
Special issue
Visual motifs

Fran Benavente Burian
<https://orcid.org/0000-0002-1160-0277>
fran.benavente@upf.edu
Universitat Pompeu Fabra

Santiago Fillol
<https://orcid.org/0000-0003-2463-6073>
santiago.fillol@upf.edu
Universitat Pompeu Fabra

Glòria Salvadó-Corretger
<https://orcid.org/0000-0002-2460-6934>
gloria.salvado@upf.edu
Universitat Pompeu Fabra

Recibido
14 de diciembre de 2020
Aprobado
5 de febrero de 2021

© 2021
Communication & Society
ISSN 0214-0039
E ISSN 2386-7876
doi: 10.15581/003.34.2.433-447
www.communication-society.com

2021 – Vol. 34(2)
pp. 433-447

Cómo citar este artículo:
Benavente Burian, F., Fillol, S. & Salvadó-Corretger, G. (2021). Iconografía del cadáver en la esfera pública. Presencia y ausencia del cuerpo muerto en tiempos de pandemia. *Communication & Society*, 34(2), 433-447.

Iconografía del cadáver en la esfera pública. Presencia y ausencia del cuerpo muerto en tiempos de pandemia

Resumen

En este artículo estudiamos, desde una perspectiva iconográfica, política y antropológica, el motivo visual del cadáver y su presencia en la esfera pública en tiempos de pandemia. A partir del análisis de la representación del cuerpo muerto en las imágenes de los medios de comunicación actuales, hemos tratado de pensar cómo se transformaron los esquemas formales e iconográficos de presentación de la muerte con la irrupción, desde marzo de 2020, de la pandemia de Covid-19. El régimen pandémico, excepcional a nivel político y antropológico, supone un acercamiento particular a la problemática de la representación del cuerpo muerto (cuerpo anónimo, portador de un virus), cifrado en una dialéctica entre un régimen de omisión y censura y el desplazamiento de la representación de la muerte hacia la simetría acumulativa de las fosas o ataúdes vacíos que prefiguraron el cadáver por venir. La iconografía pandémica, construida con frecuencia sobre el imaginario de la ciencia-ficción, perfila la inquietud deshumanizada de un futuro distópico. En esas condiciones de excepcionalidad, algunos cadáveres, *a priori* anónimos, se singularizan, mostrando, aún en el espacio en suspenso de la Covid-19, la permanencia de esquemas estructurales de violencia que se deben denunciar y combatir en presente. En ese sentido, proponemos también estudiar los cadáveres reivindicados por el Black Lives Matter y la peculiar forma representativa que toman, muy diferente a los de las víctimas de la epidemia. Finalmente, desde estas coordenadas y a partir del tratamiento mediático del cuerpo de Diego Armando Maradona, consideramos como significativo el retorno al centro de la esfera pública del cadáver icónico, que impone un régimen de extrema visibilidad y desborda los límites representativos de la excepcionalidad pandémica.

Palabras clave

Cadáver, motivo visual, Covid-19, Black Lives Matter, iconografía, muerte, cultura visual.

1. Introducción

La representación de la muerte ha sido un tema central de la tradición iconográfica occidental y el motivo visual del cadáver, con los problemas y desafíos que plantea, resulta crucial para delimitar la necesidad del estudio iconográfico de las imágenes fotográficas y televisivas y su producción de significación en la esfera pública.

Así lo constatan Jordi Balló e Iván Pintor cuando sitúan el cadáver de Marat como puerta de entrada y motor de la investigación sobre las iconografías en la esfera pública (Pintor & Balló, 2019). *La muerte de Marat* (1793), de Jacques Louis David, representa el cuerpo muerto en un momento inmediatamente posterior al deceso. Casi podríamos decir que lo hace prácticamente en el momento de producción del cadáver. Este estadio de transición entre la vida y la muerte se fija en una retórica visual que pasa por la lividez del cuerpo, la posición recostada, la caída de la mano, la herida y la sangre roja destacada, entre otros motivos. No se trata, en este caso, de un tema religioso o mitológico, sino de un tema histórico o, más bien, de una imagen de actualidad, pintada al hilo de los acontecimientos. Sin embargo, la imagen remite en los temas (la traición, la muerte de la figura emblemática, la pasión) y en la representación corporal, a la iconografía del cristianismo. Lo interesante es que esta imagen pictórica, realizada con la urgencia del retrato contemporáneo a los acontecimientos, toma una serie de decisiones sobre cómo mostrar el cadáver para fijar una determinada visión política de la figura emblemática. El marco político aparece mediado por toda una tradición iconográfica, histórica y religiosa que condiciona nuestra respuesta emocional y determina los modos en los que el poder se expresa. Vemos, entonces, cómo sobre el motivo del cadáver se anudan iconografía y política. De hecho, buena parte de las referencias del editorial de Balló y Pintor se construyen sobre el motivo del cadáver: por ejemplo, en la centralidad del motivo visual de la *Pietà*.

¿Cómo se presenta en imágenes el cadáver real en los periódicos y en las noticias televisivas? ¿Existen códigos o estrategias de representación que determinen esta presentación? ¿A qué intereses, mecanismos ideológicos o de poder responden esas estrategias? Estas preguntas aparecen reencuadradas, y potenciadas, por el contexto actual. La pandemia de Covid-19, con más de un millón seiscientos mil muertos en el mundo (más de 47.000 en España), nos enfrenta de forma dramática ante la omnipresencia de la muerte y su modo de aparecer en los medios. Los cuerpos muertos de la Covid-19 han ocupado buena parte del espacio de los “cadáveres” habituales: inmigrantes, refugiados, víctimas de la guerra o de atentados, y nos parece necesario abordarlos de forma específica en este momento. Tampoco podemos obviar la irrupción paralela en la esfera pública, o más bien reaparición, del tema de la violencia racial, especialmente en Estados Unidos, asociada, como sabemos, a la producción de otros cadáveres específicos: cuerpos de individuos afroamericanos brutalizados hasta la muerte por la policía de diversas ciudades estadounidenses.

A la vista de este contexto, aparecen una serie de cuestiones que deberán organizar nuestra investigación. En primer lugar, ¿qué tipo de cadáveres y qué motivos visuales y formas de representación asociados a esas tipologías han dominado la esfera pública contemporánea? ¿Qué tipo de transformaciones y desplazamientos en la representación de los cadáveres provoca la irrupción de la Covid-19? ¿Cómo se reinscriben o reaparecen en este contexto los “otros” cadáveres?

El recorrido que planteamos se estructura en tres secciones. En la primera repasamos las cuestiones generales que han dominado la representación del cadáver en la esfera pública en nuestra contemporaneidad. En la segunda, abordamos la caducidad súbita de esa contemporaneidad que provoca la irrupción de los muertos por Covid-19, y las cuestiones de representación visual que aparecen asociadas a esos “nuevos” cadáveres. Por último, en el marco de excepción provocado por la pandemia, vemos reemerger cadáveres tradicionales

asociados a una historia, como aquellos víctimas de la opresión racial en los Estados Unidos a raíz del asesinato de George Floyd, acaecido en Minneapolis en mayo de 2020.

2. Imágenes de la muerte en la esfera pública contemporánea

La representación de la muerte es un ámbito historiográfico de larga tradición, con aportaciones importantes en este sentido de historiadores como Phillipe Ariés (2005, 2011) o Michel Guiomar (1967). Nosotros nos centramos aquí en el motivo visual del cadáver, lo que nos hace entrar en una esfera particular, puesto que pone en juego la materialidad de la carne muerta y cómo tratarla a nivel visual: “Emptied of traditional forms of agency, the corpse is nevertheless not without its own powers of moving, and even organizing, the world” (Edwards, 2018, p. 5).

Debemos constatar una paradoja como punto de partida. Por un lado, encontramos una sociedad de violencia sobreexpuesta y, por tanto, superabundante en cuanto a imágenes de la muerte en los medios y en la ficción, como indican Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2009). Por otro lado, el cadáver como tal, en su presencia material, descompuesta, tumefacta, apunta a la categoría de lo abyecto –aquello que no debe ser visto ni mostrado públicamente–, tal como lo definía Julia Kristeva (1980). Con frecuencia, la visión del cadáver se asocia a aquello que puede perturbar los sentidos y el razonamiento y que, por ello, debe quedar oculto a la vista, fuera de campo o velado. Siguiendo la tradición aristotélica, el cadáver debe ser presentado de forma decorosa. De su contemplación no debe desprenderse placer estético y, si es posible, debe suscitar la compasión. Si llegamos hasta Kant, la contemplación del cadáver queda fuera del ámbito de la estética. Vemos entonces a qué clase de paradojas apunta una iconografía del cadáver en la esfera pública: de un lado, omnipresencia de la muerte y del cadáver, especialmente en la ficción; de otro, mantenimiento del tabú sobre el cadáver, especialmente si este es el cadáver de alguien cercano. El cuerpo muerto, por tanto, se ofrece como imagen especialmente problemática y como perturbación en el campo de la esfera pública.

Si atendemos a la tipología de imágenes de cadáveres en los medios de comunicación en los últimos años, veremos emerger una serie de cuestiones relevantes. La primera de ellas atañe a la condición individual o colectiva de la imagen del cuerpo muerto. El cadáver singularizado remite a constantes iconográficas y a significaciones diferentes que el agrupamiento de cadáveres o cadáver colectivo. El cadáver representado singularmente puede ser emblemático¹ (un cadáver que porta la huella de una historia y señala un momento relevante en esta) o bien puede remitir a las formas del anonimato. Muy diferentes a las tipologías de presentación del cadáver emblemático son las imágenes de mujeres víctimas de violencia doméstica, ahogados, accidentados o víctimas de crímenes. En este caso, se recurre de forma reiterada a la imagen del cadáver envuelto en sábanas o mantas y sacado en camilla del lugar de los hechos por sanitarios o funcionarios públicos. La distancia impuesta a la cámara y la ocultación del cadáver remiten al tabú representativo (el cuerpo oculto) y a una cierta idea de anonimato, donde las víctimas no se singularizan sino que engrosan las cifras estadísticas de muertos por un determinado delito, algo muy claro en los casos de violencia doméstica. Una variante particular de esta presentación pública del cadáver individualizado ocurre con las víctimas de ahogamiento y, en ocasiones, con algunos refugiados o inmigrantes arrojados a las playas de los lugares a los que pretendían arribar. En ambos casos, domina la distancia representativa de la imagen, la cámara situada lejos y el cadáver tapado, generalmente rodeado de diversos funcionarios o personal de servicio público, de pie junto a él, muchas veces observándolo. Sin embargo, en el caso de los inmigrantes –una categoría particular del “otro”–, el trabajo iconográfico suele entrar en juego de una manera más clara: se muestra, con frecuencia, el cuerpo solitario junto al agua, que señala la frontera que se estuvo a punto de alcanzar. Son planos generales, que en estos casos evitan la presencia de

¹ Es lo que Margaret Schwarz denomina “cadáver icónico”. Véase: *Dead matter: The meaning of iconic corpses*.

otras figuras humanas y que apuntan a la soledad y el desamparo del cuerpo muerto, tapado o descubierto. El decoro, la ocultación, deja paso al trabajo sobre el patetismo de estas “tragedias”, como si en algunos casos fueran fruto de elementos naturales (la presencia del mar, territorios escarpados) en lugar de razones de políticas de inmigración.

Entre el cadáver emblemático y el cadáver anónimo se encuentra una categoría intermedia que remite, en ocasiones, a una larga tradición iconográfica. Se trata de la imagen del cadáver expuesto públicamente a modo de admonición o ejemplo. En este caso, el cadáver se muestra al público convertido en imagen de un tormento ejemplar. Se trata en estas imágenes de cuerpos heridos, castigados, abiertos, desnudados, tratados sin ninguna muestra de respeto o decoro; exhibidos generalmente con los brazos en cruz, tirados o arrastrados por el suelo, llenos de polvo. En la tradición iconográfica este cadáver arrastrado, como el de la víctima de un linchamiento en Gaza de noviembre de 2012, remite al episodio de Aquiles y Héctor en la *Ilíada*. Héctor, hijo de Príamo, caudillo de los troyanos, es el responsable de la muerte de Patroclo, el mejor amigo de Aquiles. Este, convertido en paradigma de la ira desatada, despliega su furia contra los troyanos y persigue y mata a Héctor. Después, como muestra de su ira, arrastra durante tres días el cuerpo de Héctor alrededor de las murallas de Troya.

Otro régimen de imágenes de presencia del cadáver en los medios es el que remite a la expresión del lamento, a las muestras de duelo o de sufrimiento. Esta configuración, en la que el cadáver no se expone como prueba de un hecho sino que se presenta como modo de expresión del *pathos* familiar o colectivo, responde a una tradición relacionada habitualmente con el sufrimiento de las víctimas en tanto que colectividad, comunidad o pueblo. La relación del cadáver mostrado con el *pathos* de aquellos que lo acompañan remite también a la tradición cristiana y se relaciona de nuevo con el tema de la pasión de Cristo y los universos figurativos en torno al descendimiento de la cruz. En este universo temático e iconográfico destaca, por ejemplo, el motivo clásico de la *Pietà*, el motivo iconográfico galvanizado por la expresión del dolor de la madre que sostiene en brazos el cadáver del hijo fallecido. La *Pietà*, explica Jordi Balló (2000), es el motivo más repetido en el cine, puesto que sintetiza en un drama individual una tragedia colectiva. La representación del duelo funerario es un motivo privilegiado para ver cómo las fórmulas patéticas –fórmulas de expresión de sentimientos o pasiones según la iconología de Aby Warburg (2005, p. 415)– migran en la historia y reaparecen en diferentes momentos de la historia en contextos previsibles o imprevisibles. Estas fórmulas de expresión se fijan fundamentalmente en una gestualidad dramática y emotiva que propone una conexión con el espectador a través de la idea del dolor compartido.

Aquí emerge una cuestión importante en lo que toca a la iconografía del cadáver en la representación en medios de comunicación: cómo la humanidad se pone en juego en la tensión entre la singularidad del individuo y la generalidad de la especie. Resulta relevante, en este punto, observar cómo abundan, en lo que respecta a la representación de las víctimas de la masacre, las imágenes del grupo de cadáveres alineados o acumulados. Estas imágenes presentan los cadáveres, generalmente colocados unos junto a otros, en gran número, reforzando las líneas perspectivas. Los cuerpos muertos pueden aparecer descubiertos o tapados pero, en cualquier caso, como masa de cadáveres antes que como cadáveres individualizados. Es notable observar cómo esta exposición de cadáveres alineados remite, con frecuencia, a masacres lejanas a occidente (los conflictos en oriente medio) y, en cierto modo, despersonalizan la ocurrencia del cadáver. En los medios más o menos tradicionales es muy diferente la representación de las víctimas de la masacre si estas son no occidentales o si pertenecen al mundo europeo o norteamericano.

El uso de los cadáveres alineados en perspectiva y en varias filas ha sido recurrente, por ejemplo, en las imágenes de la guerra de Siria, pero también en aquellas que muestran las tragedias sufridas por inmigrantes. El punto de fuga de la alineación de cadáveres al infinito habla de la cantidad de víctimas, pero también de su indiferenciación, del concepto de víctima global, incluso numérica, cuyo rostro no trasciende. Se presentan dos opciones: o el cadáver

es mostrado con una posición y colocación de manos que remite a la fotografías colectivas de víctimas de la masacre cuyo origen podemos situar en las fotografías de los comuneros en sus ataúdes tomadas en 1871 por André Adolphe Eugène Disderi (Didi-Huberman, 2012, p.99) y que después hemos visto retornar con frecuencia en los conflictos bélicos del siglo XX; o bien los cuerpos están tapados por sábanas o mantas de color uniforme, reforzando el carácter impersonal y acumulativo de las víctimas. Como apunta Didi-Huberman, en estos casos la emergencia del cadáver colectivo no es indicio de insurgencia o de afirmación, sino muestra de precariedad. La pluralidad no modifica el paisaje sino que aparece como ensamblaje de cuerpos fruto de una operación: militar en el caso de las víctimas sirias y palestinas; policial o restrictiva en el caso de los inmigrantes; y, al final, fruto de una operación de representación pública con el objeto de impactar al espectador occidental.

Nuestra familiaridad con la historia del arte, la del cine o la de la fotografía nos permite situar las imágenes de actualidad en una tradición iconográfica y, de este modo, precisar cómo se construye el significado de las imágenes para su presentación en los medios (o desde los medios) y la esfera pública. Por ejemplo, cómo la prensa trabaja la representación del motivo del cadáver en función de unos parámetros que tienen que ver con las dialécticas de la mostración y el ocultamiento, la singularidad o el agrupamiento, el decoro o la crudeza, entre otras. Las decisiones de construcción o selección de la imagen para representar un acontecimiento parecen responder a criterios ideológicos o denotan posiciones de poder determinadas. Cualquier decisión formal en una imagen reenvía al acontecimiento y a una historia, escribe Didi-Huberman (2019, p. 55), y esta historia es también una historia de las formas. Las imágenes son un medio para la expresión del poder, así como pueden ser un medio para su recusación.

Esta contemporaneidad iconográfica es la que lleva a su límite y transforma la irrupción de la pandemia global de Covid-19. Como ha señalado Ivan Pintor (2020), a medida que la pandemia iba llegando a Europa, se imponía una “estética de la desaparición”: “Otras imágenes, como las del hacinamiento de los refugiados y migrantes sirios en la frontera entre Turquía y Grecia o las de la epidemia de sarampión en la República Democrática del Congo y de dengue en Latinoamérica empezaron a desaparecer de los informativos”. A partir de ese momento y en rápida progresión, los únicos cadáveres que cuentan serán los de las víctimas de la pandemia. Pero ¿qué forma toma la presentación de esos cadáveres en los medios?

3. Cadáveres virtuales

En uno de los estudios más importantes sobre el tratamiento de los cadáveres a lo largo de la historia, Louis-Vincent Thomas observa –vinculando biología, estética y antropología– que “si los hombres han inventado ritos para purificar, esconder, controlar o suprimir la putrefacción de los cuerpos muertos, es sin duda menos por el muerto que por ellos mismos, a fin de protegerse de la contaminación de la muerte” (1980, pp. 83-84). Los sarcófagos, tumbas y esculturas en mármol han operado desde siempre como exoesqueletos incorruptibles para apartar de la vista (y de la imaginación) la descomposición de los cuerpos. Sin embargo, las pestes y sus muertos siempre han tenido sus imágenes. Desde *La peste de Asdod* (cuadro de Nicolás Poussin que retrata una peste bíblica tomando como modelo la peste real que asoló Europa en el siglo XVII, con cadáveres de pieles azuladas y mórbidas repartidos por las calles de una ciudad que recuerda más a Roma que al Antiguo Testamento, junto a ciudadanos que se tapan la nariz para evitar la pestilencia), hasta las imágenes del “Burns Archive” (la colección documental más importante de fotografías de enfermos, deformados y muertos de los últimos dos siglos, que ha sido fuente de consulta de historiadores, pensadores o artistas como Picasso, entre muchísimos otros)². Si ante la Covid-19 los gobiernos han eliminado el registro de sus muertos para evitar un contagio más viral que vírico, ¿qué imágenes nos

² Véase Burns, 2019.

quedan de esta experiencia? Ante semejante abstracción, ¿qué imágenes de las numerosísimas muertes que asimilamos estadísticamente han logrado manifestarse?

Durante la llamada primera ola, las imágenes que circularon por los medios fueron los cuerpos aislados por plásticos, por sacos herméticos y diversos envoltorios (abandonados en la calle o transportados por sanitarios en camillas) que recuerdan a las imágenes más recurrentes de toda catástrofe nuclear o medioambiental: muchas de ellas podrían pertenecer a Chernóbil, o a las distopías epidémicas que cineastas como George A. Romero (*The Crazies*, 1973), Terry Gilliam readaptando a Chris Marker (*12 Monkeys*, 1995), Wolfgang Petersen prefigurando un virus contagiado por animales a la población (*Outbreak*, 1995) o Steven Soderbergh explicando en detalle las fases de una epidemia global (*Contagion*, 2011) recrearon en sus obras. Son imágenes que en cierto modo ya habíamos visto, que reconocíamos desde estos otros universos figurativos históricos y ficcionales. En todas ellas hay personal sanitario enfundado en EPIS (equipos de protección individual) que recuerdan a trajes pseudo-espaciales, cadáveres envueltos en sacos herméticos y ciudades desiertas (generalmente son imágenes de grupo, en las que se desinfecta un espacio, se traslada un cuerpo, se cava una fosa con la pala, se introduce un ataúd en un hoyo; hay un componente de urgencia en el acto que se realiza pero a su vez una sensación de lentitud).

Entre todo este régimen de reiteraciones, prohibiciones y omisiones, unas pocas imágenes inauditas nos permitieron leer a contrapelo las muertes ocurridas que comenzaban a emerger desde los subsuelos del 2020. Nos referimos a dos imágenes elusivas que cuentan más por lo que prefiguran o refiguran que por lo que su materialidad expone.

La primera de ellas se produjo en la isla de Hart, frente a New York, y se replicó en varias ciudades de Brasil, México, Iraq o Sudáfrica. Un plano cenital con un encuadre muy abierto muestra una extensísima zanja abierta con máquinas excavadoras preparándose para albergar un número incalculable de cadáveres. Una zanja propia de una obra de ingeniería civil o de una distopía aún no rodada. En esta figuración tan particular, palpaban los cadáveres venideros de la pandemia. Ante la invisibilidad del virus y sus cadáveres, una fosa atroz e incalculable zanjaba su abstracción³.

La segunda imagen inaudita sucedió durante el mes de noviembre en Dinamarca. Ante una posible mutación del virus en los visones, el gobierno danés decretó el exterminio de toda la población de estos animales (que se calculan en más de 15 millones). Asistimos así a una reemergencia del más denso imaginario del exterminio del siglo XX: camiones llevando en masa a todos estos animales destinados al prematuro exterminio, pilas de cadáveres lanzados desde enormes palas de excavadoras (una masa blanca en la que se mezclan cabezas y extremidades idénticas), cadáveres de visones colocados en fila, bocarriba, en estantes metálicos apilados y nuevas fosas en las que sus cadáveres fueron desechados como basura tóxica. Se trata de imágenes saturadas, en las que los cuerpos ocupan todo el encuadre y siguen en el más allá del fuera de campo. Además, en muchas de las fosas comunes danesas, los cadáveres de los visones exterminados comenzaron a reemerger a la superficie a causa de los líquidos y procesos de descomposición.

En estas imágenes asistimos a una suerte de ominosa somatización colectiva, como si todas las imágenes escamoteadas durante la pandemia encontrasen en estos ecos o resquicios las hormas necesarias para poder aflorar, como síntomas, en la esfera pública. Ante estas imágenes no podemos dejar de pensar en clásicos del cine de ciencia ficción como *Invasion of the body snatchers* de Don Siegel (1956) o *Soylent Green* de Richard Fleicher (1973), que especularon exterminios apocalípticos y seriados de toda la humanidad: en sus imágenes de camiones incineradores y cementerios industriales que aspiraban cadáveres, los poderes del futuro se convertían en fábricas tanatorias.

³ El caso de la isla neoyorkina tiene una resonancia especial: Hart ha sido el sitio donde se depositaban desde hace dos siglos los cuerpos muertos que nadie reclamaba en la gran metrópolis. Una isla de cadáveres.

En su *Dialéctica negativa*, Theodor Adorno (1990, p. 362) insistió que después de Auschwitz, “la muerte se ha convertido en algo que nunca había sido temible de esa forma. Ya no queda posibilidad alguna de que se introduzca en la experiencia vital de los individuos, como algo concorde con el curso de la vida”. Resulta imposible e insensato comparar el exterminio de Shoah con las muertes de la pandemia. Sin embargo, sus lógicas figurativas pueden ser cotejadas con serena inquietud. La ocultación de la muerte y la desaparición de los cuerpos que la atestiguan es un proceso cuya invisibilización exige ser pensada radicalmente. Ante la inconmensurable desmaterialización de su tiempo, Adorno respondió con su *Dialéctica Negativa*, mientras el poeta Celan respondió con sus célebres versos que situaban las tumbas en el cielo. Como sentenció Paul Klee (2013, p. 6) sacudiendo la tradición mimética del arte occidental, “el arte no representa lo visible, hace visible”. Nos toca a nosotros asumir estos agujeros de imágenes (y su tradición) para poder imaginar y pensar las muertes que produce este presente tan esquivo.

Una de las vivencias más extremas que provocó la pandemia de la Covid-19 fue la prohibición de celebrar funerales. Durante el primer confinamiento no estaba permitido realizar el civilizador ritual de despedir a los familiares muertos: los cadáveres producidos por la epidemia no se podían ver ni enterrar. Tras su aislamiento en la enfermedad, su condición de cadáveres tóxicos los confinaba ahora a la categoría de datos: se informaba de la muerte, entraban (según los casos y políticas informativas) en las estadísticas, pero no se podía compartir el ritual comunal de sepultarlos. Esta contemporánea vivencia, digna de una reescritura de la tragedia de *Antígona*, es todo un indicio de la pronunciada negatividad que la visualización de los cadáveres ostentó (y ostenta) en la presente pandemia⁴.

Roland Barthes (2004, p. 179) señala que toda ceremonia permite habitar el sentimiento: “el duelo protege como una casa”. El duelo materializa y encarna la muerte, podríamos decir glosando a Barthes. Retomando esta noción, el filósofo coreano-alemán Byung-Chul Han recuerda que los rituales se internalizan a través del cuerpo, que los asimilamos con nuestra presencia activa en ellos: “los rituales son procesos de incorporación y escenificaciones corpóreas. Los órdenes y valores vigentes en una comunidad se experimentan y se consolidan corporalmente [...]. De este modo, los rituales generan un saber corporizado y una memoria corpórea, una identidad corporizada, una compenetración corporal” (2020, p. 23). Esta idea de comunidad se tambalea por completo ante la virtualización de una experiencia tan constitutiva como el funeral de los seres más próximos. Han señala en su libro *La desaparición de los rituales* que “la digitalización debilita el vínculo comunitario por cuanto tiene un efecto descorporizante. La comunicación digital es una comunicación descorporizada” (2020, p. 24). En este sentido, lo que los funerales virtuales de la pandemia establecen en un grado exacerbado es “una comunicación sin comunidad” (p. 11). Y quizá lo más inquietante es que este altísimo grado de abstracción no se trata, en realidad, de una experiencia inconcebible. Cualquier ciudadano occidental de más de cuarenta años ha vivido la progresiva y aséptica transformación de los funerales: si en la infancia asistió a algún íntimo velorio familiar en el hogar del difunto, desde hace años esta vivencia ha sido borrada por completo de la faz de nuestra vida. Los cadáveres son gestionados por empresas funerarias que estipulan numerosas barreras en el vínculo con el difunto. Desde hace años asistimos a una creciente despersonalización del contacto con los cuerpos muertos, o más bien somos asistidos por

⁴ En Nueva York, uno de los focos de mayor incidencia del virus, se implementaron cajones de cartón para acelerar el proceso de incineración de los cadáveres infectados: una industrialización de la muerte pocas veces vista en el último siglo. Ante el colapso de funerarias de todo el mundo (en los momentos de mayor incidencia de la primera ola se impuso la incineración), comenzó a desarrollarse el negocio de los entierros digitales: encuentros virtuales para despedir al difunto, que llegan incluso a producir lápidas virtuales con códigos QR para que los familiares acerquen sus móviles y accedan desde sus hogares a un libro del muerto donde aparecen imágenes de su vida. Las *startups* que comercializaron estos rituales digitales ofrecían un espacio virtual para que se encontrasen los vivos ante la doble ausencia del familiar; en estos velorios de la era Covid-19, a la muerte del familiar se sumaba la sustracción de su cadáver.

entidades que depositan los cadáveres cada vez más lejos de nuestra experiencia, de un modo similar a la gestión que hace un banco de nuestro dinero. Este proceso de abstracción ha conquistado un nuevo hito durante la pandemia, abrazando su total virtualización. Si el hedor de los muertos, su *rigor mortis*, su descomposición fueron temores de otra época, estos no solo han desaparecido de nuestras vivencias cotidianas sino también de nuestro imaginario.

“El modo conjuntivo de interacción social que había prevalecido desde la revolución neolítica ha sido rápidamente reemplazado por un modo de interacción conectivo. Este último comenzó a imponerse cuando las interfaces automáticas de las máquinas de información invadieron e inervaron la esfera lingüística” (Berardi, 2017, p. 28). Berardi señala que el giro de la conjunción a la conexión marca el pasaje del capitalismo industrial al nuevo modelo que él denomina “semicapitalismo”: una mutación antropológica radical donde predomina “la proliferación de dispositivos digitales en el universo orgánico de la comunicación y en el cuerpo mismo”, que deriva en una total alteración de los vínculos entre conciencia y realidad, provocando un desmesurado y, sobretodo, “desensibilizado” intercambio de signos (Berardi, 2017, p. 29). “Pero en la realidad industrial, la meta invisible de la valorización abstracta se obtiene por medio de la manipulación física de cosas visibles. El semicapitalismo disuelve el proceso visible de la producción [...] Este opera la absoluta fundición de la esfera de la visibilidad y la acumulación del capital en el reino abstracto del intercambio virtual” (p. 130). De este modo, no resulta extraño asistir al apogeo del proceso de abstracción del rito funerario iniciado hace décadas que el semicapitalismo digital parece haber consumado en un grado extremo durante la pandemia.

El reconocido filósofo italiano Giorgio Agamben ha alertado insistentemente, antes y durante la pandemia, del peligro de un estado que ha convertido la existencia en una obligación sanitaria. Agamben (2020) ha propiciado numerosos y polémicos debates cuestionando que la “distancia social” no es una simple medida sanitaria sino un principio de ordenación social⁵. En este principio estriba el pasaje de la biopolítica (regencia y administración de una sociedad sobre los cuerpos de sus ciudadanos que deriva de los estudios de Michel Foucault) a la necropolítica (administración de la muerte) que se vislumbra como el oscuro horizonte político de nuestro tiempo: “que el primer ejemplo de una legislación donde un Estado asume programáticamente el cuidado de la salud de los ciudadanos haya sido la eugenesia nazi, que dictó Hitler en 1933 para proteger al pueblo alemán de las enfermedades hereditarias, debería hacernos pensar”, nos recuerda Agamben (2020, p. 102).

Las denuncias políticas y ontológicas de Giorgio Agamben sobre la distancia social (2020), la descorporeización que señala Byung-Chul Han (2019), o la irrefrenable desmaterialización que Franco Berardi identifica en el semicapitalismo (2017), entre otras voces críticas de nuestro presente, tiene su correlato directo en las denuncias que un grupo de periodistas gráficos y fotógrafos españoles realizaron durante la pandemia ante la prohibición (más explícita que implícita) de tomar fotos de los muertos⁶. Esta veda de imágenes, como se ha señalado, impone una abstracción sin precedentes en la historia: una pandemia sin imágenes de las residencias de ancianos, ni de los hospitales colapsados donde se producían las incontables muertes de la Covid-19. 2020 quedará, de esta manera, registrado como el año de la primera epidemia de la historia cuyos muertos no tienen imágenes.

4. Black corpses matter

Nicholas Mirzoeff (2018) escribe: “Police killings captured on cell-phone video or photographs and the protests that resulted have become the defining feature of present-day United States

⁵ ¿En qué punto estamos? *La epidemia como política* es el libro que recoge todas las intervenciones que el filósofo italiano realizó durante la pandemia. Para ver algunas de las réplicas que otros pensadores como Jean-Luc Nancy, Byung-Chul Han o Judith Butler entre otros realizaron a sus posturas: <https://www.elextremosur.com/nota/23685-sopa-de-wuhan-el-libro-completo-y-gratis-para-leer-sobre-el-coronavirus/>.

⁶ <https://www.elindependiente.com/politica/2020/06/13/los-muertos-invisibles-censura-en-la-pandemia/>.

visual culture”. Este hecho definitorio, provisionalmente desplazado por las imágenes de la Covid y sus efectos, que tuvo y tienen en USA uno de sus escenarios fundamentales, volvió a emerger de forma dramática el 25 de mayo de 2020, cuando la policía de Minneapolis detuvo a George Floyd, un hombre afroamericano de 46 años, aparentemente denunciado por usar un billete falso. Uno de los policías que participaron en el proceso, Derek Chauvin, lo inmovilizó con la cara en el suelo, haciendo presión con su rodilla sobre el cuello de Floyd a lo largo de 9 minutos. Chauvin ignoró tanto los ruegos del detenido –“I can’t breathe”– como las protestas de los transeúntes allí congregados, y asfixió a Floyd hasta la parada cardiorrespiratoria. A los siete minutos de presión de la rodilla, Floyd ya no se movía ni tenía pulso, pero Chauvin mantenía su rodilla sobre el cuello aun cuando llegaron los servicios de emergencia. En la ambulancia, camino del hospital, los médicos comprobaron que Floyd no respondía a estímulos y que no tenía pulso. Su muerte fue declarada en el centro médico del condado de Hennepin al que fue trasladado.

Múltiples testigos pudieron grabar con sus cámaras lo ocurrido durante el arresto de Floyd y compartir, posteriormente, esos vídeos en redes sociales. Esas imágenes, precarios registros en la urgencia del acontecimiento, captadas por numerosos teléfonos y complementadas por otras imágenes de cámaras de seguridad, proliferaron y se multiplicaron a su vez en la red, encendiendo de nuevo la mecha de la protesta. Lo que ese mosaico de imágenes registra es una ejecución de tintes raciales por parte de un policía blanco ejerciendo su autoridad sobre un negro: la producción, tal como se demostró, de un cadáver inminente, casi en directo.

Hablamos de reemergencia porque la configuración del acontecimiento y los motivos visuales que desprende remiten a una tradición de violencia estructural y abuso de poder ejercida contra los negros por parte de las instancias de poder blanco. Como apunta Mirzoeff, “These photographs and videos have revealed the wide-ranging operations of white supremacy acting under the guise of a law-and-order society” (Mirzoeff, 2018). De forma literal, el caso de George Floyd, y las formas de su visibilidad retrotraen a las imágenes del arresto de Eric Garner, en diciembre de 2014, por parte de la policía de Nueva York. De nuevo, un grupo de policías blancos reduce con violencia a un individuo negro, lanzándolo al suelo, inmovilizándolo y de nuevo, uno de ellos usa una llave de presión que ahoga al individuo, ignorando, también aquí, el ruego del detenido: “I can’t breathe”. Las imágenes virales son tomadas por un transeúnte con su teléfono móvil, formato vertical, baja definición, proximidad variable que capta la pugna desigual desde el plano de conjunto en cámara urgente y móvil. Desde la relativa calma inicial del arresto rutinario a la violencia desmedida de la reducción del individuo contra el suelo entre cuatro agentes. Las diferencias con la imagen de Floyd atañen al número de transeúntes, y, en consecuencia, al número de imágenes. Progresivamente las imágenes se multiplican y se difunden de forma más viralizada. También varía el tiempo, de los 3 minutos y medio de la secuencia de Garner a los más de 9 minutos de la secuencia de Floyd. El alargamiento del tiempo habla de un encarnizamiento en la humillación y en el ejercicio de la violencia, lo que además resuena con la actitud de los oficiales ante el público que observa la escena y que reprende sus acciones: actitud desafiante y censora. Hay un doble movimiento de tratar de evitar la imagen y, a la vez, desafiarla recreándose en la violencia que remite a una iconografía de la humillación y la exposición pública del (inminente) cadáver que nos devuelve a la ira de Aquiles. En ambos casos el resultado es el mismo. La filmación de la producción de un cadáver inminente, certificado a la llegada al hospital.

En una duración más larga, los motivos del grupo autoritario ejerciendo la violencia contra una víctima negra hasta la muerte frente a un público, o bien impotente, o bien cómplice, remite a la tradición del linchamiento, práctica habitual en los USA desde el siglo XIX y hasta prácticamente los años 60 de siglo XX. En las configuraciones actuales es el propio brazo ejecutor de la ley, la policía, el que desborda la ley y, por otra parte, la culminación del

linchamiento en exposición del cadáver (habitualmente ahorcado o calcinado) ha sido retirada de la escena pública. Podemos decir que se ha producido una inversión respecto a la jerarquía visual del linchamiento tradicional en cuanto a su representación en imágenes. Si en aquel el acontecimiento quedaba sustanciado en la imagen del cadáver linchado, en las figuraciones de la violencia racial actual, el cadáver es lo que queda oculto y en cambio se visibiliza el proceso de su producción, el acto de violencia mortal. En ese sentido también hay un cambio en las formas de las imágenes: del estatismo de escenas posadas (cadáveres junto a los linchadores o transeúntes que exhiben el trofeo) o de los cuerpos suspendidos (los ahorcados), pasamos a la urgencia contemporánea del registro en presente, a la urgencia documental del registro del proceso en imágenes de forma doméstica o bien en las imágenes sin mirada propias de los dispositivos de videovigilancia o de las cámaras acopladas al cuerpo de los agentes.

Hay un cambio de estatuto en cuanto a la iconicidad del cadáver y su materialidad que supone una transformación en la estrategia de representación del activismo negro que diferencia el movimiento por los derechos civiles de los 50 y 60 del Black Lives Matter actual (Mirzoeff, 2017). Las protestas por el brutal linchamiento de Emmett Till en 1955, que están el origen del movimiento por los derechos civiles, parten de la exposición pública de su cadáver en un ataúd abierto, que dejaba a la vista los efectos sobre el cuerpo del brutal linchamiento. La exposición del cadáver destrozado, convertido en icono del sufrimiento, mueve a la protesta. En el momento actual, el cadáver es retirado de la vista, sus imágenes son confiscadas, como corresponde a una estrategia de represión que confina a la trastienda aquello que debe permanecer oculto, la huella de una violencia estructural que antes había sido expuesta abiertamente.

La cuestión de la iconicidad del cadáver y la política del cuerpo muerto es el objeto de reflexión de Margaret Schwartz en *Dead Matter: The meaning of iconic corpses* (2015). Schwartz se acerca al cadáver fotografiado como un particular lugar de intersección entre la materialidad del cuerpo y su condición de representación. Se interroga por el lugar de la imagen en relación a la experiencia de la muerte y piensa qué clase de política imaginaria determina el hecho que unos cuerpos sean más visibles que otros. Uno de los cadáveres icónicos que aborda es, precisamente, el de Emmett Till, al que sitúa como significante de una política del cuerpo marginalizado más allá de la identidad social del fallecido. En los casos más recientes, los que dan origen a la protesta del Black Lives Matters, podemos pensar desde aquí la tensión entre el individuo anónimo convertido en víctima icónica, pero cuya condición depende, en última instancia, de la asimilación de ese cuerpo como emblema de un sistema de violencia racial recurrente al margen de las circunstancias particulares, la inscripción social o económica de los sujetos.

En este punto cabe retornar al estatuto de los diferentes tipos de imágenes convocados en el proceso de “producción” de cadáver en esa sistematización recurrente, que, como hemos visto, vuelve a estallar con fuerza en el espacio público restringido y delimitado por el estado de excepción que impone la Covid-19.

En ese sentido, Nicolas Mirzoeff (2018) habla de tres tipos de imágenes y de tres tiempos de esas imágenes de denuncia de la supervivencia de un supremacismo blanco y de cómo en la articulación de imágenes y tiempos se buscaría una visibilidad posible para una democracia abolicionista, todavía cuestionada por las prácticas policiales (y judiciales, puesto que la mayoría de los oficiales de policía envueltos en estos procesos acaban siendo absueltos).

Por un lado, tenemos los vídeos y fotografías captados por teléfonos móviles. Estas imágenes son suplementadas por las correspondientes a las de circuitos cerrados de televisión e imágenes de vigilancia, las de cámaras incorporadas al cuerpo de la policía o las de cámaras de salpicadero de los coches policiales. En los diferentes casos del Black Lives Matter dominan diferentes tipos de imágenes. Cuando hay público presente, la imagen que viene primero siempre es la del móvil, y luego, en un segundo tiempo, puede llegar la imagen policial o de vigilancia (puesto que las imágenes de la policía deben recibir autorización

judicial para hacerse públicas). En otros casos, hay que esperar las imágenes de las cámaras adheridas al cuerpo o a los salpicaderos de coche, aunque con mucha frecuencia desaparecen con el argumento de fallos técnicos o solo presentan contenido parcial (por ejemplo, falta la banda de sonido que serviría para determinar una secuencia de tiros).

Las imágenes se hacen públicas y se diseminan en las redes sociales. Desde ahí encuentran su camino hacia los medios masivos. Lo que plantea Nicholas Mirzoeff (2018) es que, en la intersección entre la producción y distribución de imágenes, en la copresencia entre espacios físicos y digitales, el movimiento para una democracia abolicionista trata de ganar una visibilidad negada por la tradición supremacista.

Mirzoeff (2018) señala cómo la mirada ha sido históricamente un vector de dominación y hasta qué punto la mirada del esclavo al capataz o al vigilante era castigada. En este caso, sostener la mirada o mirar hacia aquello que no debería ser mirado se identifica con una táctica de resistencia (del mismo modo que sostener la mirada fijamente a los policías entre los modos de protesta activista). De nuevo, como sostiene Didi-Huberman (2019), la cuestión fundamental se plantea entre la ausencia absoluta, la censura de la imagen negada y la imagen como medio de exposición y de recusación del poder que en ella se manifiesta. En este sentido, el vídeo de la reducción de George Floyd grabado por la joven Darnella Frazer con su teléfono móvil articula esa mirada persistente, sosteniendo la cámara a lo largo de 9 minutos incluso frente a las órdenes policiales para detenerse o apartar la mirada (como ocurre también en el caso de Eric Garner). Ese modo de registro de la imagen de un proceso de “nuevo linchamiento” enciende las llamas de un movimiento.

Los disturbios ocasionados a raíz de las protestas en Minneapolis y en otras partes de USA delimitan un espacio dialéctico librado como guerra de imágenes por la ocupación visible del espacio público entre abolicionistas y “supremacistas”. En este contexto, que viene a aportar el contrapunto fuerte a las imágenes de la pandemia como elemento definidor de la cultura visual en los últimos momentos de la “era Trump”, las imágenes de cadáveres y los casos de violencia policial no se acaban con George Floyd. Poco después, el 12 de julio de 2020, en Atlanta, Rayshard Brooks recibió tres tiros por la espalda del oficial de policía Garrett Rolfe, como resultado del altercado originado en el proceso de interpelación y reducción por parte de la policía a Brooks, que había sido denunciado por obstaculizar con su coche un carril de circulación frente a un restaurante de comida rápida.

Las imágenes de la muerte de Brooks retoman algunos de los procedimientos y principios formales característicos asociados al Black Lives Matter que hemos visto reaparecer en el caso de George Floyd, pero también apuntan variaciones interesantes. De nuevo un cuerpo negro ocupando un espacio en una situación *a priori* no amenazante (primero dormido, luego en actitud amigable), es tratado de forma excesiva (intento de esposarlo por una excesiva tasa de alcoholemia) y reducido de forma violenta. En este caso, a diferencia de Floyd, el detenido forcejea, resiste a los disparos de las pistolas *taser* y corre para escapar del acoso. En ese momento recibe los disparos en la espalda. Proceso de producción de un cadáver inminente (certificado, de nuevo, fuera del cuadro, en el hospital) en el marco de una situación de abuso racial. El cuerpo negro se identifica como “sospechoso” y se trata con violencia de una manera que no podría tener lugar con un cuerpo blanco.

El caso Brooks remite esta vez al de Alton Sterling, ocurrido en Baton Rouge en julio de 2016. El esquema es similar. Denuncia de un establecimiento por alguien que ocupa un espacio a la salida de la tienda, denunciado por lo que Claudia Rankine (2016) ha tipificado como “comportamiento negro” (en este caso comerciar con CD). Detención, reducción con violencia, forcejeo para tratar de evitar las pistolas *taser* y disparos a bocajarro cuando Sterling se lleva la mano a los bolsillos (las manos en los bolsillos aparecen como otro de los “comportamientos negros” amenazantes archivados por Rankine en su repertorio de gestos racializados desde el supremacismo).

La novedad aquí, sin embargo, reside en la variedad de imágenes que registra el acontecimiento. Frente al papel del registro sostenido en directo por las imágenes del teléfono móvil en un solo plano, o la combinación de filmaciones en móvil tomadas por diversos transeúntes en el caso de Sterling, en el caso de Brooks el registro principal lo ofrecen las cámaras de vigilancia (CCTV) y las *bodycam* de los policías. Frente a la mirada persistente del caso de Floyd, estamos en el ámbito de las imágenes sin mirada, de la visualización en copresencia de la visión que ofrece el registro en directo a modo de denuncia (en la situación de Alton Sterling uno de los videos fue filmado por un miembro del grupo “Stop the killings” que monitoriza las acciones de la policía para denunciar actos de violencia racial).

Se trata de recoger el repertorio de gestos que determinan las matanzas policiales tal como aparecen en las máquinas de visión desde una perspectiva de reapropiación y de reencuadre. Recordemos que son imágenes de vigilancia, y que lejos de cualquier objetividad ideal proporcionada por su condición de no determinadas por una mirada, siempre se inscriben en un discurso. Difícilmente estas imágenes han conducido a condenas y, como apunta Nicholas Mirzoeff (2018), pueden ser manipuladas; por ello es importante montarlas y (re)situirlas en la secuencia que muestra los gestos de violencia y la producción de cadáver. Planos generales, con escenas imprecisas sucediendo al fondo del plano, o planos de distancia variable operados por cámaras móviles que traducen el lugar corporal del policía. En ese sentido, la estrategia de la relectura en el marco del Black Lives Matter, incluso en su reconstrucción para la crónica del acontecimiento del *The New York Times*, resulta esencial retomar la idea de observación minuciosa y de montaje; leer las imágenes operacionales y escucharlas (de nuevo, la banda sonora puede ser crucial) para determinar con precisión los acontecimientos; desgajar la imagen de la continuidad, por ejemplo en el caso del disparo de *taser* de Rayshard Brooks, y reencuadrando o señalando, como ocurre aquí, los destellos que muestran la falta total de precisión de este disparo; escuchar, puesto que la banda sonora permite determinar el número de balazos y el tiempo entre ellos, también si hay voz de aviso previa. Se trata de hacer aparecer el gesto de violencia y la vulnerabilidad de la víctima, a través de un gesto, el de apropiación y remontaje (o reutilización) de la imagen que se propone como resistencia. Mostrar o hacer aparecer trabajando sobre las imágenes operacionales tal como, desde una perspectiva crítica, proponía la obra del cineasta alemán Harun Farocki.

No extraña que sobre estas imágenes se dibuje una de las tácticas de aparición de una posible democracia abolicionista, en palabras de Mirzoeff (2018), que remite a la idea de mostrar la ausencia para evidenciarla al redoblarla. Se trata de lo que denomina “espacios redactados de no aparición”. Imágenes policiales manipuladas para borrar los cuerpos en ella presentes y de este modo acentuar la ausencia, la crítica a la no aparición: “Perhaps the visual evidence can be used tactically to show the space of nonappearance, the no one’s land where people die. The space of nonappearance is the racialized counterpart to the “non-places” of consumer society, designated “white” (Mirzoeff, 2018).

“Political bodies in the space of appearance are not eternal like the body of the king, and so they have suspended death in the die-in. This counterbody politic is dying but not dead” (Mirzoeff, 2018). La centralidad del cadáver como huella de violencia y cuerpo político resuena en las tácticas del activismo del Black Lives Matter. Aunque, de ese lado, al cadáver como cuerpo muerto, humillado, objeto de la violencia supremacista, cuerpo desplazado de la escena pública y prefigurado en el proceso de su producción; a ese muerto se opone el cuerpo frágil, muriendo, re-escenificando y reincorporando el cadáver producido y el proceso de su producción en una *performance* que ofrece un cuerpo frágil y resistente que reinterpreta desde el modo de presencia el cuerpo político que se resiste a ser borrado de la escena pública. Así, las imágenes de masas de cuerpos tirados en la tierra, ocupando los espacios perfilados por la policía para el lugar del cadáver, se ofrece como una de las imágenes más potentes de este activismo. De este modo, el afroamericano conecta, desde el “muriendo”, con el imaginario de larga duración que George A. Romero propuso para ese otro ancestro

esclavizado, el zombi. El zombi se resiste a morir y retorna en grupo, de forma solidaria, solo que ahora en lugar de reclamar comida, mira persistentemente y ocupa el lugar en su morir sin fin como modo de reclamar el derecho a una existencia de igualdad en el espacio público. “Performed death surrenders to visuality’s dominant viewpoint from above, making each person vulnerable, but creates a sense of freedom as you rest your body with others in spaces where you never normally are at rest. You experience solidarity as the collective body dying in” (Mirzoeff, 2018). Romero ya vio cómo la urgencia documental del reportaje y la violencia racial convergían necesariamente en la problemática relación de la comunidad americana y sus (no) muertos. Lo que el Black Lives Matter propone es una reinención de esa iconografía para la era de las redes sociales, donde la materialidad del cuerpo y la urgencia del registro se cifran ahora en la esfera pública, no en la ficción, y se muestran como el lugar de construcción de una posible visibilidad para una democracia abolicionista.

5. Conclusión

Como señalábamos en la introducción refiriéndonos al cadáver de Marat pintado por Louis David, sobre el motivo del cadáver se entrelazan iconografía y política. Desde ahí, y a partir de algunas cuestiones básicas en torno a la forma de representación del cadáver en las imágenes de los medios de comunicación, hemos tratado de pensar cómo esos esquemas formales e iconográficos caducaron súbitamente con la irrupción, desde marzo de 2020, de la pandemia de Covid-19. El régimen pandémico, excepcional a nivel político y antropológico, conlleva, tal como hemos visto, un acercamiento particular a la problemática de la representación del cuerpo muerto (cuerpo anónimo, portador de un virus), tratando de proyectarse desde un régimen de omisión, prohibición o censura de la materialidad del cadáver humano hacia imágenes desplazadas que cifran la muerte en la simetría acumulativa de las fosas o ataúdes vacíos que prefiguran el cadáver por venir (lo proyectan al futuro), y hacia la acumulación y apilamiento de cadáveres animales que deslizan el tabú representativo hacia el exceso de la materia animal, en una iconografía que hace resonar sobre el cuerpo del animal muerto la memoria visual del holocausto. De este modo, la iconografía pandémica, construida con frecuencia sobre el imaginario de la ciencia-ficción, dibuja la inquietud deshumanizada de un futuro distópico.

En estas condiciones de excepcionalidad, algunos cadáveres, *a priori* anónimos, se hacen presentes y se singularizan, mostrando, aún en el espacio en suspenso de la Covid-19, la permanencia de esquemas estructurales de violencia que se deben denunciar y combatir en presente. En ese sentido, hemos estudiado los cadáveres reivindicados por el Black Lives Matter y la peculiar forma representativa que toman, a partir de estrategias de visibilidad y aparición muy diferentes a los de las víctimas de la epidemia.

Desde estas coordenadas podemos tratar de entender el retorno significativo del cadáver icónico en la esfera pública que planteó la muerte del astro del fútbol mundial Diego Armando Maradona, el pasado mes de noviembre. Su muerte, que ocupó la portada de los periódicos y noticiarios más importantes del mundo⁷, fue un suceso desbordante en Argentina: en medio de las restricciones de la pandemia, y ante el reclamo popular, el gobierno decidió velar el cadáver de Maradona en la Casa Rosada, la emblemática sede del gobierno donde han sido velados por el pueblo figuras como Juan Domingo Perón o Evita. Como señaló la ensayista argentina Beatriz Sarlo en una entrevista, la muerte de Maradona consagra la subida al olimpo definitiva del héroe de argentinos y napolitanos⁸. Así, frente a la vulnerabilidad y precariedad

⁷ El presidente francés Macron escribió una carta pública señalando las virtudes deportivas de Maradona, alabando su liderazgo dentro y fuera del campo de fútbol, a la vez que cuestionaba su apoyo a los gobiernos cubano y venezolano. A su vez, el presidente venezolano Maduro criticaba a Macron por querer apropiarse políticamente del cadáver de Maradona. Como puede inferirse, sobre el cuerpo sin vida del futbolista se desplegaban tensiones políticas que iban más allá de las convulsas fronteras argentinas.

⁸ https://www.youtube.com/watch?v=a7pA9XF_1ps.

dominante de los cadáveres anónimos pugnando por hacerse visibles, un régimen de eternización señala la singularidad de este cuerpo. Entre todos los cadáveres vedados de la pandemia, el cuerpo sin vida de Maradona era expuesto a las multitudes a las que se permitía –en una excepción del estado de excepción– asistir en masa a despedir a su ídolo. El cadáver de Maradona producía entre su pueblo un fervor casi mayor que su viva presencia. Ahora parecía ofrendarse a las masas, fundirse en ellas.

Dos imágenes del funeral de Maradona son especialmente reveladoras de estos complejos entrecruzamientos y solapamientos entre política e iconografía popular: la primera de ellas corresponde a la imagen de la vicepresidenta argentina Cristina Kirchner despidiendo al futbolista. Es una fotografía de la mandataria ante el féretro de Maradona, apoyando sus manos sobre él, como si fuese una imposición ritual o la reverencia ante los restos de un santo.

La segunda imagen tiene por protagonistas a dos trabajadores de la empresa funeraria que se encargó del entierro de Maradona. En el momento de colocar al difunto en el cajón, se tomaron una *selfie* con el cadáver, saludando a cámara como acostumbra el formato de *selfies* que los fans se hacen con sus ídolos vivos. Esta segunda imagen produjo un fortísimo repudio en toda la Argentina, que derivó en el despido de los trabajadores (entre otras posibles consecuencias penales): “si la fotografía se convierte entonces en algo horrible es porque certifica, por decirlo así, que el cadáver es algo viviente, en tanto que cadáver: es la imagen viviente de una cosa muerta”, pensaba Roland Barthes (1990, p. 139) con extrema agudeza en *La Cámara Lúcida*, una de las obras canónicas para pensar la relación entre imágenes y luto.

Ambas imágenes muestran el cortocircuito entre lo ritual y lo profano que cataliza el cadáver de un personaje popular tan emblemático. El funeral de Maradona terminó en un rebose literal de cuerpos: las personas que no pudieron acceder a despedir el cuerpo de su ídolo comenzaron una protesta que cercó la casa de Gobierno y terminó siendo dispersada por las fuerzas de seguridad. En el funeral masivo y desbordante de Maradona resuenan todos los funerales virtuales prohibidos de la pandemia, como si dos tradiciones funerarias e iconográficas, las que se realizaban en la reunión de los cuerpos y las virtuales que los abolen, chocasen en el linde del 2020.

Tal vez la tradición solo esté al alcance de los cadáveres célebres que pueden convocar un imaginario que va más allá de su tiempo; los cuerpos anónimos parecen optar únicamente a lo que las contingencias de sus presentes les impongan. En sus investigaciones sobre terminología filosófica, Adorno pensaba que “el auténtico contenido de la filosofía es la diferencia entre la frase general y abstracta de Heidegger “cuando morimos queda el cadáver” y lo que experimenta en anatomía el estudiante de medicina cuando tiene que diseccionar un cadáver” (Adorno, 1990, p. 121). Ese pendular entre la ocultación del cadáver y su exhibición, entre lo abstracto y lo concreto que define a la figura del cadáver y sus tensas representaciones, parece moverse irremediabilmente hacia la abstracción en nuestro presente, salvo en algunas poquísimas y célebres excepciones.

Referencias

- Adorno, T. (2004). *Negative Dialectics*. E. B. Ashton (Trans.). London: Routledge.
- Adorno, T. (1990). *Terminología filosófica I*. New York: The Continuum International Publishing Group.
- Agamben, G. (2020). *¿En qué punto estamos? La epidemia como política*. Barcelona: Adriana Hidalgo.
- Ariès, P. (2005). *Historia de la muerte en occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: Acantilado.
- Ariès, P. (2011). *El hombre ante la muerte*. Barcelona: Taurus.
- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Balló, J. & Pintor, I. (2019). Editorial. Iconographies in the public sphere. Fiction devices in the representation of power. *Comparative Cinema*, VII(12), 5-6.

- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2004). *Lo neutro*. México: Siglo XXI.
- Berardi, F. (2014). *And. Phenomenology of the End*. Helsinki: Aalto ARTS Books.
- Burns, S. (2019) "Las fotografías del archivo Burns" y *Les Demoiselles d'Avignon* y la fascinación de Pablo Picasso con la destrucción facial sífilítica. In M. Morcate & R. Pardo (Eds.), *La imagen desvelada. Prácticas fotográficas en la enfermedad, la muerte y el duelo* (pp. 61-78). Vitoria: Sans Soleil.
- Han, B.-C. (2020). *La desaparición de los rituales*. Barcelona: Herder.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Peuples exposés, peuples figurants*. Paris: Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2019). *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Gallimard.
- Edwards, E. E (2018). *The modernist corpse*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Guiomar, M. (1967). *Principes d'un esthétique de la mort*. Paris: José Corti.
- Klee, P. (2013). *Creative confessions and other writings*. London: Tate Publishing.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil.
- Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2009). *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Mirzoeff, N. (2017). *The Appearance of Black Lives Matter*. NAME Publications. Retrieved from <https://namepublications.org/item/2017/the-appearance-of-black-lives-matter/>
- Mirzoeff, N. (2018). Tactics of Appearance for Abolition Democracy #BlackLivesMatter. *Critical Inquiry*, Chicago. Retrieved from https://criticalinquiry.uchicago.edu/tactics_of_appearance/
- Pintor, I. (2020, 28 April). Iconographies of the Pandemic. Retrieved from <http://lab.cccb.org/en/iconographies-of-the-pandemic/>
- Rankine, C. (2016). The Condition of Black Life Is One of Mourning. In J. Ward (Ed.), *The Fire This Time: A New Generation Speaks About Race* (pp. 145-156). New York: Scribner.
- Schwarz, M. (2015). *Dead matter: The meaning of iconic corpses*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Thomas, L.-V. (1980). *Le cadavre. De la biologie à l'anthropologie*. Paris: Complexe.
- Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.