

IMÁGENES PARA LA MEMORIA. FOTOGRAFÍAS DE LAS MUESTRAS DE DUELO POR EL 11-M¹

Carmen Ortiz García

Centro de Ciencias Humanas y Sociales. CSIC. Madrid

Uno de los rasgos más comúnmente recordados como característicos en la construcción de nuestra imagen del mundo y de la realidad actual es el hábito de contemplar, a través de los medios de comunicación masivos, catástrofes inmensas y situaciones extremas de dolor y desgracia, que podemos llegar a ver en sus más pequeños e íntimos detalles, protegidos por la distancia enorme que nos separa de esas realidades, a las que asistimos, sin embargo, como espectadores privilegiados de primera fila, a veces, en el mismo momento en que se están produciendo. Esta costumbre de consumo creciente de dolor ajeno, que requiere de su imagen directa, se acompaña en nuestra sociedad de una paralela y acuciosa necesidad de disminuir el dolor propio y alejar la imagen de la muerte de nuestros entornos más cercanos.

Los atentados que el 11 de marzo de 2004 entre las 7:36 y las 7:39 de la mañana hicieron estallar diez bombas en cuatro trenes de la línea de cercanías Alcalá de Henares-Madrid, en las estaciones cercanas entre sí de Santa Eugenia, El Pozo y Atocha, causando 192 muertos² y 1857 heridos³, constituyen el

1) Este trabajo se ha llevado a cabo dentro del Proyecto de Investigación "El Archivo del Duelo". Plan Nacional de I+D 2005-2008-MEC: HUM2005-03490, que desarrolla en el CSIC el Grupo de Investigación Antropológica sobre Patrimonio y Culturas Populares, dirigido por Cristina Sánchez-Carretero.

2) En la lista oficial de fallecidos en la matanza del 11-M se incluye al bebé Nicolás Jiménez Morán, nacido dos meses después del atentado y fallecido como consecuencia de las heridas sufridas por su madre, y también a Francisco Javier Torrenteras Gadea, miembro de los Tedax, que murió el 3 de abril de 2004 en la explosión del piso de Leganés donde se inmolaron los autores del atentado.

3) A la cifra oficial de heridos incluidos en el sumario judicial de los atentados (1856) se ha añadido uno más, dado que en la sentencia del Tribunal Supremo del 7 de agosto de 2008 se reconoce al nigeriano Kenneth Odey Agi su calidad de herido y víctima de terrorismo.

ataque terrorista más grande ocurrido en Europa, pero son además un hito histórico –junto a los atentados perpetrados por grupos integristas islamistas en Nueva York y Londres- por los fenómenos de tipo político, los cambios en la seguridad, en las comunicaciones, etc. que fueron su consecuencia (Gómez, Ordaz y Perejil 2004).

Las imágenes indescriptibles que las víctimas que viajaban en los trenes y los que, en ese primer momento, intervinieron en su rescate y ayuda se transmitieron también al cuerpo social, a medida que los testigos del atentado iban aumentando, incluyendo no solo a los que estuvieron presentes en los lugares en que se produjeron las explosiones, sino a los que consumimos estas imágenes masivamente a través de los medios de comunicación. El horror de estas escenas produjeron heridas en quienes las vieron; un desvaído reflejo metafórico de las heridas “reales” que afectaron a los ojos y la vista de muchas víctimas (Ferrándiz 2004).

La dureza de las imágenes de los atentados de Madrid del once de marzo es inolvidable, y la difusión indiscriminada de algunas de las fotografías más crudas de los momentos posteriores a las explosiones y el rescate de los viajeros (incluyendo posteriormente la filtración de ciertas fotografías forenses) fue duramente criticada por los familiares de los fallecidos y heridos. Aunque no se impuso ningún tipo de censura al respecto, si hubo un acuerdo tácito, no exento de cierta polémica⁴, entre los medios de comunicación, respondiendo a la petición de las víctimas, para no difundir imágenes del atentado en las que se mostrase a las víctimas y para huir del morbo y el sensacionalismo.

Sin embargo, en cuanto a impacto visual, el ataque contra las torres gemelas del World Trade Center, de Nueva York, el 11 de septiembre de 2001, resulta incomparable. No solamente las imágenes, también las narrativas y los discursos a que la caída de las torres dio lugar (por no hablar de las acciones que se desencadenaron), tienen esa intensa resonancia de trascendencia absoluta. La denominación de *Ground Zero* evoca este carácter: relacionada con el poder destructivo nuclear, también considerado un punto de partida o *tabula rasa*, el centro de un mundo en peligró, definitivamente cambiado (Sturken 2004: 311).

Como se ha señalado (Taylor 2003: 239-240), incluso para los propios habitantes del distrito urbano del WTC, el ataque se “construyó” a través de la televisión, que congeló el tiempo de los impactos en una secuencia fija, repetida una y otra vez: el primer ataque a las 8:46; el segundo a las 9:02, configurando una imagen fija detenida y aislada en el tiempo, ineludible e irremplazable. La sensación de *deja vu* del colapso de los rascacielos; su carácter cinematográfico y su fuerza traumática fue objeto de muchos análisis periódicos y políticos. Como señaló la folklorista Barbara Kirshenblatt-Gimblett, en un ensayo acerca de las expresiones ciudadanas surgidas a raíz de los ataques, ninguna de las imágenes de la guerra de Afganistán, ni después de la de Irak, constituyó uno de los llamados –y buscados por los dirigentes políticos estadounidenses- “Kodak Moments”. Las fotos repetidas por los medios de comunicación de los desolados paisajes afganos y sus pobres pobladores habían hecho comprensible a los norteamericanos porqué los bombardeaban (Kirshenblatt-Gimblett 2003: 13-14). El Presidente Bush y sus aliados perdieron la imagen de la guerra, ante la potencia del espectáculo de los aviones estrellándose en los rascacielos.

La forma en que fue ideado el ataque del 11-S, perfectamente acorde con la época de consumo mediático de imágenes que vivimos, produjo un “espectáculo” con un formato perfecto para ser incesantemente fotografiado y transmitido instantáneamente por todo el globo. De hecho, el ataque al *World Trade Center* es el desastre más fotografiado de la historia. En un ejemplo paradigmático de la vida imitando al arte: el cielo de Manhattan se convirtió finalmente en una gran pantalla (Kirshenblatt-Gimblett 2003: 18).

4) Respecto a si es lícito o no difundir imágenes de muerte en el caso de guerra o atentados, para proteger la dignidad de las víctimas, ver, por ejemplo, el artículo de Soledad Gallego-Díaz, “Respetar el dolor, recordar el horror”, publicado en el suplemento especial, *La herida abierta*, coordinado por Luis Matías López en *El País* para conmemorar al aniversario del atentado el 11 de marzo de 2005.

Con independencia del uso y el análisis que los profesionales del periodismo y la comunicación hayan hecho del atentado de Nueva York y sus modos de presentación (y representación) pública, nos interesa destacar sobre todo el hecho de que la fotografía del ataque y de la zona del desastre –y, en realidad, de muchos otros puntos de la ciudad- fue algo debido fundamentalmente a los amateurs; es decir, a los ciudadanos de Nueva York. Hasta el punto de que muy pronto el alcalde Rudolf W. Giuliani publicó un bando en el que se prohibían las cámaras de fotos y vídeo en la Zona Cero, como parte de la cuarentena que se impuso al área afectada y como parte de la recomendación para que la gente reemprendiera su vida normal, incluyendo el “deber cívico” de continuar comprando y asistiendo a los lugares de ocio (Kirshenblatt-Gimblett 2003: 12; Taylor 2003: 241).

Dejando de lado la legitimidad de las posturas que censuraban la visita, cámara en ristre, a la Zona Cero como un destino turístico más de Manhattan, o la posibilidad ineludible de que cualquiera podemos ser un turista con cámara en un momento dado, es evidente que una dirección política (incluyendo censura de imágenes) se mantuvo en todo el sistema de rescate establecido y durante los trabajos de desescombro del derrumbe de las torres, que pasó a convertirse en “suelo sagrado” para los estadounidenses (Sturken 2004: 314). En este sentido, lo que nos interesa poner en el centro del análisis es la existencia de muy diferentes discursos visuales y concretamente usos de la fotografía en esos momentos críticos que, sin embargo, resultan oscurecidos, y anulados incluso, por la presencia hegemónica de la fotografía y el documentalismo profesional, cuando, en realidad, tanto la puesta en marcha de los múltiples recursos de las agencias de noticias y las televisiones, como las miles de fotos tomadas con cámaras domésticas por no profesionales, respondían a una misma función y un mismo objetivo: hacer algo para salir de la parálisis y el estupor producidos por la visión del horror; dejar constancia de lo que está ocurriendo, testimoniar para el futuro, archivar una parte de la realidad para intentar comprender. En palabras de Diana Taylor –una de las muchas habitantes de Nueva York que sintieron el impulso de hacer algo, saliendo a las calles vacías y cubiertas de cenizas de su barrio para tomar fotos de todo lo que veían- “la fotografía, en ese momento, era paradójicamente acción y antiacción, performance y antiperformance, un hacer, un click, frente a la imposibilidad de hacer” (Taylor 2003: 241).

Así pues, frente al consumo pasivo de dolor ajeno, construido a partir de la otredad, dosificado y encriptado para ser emitido por la televisión, la fotografía en manos de los amateurs (y también de los profesionales) puede ser –y de hecho es- un instrumento para la acción, para salir de la parálisis producida por el terror (Ortiz y Sánchez-Carretero 2008). Un movimiento que ha sido denominado como “ciudadanía visual” (Ruiz-Gallardón 2005: 9), que se manifiesta con todo su carácter ante acontecimientos traumáticos que afectan a todo el cuerpo social.

Tanto en Nueva York como en Madrid pudo observarse una de las primeras funciones de la fotografía tras los atentados, en el momento preciso de emergencia y salvamento. Además de la intervención técnica y científica en las investigaciones policiales y forenses, la fotografía fue un elemento recurrente para la búsqueda y la identificación de las víctimas. Esta función fue mucho más importante en los atentados de Nueva York, debido al colapso absoluto de la estructura de las torres y los miles de desaparecidos en su desplome. Así, fotos de carnet, de boda, de graduación, sacadas de los álbumes familiares, fueron fotocopiadas y pegadas en murales y posters situados en las calles, para intentar encontrar algún rastro de los que trabajaban en el WTC. Estas fotos, en sus estereotipadas poses, junto a descripciones de las características físicas (como tatuajes o cicatrices) y los nombres de las personas, empapelaron textualmente el Bajo Manhattan, colocadas en las paradas de autobús, en los hospitales, en las farolas, etc. por los familiares que buscaban noticias de sus allegados desaparecidos.



Foto 1. 14 de marzo, 16:00 h. Estación de Atocha. Alberto Ferreras Aguado. *Madrid In Memoriam*, 307.

Tal tipo de mensajes apareció también, aunque en una escala muy pequeña, en las estaciones madrileñas. Pero en ambos lugares las fotos de las personas desaparecidas tenían también otra importante función. Las fotos, junto a otros objetos cotidianos como cartas, mensajes, camisetas, pancartas, etc., estaban ahí para hacer presentes a los ausentes, para llenar con su repetición masiva el vacío dejado por sus muertes. Además de para intentar encontrar a los supervivientes, los retratos individualizados hacían presentes los rasgos físicos, los nombres y las circunstancias familiares de las personas desaparecidas para individualizar a cada víctima, actuando en un sentido opuesto a la despersonalización del enemigo que se persigue, por ejemplo, en la guerra. Para intentar impedir que los muertos se convirtieran en mera estadística (Santino 2006: 12-13). Las paredes de las calles cercanas, donde las familias habían colocado las fotografías de sus miembros buscados en los días inmediatamente posteriores al atentado, fueron llamadas en Nueva Cork, Muro de las oraciones (*Wall of Prayers*) y Muro de la esperanza y el recuerdo (*Wall of Hope and Remembrance*). Tales murales con fotos fueron incluso protegidos de la lluvia con plásticos y, más que servir a las autoridades en las tareas de identificación, cumplieron otra importante función. La presentación pública de los héroes –todavía no-víctimas- y su reconocimiento. Como expresa Diana Taylor, en su ensayo sobre estas acciones espontáneas, “las fotos ocuparon el sitio de los cuerpos desaparecidos” (Taylor 2003: 250).

Una iniciativa de tipo formal que es, asimismo, paralela en Nueva York y Madrid, y que respondió a esta misma demanda popular de reconocimiento individualizado y memorialización de las víctimas, fue la llevada a cabo por el *New York Times*, comenzando a publicar el 15 de marzo de 2001 una serie de retratos biográficos de gente desaparecida en los atentados, primero como “Imágenes de sus vidas” (*Snapshots of their Lives*), que fue sustituida –después de que se tuvo la certeza de su muerte- por la serie “Retratos del duelo” (*Portraits of Grief*) (Tylor 2003: 250). En España, la serie de biografías que se tituló *Vidas rotas* fue publicada por el diario *El País*, bajo la coordinación de Luis Matías López, recogiendo artículos monográficos sobre ciento sesenta y cuatro de los fallecidos en los trenes, cuyas familias accedieron a que se hicieran públicas⁵

5) Estas biografías, junto a otros materiales sonoros y gráficos pueden verse en *La matanza del 11M*, <http://www.cadenaser.com/comunes/2004/11m>.



Foto 2. Estación de Alcalá de Henares, 22-03-04. Cristina Sánchez-Carretero. *Archivo del Duelo* nº 575.

Así pues, en el momento en que se perdió la esperanza de que los desaparecidos retornaran con vida, los murales formados con fotos, carteles fotocopiados, pancartas y mensajes, se convirtieron en lugares en que se depositaron también otros recuerdos y ofrendas como velas, flores, peluches, camisetas, etc., constituyendo altares espontáneos en recuerdo de los fallecidos, que hacían materialmente palpable su presencia y que convirtieron a los sencillos murales espontáneos en “monumentos de papel en el cementerio de piedra de la ciudad” (Kirshenblatt-Gimblett 2003: 19).

En Madrid, la triste espera por la identidad de los heridos y fallecidos fue más breve, pero la intención memorializadora de los ciudadanos constituyó una verdadera manifestación de duelo en los espacios donde se produjo la matanza. Desde casi el mismo momento posterior al rescate de los heridos y fallecidos, se comenzaron formar pequeños altares laicos en los cuales espontáneamente la gente empezó a colocar velas, flores, mensajes de dolor, pero también de solidaridad y de paz, en los andenes y las entradas de las estaciones de Santa Eugenia, El Pozo y Atocha, pero también en otros muchos lugares de la ciudad y en las localidades que habían tenido víctimas entre sus vecinos (Sánchez-Carretero 2006).



Foto 3. Estación de El Pozo. Raúl Barbero Carmena. *Madrid In Memoriam*, 198.



Foto 4. Altar en el interior de la estación de Atocha, 26-03-04. Cristina Sánchez-Carretero, Archivo del Duelo nº 1565.



Foto 5. Altar en la estación de El Pozo, 20-03-04. Cristina Sánchez-Carretero. Archivo del Duelo nº 1576.



Foto 6. Altares en el exterior de la estación de Santa Eugenia, 20-03-04. Cristina Sánchez-Carretero. Archivo del Duelo nº 1937.

La aparición de estos altares espontáneos, como una manifestación de expresión popular cuando se producen muertes traumáticas, individuales o colectivas, de fuerte significado social o político, se ha extendido desde hace unas décadas (Santino 2006; Margry y Sánchez-Carretero 2007). Los casos más difundidos son los de las manifestaciones populares tras la muerte de Diana de Gales (Kear y Steinberg 1999; Walter 1999), pero se han producido en situaciones muy diferentes, como los asesinatos del Instituto de Colombine, la explosión de las bombas en la ciudad de Oklahoma, la muerte del Papa Juan Pablo II o el reciente crimen múltiple de la Universidad Técnica de Virginia (Grider 2007). El doble carácter preformativo y conmemorativo de estas manifestaciones populares de duelo desarrolladas en el espacio público es uno de los elementos que ha interesado a los especialistas, que han señalado las posibilidades de acción y transformación política que tienen muchas de estas manifestaciones, que no solo son una muestra de duelo social, por personas con las que no se tiene una relación directa, sino que manifiestan, por el hecho mismo de producirse, una voluntad de cambio de la realidad y se llevan a cabo en el espacio público frente al ámbito privado. El nombre de *Spontaneous Shrines* obedece a sus características principales, que se refieren a su carácter espontáneo, no organizado por instancias formales, y su forma de ofrenda, con un sentido ritual y sagrado (Santino 2006; Margry y Sánchez-Carretero 2007). Estos aspectos los diferencian de otras formas de memorialización pública de la muerte, que, normalmente, responden a iniciativas institucionales, bien por parte de las estructuras políticas del Estado (por ejemplo, los memoriales a los caídos en las guerras), o bien por parte de la sociedad civil, afectada por fenómenos a los que algún grupo o colectivo decide responder (por ejemplo, los memoriales por los muertos de SIDA en Estados Unidos) (Holst-Warhaft 2000; Doss 2008). Su forma, a pesar de su carácter espontáneo, obedece también a unas pautas generales de desarrollo (Grider 2001: 3-4), en lo que, sin duda, influye que se trata de manifestaciones fuertemente influidas por los medios de comunicación masivos (Grider 2001: 2). Así, el que sean espontáneos no debe confundirse con que su configuración sea aleatoria o incoherente; de hecho, están basados en los códigos y significados culturales que se consideran pertinentes para dar una respuesta colectiva al dolor y la muerte y, en este sentido, tanto recurren a los modernos modos de representación mediática, como a símbolos y sentidos ampliamente arraigados en la cultura tradicional y la religión. Los memoriales improvisados que se organizaron tras los atentados de Nueva York y Madrid, al igual que las fotos que se coleccionaron esos días, eran densos, efímeros y estaban compuestos de materiales cotidianos y muy asequibles (Kirshenblatt-Gimblett 2003: 23).



Foto 7. Recuerdo de familiares, estación de El Pozo, 20-02-04. Cristina Sánchez-Carretero. *Archivo del Duelo* nº 1609.

Con independencia de las muy apreciables diferencias que pueden establecerse entre las manifestaciones ciudadanas posteriores a los atentados de Nueva York y Madrid, las similitudes que, sin embargo, se están repasando, obedecen, no solo a una concepción de la fotografía como un instrumento de acción democrática, sino a una de las funciones fundamentales que desempeña la fotografía: su especial valor para el recuerdo. Y esta función abarca una amplia serie de sentidos que comienzan con el más general y fundamental de la capacidad de la fotografía para dar y dejar testimonio de hechos y realidades puntuales. En este sentido, la presencia de fotógrafos profesionales y amateurs en el escenario de los hechos es una circunstancia habitual a la que ya estamos acostumbrados por nuestra cultura, en la que el reportaje fotográfico es uno de los modos y formatos en que se transmite la información por los medios de comunicación, pero además la extensión de la fotografía digital ha aumentado de tal forma las posibilidades, que prácticamente hoy en día la imagen forma ya parte literalmente de cualquier evento (Kirshenblatt-Gimblett 2003: 20). En Nueva York hemos visto la actuación masiva en este sentido; en Madrid, los fotógrafos de prensa y profesionales en general, como parte del movimiento solidario que recorrió toda la ciudad y el país entero, prestaron sus cámaras y sus conocimientos al servicio de la sociedad, del mismo modo en que lo hicieron otros muchos profesionales: psicólogos, médicos, transportistas, taxistas, etc., que pusieron sus instrumentos de trabajo a disposición de las necesidades acuciantes de los primeros momentos del rescate (García-Vera, Labrador y Larroy 2008).

Pero no solo había que dar testimonio del ataque, de las explosiones producidas en El Pozo, Santa Eugenia y Atocha, sino que los fotógrafos, como otros muchos ciudadanos que también se vieron impelidos a la acción, salieron a la calle con sus cámaras para tomar testimonio de lo que estaba ocurriendo por todas partes: de qué forma la ciudad completa sentía en carne propia el desastre y el dolor, cómo tomaba parte solidaria con las víctimas y los afectados, cómo respondía en sus calles con movilizaciones masivas de gente, y cómo este sentimiento de dolor y pérdida era asimismo extendido por toda España. Miles de fotos fueron tiradas en los días inmediatos al 11 de marzo de 2004, como se había hecho en Nueva York tras el 11 de septiembre de 2001. Estas miles de fotos no solo servían para demostrar la evidencia de lo que retrataban, sino también para demostrar y reforzar nuestra propia existencia. Además, eran tantas y tomadas desde tantos puntos de vista que su testimonio forzosamente tenía que proporcionar una representación democrática, en la que se daba visibilidad a hechos y agentes sociales, quizá no tan considerados en las visiones construidas oficialmente de la catástrofe desde intereses de orden político (Taylor 2003: 255-256).



Foto 8. Balcón de Madrid con lazo negro. 14-03-04. Fernando Garrote. *Archivo del Duelo* n° 298.

Una de las iniciativas surgidas en Manhattan en las semanas posteriores al 11 de septiembre de 2001 fue la organización de la exposición *Here Is New York, Images from the Frontline of History: A Democracy of Photographs*. Se invitó a quienes tuvieran fotografías tomadas de la tragedia a que las aportaran y, después de escanearlas y archivarlas, se expusieron, en un local improvisado del Soho, colgadas de hilos transversales, como si fueran ropa tendida, sin atender al nombre de los autores, a su rango, ni buscar ningún artificio de los habituales en las salas de arte. Se estableció un precio fijo para todas las fotos que se vendieran y la recaudación se destinó al Children's Aid Society. La improvisada exposición, prevista para solo dos meses, llegó a tener una colección de 7.000 fotografías y alcanzó tal éxito de visitas, con 3.000 visitantes diarios, que debió ser prorrogada, llegando a ser vista por 300.000 personas en los doce meses en que estuvo en su emplazamiento original. Posteriormente, fue trasladada a Washington y varias versiones viajaron por ciudades de Estados Unidos, Europa y Japón. A partir de ella se publicó un libro (*Here Is New York* 2002) y se hizo una segunda versión, titulada *History Unframed*, en 2002 en el International Center of Photography. Como complemento de la exposición se inició también un archivo digital de vídeo e historia oral: *Here Is New York: Voices of 9.11*, inaugurado en el Staten Island Historical Society en septiembre de 2002, que recogía las historias y testimonios sobre esos días de los visitantes de la exposición fotográfica (Kirshenblatt-Gimblett 2003: 21-22; Taylor 2003: 258).

Además de *Here Is New York* hubo otras iniciativas en Estados Unidos que recogieron muestras expresivas y, de un modo privilegiado, fotografías sobre los atentados del 11 de septiembre, por ejemplo, la organización de *Exit Art*, un proyecto, a modo de laboratorio interdisciplinar, para recoger respuestas escritas, collages, fotografías, etc., que tuvo una gran acogida, coleccionando 3.500 contribuciones. A estas, habría que añadir las iniciativas oficiales por parte de museos, archivos y centros de cultura popular, que fueron muy numerosas en Estados Unidos (Ver en Kirshenblatt-Gimblett 2003: 23-33).

En Madrid, como respuesta a los atentados, y a los dos días de las explosiones de los trenes, comenzó a organizarse una iniciativa civil y privada, inspirada en el proyecto neoyorquino, titulada *Madrid in Memoriam*. El punto de partida de esta obra, ideada y llevada a la práctica por un grupo de jóvenes profesionales independientes liderado por los hermanos Adán y David R. Burgos, era la misma realidad que llamó la atención en Nueva York; observar cómo los fotógrafos, pero, sobre todo, los ciudadanos corrientes disparaban sus cámaras para intentar plasmar y conservar lo que estaba ocurriendo los días inmediatamente posteriores a los atentados. La primera fase del proyecto consistió en hacer una llamada a cuantas personas quisieran manifestar sus “sentimientos de repulsa hacia cualquier barbarie terrorista” (Burgos 2005: 394) a través de las fotos tomadas esos días para que las pusieran a disposición general en una página web que se creó al efecto (www.madridinmemoriam.org). La página permitía la donación de imágenes en formato digital y el acceso al fondo gráfico que se iba constituyendo. Posteriormente se habilitó una dirección de correo postal para recibir fotografías en soporte de papel. El éxito de la iniciativa fue muy grande y varios fotógrafos consagrados y otros muchos más desconocidos fueron alimentando esta página con sus retratos tomados en Madrid, pero también en otras ciudades, recogiendo las manifestaciones de apoyo y solidaridad con los afectados, y los sucesivos homenajes que iban organizándose en muchas partes.

En el proyecto colaboraron finalmente doscientos diecisiete fotógrafos, que donaron sus obras desinteresadamente. Como señalan los promotores en la exposición de su proyecto, los criterios de selección del material no estaban basados en la profesionalidad de las imágenes y sus autores: “en su mayoría anónimos. Gente de la calle que retrató esos días con cámaras convencionales, digitales o las de sus propios teléfonos móviles. La pluralidad del proyecto estaba garantizada (amas de casa, estudiantes, obreros, profesionales, familiares de las propias víctimas, y un sinfín de gente diversa fue enviándonos sus fotografías...). La aportación de cada imagen era igual de importante para nosotros” (Burgos 2005: 394). Las limitaciones obedecieron únicamente a la ausencia de connotación política en las imágenes y el respeto escrupuloso a la sensibilidad y el dolor de los afectados, que manifestaron su consentimiento y apoyo al proyecto de los

hermanos Burgos, concebido como un homenaje a las víctimas. La página web llegó a compilar un número muy importante de fotografías (unas dos mil imágenes), que abarcan una buena parte de los actos y las actitudes de la gente durante los momentos posteriores a la matanza, sin embargo, no aparece ninguna imagen que pueda dañar la dignidad ni causar daño a los afectados, heridos y familiares de las víctimas. Pero el proyecto de los hermanos Burgos comprendía, asimismo, la organización de exposiciones itinerantes con el material coleccionado y la publicación de un libro que dejara constancia en una selección impresa de la enorme variedad y calidad de las imágenes recogidas por *Madrid In Memoriam*, que sirviera como un recuerdo duradero, y con el resultado de cuya venta pudiera además hacerse una contribución económica, por pequeña que fuera, para las necesidades de los afectados. El libro se publicó y fue presentado públicamente en 2005 (Burgos 2005)⁶.



Foto 9. Selección de las fotografías de *Madrid In Memoriam*

Esta iniciativa, y otras de menor entidad que coincidieron durante aquellos días, obedeció a una forma de organización formal, a pesar de que recogiera la intención solidaria espontánea de muchas personas y, asimismo, responde a un ámbito público, como otras actuaciones que tuvieron lugar. Entre ellas, la documentación gráfica llevada a cabo en los primeros momentos tras el atentado por varios antropólogos madrileños especializados en antropología visual (Lisón Arcal 2005: 16-17). Con este mismo carácter de urgencia, en el CSIC se puso en marcha un proyecto de investigación, dirigido por Cristina Sánchez-Carretero que ha reunido un importante material gráfico (más de dos mil fotografías), junto a otras colecciones de objetos, grabaciones de vídeo y audio, que conforman un archivo etnográfico acerca de las manifestaciones populares de duelo y solidaridad que se produjeron en Madrid tras los atentados del 11 de marzo (Ortiz y Sánchez-Carretero 2008). Un lugar aparte merecen las importantes iniciativas de homenaje y memorialización que culminaron en la realización del monumento a las víctimas del once de marzo inaugurado en Madrid en 2007.

La fotografía cumple en el caso de *Madrid in Memoriam* las funciones clave de representación democrática de un hecho traumático que afecta a toda la sociedad, de documentar y testimoniar una realidad en

6) La influencia del proyecto *Madrid In Memoriam* respecto a *Here is New York* es reconocida no solo de forma explícita por Adán y David Burgos en la exposición escrita de su desarrollo (Burgos 2005: 393), sino en la propia forma del libro. Así, en la caja que le sirve de estuche aparecen reproducidas las fotografías colgadas con pinzas de hilos metálicos sobre un fondo de cielo azul y nubes, en una cita explícita a la exposición del Soho neoyorkino.

el mismo momento y lugar en que se ha producido con visos de objetividad, y de memorializar y mantener vivo el recuerdo de los desaparecidos y heridos, como queda claro en el propio título de *Madrid in Memoriam. Una iniciativa para el recuerdo*. Pero, estas mismas funciones, que en las iniciativas que hemos repasado se desarrollan en un ámbito público y ciudadano, tienen también una vertiente de empleo de la fotografía en un ámbito íntimo y privado.

Como es sabido, la imagen de los ausentes es una huella de su vida entre nosotros, rememora momentos y aspectos de las personas queridas que resultan significativos afectivamente y contribuye a mantener viva su presencia. En el caso del duelo desarrollado en el espacio público por las víctimas de los atentados de Madrid, las fotografías de muchos de los fallecidos en los trenes inundaron los altares espontáneos que se organizaron en las estaciones, en los que se insistía, con fotos y además con las palabras, en su presencia como parte de nosotros; como “pueblo”, con frases repetidas como: “En ese tren íbamos todos”. Estos mensajes nos remiten a ese sentido de identificación general, aunque las cartas, las fotografías, las dedicatorias, iban dirigidas a cada una de las víctimas, llamadas por sus nombres (Ortiz y Sánchez-Carretero 2008). Pero también en algunos casos fueron los propios familiares y amigos los que colocaron en esos lugares fotos de sus seres queridos junto a mensajes en que les expresaban su amor, el desconsuelo por su pérdida y la promesa de no olvidarlos. Estas muestras de duelo fueron más frecuentes en el caso de jóvenes y niños, cuya muerte temprana es sentida con un punto aun mayor de impotencia e injusticia e indicaban la misma necesidad de individualizar a cada una de las personas que murieron en los trenes. De la misma manera, desde ese momento, en el ámbito privado, las fotografías de los fallecidos, su imagen reproducida por los más diversos medios, acompaña el duelo y el dolor de ciento noventa y dos familias en el interior de sus corazones y sus casas.



Foto 10. Estación de Atocha, 8-06-04. Cristina Sánchez-Carretero. *Archivo del Duelo* nº 664.

BIBLIOGRAFÍA

- BURGOS, Adán y David R. (eds.): *Madrid In Memoriam. Una iniciativa para el recuerdo*, Madrid: B&B Ediciones, 2005.
- DOSS, Erika: *The Emotional Life of Contemporary Public Memorials. Towards a Theory of Temporary Memorials*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008.
- FERRÁNDIZ, Francisco: “11-M. Crisol de miradas”, *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 35 (2004).
- GARCÍA-VERA, M. Paz; LABRADOR, Francisco J. y LARROY, Cristina: *Ayuda psicológica a las víctimas de atentados y catástrofes*, Madrid, Editorial Complutense, 2008.
- GÓMEZ, Luis; ORDAZ, Pablo y PEREJIL, Francisco: *Las crónicas del 11M*. Libros electrónicos. ElPaís.es. Diario El País S.L., 2004.
- GRIDER, Sylvia: “Spontaneous Shrines: A Modern response to Tragedy and Disaster”, *New Directions in Folklore*, 5 (2001), pp. 1-9.
- GRIDER, Sylvia: “Public grief and the politics of memorial”, *Anthropology Today*, 23, n° 3 (2007), pp. 3-7.
- Here Is New York: A Democracy of Photographs*, Zurich and New York, Scala, 2002.
- HOLST-WARHAFT, Gail: *The Cue for Passion. Grief and its Political Uses*, Cambridge and London, Harvard University Press, 2000.
- KEAR, Adrian y STEINBERG, Deborah Lynn (eds.): *Mourning Diana. Nation, Culture and the Performance of Grief*, London, Routledge, 1999.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara: “Kodak Moments, Flashbulb Memoires. Reflections on 9/11”, *The Drama Review*, 47, n°1 (2003), pp. 11-48.
- LISÓN ARCAL, José Carmelo: “Investigando con fotografía en antropología visual”, en C. Ortiz, C. Sánchez-Carretero y A. Cea (coords.): *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 15-30.
- MARGRY, Peter Jan y SÁNCHEZ-CARRETERO, Cristina: “Memorializing traumatic death”, *Anthropology Today*, 23, n° 3 (2007), p. 1.
- RUIZ-GALLARDÓN, Alberto: “Ciudadanía visual”, en A. y D. R. Burgos (eds.): *Madrid In Memoriam. Una iniciativa para el recuerdo*, Madrid, B&B Ediciones, 2005, p. 9.
- ORTIZ GARCÍA, Carmen y SÁNCHEZ-CARRETERO, Cristina: “Archivos etnográficos, memoria y nuevos patrimonios: el caso del Archivo del Duelo”, en X. Pereiro, S. Prado Conde e H. Takenaka (eds.): *Patrimonios culturales: Educación e interpretación*, San Sebastián, XI Congreso de Antropología de FAAEE, 2008.
- SÁNCHEZ-CARRETERO, Cristina: “Trains of Workers, Trains of Death: Some Reflections after the march 11th Attacks in Madrid”, en J. Santino (ed.): *Spontaneous Shrines and the Public Memorialization of Death*, New York, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 333-347.
- SANTINO, Jack: “Performative Commemoratives: Spontaneous Shrines and the Public Memorialization of death”, en J. Santino (ed.): *Spontaneous Shrines and the Public Memorialization of Death*, New York, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 5-15.
- STURKEN, Marita: “The aesthetics of absence: Rebuilding Ground Zero”, *American Ethnologist*, 31, n° 3 (2004), pp. 311-325. TAYLOR, Diana: “Lost in the field of vision”, en *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham and London, Duke University Press, cap. 9, 2003, pp. 237-264.
- WALTER, Tony (ed.): *The Mourning for Diana*, Oxford and New York, Berg, 1999.