



MEMORIA VISUAL DE LA PANDEMIA COVID: REFLEXIÓN DESDE UNA ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA

Memory of the Covid Pandemic. Reflection from a Philosophical Anthropology

ENRIQUE ANRUBIA APARICI ¹, CARMEN GAONA PISONERO ²

¹Universidad CEU-Cardenal Herrera, España

²Universidad Rey Juan Carlos, España

KEYWORDS

Philosophical Anthropology
Death
Public Health
Collective Imagination
Private Spaces
Pandemic
Public Opinion

ABSTRACT

From an anthropological approach and a scholar framework of visual archaeology, this article tries to question -ask and answer- about the status, causes and effects that the "visual remains" of the lockdown of the Pandemic caused in the Spanish-speaking world and, particularly in Spain. The underlying question is whether these "visual remains" can be considered "spaces of resistance" -mostly collective-, or if, on the other hand, they have been framed within other interpretive frameworks, such as spaces of pain, spaces of hope, etc.

PALABRAS CLAVE

Antropología Filosófica
Muerte
Salud Pública
Imaginario colectivo
Espacios Privados
Pandemia
Opinión Pública

RESUMEN

Desde una reflexión antropológica y el marco disciplinario de la arqueología visual, este artículo intenta cuestionar -preguntar y responder- sobre el estatuto, causas y efectos que los "restos visuales" del confinamiento de la Pandemia provocaron en el mundo hispano parlante y, particularmente en España. La pregunta subyacente es si dichos restos visuales pueden ser considerados espacios de resistencia -mayoritariamente colectivos-, o si bien por otro lado, se sitúan dentro de otros marcos interpretativos, como podría ser espacios del dolor, espacios de esperanza, etc.

Recibido: 20/ 06 / 2022

Aceptado: 23/ 08 / 2022

1. Introducción

En este texto se llevará a cabo una reflexión uniendo filosofía, comunicación y artes visuales sobre las experiencias fotográficas que conformaron parte del tiempo de la aún actual Pandemia COVID. Dicha reflexión se construye desde el soporte metodológico de una antropología filosófica de la muerte y una estética de lo visual que ofrecen el contexto a una “arqueología visual”.

Desde esta disciplina, reactualizada en sus usos clásicos, se analiza y se reflexiona desde los “restos visuales” de las prácticas socioculturales modernas. Los restos arqueológicos ya no son ni fósiles ni huesos, sino todo ese cúmulo de fotografías e imágenes, que hombres y mujeres han creado como su voz visual durante el tiempo de su confinamiento y primeros meses de la Pandemia-COVID. Estas “voces visuales” fueron tomadas como preferente expresión auto-narrativa de cómo se sentían durante dicho confinamiento de 2020: la estructuración de significado que formatea el ámbito emocional.

Todas esas imágenes fueron lanzadas en las distintas redes sociales, producidas dentro de la mayor aceleración reinante pero prontamente abandonadas en el espacio virtual, también desde un veloz olvido. Afirmación hecha en consonancia con las tesis de pensadores como Gilles Lipovestky (2016) o Bauman (2007) y más recientemente recordado en su metáfora de “no-objetos” por Byung-Chul Han (2021). De ahí, que pasados unos meses ya hablemos de “restos visuales” de nuestro “mundo-imagen”.

Tanto Bauman como Beck toman el espacio globalizado como un espacio visual, es decir, un lugar que ya no asume ni se hace comprensible solamente con la economía de mercado mundial, como forja de relación, ni tampoco como un lugar espacial al uso.

El “mundo-imagen” es la superficie de la globalización, en el sentido en que la globalización es el predominio del espacio sobre el tiempo, es decir, la homogenización de un espacio nuevo (Bauman, 1998, p. 39) que se inscribe y nace como un lugar distinto que el espacio físico (Beck, 1998, p. 109).

En nuestro mundo compartido e interconectado desde las redes sociales, el “mundo-imagen” es la auténtica superficie de la globalización. Ese “mundo-imagen”, para algunos autores es una imagen-superficie empobrecida, oscura y superficial; pero, aun así, supone la base y el escenario de nuestra experiencia compartida y de los fenómenos humanos que en él suceden. Tal y como afirma Susan Buck-Mors (2005), no compartimos el mundo de otro modo.

Las imágenes, fotografías y vídeos de los “restos visuales” que se analizarán, son una muestra de cómo la imagen nos detiene y trata de sobrevivirnos, a la vez que nos desintegra. Volver a mirar, nos provoca no sólo recordar, sino iniciar un ejercicio de construcción del “discurso”, del relato: “de este modo, las imágenes de los supervivientes de los campos de concentración nos dan el testimonio de su existencia y nos obligan a saber, pero el relato debemos hacerlo nosotros” (Deña, 1997, p. 137). Las imágenes de Sebastião Salgado nos devuelven nuestra mirada intrusa ejecutora y nos impiden no conocer, nos impiden el olvido. Cabe defender la recuperación, revisión y reconstrucción de la memoria colectiva de todo grupo cultural, y de todo individuo sociocultural. De una memoria colectiva, que no puede ser leída sin ubicarla dentro de un imaginario colectivo, sin éste perdemos nuestro sentido social, cayendo en el abismo de la neurótica retórica sin brújula cultural: “El olvido es uno de los mayores problemas del hombre, puesto que es la muerte como pérdida del yo. El yo es la suma de todo lo que recordamos, y lo que nos aterroriza de la muerte no es la pérdida del futuro, sino la pérdida del pasado” (Kundera, 1980).

Por ello, “recordar” y recordar visualmente, es un ejercicio de identidad, pero aún más: es un ejercicio de salud colectiva, acaso un “forzoso” y reconstituyente ejercicio de proyectabilidad sígnica. Dice Oubiña (1997, p. 137), como recordar es resistirse al olvido, pero, sobre todo es resistirse a la inexistencia. A la habituación y legitimización del recordar mediante las imágenes, tenemos que pasar a hablar sobre las formas culturales de ese recuerdo. Recordamos desde imágenes sin dolor, desde los formatos del retrato (del rostro) tal y como nos ha constatado los resultados de este primer análisis exploratorio de los restos visuales de la Pandemia-COVID. Para ello hay que hacer primeramente una reflexión antropológica de lo que significa la muerte y el drama en el estatuto cultural previo a la Pandemia COVID para luego ver el reajuste cultural que hubo, desde un ejercicio de arqueología visual, de ese mismo drama.

2. Objetivos y marco conceptual

El modo en que tradicional y llanamente se ha tomado la arqueología visual es la de una reflexión sobre las representaciones prototípicamente gráficas de culturas del pasado -que va desde las reconstrucciones pictóricas hasta la recreación en vivo, pasando por los cómics, los videojuegos, el cine o los libros escolares- tanto de épocas prehistóricas o más contemporáneas. Sin duda, dicha aproximación permite su utilidad de cara al mundo actual por el hecho de que, en primer lugar, la globalización cancela y desactualiza inmediatamente todo gesto o acontecimiento visual, es decir, en el mundo contemporáneo la “imagen de hoy” es ya un hecho pasado del mañana, casi como una obsolescencia cultural programada en forma de “instante”, y, en segundo lugar, la arqueología visual asume axiomáticamente esa imagen “pasada” como contextualizadora comprensiva del mundo mismo en el sentido de cuando Weber hablaba de una acción social como “aquella conducta en la que el significado que a

ella atribuye el agente o agentes entraña una relación con respecto a la conducta de otra u otras personas y en la que tal relación determina el modo en que procede dicha acción” (Weber, 1984, p. 11).

2.1. Objetivos

Tras declarar este propósito metodológico, se van a presentar tres objetivos o marcos conceptuales. El primero, hacer una reflexión del sentido de la muerte en el mundo contemporáneo occidental, desde el punto de vista antropológico y en época pre-pandemia. Tras ello se propone un segundo objetivo exploratorio: localizar desde la disciplina actualizada de la arqueología visual qué representaciones caracterizarían la memoria colectiva del confinamiento mundial que vivimos en el 2020 dentro de lo que significó el drama, la muerte y el dolor. Para, finalmente, y dentro de esos primeros “restos visuales arqueológicos de la Pandemia COVID”, en determinar si en realidad durante los tiempos iniciales de la Pandemia, (en especial en los periodos de confinamiento iniciados el 15 de marzo de 2020) hubo una deconstrucción contradictoria en los hogares en lo que hemos venido a llamar: “espacios de resistencia”.

Este último objetivo, precisa de varias puntualizaciones conceptuales, pues estar en nuestros espacios privados en el siglo XXI, pasa por habitar en una doble dimensionalidad o espacialidad: estamos en nuestras viviendas y nos paseamos desde ellas al mismo tiempo por nuestros mundos digitales. La contradicción es que, pese a esa doble espacialidad, estábamos en el mayor de los aislamientos tecnológicos, tal y como ya anticipaba en su momento Sherry Turkle (2012).

También queremos puntualizar, como se utilizará el concepto de *espacios de resistencia*, tal como los nombra el geógrafo Ulrich Oslender (Universidad de Glasgow), una “espacialidad de resistencia”. Oslender, siguiendo el discurso reivindicativo de la geografía cultural política, señala como el espacio es y siempre ha sido un espacio político y saturado de una red compleja de relaciones de poder/saber que se expresa en paisajes materiales: No obstante, cabe recordar que esta idea, ya estaba en el seno de la Antropología urbana francesa, a partir de los años 50/60 con figuras como Henry Lefebvre. El concepto de hogar o casa será el que usó Bollnow en su antropología como el lugar que “designa el recinto de lo cercano y lo familiar a cuyo alrededor se cierne la lejanía” (Bollnow, 1969, p. 118).

2.2. El estatuto antropológico de la muerte y el drama en el mundo occidental contemporáneo previo a la pandemia COVID

La antropología y la filosofía actual, al margen de su cariz y su posición de pensamiento, están de acuerdo en una cosa respecto del ámbito de la muerte en el mundo actual occidental: la muerte está desapareciendo de la esfera pública, y, por tanto, como motivo de reflexión, hecho biográfico o condición ineludible y trágica para la vida del ser humano. La publicidad que el mundo antiguo le daba a la muerte, ahora, más bien, sucede como dice Ariès: que “la habitación del moribundo ha pasado de la casa al hospital” (Ariès, 1999, p. 474) y el hospital se ha convertido en el terreno ignoto del morir humano. Y casi de la misma manera, los lugares en lo que se vela al muerto han de aparecer casi como bellos y ausentes de referencias tétrica. Por lo mismo, y el luto (Nola, 2006) y el duelo son prácticamente inexistentes (Ariès, 2000).

Morirse en el mundo actual, previo a la Pandemia COVID, no era morir amparado por familiares y amigos, sino que morir hoy en día es un asunto privado en el que no existe apenas dramaturgia cultural o litúrgica. Es la llamada “domesticación de la muerte”, o, como a veces se ha dicho, “matar la muerte” (Arregui, 1992), pues en el fondo se vive como si “la muerte [fuese] algo que sólo les sucede a los demás” (Jankélévitch, 2002, p. 21).

Como la disposición cultural y conceptual de la muerte ha pasado de lo social a lo privado, no es casual que sobre todo se haya desarrollado el estudio de cómo psicológicamente la persona ha de afrontar su muerte. Actualmente, concurren muchas publicaciones sobre lo que se ha llamado “psicología del morir o de la muerte”. En su mayoría se centran en la percepción de la persona cuando se enfrenta a la misma. Con mucho, la monografía más conocida es la de Elisabeth Kübler-Ross (Kubler-Ross, 1973) junto con la de Robert Kastenbaum (Kastenbaum, 2000); en las que se explica lo que se ha venido a llamar las “actitudes hacia el morir y la muerte”. Más: incluso esa percepción de un morir privado ha provocado una nueva corriente que intenta “enseñar a morir”, es decir, una nueva pedagogía de la muerte propia y privada (Poch y Herrero, 2003).

Es cierto que la muerte no es un fenómeno unidimensional. Para la biología y las neurociencias sociosanitarias, el problema de la muerte se cierne sobre el momento fisiológico en el que se puede decir que un organismo con sistema nervioso central fallece. En las disciplinas dedicadas más al cuidado, la entiende desde el punto de vista asistencial, el derecho la toma con relaciones testamentarias; la muerte tiene connotaciones anatómicas, pero también legales respecto de trasplantes, etc.

No obstante, y al margen de que las etapas psicológicas del morir se cumplan más o menos, o se pueda o no localizar el instante fisiológico de la muerte, no se puede evitar tener la impresión de que todos estos tanteos no permiten advertir el fenómeno de la muerte en toda su amplitud dentro de la existencia humana. En la psicología actual, la muerte esencialmente se presenta como la forma sentimental de vivenciar el estado de una enfermedad terminal. Lo mismo puede decirse de la sociología o la antropología cultural. No son ninguna de estas cuestiones

asuntos menores porque la persona vive social, psicológica y biológicamente. Sin embargo, vivir emocional, social y biológicamente el hecho de que uno se muere no elimina ni desplaza el problema de la muerte misma. La muerte seguiría siendo un problema, aunque no nos muriésemos con dolor o sin estar enfermos, aunque no supiéramos el instante exacto o no hubiera ninguna clase asistencia social. Y es que morir dormido o morir sano, morir solo o acompañado, morir ahora o morir un segundo después, sigue siendo un problema existencial.

¿Cuál es, pues, la pregunta existencial sobre la muerte sobre la que bascula toda forma de vida? Fue J. E. Meyer desde la psiquiatría quien señaló la imposibilidad de reducir la pregunta por la muerte del hombre en toda su amplitud a esquemas psicológicos o sociológicos. Según Meyer, la cultura occidental contemporánea ha sustituido la angustia ante la muerte por el miedo ante un proceso de enfermedad dilatado en el tiempo y doloroso. Para Meyer, esa permuta es la que ha hecho olvidar la realidad de la muerte misma —al tiempo que la ha expulsado de la esfera pública y que tan palpablemente durante los primeros meses de la Pandemia— y la actitud propia del ser humano ante ella. El problema que el individuo contemporáneo tiene ante la muerte no es el de la posibilidad de vivir sufriendo hasta desaparecer, sino el hecho de que él mismo desaparecerá (Fernández del Riesgo, 2007). Por eso, escribe Meyer, no es lo mismo el miedo al dolor, que la angustia ante la muerte. “La ‘represión de la muerte’ en la vida pública —escribe—, la ideología moderna de la salud, los intensos esfuerzos realizados para ayudar al moribundo y la perspectiva de un final fácil mediante medidas de eutanasia no han eliminado las angustias de la finitud” (Meyer, 1983, pp. 125-126).

Así, el interrogante fundamental por la muerte y el dolor no es únicamente qué significa morir fisiológicamente, las formas emocionales de afrontarlo o los modos conductuales sociológicos ante dicho acontecimiento, sino acaso la idiosincrásica angustia que el ser humano posee ante la desaparición radical de su existencia propia. La pregunta sobre qué es la muerte y el drama debe contener y desempeñar las aportaciones de muchos campos de estudio, pero la muerte se presenta ante la vida de todo ser humano como la experiencia de su propia finitud y contingencia, y, por eso, la muerte siempre es horrorosa. “Tras todas las tentativas de erradicar la muerte de la vida humana considerándola exclusivamente como algo natural, y de suprimir absolutamente todos los aspectos dolorosos y angustiosos del morir humano, la angustia ante nuestra caducidad y contingencia sigue en pie” (Arregui, 2003, p. 12)., pues, la dificultad es que la conciencia de la muerte es la “conciencia, en fin, de un vacío, de una nada, que aparece allí donde antes estaba la plenitud individual, es decir, conciencia traumática” (Morin, 1974, p. 31).

3. Diseño y método

Desde esa comprensión del mundo-imagen nos planteamos el interrogante de que si los “restos visuales” del confinamiento de la Pandemia, son espacios de resistencia, o si bien por otro lado, se enmarcan dentro de diversos y múltiples marcos interpretativos, como podría ser espacios del dolor, espacios de esperanza, espacios de espejismos, etc. Un segundo interrogante, es la relación de las fotografías y vídeos creados durante los tiempos de confinamiento en el 2020, con la memoria colectiva y en definitiva con nuestros imaginarios colectivos. Pese a estos interrogantes, no podemos obviar como las narrativas inscritas en esas fotografías y vídeos, tienen una co-implicación con la finitud de la vida.

3.1. Hipótesis

A diferencia de otra imagen visual, señala J. Berger en su artículo *Uses of Photography* (1980): “la fotografía no es sólo una interpretación o una imitación de la realidad, sino también su huella. Ninguna pintura o dibujo, por muy naturalista que sea, pertenece a su objeto del modo en que la fotografía lo hace” (1980, p. 57). Aquello a lo que reemplaza la fotografía no el grabado, el dibujo o la pintura, señala Berger; es a la memoria. “La cámara salva la apariencia de una inevitable sucesión de apariencias” (1980, p. 62) Pese a esta afirmación de Berger, en cuanto a potencialidad de las imágenes, en nuestra primera hipótesis de partida, planteamos como las huellas visuales de la Pandemia, constatan como hemos caído en una inevitable sucesión de apariencias.

Una segunda hipótesis se construye, sobre la defensa metodológica de como la arqueología visual emerge como el principal enfoque desde el que recuperar las modalidades de la memoria colectiva de la Pandemia-COVID, junto con la recuperación de los sentidos de los espacios habitados durante el confinamiento de la Pandemia-COVID. En esos sentidos, aún por descifrar, pero que subyacen en su forma signica en las representaciones simbólicas presentes en los restos visuales de la Pandemia.

3.2. Descripción del diseño muestral

El trabajo de campo se inició con la localización de vídeos, exposiciones en formato digital o bien físicas, pero promovidas desde portales web, a partir de junio del 2020 hasta la actualidad. Se seleccionaron aquellas muestras elaboradas en castellano, lo que limita el contexto sociocultural del estudio a la realidad española y países latinoamericanos. Esta es nuestra unidad de observación seleccionada, teniendo presente que las obras visuales de dichas exposiciones fuesen tanto fotografías como vídeos. Se desestimaron los vídeos difundidos por aplicaciones como TikTok o bien desde Instagram, al ser este análisis una investigación con carácter exploratorio.

El cúmulo de vídeos, provenientes de estos servicios de redes sociales nombrados, supondrían una muestra multitudinaria de difícil registro e inalcanzable análisis cualitativo en un primer nivel.

4. Resultados

Durante los meses de junio y julio del 2021, se hizo un primer trabajo de construcción de la muestra, en el que se localizaron un total de 152 registros (muestras/exposiciones y vídeos) que conforman nuestra muestra. Ésta toma como referente una población infinita, ante la dificultad de registrar los vídeos e imágenes que han inundado durante el período de confinamiento seleccionado, así como durante toda la Pandemia, todavía en curso. A continuación, se analizó cada registro siguiendo una ficha de análisis semiótico-descriptivo.

Relativo a las tareas de la interpretación de datos sobre las experiencias comunicativas que conformaban la unidad de observación, se establece una primera categorización de los 152 registros: Manifestaciones institucionales (de carácter público): 98 (64,47 %); Manifestaciones profesionales: 18 (11,84%); Manifestaciones colectivas: 24 (15,79 %); y Manifestaciones micro-colectivas: 12 (7,9 %).

5. Discusión

Estudiar la cultura visual de la Pandemia COVID, en realidad “sus restos visuales”, significa aceptar ese preámbulo interpretativo al que hemos aludido: no existe apenas dramaturgia cultural de la muerte. Y aunque el COVID ha dejado tras de sí, miles de fallecimientos, esa “domesticación de la muerte” se refleja en la construcción de nuestra memoria colectiva. Esta casi ausencia visual de la muerte en los “restos visuales” de la pandemia, nos determina en la ejecución de su categorización, en cuanto que esta viene determinada por la autoría de las imágenes, más que una tipificación desde sus lenguajes. En realidad, se sigue una pauta anterior a la pandemia. Los usos de la fotografía -en nuestra actual cultura moderna/occidental-, excluyen desde el subconsciente colectivo, dar testimonio “del dolor personal”, tanto en las esferas de lo privado, como en la esfera pública. Es por ello que, en el álbum familiar, las imágenes de dolor y muerte se hallan excluidas: La imagen fotográfica es, pues, en nuestra cultura occidental algo que excluye el dolor privado y, de manera paradójica, habla sobre la vida desde el documento de lo que ya no está presente nunca más.

5.1. Manifestaciones institucionales

Dentro de esta categoría estarían integradas aquellas iniciativas (exposiciones físicas, exposiciones on line, elaboración de vídeos, etc.) que surgen a modo de propuesta y gestión desde organismos públicos. Resaltar como éstas representan el grupo mayoritario del total de registros localizados.

A continuación, se presentan algunas de estas iniciativas, empezando por el homenaje visual organizado por el Arzobispado De Lima (Perú), con motivo de la celebración del Día de todos los Santos en noviembre del 2020. Como homenaje a las víctimas del Covid-19 se celebró una atípica misa el Día de todos los Santos, al aire libre en el atrio de la Catedral de Lima, ubicada a un lado del Palacio de Gobierno y frente al Palacio Municipal de Lima. En varios momentos emotivos, durante el acto eclesialístico, se proyectaron en la fachada de la Catedral las fotografías de mujeres, hombres, ancianos, jóvenes y niños que habían muerto a consecuencia del COVID 19. Las imágenes habían sido enviadas al Arzobispado de Lima por sus familiares. También se proyectaron imágenes de religiosos y de santos peruanos, como el Señor de los Milagros, Santa Rosa y San Martín de Porres, mientras un coro religioso entonaba canciones en idioma quechua. Según datos de la Agencia France24, se proyectaron alrededor de 10.000 retratos de fallecidos por Covid.19. Unas 10.000 imágenes que pretendían representar a los 34.529 fallecidos por COVID a fecha de 2 de noviembre de 2020, frente a 904.900 casos registrados. Fue un acto religioso, seguido y recordado, pues no olvidemos que el 85% de la población de Perú, con más de treinta y dos millones de habitantes, profesa y práctica la religión católica.

En junio de ese mismo año, ya se había realizado, también en la Catedral de Lima, una misa con la presencia simbólica de 6.500 fotografías de las personas fallecidas por COVID. Los retratos fueron colocados en los bancos y muros, como únicos asistentes. Una presencia simbólica de las víctimas del Covid, que toma su justo lugar en la esfera pública. Una apariencia necesaria, tras cierta inoficación de datos epidemiológicos en los mass media, en los que los números han suplido los rostros de los seres queridos fallecidos a consecuencia del COVID.

Otro ejemplo de este tipo de muestras institucionales es la exposición española *Madrid 2020. Retrato de una ciudad insólita*, organizada y promovida por el Museo de Historia de Madrid, institución de carácter público. La exposición fue inaugurada en diciembre del 2020 y se clausuró el 27 de junio del 2021.

La iniciativa se formuló a modo de concurso, solicitando a los ciudadanos y ciudadanas de Madrid, remitiesen sus propuestas. Durante los seis meses en que estuvo abierta la recepción de fotografías, se registraron un total de 325 fotografías, seleccionándose las 40 mejores que conformaron la exposición. La primera fotografía ganadora con el título *Resignación y esperanza* de Ulises Fernández, muestra una de las imágenes de una cruel y realidad: la soledad de las personas mayores, una soledad agravada durante el confinamiento.

El segundo trabajo premiado, fue la fotografía de José Luis Amo, *Mi vecina a las ocho de la tarde*, en la que se ve un primer plano en blanco y negro de las manos de una mujer aplaudiendo desde su balcón. Recordamos como

se institucionalizó en el contexto español, un pequeño homenaje a los sanitarios en el que, a las ocho de la tarde, la ciudadanía salía a sus balcones y ventanas a aplaudirles durante unos minutos. Y, como tercer premio de este concurso, la fotografía *Desconfinamiento*, protagonizada por una niña dando saltos por la calle, como símbolo de la alegría vivida durante las primeras salidas a la calle.

Teniendo en cuenta que la población de Madrid se estima en 6.752.763 de personas frente a 325 fotografías recibidas en esta iniciativa, cabe señalar la baja participación en esta muestra. Una mínima participación que también caracterizaría otra exposición española: *Imágenes Imborrables*.

La exposición *Imágenes Imborrables* (septiembre-octubre 2020) es otra iniciativa de carácter institucional promovida por Valenciaport (la Autoridad Portuaria de Valencia APV), que también llevó a cabo una llamada a la población valenciana, solicitándole fotografías que reflejasen la Pandemia-COVID. Recibieron un total de 2000 fotografías, con las que se configuró la exposición física *Imágenes Imborrables*, ubicada en el Edificio del Rejol del Puerto de Valencia. Posteriormente se editó un libro descargable en pdf junto a las autoridades portuarias de A Coruña, Alicante y Castellón.

5.2. Manifestaciones profesionales

Pese a la nominación de esta segunda categoría que intentaba en un principio aglutinar en ella iniciativas surgidas desde distintos perfiles y profesiones, los registros evidencian la prevalencia de los periodistas con un 73% de representatividad en esta categoría, seguidos de los sanitarios y los educadores.

Una de las iniciativas que más repercusión tuvo en las redes sociales, fue Fotospormexico Instagram. En ella, 150 fotógrafos mexicanos se unieron para vender sus fotos y destinar la recaudación íntegra, al Instituto Nacional de Ciencias Médicas y Nutrición de México y de este modo poder ayudarles a luchar contra el coronavirus.

Otra muestra también resultado de la iniciativa de fotógrafos es la Exposición Covid Photo Diaries, inaugurado en el Museo de la Autonomía de Andalucía el 9 diciembre de 2020 y clausurada el 8 de enero 2021. La muestra recoge fotografías tomadas durante los primeros meses de alarma. Es el fruto del proyecto de ocho fotoperiodistas españoles, que, durante los meses de estado de alarma en el 2020, recorrieron diferentes ciudades de España para captar las consecuencias de la pandemia en la vida cotidiana. Contaron con el apoyo de la Fundación Centro de Estudios Andaluces.

Siguiendo con ese sello profesional de fotógrafos y fotoperiodistas, tenemos la exposición "El tiempo de cura. Retratos de los profesionales sanitarios en la batalla contra la covid-19" de la fotógrafa brasileña Emilia Brandão. Dicha muestra, tuvo lugar en el espacio Leica Gallery Madrid, un espacio icónico y de referencia del mundo de la fotografía en España. La exposición se inauguró el 14 de octubre del 2020, y se clausuró en diciembre del 2020. Su inauguración coincidió con la entrega el pasado 16 de octubre del 2020 del Premio Princesa de Asturias de la Concordia 2020 a los sanitarios españoles. La muestra reúne un total de 150 retratos de trabajadores sanitarios de tres grandes hospitales madrileños: Hospital Universitario Gregorio Marañón, Hospital Universitario Puerta del Hierro (Majadahonda) y Hospital Universitario del Sureste (Arganda del Rey). Posteriormente esta exposición, también se presentó de junio a agosto del 2021, en la Casa de la Imagen, en Logroño.

En palabras de la propia autora: "el fin principal es hacer un homenaje a los profesionales que luchaban en esta batalla y ofrecerles un espacio seguro donde descansar y respirar, aunque fueran por unos pocos minutos, porque sabían que estaban al borde de un colapso humano" (Brandao, 2021).

En otro registro completamente diferentes, pero también con autoría desde el periodismo y el fotoperiodismo, tenemos esos "restos visuales" que reflejan de forma más directa la crueldad del COVID 19, sin una intencionalidad de hacer homenajes y búsqueda de héroes y espacios de esperanza. Son imágenes de denuncia y de reflejo de una realidad velada: imágenes de féretros abandonados en las calles, ante el colapso de tanatorios.

5.3. Manifestaciones colectivas

En esta categoría, se incluyen aquellas propuestas cuya autoría está directamente centrada en entidades, organizaciones e instituciones de la ciudadanía. En un principio, desde una primera apreciación, se esperaba que esta categoría fuera la de mayor presencia en nuestros "restos visuales". No obstante, la investigación constata su mínima representatividad a nivel cuantitativo, si bien es desde el análisis de su discursividad, la de mayor sentido crítico.

Pese a los límites de espacio y una innegable arbitrariedad en la selección de los ejemplos, cabe mencionar y elogiar la iniciativa del Comité Español de Representantes de Personas con Discapacidad CERMI. Esta iniciativa, constituye una de las pocas -por no decir que es la única- iniciativa que da visibilidad y presencia a las personas que tienen alguna discapacidad, aproximándonos desde el lenguaje visual a cierta realidad de su cotidianidad durante la Pandemia. Este centro organizó un Concurso fotográfico, que se materializó en una exposición on line, inaugurada el 25 de noviembre del 2020, con el título "El impacto de la pandemia en mujeres y niños con discapacidad". Representativo es tanto la imagen como los títulos de cada una de las fotografías que conforman esta exposición.

Esta exposición, junto con las fotografías reflejando féretros y cadáveres abandonados en las calles, constituyen

una excepción al estilo narrativo visual no crítico de la Pandemia, en que más que reconstruir espacios de resistencia, se conforman espacios de ensoñación.

5.4. Manifestaciones micro-colectivas

Al localizarse iniciativas que eran fruto de tres o cuatro personas, se creó esta categoría, que también se significaban por ser proyectos que no dispusieron en su puesta en marcha de ningún tipo de financiación económica de carácter público o bien desde una institución o fundación. A modo de ejemplo, es bien representativo el proyecto *Endless Doll House Project* (2020), desde el que se buscaba ofrecer una imagen poética de la Pandemia. Surgió del esfuerzo y sinergias entre Mara Sánchez Llorens, Fermina Garrido López y Gonzalo Lozano Arce (2020). Una propuesta poética de la Pandemia, apoyada en la obra del filósofo francés Gaston Bachelar:

Su proyecto incitaba a una reconstrucción introspectiva de nuestras casas, desde la fantasía, siguiendo la propuesta de Bachelar: “La casa supone también el espacio que alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz” (Bachelar, 2000, p. 29).

Mara, Fermina y Gonzalo, en los primeros días de abril activaron las cuentas en servidores de correos y redes sociales del proyecto “Endless Doll House. Casa de Muñecas Infinita”. Las fotografías recibidas, en su conjunto, constatan como nos resistimos a pensar los espacios domésticos como espacios inestables. Necesitamos la seguridad, la estabilidad de nuestros espacios privados.

6. Conclusiones

En esta pequeña investigación exploratoria, se buscaba encontrar los sentidos con los que habíamos resignificado nuestros espacios domésticos. De forma paradójica, también era desde los que lanzamos nuestras emociones plasmadas y registradas en una infinita sucesión de vídeos y narrativas audiovisuales. Se planteaba si las nuevas resignificaciones giraban en torno a espacios de resistencia, que expresasen el temor al COVID-19, o la incertidumbre de los cambios posibles y distópicos de un virus sobre nuestro mundo vida. Espacios de resistencia, desde los que hacer, por ejemplo, una crítica a la gestión pública de una Pandemia.

En contrapartida, no son espacios de resistencia los que imperan en los 152 registros analizados, sino que podrían catalogarse como espacios de derecho a no resistir. Los tiempos de reclusión en nuestros hogares, con motivo del estado de alarma decretado en España en marzo del 2020, nos abocó a la necesaria reconstrucción de los espacios íntimos rotos, todo ello con una rapidez inusitada. Pero dicha reconstrucción, efectuada desde las estrategias narrativas visuales afines a la nueva dimensión comunicativa de nuestro “mundo-imagen”, es resignificada desde la disolución de la capacidad crítica, inscrita por otro lado en el ADN de todo signo. Si bien la ensoñación forma a su vez parte del ADN de todo signo. Es por ello que el resistir se ejecuta desde la ensoñación y no desde el combate dialéctico.

Es cierto que la modernidad, constructora de la mayoría de las esferas domésticas actuales, nos hizo creer que era capaz de ofrecer una inmunidad basada en la capacidad técnica y generó una eficaz estructura de seguridad, dejando coberturas teológicas y cosmológicas tradicionales (Sloterdijk, 2017, p. 24). Y justo esa tendencia se reproduce en los restos visuales analizados, caracterizados por un carácter recursivo de búsqueda del “refugio”.

Pero la pandemia nos ha hecho ver súbitamente lo necesarios que son esos entornos inmunes para nuestra protección y nos ha recordado de manera violenta nuestra fragilidad, al tenernos que recluir entre nuestras membranas íntimas. Pero ese recuerdo de nuestra vulnerabilidad, ha sido un ejercicio de una milésima de segundo, para pasar al veloz olvido de nuestra fragilidad. El crear espacios de derecho a no resistir, ha constituido una estrategia para alejarnos de nuestra fragilidad.

Otra de las conclusiones derivada del análisis de los datos, se relaciona con ese gran registro de “restos visuales” procedentes de manifestaciones institucionales. Ha habido una rápida activación de los procesos de institucionalización por parte de las estructuras de poder, de las narrativas de la Pandemia. Resultado de este nivel de legitimización, es la ausencia de crítica, no obstante, ni aún ha finalizado la Pandemia-COVID; ni está ya finalizado los procesos de “recuerdo” y reconstrucción de la memoria colectiva de esta Pandemia

Referencias

- Ariès, P. (1999). *El hombre ante la muerte*. Ed. Taurus.
- Ariès, P. (2000). *Historia de la muerte en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Ed. El Acantilado.
- Arregui, J.V. (1992). *El horror de morir. El valor de la muerte en la vida humana*. Ed. Tibidabo.
- Arregui, J.V. (2003). La actitud ante la muerte. En E., Anrubia, *Cartografía cultural de la enfermedad. Ensayos desde las ciencias humanas y sociales*. Universidad Católica de Murcia.
- Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1982). *La poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica (1957. *La poétique de l'espace*. París: Presses Universitaires de France.)
- Bauman, Z. (1998). *La globalización. Consecuencias humanas*. Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2007). *Tiempos líquidos. Vivir en época de incertidumbre*. Tusquets Editores, Barcelona.
- Beck, U. (1998). *La globalización*. Paidós.
- Berger, J. (1980). *Uses of Photography. About Looking*. Bloomsbury.
- Berger, J. (2000). *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Ed. Ádora Express.
- Bollnow, O. F. (1969). *Hombre y espacio*. Ed. Labor.
- Brandão, E. (2021). Time to heal. <http://www.emiliabrandao.com/es/portrait/time-to-heal/>
- Buck-Mors, S. (2005). Estudios visuales e imaginación global. En J.L. Brea. *Estudios visuales* (p. 159). Editorial Akal.
- Buck-Mors, S. (2009). Estudios visuales e imaginación social. *Revista Antípoda*, 9, 19-46.
- Buck-Mors, S. (1997). Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered. En R. Krauss (ed.) *October: The Second Decade 1986-1996*, 62 (pp. 3-41). Cambridge, MIT press.
- Fernández del Riesgo, M. (2007). *Antropología de la muerte*. Ed. Síntesis.
- Jankélévitch, V. (2002). *La muerte*. Pre-Textos.
- Kastenbaum, R. (2000). *The Psychology of Death*. Springer Publishing Company LLC.
- Kubler-Ross, E. (1973). *On Death and Dying*. Routledge, Taylor & Francis.
- Kundera, M. (1980). Entrevistado por Philip Roth.
- Lipovetsky, G. (2016). *De la ligereza*. (Vol. 501). Ed. Anagrama.
- Meyer, J. E. (1983). *Angustia y conciliación de la muerte en nuestro tiempo*. Ed. Herder.
- Morin, E. (1974). *El hombre y la muerte*. Ed. Kairós.
- Nola, A. M. (2006). *La negra señora. Antropología de la muerte y el luto*. Ed. Belacqua.
- Poch, C. y Herrero, O. (2003). *La muerte y el duelo en el contexto educativo*. Ed. Paidós.
- Turkle, S. (2012). *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. Basic Books.
- Sánchez, M., Garrido, F. y Lozano, G. (2020). Casa de Muñecas Infinita: Una imagen poética de la Pandemia. *HipoTesis Serie Numerada*, 8, (pp. 7-26).
- Sloterdijk, P. (2003). *Esferas I: Burbujas*. Editorial Siruela.
- Weber, M. (1984). *La acción social: ensayos metodológicos*. Ed. Península.