

LA CIUDAD POST-NUCLEAR A TREINTA AÑOS DE LA CATÁSTROFE DE CHERNOBYL. Análisis crítico-iconográfico y alteración de paradigmas en la percepción, interpretación y función simbólica de las imágenes asociadas al paisaje

Isusko Vivas Ziarrusta
Amaia Lekerikabeaskoa Gaztañaga¹

* **RESUMEN/ABSTRACT:** el objetivo del estudio propuesto se fundamenta en analizar críticamente las claves interpretativas en cuanto a recursos iconográficos unidos a otros componentes como el relato narrado, incidiendo en la utilización de la imagen asociada al paisaje y al paisanaje como elemento de apelación a los aspectos emocionales y simbólicos que se pretenden poner en relieve, sobre todo, en el documental-audiovisual: "La noche del fin del mundo", elaborado por el equipo de Cuarto Milenio en 2008. Unido a ello, se aboga así mismo por traer a colación el tratamiento con el que la imagen de ciertos 'paisajes alterados' le sirve a la publicidad postmoderna para intentar garantizar su eficacia en un mundo virtualizado.

** **Palabras-clave:** Chernobyl, ciudad post-nuclear, documento audiovisual, iconografía, paisaje, publicidad, territorio

¹ Universidad del País Vasco (UPV/EHU). FACULTAD DE BELLAS ARTES. *Departamento de Escultura*. Barrio Sarriena, s/n, c. p.: 48.940 Leioa (Campus Universitario de Vizcaya). isusko.vivas@ehu.eus // amaia.lekerikabeaskoa@ehu.eus (Tel.: 685769525.- // 94-4334408.-).

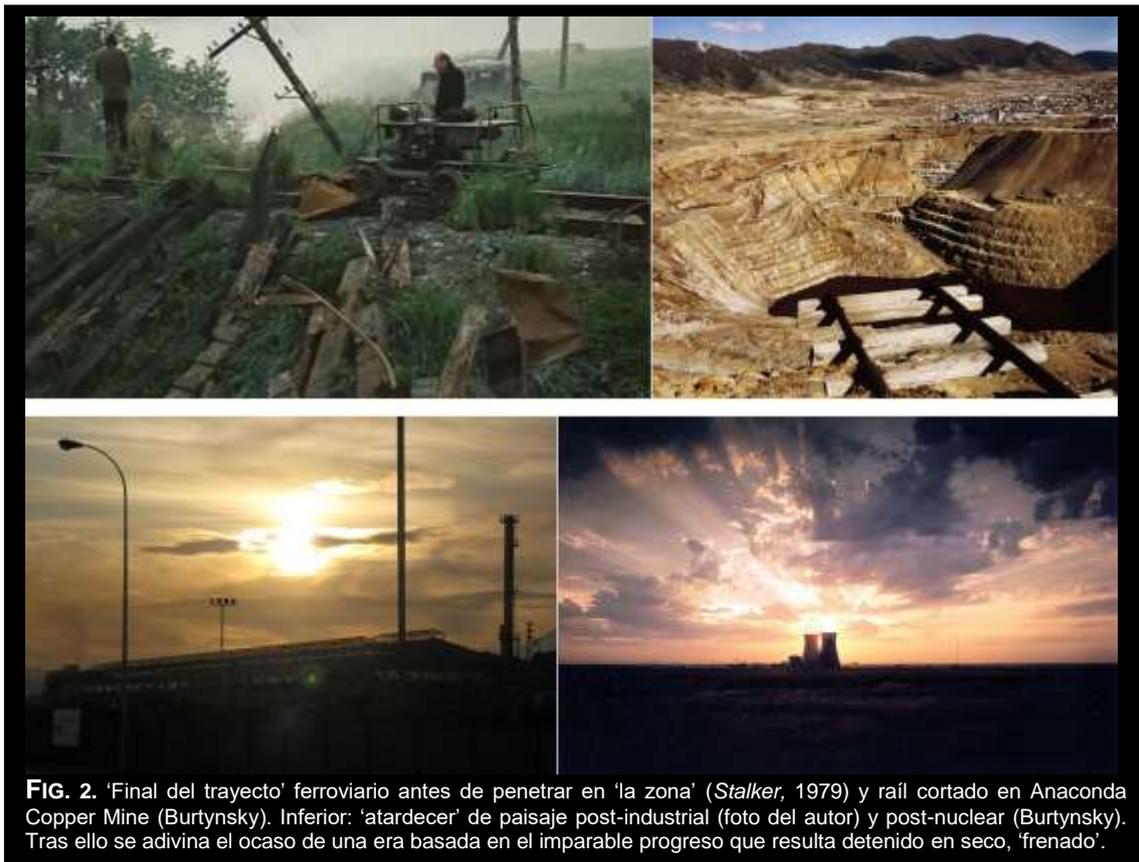
La ciudad post-nuclear a treinta años de la catástrofe de Chernobyl.
*Análisis crítico-iconográfico y alteración de paradigmas en la percepción,
 interpretación y función simbólica de las imágenes asociadas al paisaje*

<<Réquiem por los bisontes de acero>>.
Anónimo

1. INTRODUCCIÓN. DE “LA NOCHE DEL FIN DEL MUNDO”

<<La impotencia es el máximo desafío del pensamiento crítico>>.
Marina Garcés

Cuando en el ‘jardín’ de la región de Chérnobyl cayó la ‘estrella’ del fuego atómico, algo sucedió en el consciente colectivo de medio mundo, que sin demora trascendió el panorama abisal y término de un régimen político ocluido en la Unión Soviética. Ubicándonos quizás de cara a nuestro propio final civilizatorio en una precipitación de acontecimientos reales y simbólicos, que sin lugar a dudas alteraron (negativamente) e introdujeron sombras-ceniza muy oscuras (tendiendo a negras) en la percepción de algunos de nuestros relatos paradigmáticos asociados a la interpretación de los territorios humanizados, artificializados. Aquella ‘estrella’ no cayó sino que ‘ascendió’, y aquella noche comenzaría la ‘era del fin del mundo’² (abril de 1986).



Así lo narra el equipo de Cuarto Milenio, con el periodista Iker Jiménez al frente, presentando un largo producto audiovisual que conlleva el sello del misterio y la catástrofe, inmerso en un clima apocalíptico con claras referencias míticas y mitológicas que, como discurso ya disgregado en postmodernidad de sus leyendas más antiguas, incrementa a todas luces el

² O al menos la ‘era del fin del mundo’ en la creencia racional de la idea de progreso vinculado a un crecimiento tecnológico exponencial e ilimitado. Lo cual tampoco dejaba de constituir un espejismo tras la modernidad.

dramatismo sobrehumano y acaso 'sobrenatural' achacado a la conjunción de las fuerzas 'humanas' y de la naturaleza desbocada por 'sobrecarga' y rebeldía entrecruzadas. Acto 'liberador' de energía constreñida y efectos fatales; fuego 'eterno' de una 'estrella ardiente' que sugiere recónditos conceptos, sagrados y profanos, recordados por el narrador: profecía, sarcófago de hormigón, sol nocturno, bola de fuego, resplandor de otro mundo, fin de los tiempos, jinetes de la desolación, estrella fúnebre, héroes, demonios viscosos, luz pura del confín del universo, fauces del monstruo grandioso, cielo estruendoso (recurso textual de transmisión oral durante los diez primeros minutos del documental, que acrecienta exponencialmente el poder de las imágenes, casi como el 'sublime' pero 'invisible' calor expedido por los reactores). Unas referencias que acaso colman de impotencia al finito ser humano, tal que la impotencia pre-sentida cuando 'descienden del pedestal' las certidumbres de un supuesto progreso infinito basado en la tecnología industrial o nuclear, con la certeza ya intuida que dicha evolución 'constante' e imparable (irrefrenable) ha sido cortada, extirpada de raíz y nada podrá volver a mostrarse idénticamente a lo que fue o lo que al menos se imaginó.

Este texto 'recitado' a modo de 'predica u oración ritual' por I. Jiménez constituye un acercamiento a las mismas compuertas del Averno. De una manera que difícilmente es dicha, narrada, puesta en discurso; únicamente ha podido ser pintada, esculpida, musicalmente interpretada; teatralizada, con la gran complejidad de que las palabras tercién en la mediación entre la percepción individual y el intento de lo que desea ser colectivamente re-presentado.

2. DEL ROJO BOSQUE. TRAS EL ESTALLIDO DE LA 'ESTRELLA DE LA MUERTE'

*<<No se puede gobernar sin crimen>>.
Lucio Urtubia*

El documental comienza con el barrido de cámara sobre el suelo de una 'ciudad mutante'. La maldita y fantasmagórica Pripyat (la ciudad de Chernobyl por antonomasia), aparece envuelta en un vibrante manto sepia otorgado por el paso del tiempo y el abandono. Esa carátula inicial nos aproxima al 'escenario tuneado' en el plató. Pantallas y velos de una superestructura computacional con elementos de las cámaras y salas de control de las centrales nucleares, partícipes de un ambiente especialmente lóbrego, macabro, y de atmósfera bastante recargada. Escenografía dramática y a la vez un tanto canalla, de un engendro hostil que sepultó con su lluvia ácida y penetrante toda una ciudad; y con ello enterró más pronto que tarde todas las esperanzas e ilusiones de cientos de miles de personas.

El audiovisual propone hacer clara utilización de un 'atrezzo' escenográfico singular donde, seguramente, la reproducción más o menos incierta de unos imaginarios se complementa con la re-invencción imaginada y fantástica de lugares, espacios, interludios e instantes fulgurantes. Los objetos recreados, muchos de ellos elaborados con mimo e incluso técnicas artesanales, sirven como dispositivos tridimensionales que vienen a enriquecer las imágenes del documental. Tanto los objetos como las imágenes proyectadas parecen convocar un cierto ambiente 'expandido' según Youngblood (1970); una zona de 'plasticidad elástica' entre varios campos de acción visual para el refrendo de un contundente mensaje. No obstante, la utilización de esos objetos en el caso que nos ocupa, se distanciaría; bien de entender dichos elementos como manifestaciones artísticas de carácter escultórico, como a veces corremos el riesgo de valorar o de caer en esa tentación, y bien (quizás en mayor medida) de comprender el propio filme y sus dispositivos específicamente como escultura para Rito da Silva (2015). Y por lo tanto, los contenidos de un montaje espacial en un estudio determinado de manera un tanto tematizada, distan igualmente de asimilarse a contenidos instalativos más próximos al arte. De hecho, tal que fenómeno empírico, se concibe la "práctica de la instalación como un '*modus operandi*' (una estrategia intermedial que comprende una 'praxis', un discurso y un sistema que capacita la activación del espacio/lugar en contextos circundantes e intrínsecos, con el desdoblamiento temporal de la obra en accionamiento de conceptos como 'situación' y afianzamiento de percepciones sinestésicas)"³. Sí en cambio, podríamos identificar alguna correspondencia entre la movilidad del producto fílmico y por ejemplo una des-localización de algunos objetos, inclusive los escultóricos y arquitectónicos, que por medio de su des-ubicación

³ RITO DA SILVA DODRIGUES, Ana Luisa. "O que falta a uma escultura para ser um filme? O que falta a um filme para ser uma escultura?", *Revista Estúdio*, Vol. 1, nº 6, 2015, p. 52.

pueden, sin embargo, adquirir otras características o perspectivas que nos acercan a miradas más estéticamente asociadas a la esfera del arte. Pero sin olvidar que las nuevas vertientes que muestran dichos objetos resultan de los procedimientos y técnicas filmográficas, que pueden apuntarlos y señalarlos como figuras no de acción, pero que accionan con dimensiones espacio-temporales y experiencias perceptivas hasta cierto punto 'ajenas', intensificadas por prácticas de grabación, iluminación y sonoridad.

Una filmación sustantiva puede así, por su dramatismo o sensibilidad estética específica, acrecentar el valor material y de imagen de un lugar baldío, un espacio residual-decrépito, una arquitectura abandonada e incluso una ciudad post-nuclear. Ello, sin embargo, no convierte 'de facto' a los objetos en escultura, ni a los escenarios en instalación artística, ni a la arquitectura en 'estructuras axiomáticas', ni al paisaje en '*site specific*'. Pero si podemos intuir, acaso, el 'campo expandido' de Rosalind Krauss que en ocasiones dilata la propia representación. La puesta aquí en escena abre la 'ardiente caja de pandora' y deja escapar para siempre las esencias radioactivas tal que 'fuerzas mágicas', con un mensaje sombrío y agorero que alude a conceptos ambientalistas y ecológicos: cambio climático, desaparición de especies, sequía, hambruna, terremotos y cataclismos múltiples. Antes bien, el documental deja claro que no pretende entrar directamente en el debate sobre la necesidad de la energía atómica, por lo que se evidencia una descarga política e ideológica consciente y se apela directamente a los efectos devastadores causados en las personas en forma de nuevas y terribles amenazas. Pero colateralmente en el paisaje y la porción de territorio antrópico que rodeaba el entorno de la ucraniana Central Lenin, tan poderosa como la tragedia cuyas consecuencias se silenciaron; fruto del puro secretismo de estilo Guerra Fría con poderes incapaces de gobernar sin crimen.

El audiovisual arranca en las siguientes horas de la deflagración de la bíblica pero también postmoderna 'estrella de la muerte' (*Star Wars*); aquella que finalmente también explotó, no en un baño de yodo, cesio y plutonio sino en un estallido de júbilo interestelar e interplanetario. Después nos sitúa el documental en algunos instantes anteriores al desastre para volver a proponer ciertas elipsis hacia una temporalidad más tardía aunque concentrada en los primeros días y semanas, dentro de un hilo conductor bastante tradicional en cuanto a formato de relato.



FIG. 3. Atardecer 'dorado' preludeo de una 'noche blanca', tanto en la actual Fukushima como en la ya antigua y trasnochada Chernobyl. Territorio y arquitectura arden junto a la superficie acuosa que baña un 'campo quemado'.

3. UN DOCUMENTAL 'AFECTADO' EN LA DISTANCIA. 'NO VOY PARA CREER...'

"Es cuando un objeto de este tipo [se autoafirma] en la naturaleza que veo belleza en él. Este edificio, esta ciudad, esta casa o esta calle aparecen ante mis ojos como algo colocado ahí conscientemente. Genera un lugar. Allí, donde está, hay un detrás y un delante [relaciones topológicas], una izquierda y una derecha, hay cercanía y distancia, hay dentro y un afuera, hay diversas formas de enfoque, de condensación o de elaboración del paisaje. Surge un ambiente".

Victoria Gutiérrez (Dossier Escultura, Arquitectura y Espacio Urbano, UPV/EHU, 2015, p. 4.)

A partir del minuto décimo, tal como decíamos anteriormente, la exposición contundente del 'contador' en 'off' (aunque a veces lo observemos en pantalla), se intercala con extractos de testimonios recurrentes, tanto de 'testigos' directos (fotógrafos) e indirectos (personas

vinculadas o descendientes de otra generación) del propio lugar geográfico como de personalidades que viajaron a los países circundantes por motivos técnicos, profesionales o diplomáticos. Todo ello refrendado por opiniones expertas y lecciones más o menos maestras sobre cuestiones de escaso conocimiento comunitario. La afección derivada de una incisiva emoción empática se ofrece como verbo hecho carne en todo instante, condimentado con mapas de ámbito mundial para marcar las direcciones en las que irradia la 'siniestra rosa de los vientos' como pánico sobrevenido de una 'maldición apocalíptica' que se globaliza-mundializa.



Quizás una de las primeras manifestaciones de la 'aldea global' que se divisaba en el horizonte fuese, precisamente, el miedo extrapolado que induce guaridas en la distancia. En este sentido, el equipo reconoce que el documental adolece de un acercamiento 'carnal' al epicentro de los acontecimientos, por lo que se hace patente la investigación indirecta pero eficaz y eficiente, mediante una generosa retahíla de imágenes de archivo en B/N, que crean un ambiente propio para ser intercalado con varias historias personales de abnegación y de heroísmo con una justa exhibición de planos no demasiado explícitos del sufrimiento que, no obstante, como no puede ser de otro modo, tuvieron desenlaces penosos⁴.



De modo paralelo se recurre, con cierta frecuencia, a imágenes entrecortadas de la citada ciudad de Pripjat, no ya como un lugar que genere relaciones de las personas con el medio sino como aureola informe baldía y 'mancha desubicada', des-territorializada en su aspecto de umbral etéreo entre lo vergonzoso y lo inasible, carente de coordenadas topológicas humanamente reconocibles y plena de despojo y deshecho; 'no-lugar' residual e inhóspito más en la acepción del artista Robert Smithson que en la del antropólogo Marc Augé. La muy lenta evacuación de la población que destruyó sus sistemas inmunitarios se cebó preferentemente en la infancia, cuyo rostro más emocional es crudamente desvelado en el documental pero sin

⁴ Entre tanto, este primer tercio del documental se consagra también a caminar hacia atrás en la temporalidad histórica hasta recabar en los albores del descubrimiento del fenómeno de la radiación y su posterior desarrollo científico.

evitar una 'contención' a posta de lo visual más descarnado (las graves tumoraciones y malformaciones congénitas), bajo muñecos desmembrados que asoman viejos y sucios, entre los escombros de latido radiante, junto a rudimentarias máscaras de protección mínima.



FIG. 6. La recurrencia a la infancia es ubicua y omnipresente en imágenes metafóricas de elevado valor simbólico.

4. DE CUANDO YA TODO CONTIENE EL PREFIJO 'POST'. RE-CAMBIOS IMAGINARIOS

“Al mostrar el campo de batalla en toda su extensión los contendientes aparecen representados a una escala muy reducida en diminutos trazos o manchas de color. Esto hace que en un primer golpe de vista estos cuadros parezcan simples paisajes. El horror, la sangre y la muerte, presentes siempre en el escenario bélico, resultan en ellos casi imperceptibles”.

José María Unsain Azpiroz

La identificación del dominio humano sobre los parajes recónditos del planeta que nos alberga pudo dar lugar al reconocimiento del territorio como paisaje, en una época pretérita cuando el mundo no se encontraba aún inundado de objetos y el 'ser primitivo' tomó consciencia de su pertenencia en un entorno sensible, producto de ecosistemas cíclicos. Centurias después nos encontraríamos, igualmente, con el hito de la ascensión de Petrarca al Mont Ventoux, y ya mucho más tarde con la 're población' humana de los confines de la tierra y una 'casa' que trasciende de la vida agropecuaria y las transacciones de materias vitales hacia la producción preindustrial (el 'molino satánico' que causa excedentes); y de ahí a la revolución industrial, el capitalismo de producción, de consumo y últimamente post-capitalismo 'cultural' o de 'ficción'.



FIG. 7. Desolación exterior e interior; acumulación de 'chatarra ácida' con sus causas-consecuencias catastróficas.

Con ello la percepción de la transformación del paisaje se ha ido lógicamente alterando, de modo que seguramente las catástrofes naturales, bélicas u holocaustos que hemos sufrido en la historia han alterado la interpretación de nuestras impregnaciones icónicas de carácter simbólico asociadas a los paisajes. En esta línea, podemos atisbar la idea de que después de Chernobyl, en una fecha tardía pero en medio de un pálpito de desolación tremendo que tuvo su traducción en la cultura visual de las masas, nuestra comprensión del entorno que nos rodea, sintetizada en la noción conceptual de paisaje, ha cambiado desde el moderno paisaje industrial hacia el postmoderno paisaje del cataclismo nuclear; legítimamente denominado post-nuclear y post-apocalíptico, en la medida en que el apocalipsis 'clásico' es físicamente espectacular y el nuclear o el químico no lo es tanto (José Albelda).

La influencia que lo comentado presenta en su traslado a la actualidad se muestra en la lúdica violencia de los videojuegos, de mil viles maneras diferentes, pero se oculta de los 'campos de batalla' y escenarios reales de los lugares de 'tierra quemada' que tantos se han acumulado. El terror no viene así camuflado en la categoría estética de lo sublime sino 'domesticado' en unos 'juegos' que un día resultaron muy peligrosos; o de lo contrario desde unas perspectivas cenitales en las que el 'manejo' de la 'maqueta' aminora hasta el extremo toda carga empática.

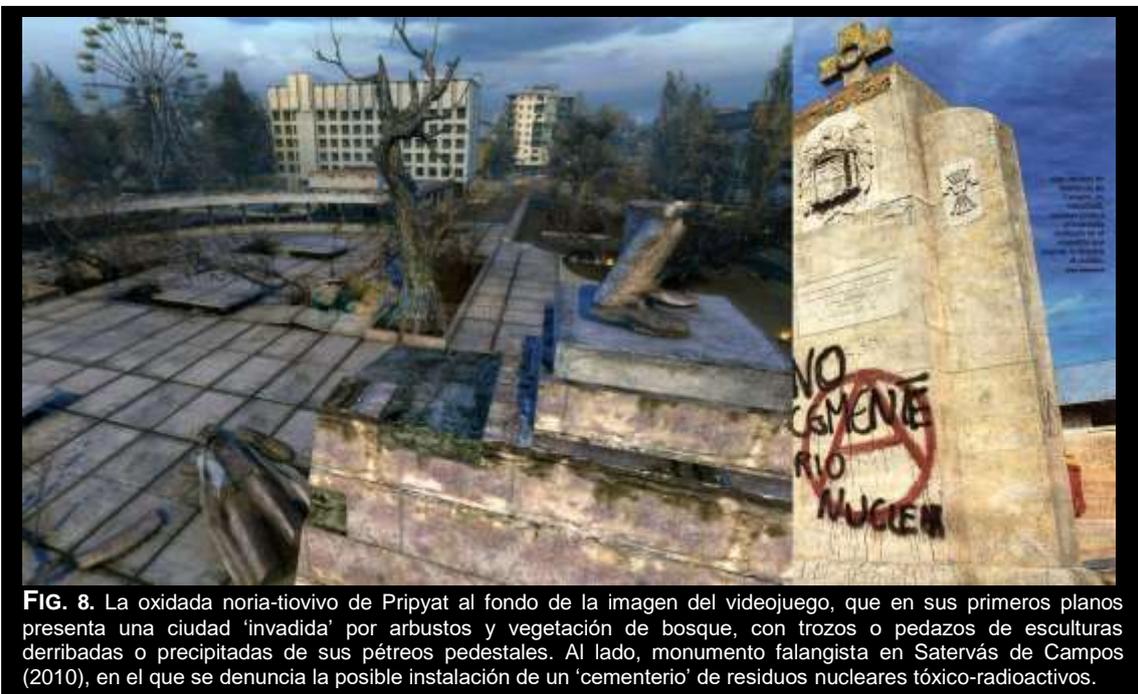


FIG. 8. La oxidada noria-tiovivo de Pírypat al fondo de la imagen del videojuego, que en sus primeros planos presenta una ciudad 'invadida' por arbustos y vegetación de bosque, con trozos o pedazos de esculturas derribadas o precipitadas de sus pétreos pedestales. Al lado, monumento falangista en Satervás de Campos (2010), en el que se denuncia la posible instalación de un 'cementerio' de residuos nucleares tóxico-radioactivos.

5. LA PUBLICIDAD QUE NOS VIENE. SUS ELABORADOS DISCURSOS ICONOGRÁFICOS

"El elemento publicitario ya forma parte del paisaje, y así es percibido. El continente trasciende al contenido y se transforma en un icono del imaginario colectivo que compite de tú a tú con un monumento o con un edificio singular. En ocasiones la publicidad tiene la capacidad de convertirse en un estimulante factor de identidad".

Ferrán Ferrer, Santiago Uzal. "El paisaje es el mensaje", *Gestión de la Ciudad y Urbanismo. Proyectos Urbanos y Espacio Público*, Universitat Oberta de Catalunya (UOC), 2014.

Lo mencionado en los párrafos anteriores al hilo del documental comentado, puede conducirnos a un esbozo de revisión crítica que podemos entresacar de algunos recursos de imagen que se vienen utilizando en publicidad desde hace varios lustros o décadas. Los guiños extrapolados de su contexto hacia el imaginario de la urbe post-cataclísmica que perfilábamos, han desplazado la atención, por ejemplo en los anuncios de algunos vehículos en revista de tirada extensa, desde las habituales concepciones arcádicas e incluso utópicas primero hacia unos trasfondos-decorado de la vigorosa ciudad industrial que funciona a ritmos predeterminados, después hacia su despojo y por último a una idea de entorno más bien post-nuclear donde todo parece permanecer detenido, 'quieto'; tal que temporalmente congelado en

una infinitésima parte de segundo, que es lo que el vehículo tarda en recorrer una distancia que implica alejamiento o superación de esa realidad no paradisiaca.



FIG. 9. Patrones o fases comentadas de escenografía publicitaria en el caso de diversos vehículos en 'lugar hostil'.

Ante dichos panoramas, sin alejarnos del mundo publicitario pero con otro calado muy distinto, ciertos grupos apologéticos que destilan un claro fundamentalismo o extremismo religioso-político anuncian epidérmicas soluciones a problemas arraigados, preguntándose por 'cuánto tiempo podrá sobrevivir este mundo'. La respuesta ilusa-ilusoria siempre llega del lado de unos órdenes totalitarios (en tanto ordenamiento 'completo-complejo' de la 'totalidad' de la existencia), que predicán la 'vida en un nuevo mundo pacífico' en el que 'pronto acabará el sufrimiento'. Las imágenes a las que recurren algunos de esos grupos pseudos-sectarios muestran, curiosamente, anaranjados bosques perpetuamente otoñales entre los que se dibuja una 'ciudad expandida al territorio' o su corolario: v. la 'territorialización de la ciudad'. Un peculiar escenario impreciso de arquitecturas neo-coloniales y relaciones sociales igualmente neo-coloniales, en el seno de las cuales las clases sociales, 'etnias' y/o según ellos 'razas' (entrecomilladas) conviven en una supuesta 'armonía' pero radicalmente diferenciada, en el marco de una cohabitación 'casi perfecta' inclusive con animales salvajes 'humanizados'.



FIG. 10. Campañas del Watch Tower Bible & Tract Society (Pensylvania, 2005) con vínculos a Testigos de Jehová.

El integrismo religioso de diferentes ángulos o vertientes descansa a menudo en dichas ideas-clave de búsqueda de paraísos perdidos, donde el equilibrio simétrico y supuesta 'perfección' enaltecida es un poder de atracción y de captación, y un contrapunto siempre poderoso a la ciudad potencialmente dañina⁵. No olvidemos que todo ello se basa, en ocasiones, en la utopía

⁵ Pensamiento que fue una consecuencia aparejada a la modernidad y que ha 'regresado' en postmodernidad desde la óptica de la irracionalidad más irracionalizable.

de los 'nuevos territorios' en los que 'purificarse' y 'comenzar de nuevo'; de una forma pareja a como lo anunciaba constantemente el engendro dirigible con luces de neón en *Blade Runner*⁶.



FIG. 11. Ciudad en penumbra de *Blade Runner* (Los Ángeles, 2019) y promesa de los 'nuevos territorios externos'.

Versiones más 'normalizadas' de un similar compendio sistémico que aboga por estilos predispuestos, lo volvemos a encontrar otra vez en la publicidad de turismos 'familiares' que consiguen llegar hasta el corazón mismo de entornos 'naturales' supuestamente paisajísticos. La 'familia' que acaba de llegar en el coche, de una tipología concreta en cuanto a miembros e indumentaria, descansa plácidamente en estudiadas poses sobre el 'jardín del edén' fuera de todo peligro y junto a su vehículo, con elementos surrealistas como la 'personificación' de las propias piedras o rocas. Un 'hiperrealismo' audaz entremezclado con lemas escritos que enaltecen, si cabe con mayor ahínco, las ideas-fuerza y que participan de unas estrategias absolutamente y profundamente ideológicas que subyacen a las superestructuras económicas.

Otras veces las escenografías-entorno simulan, sin embargo, otros imaginarios 'naturalizados' pero mucho menos amables, emergiendo una romántica aproximación hacia modelos decimonónicos de lo 'sublime' con fuerzas amenazantes de la 'naturaleza desatada', pero ante las cuales la pequeñez humana es protegida o salvaguardada de las diversas furias de temporales y tornados, en unos escenarios que preludian las cercanías de la ciudad de *Mordor*. Escenarios post-Friedrich, no atesoran ya la angustia individual ante la nada como horizonte.



FIG. 12. "La familia al poder" (anuncio de vehículo en *El Semanal* del 22 al 28 de noviembre de 2009, nº 1152, contraportada, izquierda). Anuncio publicitario de Sony (*El Semanal*, 28 marzo - 3 de abril de 2010), s/p. (derecha). Debajo: cercanías de la ciudad de *Mordor* en el país ficticio del 'legendarium' del "Señor de los Anillos" (J. Tolkien).

⁶ Aunque no podemos obviar que las tierras de promisión, sea en la expansión del *Myflower* o en una versión más sutil del bio-territorio para la raza aria, siempre han generado grandes desastres como nos lo recalca J. Albelda.

Si aludimos curiosamente a esas estructuras, intuimos la recurrencia de publicidad por ejemplo bancaria, que utiliza unas estratagemas muy similares. Una idea muy concreta, ortodoxa y homogénea de tipo de familia o de individuo occidental, garante de sus valores clásicos y tradicionales. De un modo bastante perverso, enfocado a públicos variopintos desde núcleos familiares necesitados hasta sectores jóvenes con hábitos identificados de consumo, suele observarse claramente cómo abunda la publicidad hipotecaria y de créditos financieros envuelta en unos escenarios de imagen en los que se sobre-estimulan cuestiones relacionadas con el disfrute, los viajes, el tiempo libre de ocio..., aparte del vehículo o la vivienda. En dichos mensajes además de la casa como guarida y 'nido' para la familia, a menudo se presentan el vehículo y la carretera como signo de movimiento, de libertad personal o incluso de protección y espacio de 'seguridad', para lo cual es imprescindible adquirir unos bienes de mercado.



FIG. 13. Desde el 'epicentro' neurálgico que en la civilización occidental han constituido el hogar y el vehículo, se expande la idea de la carretera asociada a unas vivencias concretas que se estimulan reconfortantes. Las 'idas' y desplazamientos hacia la aventura y hacia 'mundos desconocidos', si no tan oscuros como en la figura 12, son arquetípicamente reconocibles y siempre concitan unos 'regresos' de vivencias inauditas como descanso merecido.

Brinckerhoff (2011) nos insinúa así que la 'casa' constituye mucho más que 'cobijo', recipiente de leyes y de costumbres (de familia y de 'dinastía') que se contrapone a la carretera como alargado espacio 'de paso', sinuoso y casi desagradable, en la frontera de una simplicidad arcádica entre protección-desprotección que ahora ha trascendido a la primacía de las nuevas tecnologías. Las carreteras han tejido, desde tiempos inmemoriales, intrincadas redes en el territorio con su sentido de 'protopaisaje', hasta devenir 'lugares' y seguramente en nuestros días 'autopistas de la (des)información' en un sentido de 'libertad'; no tanto como experiencia intensa del camino o la carretera como lugar y conciencia del paisaje sino domesticadamente compartida e intercambiable. Esto nos hace recordar que si el camino tenía su origen en el instante en el que algún 'héroe' se adentraba en el matorral o el bosque, lugares por donde nunca antes nadie se había aventurado, para 'abrir' nuevos mundos desconocidos, tras los 'bosques metálicos' de la era industrial se han realizado o se están realizando los ritos necesarios para familiarizarse de forma 'naturalizada' con el monitor de la dimensión virtualizada que nos conecta a mundos novedosos por descubrir, no ya como elemento siempre armonioso sino plagado de peligros y penumbras, donde el horizonte clarificado con sus 'senderos' luminosos hacia la felicidad y el éxito de la 'ciudad celestial' son más brumosos pero igualmente atractivos. La 'pantalla' no es algo nuevo sino que ya la predijo Platón en su sentido de velo distorsionante. El monitor informático como 'pantalla' de imagen 'vela' por una función de 'colador' cultural hacia los 'caminos' de la 'telé-polis' que aludiremos al final, no como ciudad aérea, 'colgante' o en flotación, sino como '*polis*' aérea de 'irrealidades virtuales'.

6. APROXIMACIÓN CONCLUSIVA. APROPIACIONES ENTRE EL HORROR Y LO SUBLIME

<<Al final del recorrido, el último monumento, “La caja de arena”, funciona como antítesis de los otros, un paisaje inocuo, donde el tamaño no interviene en el paisaje, pero sí funciona como soporte de nuevas experiencias. Donde aquel individuo, probablemente un niño, se introduce en aquella caja y visualiza el mundo desde allí, en un espacio vacío donde las texturas, y las intenciones se traducen en un espacio contenedor de juego, y limítrofe del mundo real. He allí la metáfora muerta y la atemporalidad de la que habla Smithson>>.

Imanol Sánchez, Itziar Ziganda, Aitor Ansotegi, Iago Rey de la Fuente

En el verano de 2016, han transcurrido exactamente 30 años desde que la ‘llamarada radioactiva’ se precipitó en el ‘jardín’ de la URSS. Pero a la inversa, esto es; rozando el cielo crepuscular del amanecer iluminado por la ‘lámpara de fuego’ del ‘Ajenjo’⁷, como ‘jinetes del Apocalipsis’ o ‘ángel exterminador’ de las alegorías bíblicas que vuelven a ser recitadas a modo de letanías repetitivas por I. Jiménez durante los minutos finales del documental de Cuarto Milenio. Rápido y sintético ‘bombardeo’ de una estética para la creación de empatía que baja la cámara del aire, de los fuegos de artificio hasta ras de suelo con el firme propósito de hacer visibles los colapsos de un enclave de fuerte antropización sin ‘personas’, carente de vida y de humanidad como algunos de los anuncios publicitarios que se han traído a colación en la ‘ciudad post-apoteósica’. Las personas ya no se encuentran en la ciudad sino que ‘flotan’ en una especie de burbuja nuclear, ‘globo-sonda’ corrosivo, agónico, éticamente lamentable, delirante e inhumano. Aunque estéticamente efectivo y quizás un tanto ‘reblandecido’ para su asimilación por el ambiente *New Age*. El luctuoso acontecimiento no lo paró ni el telón de acero⁸, a pesar de esconder discretamente sus consecuencias al inicio (decretado alto secreto por los jerarcas del aparato oficial), o el movimiento de tropas soviético en 1991. Por medio de un rico registro de referencias poéticas y un lenguaje ciertamente empático, donde prima la des-ocultación de lo ‘invisible nuclear’ y una estética catastrofista que por momentos recurre tanto a lo emocional, como a lo sublime y a la divulgación de datos cruciales; el periodista-narrador guía con su presencia física y grave semblante el documental que escenifica la lucha épica de “la pala contra el átomo” (I. Jiménez); protagonizada por un elenco de ‘liquidadores’ (más de 700.000 personas) imbuidas en ineficaces trajes: cascarones de latas en una ‘campaña nuclear’ orquestada para el atroz deceso. Un ‘David’ impotente contra un ‘Goliath’ enano de garras altamente destructivas, con unas ilustraciones que complementan fielmente la narración⁹ y sin saberlo han servido de contextualización para otras catástrofes como la más reciente de Fukushima (marzo de 2011; otra vez al comienzo de la primavera).

Pripyat no será ya jamás acogedora sino recorrida por alimañas inmundas y un viento fugaz que soplará al menos en los siguientes 24 milenios. La ‘zona muerta’ de Tarkovski acontece en las inmediaciones. Antesala infernal, todo parece imantado de las inmortales partículas subatómicas; *terrain vague* de barbecho, la mismísima *ville éclatée*. Los estratos o capas de las que se conforma el sedimento urbano se han ‘desparramado’¹⁰ como el voraz combustible que expele el núcleo reactivo, que no se diluye aunque se vaya paulatinamente ‘apagando’ el interés mediático. Aquí los animales (lobos, zorros, corzos y demás que deambulan por las calles boscosas de Pripyat, reptiles e insectos irreconocibles, plantas y hongos de colores imposibles y caprichosas formaciones radioactivas), no son seres amorosos sino mutantes fieras salvajes de ‘mordeduras zombi’. Con los audiovisuales nos quedamos en un intermedio entre la denuncia o el puro impacto; efectismo deslumbrante, espectacularidad y fascinación a raudales visto en la lejanía-ajena, desde el ‘refugio antinuclear’ que contempla las mudas tumbas ‘bronceadas’ de herrumbre y sangre por el frío cálido de la ‘estrella’ nacida de <<la noche del fin del mundo>>; preludio de un neonato ‘tiempo de silencio’ (R. J. Sender).

⁷ El topónimo de Chérbobil supuestamente derivaría de la misma raíz lingüística que proviene el nombre de la amarga planta envenenadora de las aguas.

⁸ Derrubado tan solo 3 años después (en 1989).

⁹ “Las imágenes impresionan siempre pero forman solo cuando se es capaz de situar éstas en el mundo trabajosamente desarrollado de las palabras y los conceptos”. MUGICA, Jesús Mari. “Ikusle soil?”, Revista *Arantzazu*, 2013, p. 16.

¹⁰ “Las ciudades se (con)forman por intersecciones de territorios físicos/mentales/afectivos con demarcaciones siempre en cambio y en conflicto, en capas que se superponen, se funden y se desparraman. En una lógica palimpsestica”. DE MARCO, Edina. *Arte público y monumento. Dispositivos inmanentes de memorias* (Tesis Doctoral), Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, 2015 (inédita), p. 285.

Como esperanza tórrida, concluyendo el documental se ofrecen tímidamente las primeras y parcas imágenes en color de los 'retornados'; gente más bien anciana que ha regresado a la contaminada tierra que los vio nacer para vivir y cultivar sus reactivos campos. Toman los alimentos repletos de ponzoña pero gozan, al parecer, de una salud misteriosamente envidiable. Tal como asegura José Albelda, los "hechos catastróficos excepcionales [...] resultan más socorridos a nivel icónico, dentro de la habitual estética de escenificación de las tragedias medioambientales"¹¹. Las claves de la 'crisis civilizatoria' que se insinuaba al inicio han de serlo socio-culturalmente comprensibles y compensadoras. Relajando acaso la 'confrontación excesiva' y el aroma de heraldo de mal agüero, el reportaje que se analiza¹² confirma 'el poder de la imagen' para la 'construcción del imaginario colectivo' y nos rememora aquella máxima de que: "cuanto mayor sea un problema al que sus poderosos responsables se enfrenten, menor será la importancia pública que le otorgan, más hábil la derivación de la culpa y más engañosa su iconografía asociada"¹³. Controladamente transitada y visitada por investigadores o simplemente 'turistas' que demuestran su arrojo para enfrentarse al asombro, tal que los 'intrusos' que junto al *stalker* pretendían adentrarse en 'la zona', parte de la central de Chernobyl y Pripyat corren el riesgo de devenir una especie de parque temático¹⁴, sabiendo que incluso "un crematorio, desde fuera puede parecer como una fotografía de una postal"¹⁵.

6.1. Desde la ciudad 'post-nuclear' a la urbe 'telepolitana'. Breves notas finales

"Los fracasos del urbanismo funcionalista desvelaron la falacia mercantilista que veía la ciudad como una suma de sistemas viales, de transportes, redes de servicios y 'zoning'. La ciudad era mucho más que eso, ya que configuraba el soporte de los modos de vida y de relación de la gente que la habitaba. La visión de segregacionismo [...] ha acentuado en esta lectura equívoca que ha destruido sitios para la vida más amable. [...] las teorías abstractas de la ciudad han dado lugar a realidades más enriquecedoras, en las que los elementos vivenciales, como los sitios de encuentro y relación, los aspectos lúdicos, los factores de cambio y sorpresa, los remansos ambientales, adquieren singular valor".

Ramón Gutiérrez¹⁶

La cita de R. Gutiérrez acerca de la arquitectura racionalista y su relativo fracaso pueden recordar extrañamente y salvando las distancias, sobre todo por el tiempo epocal en el que nos ubicaríamos, los 'restos', 'ruinas' y 'residuos' de la ciudad post-nuclear. Así mismo, traen a presencia la idea de la ciudad de la circunvalación y las 'autopistas hacia el infierno'. Durante las décadas centrales del siglo XX asentó quizás en nuestro cerebro más fantasmagórico, el imaginario de la ciudad-mole de cemento, de gruesos volúmenes ciegos para refugios antinucleares como tumbas de hormigón hermético, de aspecto inhóspito y despoblado; esto

¹¹ ALBELDA, José. "Introducción a la iconografía de la crisis ecológica", *Fabrikart nº 7. Arte, Tecnología, Industria, Sociedad*, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 2007, p. 11.

¹² Otros productos de similar temática coinciden o difieren en sus enfoques. El documental: "El fantasma de Chémobil", realizado por Informe Semanal (TVE) en 2011, aparte de su duración mucho más reducida contiene una estética y hechura no muy distante al de Cuarto Milenio, sin la escenografía de plató. Más 'testimonial' y menos 'creativo' que el reseñado en estas páginas, incide en la problemática de los niños así como en la información de los acontecimientos y explicaciones científicas. De ritmo en general más rápido, por la fecha de realización se cita el caso de Fukushima como ejemplo 'diferente' pero causante de las mismas consecuencias (enfermedades) sobre todo infantiles. Se abunda en la 'lección no aprendida' y las historias que vuelven a repetirse. Con una estética diferente "The Door", dirigido por Tanya Nelstova en 2010, y poco más de un cuarto de hora de filmación, responde a una evolución más lenta, con silencios muy prolongados, tomas largas intensamente elaboradas y una fotografía muy cuidada; básicamente nocturna, lo que le confiere un aspecto de documental/película más cercano al concepto de "filme de autor". El relato comienza al tercer día de la catástrofe, cuando ya suenan las sirenas y la radio repite monótonamente las órdenes para desalojar la región y para mantener la calma, sin sucumbir al pánico. La enfermedad y fallecimiento de una niña acapara el desarrollo de la acción. La cinta estadounidense "Chernobyl Heart" de 2003 (Maryan DeLeo), introduce el dedo sobre la llaga de la infancia al más puro estilo documental de información y denuncia (casi 40 min. de duración).

¹³ ALBELDA, José. "Introducción a la iconografía...", Op. cit., pp. 13-14

¹⁴ "Estas estrategias, junto a fiestas, festivales, y otros eventos, están implicadas en lo que se designa como 'marketing cultural' de las ciudades. Dentro de esta búsqueda de la imagen de marca, la patrimonialización es otra estrategia que ha sido ampliamente usada. La valoración del patrimonio pierde su valor histórico y sufre un ajuste escénico, propio de un espacio de consumo. La transformación de residuos urbanos, los restos de la arquitectura industrial para albergar museos o equivalentes, también crea otros iconos arquitectónicos. Estos trabajos garantizan una visibilidad a los arquitectos, y son una credencial para que actualmente, un pequeño grupo sea llamado para desarrollar proyectos en diferentes lugares del mundo. Como una imagen de marca, tienen una fuerte relación con los poderes corporativos del capitalismo tardío, y son parte de la diseminación del espectáculo hacia otras áreas que no son la del entretenimiento". DE MARCO, Edina. *Arte público y monumento...*, Op. cit., p. 146.

¹⁵ *Nuit et Brouillard* (fotograma). Dirección: Alain Resnais, texto: Jean Cayrol, 1955 (filmografía).

¹⁶ "Arquitectura latinoamericana. Haciendo camino al andar", en: Gutiérrez, Ramón (coord.) (1998). *Arquitectura latinoamericana en el siglo XX*, Barcelona: Jaca Book, Lunwerg, p. 37.

es, 'muerto'. Ello nos remitía, probablemente, a unas fantasías más lejanas de la primera mitad del siglo XX, período durante el que, no olvidemos, transcurrieron las dos guerras mundiales.

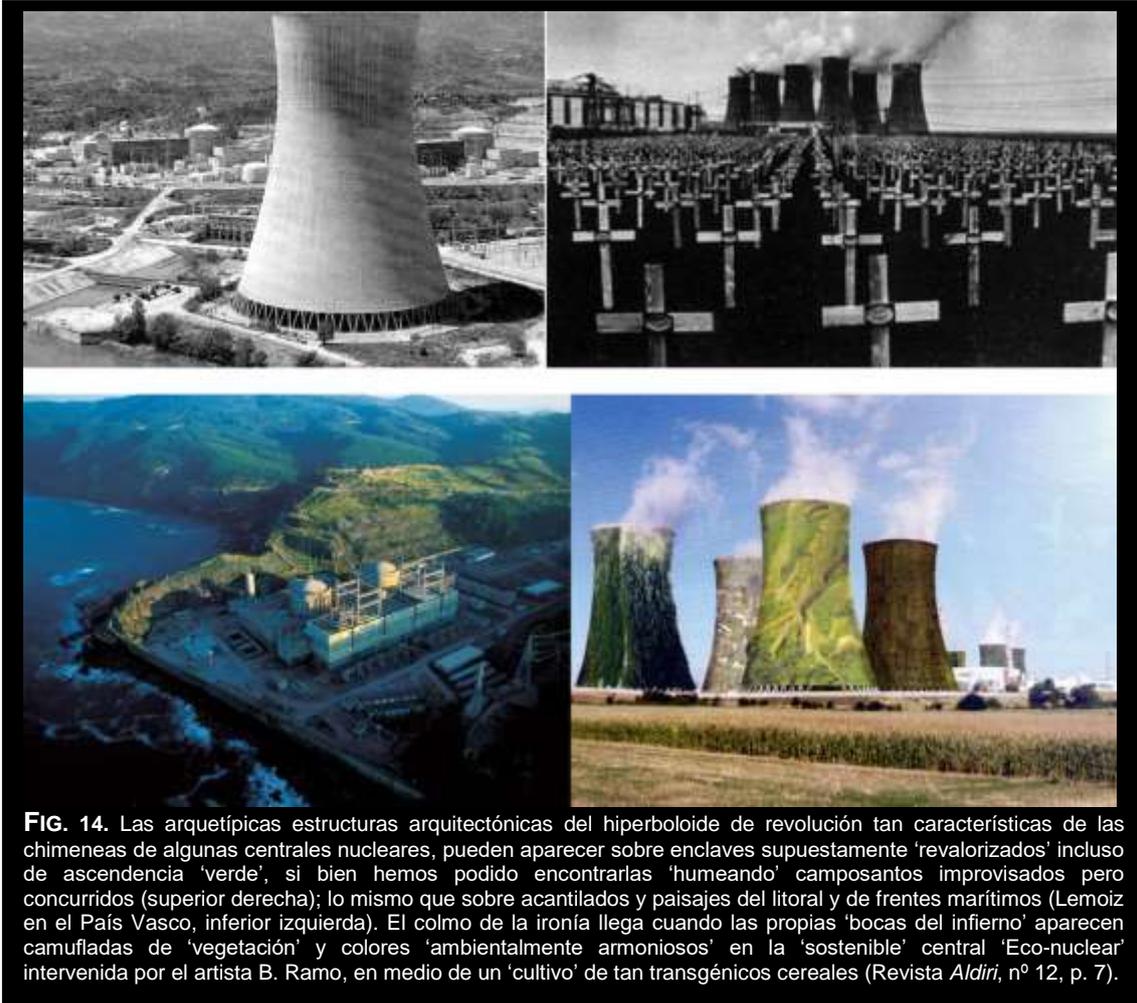


FIG. 14. Las arquetípicas estructuras arquitectónicas del hiperboloide de revolución tan características de las chimeneas de algunas centrales nucleares, pueden aparecer sobre enclaves supuestamente 'revalorizados' incluso de ascendencia 'verde', si bien hemos podido encontrarlas 'humeando' camposantos improvisados pero concurridos (superior derecha); lo mismo que sobre acantilados y paisajes del litoral y de frentes marítimos (Lemoiz en el País Vasco, inferior izquierda). El colmo de la ironía llega cuando las propias 'bocas del infierno' aparecen camufladas de 'vegetación' y colores 'ambientalmente armoniosos' en la 'sostenible' central 'Eco-nuclear' intervenida por el artista B. Ramo, en medio de un 'cultivo' de tan transgénicos cereales (Revista *Aldiri*, nº 12, p. 7).

Más tarde y ya envueltos bajo el manto de la post-modernidad, la ciudad-*bunker* deja paso a la 'telé-polis' reclamada tanto por Javier Etxebarria como por otros autores más o menos coetáneos, donde la liviandad (que no levedad) de la virtualidad sustituye a la pesadez de los densos materiales, radioactivos o no, de modo que telé-polis no constituye tanto una '*urbs*', ni tan siquiera una '*civitas*' físicamente relacional. Una sucesión de 'pantallas' y de dispositivos telemáticos entre los que el contacto es evidente, inminente e instantáneo; pero un complejo mundo dentro del que la concepción de '*polis*' (de '*policía*') vuelve a ser la forma de relación y de control imperante, sea cual sea la dimensión 'virtualizada' en la que nos movamos. Ante ello la presencia del espacio físico y palpable, acaso el territorio por el que se transita comienza cada vez más a ser una 'aventura' que para afrontarla se requieren complejos equipamientos y consecutivos 'avituallamientos'. El paseo se convierte en 'deporte' y la salida de la ciudad casi en actividad de 'riesgo', conscientes o inconscientes de que el 'afuera' es aquel lugar inmundo de las encrucijadas y los 'caminos'. Caminos con cunetas; y cunetas con vegetación botánica como la estudiada por Anderson pero repletas de cadáveres de un pasado histórico reciente, caído bajo el manto vergonzoso de un olvido premeditado como versa la máxima popular anónima. Aunque los 'cadáveres' de la carretera, a veces, no sean más que las infraestructuras industriales y nichos post-nucleares semi-enterrados tal que leves plataformas ya inocuas; aplacadas 'montañas' vistas desde la auto-ruta. Las cuales nos delatan peligros no del todo desaparecidos y quizás mostrados y/o advertidos de maneras más cautelosas, edulcoradas.

Estos y otros hechos escasamente pueden ser verbalizados sino 'pintados', 'esculpido', 'musicalizados' (Godard); traídos a presencia mediante lenguajes simbólicos no corrientes o no al uso. El arte se desliza así por el intersticio y las ocasionalmente burdas esculturas del post-

realismo socialista en Chernobyl (figura 1) constituyen olvidados homenajes a difuntos 'intocables'. Monumentos conmemorativos cuyo acto no es ya tanto la memoria, sino la fabulación (o confabulación)¹⁷, ante los que sólo podemos entonar una plegaria o *Réquiem* sentido por los 'bisontes de acero', mientras contemplamos pálidos e inmóviles –'quedados'– el destello de su inmunda pátina ocre-naranja o 'bosque-rojizo'; pesado 'barniz' de *Thanatos*.



FIG. 15. Luz filtrada de la mañana primaveral que perfila tómulos montañosos de tierra yerma junto a la carretera.



FIG. 16. Extensos terrenos marítimos y de campiña con torres tecnológicas que preludian la cercanía de telé-polis.



FIG. 17. 'Rutas saludables' en áreas metropolitanas (Abra de Bilbao), que disimulan peligros de escapes químicos potencialmente dañinos para la vida saludable que se pretende promocionar desde instituciones lúdico-turísticas.

¹⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*, 2ª ed. Sao Paulo: Editora 34.2000, 1991, p. 218.



FIG- 18. Visión de la post-cataclísmica y post-apocalíptica Pripjat, que no dejan de tener su correlato imaginario o correspondencia estética en empeños megalómanos como la 'Ciudad de la Cultura' de Santiago de Compostela.



FIG. 19. Entornos de ciudad postmoderna casi detenida en el tiempo durante ciertas horas del día: Biblioteca Nacional de París (sup. izq.) y vega de Abandoibarra en Bilbao (inferior). Se crean, en ocasiones, ambientes un tanto similares a la ciudad post-nuclear vacía de "Omega Man" (sup. der. Novela de R. Matheson: "Soy leyenda").



FIG. 20. Legendario árbol ucraniano caído en Chernobyl y boceto para destrucción de bosque milenario en 'Avatar'

FUENTES UTILIZADAS. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FILMOGRAFÍA-VIDEOGRAFÍA

- ALBELDA, José. "Introducción a la iconografía de la crisis ecológica", *Fabrikart nº 7. Arte, Tecnología, Industria, Sociedad*, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 2007, pp. 10-17.
- ANDERSON, Edgar. *Plants, Man and Life*, Boston: Little Brown, 1967.
- AVATAR, dir.: James Cameron, EE. UU. 2009.
- BLADE RUNNER, dir.: Ridley Scott, EE. UU., 1982.
- BRINCKERHOFF, Jackson. *Las carreteras forman parte del paisaje*, Barcelona: Gustavo Gili Mínima, 2011.
- CHERNOBYL HEART, dir.: Maryann DeLeo, EE. UU., 2003, 38'.
- DE MARCO, Edina. *Arte público y monumento. Dispositivos inmanentes de memorias* (Tesis Doctoral), Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, 2015 (inédita).
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*, 2ª ed. Sao Paulo: Editora 34.2000, 1991.
- EL FANTASMA DE CHERNOBIL, Informe Semanal (TVE), España, 2011, 17'.
- FERRÁN FERRER, Santiago Uzal. "El paisaje es el mensaje", *Gestión de la Ciudad y Urbanismo. Proyectos Urbanos y Espacio Público*, Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya (UOC), 2014.
- GUTIÉRREZ, Ramón (coord.). *Arquitectura latinoamericana en el siglo XX*, Barcelona: Jaca Book, Lunwerg, 1998.
- KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid, 1985. Original: *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge, Mit press, cop.
- JE VOUS SALUE, SARAJEVO, dir.: Jean-Luc Godard, Francia, 1993, 2'-10".
- LA NOCHE DEL FIN DEL MUNDO, Cadena Cuatro, Cuarto Milenio, Iker Jiménez, España, 2008, 117'.
- MUGICA, Jesús Mari. "Ikusle soil?", *Revista Arantzazu*, 2013, p. 16 y ss.
- NUIT ET BROUILLARD, dir.: Alain Resnais, texto: Jean Cayrol, 1955.
- OMEGA MAN, dir.: Boris Sagal, EE. UU. 1971.
- PAULI, Lori. *Manufactured landscapes: the photographs of Edward Burtynsky*, EE. UU., Yale University Press, 2003.
- RITO DA SILVA DODRIGUES, Ana Luisa. "O que falta a uma escultura para ser um filme? O que falta a um filme para ser uma escultura?", *Revista Estúdio*, Vol. I, nº 6, 2015, pp. 48-55.
- STALKER, dir.: Andrei Tarkovski, URSS, 1979.
- THE DOOR, dir.: Tanya Nelstova, 2010, 16'.
- UNSAIN AZPIROZ, José María. "Iconografía del siglo XIX sobre los sitios de San Sebastián en 1813", en: *Argitalpen digitalak/Publicaciones digitales*, 2, Untzi Museoa-Museo Naval, Donostia-San Sebastián, 2013, p. 1.
- YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded cinema*, New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970.