Man no es solamente la figura de un hombre que cae al vacío; es la figura de un hombre que cae al vacío de tal manera que nos conecta con una determinada actitud ante un destino trágico, convirtiendo lo que sin duda fue un acto desesperado, en un pasaje épico de orgullo y resiliencia. Y este es el tercer factor implicado en la trascendencia de la imagen de Drew: los significados que, en virtud de su composición, esta imagen es capaz de transmitir con una intensidad casi dolorosa.

Pero Eddie Adams nos advertía, a propósito de su fotografía de Vietnam, de que las fotografías, incluso las no manipuladas, mienten o son verdades a medias, en la medida en la que excluimos parte del contexto mediante el encuadre o descartamos otras imágenes de una serie, y en el mismo sentido se expresa Carbone a propósito de la foto de Drew: «Sin embargo, la verdad es que *Falling Man* cayó sin la precisión de una flecha ni la gracia de un buceador olímpico. Cayó como todos los demás, como todos los demás saltadores, tratando de aferrarse a la vida que estaba dejando, lo que quiere decir que cayó desesperadamente, sin elegancia. En la famosa fotografía de Drew, su humanidad está de acuerdo con las líneas de los edificios. En el

resto de la secuencia, las once tomas descartadas, su humanidad se destaca. No está aumentado por la estética; es meramente humano, y su humanidad, sobresaltada y en algunos casos horizontal, borra todo lo demás del marco». Carbone, 2016).

Y es cierto; el resto de imágenes de la serie nos muestran la figura deslavada de un hombre cayendo en un caos absoluto de extremidades y ropajes con los que parece estar peleándose, tal como se espera; tal como seguramente haríamos cualquiera de nosotros, desprovistos de épica o heroísmo, tal como hicieron el resto de los saltadores. Por eso esa foto es «la foto» y por eso, seguramente, esa imagen supera el filtro de represión. La composición prístina de esta instantánea deshumaniza en cierto modo al personaje en la medida en la que lo convierte en un héroe, en un sujeto con cuya tragedia podemos conectar, pero dotado de una naturaleza especial que le hace diferente y le aleja de nosotros al tiempo que nos ofrece una vía de identificación con lo sublime, con algo en una dimensión sobrehumana. En la foto elegida, seleccionada, separada de la serie que recoge el vuelo final de ese hombre cayendo a lo largo de la fachada del *World Trade Center*, en esa foto en particular, hay desafío, hay rebeldía y hay un irreductible afán de libertad, o al menos hay espacio para que lo proyectemos, y es esa amalgama, entre tragedia y libre albedrío, lo que hace que esa imagen, este tercer momento de tránsito que hemos elegido, se haya grabado para siempre en nuestro cerebro.

Una vez más nos enfrentamos a un momento de morir, no a un cadáver, a un cuerpo exánime, sino a un cuerpo aún vivo enfrentado al final de su existencia. Como advierte Richar Drew «(...) no se trataba solo de un edificio derrumbándose, había personas involucradas en esto. Así es como afectó a la vida de la gente en aquel momento, y yo pensé que esa es la razón por la que es una imagen importante. Yo no capturé la muerte de esta persona. Yo capturé una parte de su vida. Esto es lo que decidí hacer, y pienso que preservé eso.» (Drew en Howe, 2001)¹³.

CONCLUSIÓN

Escribir sobre la muerte siempre es una tarea ardua, especialmente en nuestro contexto sociocultural. Uno no puede acercarse a orillas del Arque-

13. Texto original: «It wasn't just a building falling down, there were people involved in this. This is how it affected people's lives at that time, and I think that is why it's an important picture. I didn't capture this person's death. I captured part of his life. This is what he decided to do, and I think I preserved that.» Traducción del autor.

ronte sin regresar con los pies mojados y el alma ensombrecida, pero, a cambio, la muerte siempre ofrece, como decíamos, lecciones de vida para quienes sepan descifrar sus paradojas. El fotoperiodismo nos ha ofrecido a lo largo de la historia momentos para confrontarnos como seres vulnerables y fugaces y lecciones sobre mejores formas de vivir y de morir. Las tres fotografías que hemos analizado han sido captadas en los dominios de Caronte y nos han inculcado, pese a ser siempre verdades a medias, lecciones sobre la crueldad, sobre la compasión y sobre el libre albedrío.

Para concluir sobre el sentido último de este trabajo podríamos hacer nuestro el lema «*Hic locus est ubi mors gaudet succurrere vitae*» que nos instruye desde el dintel de entrada al aula de anatomía de la Universidad de Padua, donde se impartían las lecciones de anatomía a los estudiantes de medicina, cuya traducción, más o menos literal, sería: he aquí el lugar en el que la muerte se complace en acudir en auxilio de la vida. En efecto, este texto habla de vida al abordar la muerte o, siendo precisos, el trance de morir; porque no hay momento más trascendente, más lleno de significado, más pleno en su agonía, que el momento en que unos ojos se cierran a la par que otros se abren por primera vez a la pavorosa inmensidad de la nada que nos acogerá, tarde o temprano, de un modo u otro.

Las fotos de Adams, Frere o Drew nos obligan a pensar en nuestra naturaleza mortal, en la muerte, no como un lugar de llegada, sino como un espacio de tránsito. Pero hay algo más; estas tres imágenes que hemos estudiado nos interrogan sobre nuestra responsabilidad ante y hacia esas personas murientes, una responsabilidad que debemos asumir desde nuestra condición de supervivientes. Abrimos con una cita de Lévinas al que interrumpimos, reservándonos su final, porque su final era sin duda el final perfecto para este trabajo: «La muerte del otro que muere me afecta en mi identidad misma de yo responsable... hecha de indecible responsabilidad. Es ésta mi afición por la muerte del otro, mi relación con su muerte, Esta es, en mi relación, mi deferencia hacia alguien que ya no responde más, una culpabilidad ya — una culpabilidad de superviviente» (Lévinas, 1994: 24).

REFERENCIAS

- Adams, Eddie (junio 24, 2001). «Eulogy». *Times*.
<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,139659,00.html>
Adams, E. (2018). *Execution of Viet Cong Prisoner, 1968*. Entrevista en video por OneShot. Wordlcrunch Production. <https://www.youtube.com/watch?v=ZY6ULxz5W98>

- Barthes, R. (2004). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. 9ª Edición. Barcelona, Paidós Comunicación.
- Carbone, M. (2017). «Falling man. The time of trauma, the time of (certain) images». En *Research in Phenomenology*. Nº 47. Leiden. Kluwer Brill. pp. 190-203
- Cosgrove, B. (noviembre, 25, 2014). «The photo that changed the face of AIDS». En *Time*. <https://time.com/3503000/behind-the-picture-the-photo-that-changed-the-face-of-aids> y en LIFE. <https://www.life.com/history/behind-the-picture-the-photo-that-changed-the-face-of-aids/>
- Bogre, M. (2020). *Documentary Photography Reconsidered. History, Theory and Practice*. Oxfordshire-New York, Routledge.
- Gavaldá, J. (febrero, 1, 2020). «La ejecución de Saigón, la foto de la guerra de Vietnam que ganó un Pulitzer». National Geographic. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/ejecucion-saigon-foto-guerra-vietnam-que-gano-pulitzer_15070
- Genova, A. (diciembre, 14, 2016). «The Story Behind the Colorization of a Controversial Benetton AIDS Ad». En *Time*. <https://time.com/4592061/colorization-benetton-aids-ad/>
- Habermas, J. (2003). «Fundamentalism and terror. A dialogue with Jürgen Habermas». En Borradori Giovanna. *Philosophy of time of terror. Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*. Chicago, University of Chicago Press.
- Hove, P. (2001). «Richard Drew». En *The Digital journalist*. <http://digital-journalist.org/issue0110/drew.htm>
- Hurt, S. (2009). «Interview with Therese Frare». *Harvard International Review: The art of revolution protest in performance*. Vol 40, primavera, Nº 2. <https://www.jstor.org/stable/26617413>
- Junod, T. (2016). «The falling man. An unforgettable story». En *Esquire*, septiembre, 9, Nueva York, <https://www.esquire.com/news-politics/a48031/the-falling-man-tom-junod/>
- Losada Sierra, M. (2009). La muerte en el rostro del otro». En *Revista Latinoamericana de Bioética*. Vol. 9. Nº 1. Bogotá, Universidad Militar Nueva Granada. Págs. 94 -101.
- Mayer, L. (2011). Photographer Richard Drew Remembers ‘The Falling Man». En *WNYC, New York Public Radio*, septiembre, 8. Nueva York. <https://www.wnyc.org/story/156882-falling-man/>
- Lévinas, E. (1994). *Dios, la muerte y el tiempo*. Madrid, Cátedra.
- Ruane, M. E. (2018). «A grisly photo of a Saigon execution 50 years ago shocked the world and helped end the war». *The Washington Post*. Febrero, 1. <https://www.washingtonpost.com/news/retropolis/wp/2018/02/01/a-grisly-photo-of-a-saigon-execution-50-years-ago-shocked-the-world-and-helped-end-the-war/>

- Retz, J. F. de Gondi Cardinal de (1717). *Memoires du Cardinal de Retz. Jean François Paul de Gondi: contenant ce qui s'est passé de remarquable en France pendant les premieres années du Regne de Louis XIV*. Ed. Chez J. Frederic Bernard, et H. du Sanzet. Amsterdam y Nancy. <https://play.google.com/store/books/details?id=1pFcAAAAcAAJ&rdid=-book-1pFcAAAAcAAJ&rdot=1>
- Rosenberg, A (septiembre, 25, 2017). 'The American War': There's video footage of one of the most famous photos of the Vietnam War. And it changes everything». *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2017/09/25/the-american-war-theres-video-footage-of-one-of-the-most-famous-photos-of-the-vietnam-war-and-it-changes-everything>
- Sontag, S. (2004). *Sobre la Fotografía*. 4ª Edición. Madrid, Alfaguara.
- Sontag, S. y Major, A. (2007). *Ante el dolor de los demás* (4ª ed.). Alfaguara.
- Villafañe, J. (1984) *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid, Pirámide.
- Suu, V. (1968). *World's most iconic photo was real*. Fragmento de la filmación de la ejecución de Saigón de Võ Suu para la NBC en la «Ofensiva del Tet». <https://www.youtube.com/watch?v=M36POTLYnAE>

COLOFÓN

Este libro
se terminó de redactar en junio de 2021,
197 años después de los resultados logrados por Sadi Carnot,
que llevarían a la formulación del segundo principio de la termodinámica,
y cuando se conmemoraba el centenario del nacimiento
de Luis García Berlanga