



Vivir tras la catástrofe. El arte como intersección entre la imagen viviente y la conciencia. Una aproximación a la serie *Chernobyl* desde la ontología de la imagen

Marc Pallarès-Piquer¹; J. Diego Hernández²; W. José Castañeda³; Francisco Osorio⁴

Recibido: 3 de octubre de 2019 / Aceptado: 23 de noviembre de 2019

Resumen. El presente artículo se aproxima a la catástrofe a partir de la serie *Chernobyl* haciendo un ejercicio investigativo orientado entre el análisis y la trasgresión para indagar nuestra contemporaneidad a partir de establecer una actitud interpretativa que considera el contenido de la serie como base del desafío de la acción y el desborde de la técnica moderna, asunto que será tratado desde las operaciones de pensamiento de Heidegger y Deleuze, lo cual constituye un entretrejo que logra religar las posiciones de estos filósofos. La elección de *Chernobyl* queda justificada por tratarse de una muestra de la interacción intermedial en la que se han convertido algunas series, al contar con unos contenidos que van allá del mero entretenimiento y que se erigen en producciones audiovisuales que tocan las dimensiones más hondas y complejas de nuestra existencia. Razón por la cual, constituye un entorno reflexivo fundamental para pensar la intersección entre la imagen viviente y la conciencia.

Palabras clave: Catástrofe; conciencia; imagen; arte; educación ciudadana; narrativa audiovisual.

[en] Living after the catastrophe. Art as intersection between living image and consciousness. An approach to the *Chernobyl* series from the ontology of the image

Abstract. This article approaches the catastrophe from the Chernobyl series, by conducting a research exercise-oriented between analysis and transgression to investigate our contemporaneity, from establishing an interpretive attitude that considers the content as the basis of the action challenge and the overflow of modern technique, a matter that will be dealt with from the thinking operations of Heidegger and Deleuze, which constitutes an interweave that critically achieves the positions of these philosophers regarding the mentioned filmic work. The choice of Chernobyl is justified by being a sample of the intermediate interaction in the series that has converted some series, by having the contents that go beyond mere entertainment and that are erected in audiovisual productions that

¹ Universitat Jaume I de Castellón (España)

E-mail: pallarem@uji.es

<https://orcid.org/0000-0001-5767-6894>

² Universidad Simón Bolívar (Colombia)

E-mail: j.hernandez@unisimonbolivar.edu.co

<https://orcid.org/0000-0003-2517-8393>

³ Universidad de Caldas (Colombia)

E-mail: walter.castaneda@ucaldas.edu.co

<https://orcid.org/0000-0002-1466-0910>

⁴ Universidad de Chile (Chile)

E-mail: fosorio@uchile.cl

<https://orcid.org/0000-0002-5515-2699>

touch the deepest dimensions and complexity of our existence. Reason for quality is a fundamental environment to think the intersection between the living image and consciousness.

Keywords: Catastrophe; consciousness; image; art; civic education; audiovisual narrative.

Sumario: 1. Introducción. 2. Método. 3. El mundo como metacreación audiovisual. 4. *Chernobyl*: de la imagen viviente a la conciencia. 5. La acción como centro de indeterminación. 6. Consideraciones finales. Referencias.

Cómo citar: Pallarès-Piquer, M.; Hernández, J.D.; Castañeda, W.J.; Osorio, F. (2020) Vivir tras la catástrofe. El arte como intersección entre la imagen viviente y la conciencia. Una aproximación a la serie *Chernobyl* desde la ontología de la imagen. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(3), 783-798.

1. Introducción

Por darle claridad al presente trabajo, hay que decir que consideramos como catástrofe un acontecimiento excepcional, natural o industrial, que provoca daños y pérdidas difíciles de reparar. Son muchos los ámbitos que intervienen para determinar la magnitud de una tragedia según sus repercusiones en la salud, la sociedad, el medio ambiente, entre otros. En la década de los 80 la llamada medicina de las catástrofes las definió como “un acontecimiento de excepción que agrede la estabilidad emocional, psicológica y material del individuo” (Sigales, 2006, p. 11); las características que hacen de la catástrofe un detonante perjudicial son: su brutalidad, que es un acontecimiento repentino, su idiosincrasia colectiva y el conjunto de daños que provoca (Noto, Hunguenard y Larcán, 1987).

Describir los trastornos que son consecuencia de este tipo de situaciones es difícil, puesto que, aunque el impacto pueda ser experimentado por sus efectos (destructivos) en cadena, “el individuo que la confronta quedará lesionado o no en su estructura psíquica a partir de su propia predisposición neurótica o de una vulnerabilidad coyuntural” (Sigales, 2006, p. 21). De esta manera, cuando se produce una catástrofe sus consecuencias pueden impedir que algunas de las personas que la sufren perciban la conexión significativa de muchas de las cosas que daban sentido a su pasado (a la conjunción entre el sentido y la unidad de gran parte de la existencia humana que habían vivido). Hay una serie de disfunciones, que se alargan desde varios días a algunos años, que perduran después de haber vivido un evento catastrófico, e incluso se puede dar el caso de que se manifiesten de manera sempiterna e irreversible a lo largo de toda la vida de la persona (Galarza, 2018).

Una catástrofe puede ser también la evidencia material del desborde de la técnica (Heidegger, 1997). Pero las catástrofes naturales no son explicadas por la técnica, por tanto, la existencia del sujeto se ve reducida a la nihilidad y a la dificultad por crear otros mundos posibles. De esta manera, una producción audiovisual que aborde esta temática debe conectar no solo con la emergencia de los tiempos a nivel de la producción y la experimentación cinematográfica del “con lo que queda” material y espiritualmente sino con el temple anímico mismo de desesperanza que hace, por ejemplo, al jovencito de la cinta de Rossellini arrojarse hacia el vacío para

convertirse en uno de los emblemas del neorrealismo⁵. Esa es la constatación que hace del porvenir un lugar terrible donde la poesía no es potencia de lo bello, por eso *escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie* como establecieron luego del holocausto fascista Levi, Celan y Adorno, esto es, la pura indeterminación de un horizonte mundano que avanza ciegamente hacia la negra noche de la que “solo un dios puede aún salvarnos” como mencionaba Heidegger (1996, p. 13) en la entrevista realizada por la revista alemana *Der Spiegel* en 1966.

En el caso de la catástrofe nuclear de Chernobyl su repercusión provoca, todavía hoy, que los “efectos psicológicos derivados del accidente sigan haciendo estragos 33 años después de aquel fatídico suceso, ya que provocan numerosos casos de suicidio, problemas de alcoholismo y casos de depresión” (Alcalde, 2019, s.p.).

A la estela de todo ello, el presente artículo se aproxima a la catástrofe a partir de la serie *Chernobyl* haciendo un ejercicio investigativo que se escande en el ecuador entre el análisis y la trasgresión. Es una actitud interpretativa que considera el contenido de la serie como base del desafío de la acción y el desborde de la técnica moderna. La elección queda justificada por tratarse de una muestra de la interacción intermedial en la que se han convertido algunas series, al contar con unos contenidos que van allá del mero entretenimiento y que se erigen en “producciones audiovisuales de compleja factura artística y de elevada calidad narrativa” (Núñez, 2019, p. 58) que tocan las dimensiones más hondas y complejas de nuestra existencia.

2. Método

Partimos de los postulados de Pierre Sorlin (1977) según los cuales una creación audiovisual, más que reflejar el mundo, lo “recrea”, gracias a sus herramientas y códigos; así, “legitimadas como objeto de estudio, las narraciones audiovisuales son utilizadas por sociólogos, historiadores, politólogos y filósofos como campo de pruebas de tesis e hipótesis” (Francescutti, 2019, p. 137), porque representan no únicamente los acontecimientos (situaciones y personajes) sino también un sistema de vinculaciones e impresiones (Ruiz, 2011). Esto nos lleva a aceptar que la experiencia de recepción audiovisual a la que nos sometemos como espectadores nos “invita (...) a reflexionar sobre nosotros mismos y, llegado el caso, a transformarnos” (Ruiz, 2011, p. 58).

Asumimos que, cuando somos receptores de una creación audiovisual, “en cierto modo estamos condenados a proyectar, a habitar un mundo que excede esencialmente los datos de nuestros sentidos⁶” (Cavell, 2008, p. 71), lo que determina que el

⁵ Nos referimos a Alemania, año cero de 1948. De ella destacamos, además, un elemento creativo preponderante del neorrealismo frente al cataclismo, pues como comenta Bazin (1990) “En un mundo que estaba y sigue estando obsesionado por el temor y el odio, en el que la realidad no es casi nunca aceptada por sí misma, sino rechazada o prohibida como un signo político, el cine italiano es ciertamente el único que salva, en el interior mismo de la época que pinta, un humanismo revolucionario” (p. 292), humanismo que intenta combatir, pese a la adversidad, el rampante avanzar de la técnica moderna y la mezquindad de algunos de los sujetos que ejercen el poder total.

⁶ Uno de los primeros estudiosos de la disciplina de la “Filosofía del cine”, Múnsterberg, ya apuntaba que las creaciones audiovisuales “nos arrebatan nuestros estándares cognitivos, mostrándonos en su materialidad” (Ruiz, 2017, p. 147); posteriormente, fue Jameson (1979) quien aseveró que una creación audiovisual “puede descubrirnos al enfermo que somos, volviendo inteligibles las patologías sociales que nos afectan. También, por tanto (...) [una creación audiovisual] puede ser escuela de autoconocimiento” (Ruiz, 2017, p. 147).

objetivo del artículo sea analizar la transformación a la que nos puede llevar la serie *Chernobyl* en base a una vía de análisis que haga posible reestructurar nuestras operaciones sobre la realidad en relación a la dimensión reflexiva sobre la ciencia y la técnica moderna.

Esto nos permite modificar nuestra percepción (y nuestras respuestas) frente a aquellos hechos a los que la creación audiovisual nos *confronta* (Pallarès, 2019), puesto que el arte⁷, aunque se haya creado en una época alejada temporalmente del presente, “revive” en cada época, en función de su capacidad de saciar las necesidades de sentido que los humanos continuamente reformulamos.

La aproximación a la serie y su análisis es de carácter estructural, y no generativo o procedimental. Partimos de la creación audiovisual como objeto completo para llevar a cabo una serie de descripciones de sus mensajes y su dinámica en tanto que producto artístico. Como Canet y García (2018), seguimos una metodología de análisis textual que servirá de mecanismo para conocer los hechos que sucedieron en *Chernobyl* y “también para indagar sobre los efectos que las decisiones autorales puedan provocar en los espectadores” (p. 370). Dotamos a la creación audiovisual de un sentido artístico en la acepción Hegeliana: entender el valor del arte en base a su capacidad de determinar formas figurativas que provienen de contenidos (que hallan entidad en su dimensión conceptual). El arte, aseguraba Hegel, “vivifica y tonifica la sombría y desierta sequedad del concepto, y reconcilia con la realidad sus abstracciones y escisiones” (Jarvie, 2011, p. 19).

Para el objetivo de este trabajo será necesario entretejer los postulados filosóficos de Deleuze con respecto a lo audiovisual en tanto que soporte a partir del cual tratar los *paradigmas de la existencia* que logren sobrepasar “el caduco ideal de lo que Nietzsche llamara “el mundo verdadero” y apunten (...) a extraerle todo el jugo verdadero a *este* mundo” (Ruiz 2018, p. 140); la idea es desbordar las matrices binarias que sustentan la univocidad del ser (Deleuze, 2006) por experiencias intensivas de multiplicidad creativa. Se trata de abrir un entramado sistémico que conjuga lo ético, estético, lingüístico y semiótico para configurar conceptos abiertos a la diferencia, lo que implica librarse de las ilusiones de trascendencia, de los universales, de lo eterno y de la discursividad (Deleuze y Guattari, 2015). Asumimos una condición reflexiva sobre el corpus nuclear de la serie para hacer algunas aproximaciones desde Heidegger al campear de la técnica moderna. Esto entrega una urdimbre que vuelve perspectivo el fenómeno para explotar la riqueza de la obra estudiada.

3. El mundo como *metacreación audiovisual*

No resulta sencillo describir aquello que logra que un conjunto de imágenes y sonidos asuman una dimensión narrativa. En primer lugar, porque en una creación

⁷ Damos por cerrado el debate acerca de si una película, una serie, etc. son o no una representación artística. Como muy agudamente afirmó Hart (1999), el arte es revelación de la vida, y no puede considerarse, en su esencia, una simple representación. Y, como asevera García, (2007, p. 461) “solo cuando los elementos han perdido su sentido objetivo o representativo es cuando la revelación de la vida se les confía a ellos en tanto que soporte de su desnuda presencia; solo en esta afección pura se cumple el desvelamiento”. Es la capacidad de la que disponen las imágenes para contar historias la que otorga a las series y al cine este desvelamiento que las habilita como representaciones artísticas cuyos discursos constructivos de textos configuran los significados, esto es, las historias. De hecho, “el cine, [y por extensión, una serie] es arte, y puede captar la sordidez de la barbarie y la mudez del testimonio” (Fernández, 2006, p. 10).

audiovisual los parámetros de “no narratividad” son relativamente reducidos; en segundo lugar, porque “si nos remontamos a los orígenes (...) veremos que [una película, una serie, etc.] siempre han preferido presentarse más como un dispositivo fabulador que como una máquina óptica, “contar” lo real más que documentarlo. La consecuencia es que (...) se han convertido en algo “naturalmente” narrativo: un lugar en el que esta dimensión específica se confunde con el todo” (Casetti y Di Chio, 1998, pp. 173-174).

Esto hace que confirmar si una dimensión narrativa alude a la “historia en sí” o a su vía de presentación (el relato) sea complejo. No obstante, lo relevante es que la narración (audiovisual) es un enlace de situaciones en las que se desarrollan unos hechos y en la que intervienen personajes contextualizados en unos espacios determinados; es decir: ocurre algo (hay un *acontecer*), le sucede a alguien (unos personajes a quienes les *afecta*) y lo acaecido modifica la situación (acontecimientos). Esto permite que una creación audiovisual caracterice (y exteriorice) nuestras formas de relacionarnos con el mundo en el que vivimos los espectadores, de tal manera que la creación audiovisual:

Constituya una suerte de escuela de autoconocimiento al confrontarnos (...) con las operaciones psicológicas que en la experiencia ordinaria nos pasan desapercibidas por hábito y costumbre. De ese choque entre el espectador y la proyección, (...) el primero es capaz de extraer una ganancia capital (...) y, en paralelo, el entrenamiento para captar el mundo bajo su dimensión estética. [...] La síntesis de esta perspectiva puede destilarse en el siguiente eslogan: [una creación audiovisual] no representa el mundo, *sino al sujeto que (se) representa el mundo*⁸. Teorizar (...) resulta, a la postre, un acceso privilegiado para el estudio del sujeto (Ruiz, 2018, p. 121).

A ello hay que añadir que un producto artístico cuenta con mediaciones, que provienen de la inserción de la obra en el curso natural de la historia (Canales, 2018), sin que esto implique “refugiarse en un modelo de tipo hermenéutico racionalizante que acabase por aplacar el enigma. Estudiar la obra en su íntima configuración interna y asumir desde el pensamiento y la teoría del arte todas sus mediaciones históricas, su despliegue, no son sino elementos señeros para avivar el enigma” (Pinilla, 2007, p. 188).

Aceptar que en la *recepción* de una obra de arte encontramos mediaciones conlleva admitir puntos de referencia (Acosta, 2019) que, aunque no siempre sean precisos⁹, resultan fundamentales para el análisis de reglas como, por ejemplo, la aceptación de la siguiente concepción: “tras la experiencia de recepción, tengo la posibilidad de transformarme”. Esa transformación no consigue desarrollar elementos existenciales fuera de sí, lo hace *en* la vida misma (Pérez, 2018), en la totalidad de pertenencias, intereses, actitudes y valores con los que contamos, que son susceptibles de ser *evolucionables* (Camallonga, 2019). La posibilidad de cambiar como personas es una especie de “eternidad”. Así, nuestra caracterización personal, cuando queda confrontada con el arte, es flexible, con la opción de mantenerse pero con las puertas abiertas a nuevas posibilidades vivenciales que nos proporcionen otras configuraciones de sentidos.

⁸ Cursivas en el original.

⁹ Porque entre el reconocimiento y la recepción se produce un nexo dinámico: al *repcionar* la creación audiovisual nos movemos en un vaivén entre la identificación de los parámetros de comunicación concretos y la construcción de *un todo*.

Lo dicho hasta el momento sobre la transformación personal no se agota en la experiencia sino que se manifiesta universalmente: ese fondo atemático al que llamamos “vida” propicia que toda experiencia singular (inscrita en una creación audiovisual) se exprese ubicada en el mundo; creación audiovisual y mundo coinciden no como representaciones de la vida ordinaria sino como dos “en sí” con dimensiones propias de la horizontalidad de la experiencia (la experiencia de creación artística, en un caso, y la experiencia vital, en el otro).

Estos dos “en sí” se comunican gracias a las condiciones de percepción, y es entonces cuando “la conciencia humana y su subjetividad (la “imagen viviente¹⁰”) realizan, en el momento de la percepción, un trabajo de sustracción” (Ruiz, 2018, p. 124). Esta tarea de sustracción es la que propicia que quedemos atravesados por la energía del *logos* (Yáñez, 2018), esto es, en el momento en el que la conciencia y la subjetividad logran rehuir de la rémora ontológica que las libera de sus compartimentos estancos la sustracción consigue tomar forma dentro del marco comunicativo que, gracias a la percepción, condiciona el trinomio “obra artística-ser humano-mundo”.

Para Deleuze (1984, p. 97): “nosotros percibimos la cosa, menos lo que no nos interesa en función de nuestras necesidades (...), es menester entonces que la cosa misma se presente en sí como una percepción, y como una percepción completa, inmediata, difusa”. Por eso se hace necesario determinar la potencialidad de la obra artística en tanto que espacio de transmisión de percepciones en el que *lo transmitido* se pueda explicar como marco constitutivo de lo que será un ejercicio ontológico de “transmisión-transformación” (de la creación hacia la persona, en la primera, y de la persona respecto a su percepción del mundo, en la segunda), teniendo presente que:

No se trata de que la subjetividad componga las condiciones de percepción, sino que la percepción conforma la subjetividad. [...] Primero tenemos la cosa en sí y posteriormente una dialéctica entre una “imagen viviente” (la conciencia) que descuartiza la cosa, fragmentándose también ella misma con el objeto de recibir aquella como una percepción y es cosa que ha aparecido ya marcada por la conciencia. [...] La cosa en sí equivaldría al conjunto postulado de imágenes (el flujo móvil de materia) que la cámara está en disposición de encuadrar; pero, una vez las encuadre, las imágenes en sí se evaporarán para transformarse (¡para evaporarse!) en percepciones a causa de la acción de la cámara. No es que ser consista en ser percibido (...) sino que el acto de percibir moldea la subjetividad al precio de renunciar a la riqueza polifacética de las cosas. *Percibir es inmovilizar; inmovilizar es encuadrar*¹¹. Nuestra facultad de conocer equivale a accionar el cinematógrafo anterior (Ruiz, 2018, p. 125).

Cuando somos espectadores, en consecuencia, “percibir” implica desarrollar dimensiones instrumentales y cognitivas en las que se ratifica (o se rechaza) la asunción ontológica de la subjetividad (Seiilbek, Zhunissova, Koshekova, Kadyrov y Duisebekova, 2018). Para ello, lo que hacemos es apartarnos de la sugestión de *lo existente*, porque lo existente es alterado en su obviedad, por eso cuando vemos una

¹⁰ La imagen viviente es aquella que, a partir de un giro, inserta el orden de la percepción del receptor al nivel de la acción. Se trata de imágenes dinámico-expresivas, porque es la cámara (y no el personaje) con su desplazamiento o el eje de su mirada quien “decide” lo que veremos: retrocede en función de algún detalle y encuadra, ensanchando el campo de acción, objetos, espacios, etc. Se muestra la acción de una manera subjetiva. Esto conlleva que dediquemos el apartado quinto a hablar de la acción.

¹¹ El uso de las cursivas es nuestro.

película o una serie el mundo no nos *llega* como un ejercicio pleno de verdad, porque en la percepción se crean vacíos, se generan incertidumbres y se (nos) presenta la oportunidad de evolucionar como persona.

4. *Chernobyl*: de la imagen viviente a la conciencia

Más allá de si los hechos que la serie *Chernobyl* relata son una reproducción real o no de lo que sucedió¹², los creadores fueron conscientes de los resortes que tenían al alcance para generar una constante tensión. Se consigue un equilibrio entre el propósito de plasmar en sus principales giros, *tropos* y modismos la codificación de una matriz argumental dada (por la propia realidad) y la pretensión de presentar un vaivén de choques morales.

Como plantea Dittus: “Lo que el primer creador -el guionista- escribe, se transforma en una imagen que cobra vida según los parámetros del realizador, y se diluye en las lecturas de la audiencia. Es esa distancia interpretativa la que obliga a traducir. Es el inicio de una larga espera, donde los actores y el montaje tienen la última palabra” (2019, p. 8). En otras palabras, más que realidad, estamos en presencia del problema de la traducción de dicha realidad, que no solo está en la audiencia sino también en la cadena que va desde los guionistas, realizadores, productores, actores, editores, hasta la audiencia y las personas que seguimos hablando de la obra, como en este artículo.

Relato planificado con excelsa minuciosidad, exhibición de estrategia política llevada a cabo hasta las últimas consecuencias (con el desbordante avanzar de la técnica moderna), ejemplo de los riesgos de la mentira¹³ en la vida pública, cúmulo de hilos argumentales articulados cual cubo de Rubik existencial y proyección de percepciones presentadas como guante de lino forjado en hierro, la serie *Chernobyl*, que se balancea en la frontera entre lo real y lo trascendente, se caracteriza por la ecuanimidad entre el poder evocador de la imagen y la palabra (“estamos lidiando con algo que nunca antes ha ocurrido”, asevera el científico Legásov tanto al vicepresidente, en privado, como al gabinete de crisis, que comanda el presidente Gorbachov).

Cuando en el segundo capítulo, desde un helicóptero, Legásov señala los restos de grafito y el brillo azul de la radiación ionizante al vicepresidente de la Unión Soviética, hecho que pone en evidencia que la versión oficial no coincide con la realidad (porque el núcleo de la central nuclear sí que está expuesto, es decir, sí que había eclosionado, aspecto no reconocido por el Gobierno), la imagen aérea de la central nuclear, que podemos considerar como imagen viviente, se curva durante unos segundos en el espacio-tiempo.

¹² Bauso (2019) y García García (2019) explicitan todo lo que no ocurrió en 1986 y sí que sucede en la serie: el personaje de Ulana Khomyuk fue creado para dar voz a todos aquellos científicos que trabajaron con Legasov tras el desastre; en segundo lugar, que el científico Legasov no fue a declarar al juicio (que se narra en el capítulo quinto); y, en tercer lugar, Ulana Khomyuk explica la posibilidad de que se produjera una segunda explosión, con una fuerza de "entre dos y cuatro megatones", letal para Kiev y gran parte de la de Minsk, según dice ella, y que incluso hubiese tenido un impacto en gran parte de Europa. Pero estos dos autores advierten que, en el caso de haberse producido otra explosión, no hubiese sido de tal magnitud según confirman los expertos en la materia. A pesar de todo ello, consideramos que la serie sopesa de manera acertada la trascendencia de los hechos.

¹³ En el libro *El fin del Homo sovieticus*, la Premio Nobel de Literatura Svetlana Alexievich asegura que, en *Chernobyl*, "Muchos vieron en la verdad a un enemigo" (2015, p. 69).



Figura 1. Imagen viviente de la eclosión del núcleo. Fuente: You Tube (Chernobyl, 2019).

A partir de ese momento, la versión oficial queda diluida en un horizonte de sucesos que generan la gravedad empírica de los vórtices de las secuencias, que resultan tan fotogénicas que los confines entre el tiempo narrativo, durante unos segundos, se desmoronan a causa de la energía potencial de la serie como obra artística.

La conciencia es entonces, cuando ambos bajan del helicóptero y deambulan por los alrededores de la central, *una* imagen (la del núcleo de la central), situación icónica que nos remite a Deleuze cuando este dice que en la recepción audiovisual la conciencia se genera como un intervalo. No obstante, hay que hacer notar que ese intervalo se crea:

A modo de un *desvío*¹⁴ entre la acción sufrida y la acción ejecutada que se produce en ciertas imágenes. Al lado de las imágenes que actúan y reaccionan unas sobre otras en todas sus partes, se forman imágenes particulares, imágenes o “materias vivas” que presentan un fenómeno de retardo como consecuencia de la especialización de sus caras. La acción ejecutada no se prolonga inmediatamente en reacción ejecutada en el caso de estas imágenes, porque ellas presentan una cara que selecciona entre las excitaciones que se ejercen sobre ella —es decir recibe solo lo que le interesa—, y una cara ejecutora que no se encadena directamente a la excitación recibida y que se produce lo que podemos llamar propiamente acciones (Álvarez, 2011, p. 108).

A raíz de la revelación del científico Legásov sobre el núcleo de la central, el Gobierno accede a evacuar la ciudad de Prípiat.

La posterior llegada de la científica bielorrusa Khomyuk permite que esta advierta a su colega Legásov y al vicepresidente que, si el núcleo fundido entra en contacto con el agua del sótano inundado, se producirá una destructiva explosión de vapor. Tres trabajadores se encargarán entonces de llevar a cabo una misión compleja, autorizada para drenar el agua y la planta.

A partir de la evacuación de la población, fluyendo por significantes de muy diversa sustancia expresiva, el relato permite que nuestra conciencia actúe como un intervalo, lo cual implica “una desviación entre la acción y la reacción” (Deleuze, p. 94).

¹⁴ Cursiva en el original.

Esta desviación constituye la experiencia del acto comunicativo como presupuesto estético, porque, tal y como la serie avanza, nos movemos entre la tragedia de lo relatado y la percepción espacial de lo mostrado, presupuesto estético que lleva al relato audiovisual a expresar vivencias ficcionales en base a una *superposición*, que, mediante la técnica audiovisual, consigue establecer el “reparto de lo sensible”, concepto que es definido por Rancière como:

El sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen sus lugares y partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces (...) un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición (...) se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que termina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde unos y los otros tienen parte en ese reparto (Rancière, 2009, p. 9).

Esta superposición se nos presenta como una intersección de imágenes vivientes y conciencia, intersección desarrollada en múltiples subtramas narrativas, desplegadas en varias escenas: cuando la ciudadanía abandona la ciudad; cuando los soldados recorren la ciudad acabando con la vida de los perros que la gente tuvo que dejar abandonados, por obligación, tras la evacuación; durante las visitas de la científica al hospital para hablar con los trabajadores de la central; cuando los mineros de otra parte del país aceptan desplazarse a Chernobyl para cavar un túnel debajo del reactor 4 que evite que la radiación se expanda por el mar, etc.



Figura 2. Superposición en forma de intersección de imagen viviente y conciencia. Fuente: YouTube (Chernobyl, 2019).

Estas superposiciones nos retrotraen a una transparencia de lo real, porque lo que sucede es que ya no queda prácticamente nada más que podamos ver, es decir, no existe nada que, en realidad, tenga la posibilidad de ir más allá de lo que realmente observamos en la pantalla; lo real, por lo tanto, lo manifiesta todo, nos lo enseña todo y, a partir de esto, hace posible que la mirada sea autónoma de la memoria y de la temporalidad (Moncada y Sánchez, 2018). Así, la ontología de la imagen permite que en la serie la acción de *percibir* no sea la de un mecanismo irreductible a la percepción de lo real (Bertorello, 2018), pues “el acto de ver no es el acto de dar evidencias visibles a unos pares de ojos que se apoderan unilateralmente del “don visual” para satisfacerse unilateralmente con él” (Didi-Huberman, 1997, p. 47).

Esto posibilita que el desarrollo de la serie esté compuesto por “imágenes-movimiento” (cada vez que alguien lleva a cabo alguna acción para minimizar los efectos de la catástrofe) pero también por estrategias “espacio-tiempo” (Deleuze, 1984) que nos muestran intersecciones entre imágenes vivientes y conciencia menos justificadas que las que hemos apuntado anteriormente. Se trata de un cruce “imagen viviente-conciencia” en el que el espacio narrativo es hodológico (García Jiménez, 1996), porque su comprensión se ve condicionada por estrategias de la trama difíciles de asumir para el espectador. Un ejemplo de ello son las secuencias en las que los agentes del KGB siguen los movimientos del científico Legásov (en quien, supuestamente, el Gobierno ha confiado para solucionar la catástrofe). Otro ejemplo son las imágenes de los autobuses de evacuación repletos de gente.

En estos casos, la intersección entre imagen viviente y conciencia se genera en base a formas audiovisuales deponentes: los protagonistas y los objetos se mueven a la vez, estrategia audiovisual que, en parte, consigue neutralizar la acción de la serie durante unos instantes.



Figura 3. Representación audiovisual deponente. Fuente: You Tube. (Chernobyl, 2019).

Pero el *acto de ver* todas las superposiciones de las que hemos hablado en este apartado no impide que los espectadores seamos un “centro”, ya que las imágenes vivientes, aunque desarrollen una función lírica y subjetiva (García Jiménez, 1996) y nos auxilien en la comprensión, no nos desvinculan del resto de imágenes¹⁵. Es más, podríamos decir que incluso las “reflejan de un modo particular (centrándolas y actuando como punto de referencia); pero será un centro *indeterminado*, a causa del *desvío*”¹⁶ (Deleuze, 1984, p. 98), por eso el propio Deleuze (1984, p. 98) insistió en que “lo que se llama acción (...) es la reacción retardada del centro de indeterminación”.

¹⁵ Tal y como demostraron Casetti y De Chio (1998), en algunas creaciones audiovisuales las imágenes vivientes no se “encuentran” con la conciencia en una intersección sino que, en realidad, despliegan una atención obstinada en determinar el sentido de algún aspecto del texto audiovisual ajeno al discernimiento, esto es, como mero ejercicio de lectura, ya sea para sobredimensionarlo posteriormente ya sea para insertarlo en una comprensión más meditada narrativamente; más que ir en busca de puntos de confluencia con la conciencia, se trata de imágenes vivientes que portan consigo ejecuciones normativas del punto argumental al que se quiere llegar en otro momento de la trama.

¹⁶ Cursivas en el original.

5. La acción como centro de indeterminación

La forma con la que asimilamos la acción narrativa de una creación audiovisual no adquiere, directamente, el rango de “percepciones” de acuerdo con su planteamiento (artístico), ni tampoco se trata de realizaciones narrativo-psicológicas derivadas de una trama; aquello que propicia que las convirtamos en percepciones es nuestra asunción de los criterios que nos permiten acatarlas o no acatarlas¹⁷, reaccionar o no reaccionar frente a ellas.

Una imagen viviente es aquella que, a la estela de un giro relevante, permite supeditar lo perceptual al nivel de la acción “habida cuenta de que las percepciones se nos aparecen en virtud de nuestras necesidades y reaccionamos ante ellas ejercitando nuestra voluntad” (Ruiz, 2018, p. 124). Bergson también lo explicó: “sobre el carácter eminentemente práctico de esta operación no hay duda posible. Cada uno de nuestros actos apunta hacia una cierta inserción de nuestra voluntad” (1963, p. 701).

Cuando hay una imagen viviente la trama nos pone en contacto con lo real, con lo visible, con la inmanencia de las cosas, pero destapa lo que no se ve, “la inasible trascendencia, lo “externo” de lo “interno” y lo “interno” de lo “externo” (Bodei, 2014, p. 139), lo indeterminado, en definitiva.

La serie nos lo muestra con ejemplos tales como la trágica pérdida del bebé de Liudmila, la esposa de un bombero¹⁸ (y nos preguntamos: ¿la defunción del bebé es un hecho aislado o afecta al resto de las embarazadas de la población?), o con ejemplos como en las ocasiones en las que podemos ver el rostro de alguna de las personas que se encuentran en el hospital (y nos cuestionamos: si sobreviven, ¿este será el rostro que se les quedará para siempre?):



Figura 4. Imagen viviente como eje que nos pone en contacto con la inmanencia de las cosas. Fuente: You Tube. (Chernobyl, 2019).

El tratamiento de la catástrofe es indeterminado. A través de científicos que viven coaccionados, de una población engañada y de políticos que campan a sus anchas decidiendo no lo que conviene a la población sino lo que menos afecte a la imagen

¹⁷ Esta circunstancia es la que lleva a algunas personas a no querer ser espectadores de creaciones audiovisuales de ciencia-ficción, por ejemplo, ya que no acatan su propuesta artística como eje de emisión de percepciones.

¹⁸ Liudmila no hace caso de las instrucciones de las enfermeras y abraza a su marido cuando este está en el hospital. Este contacto físico permite que la radiación afecte al bebé que lleva dentro.

de la nación, la trama da lugar a intersecciones entre imágenes vivientes y conciencia (resulta impactante la imagen viviente de la primera escena en la que vemos a un joven que no pertenece al ejército pero que es reclutado para ejecutar a los animales que quedan por la ciudad abandonada), intersecciones que configuran procesos cognitivo-comportamentales en el espectador.

En la medida en la que cada personaje dispusiera de mecanismos para *solucionar* la catástrofe (cosa poco habitual en un producto audiovisual), la confrontación entre la creación artística y nuestra recepción como espectadores podría ser determinada; pero, al no suceder esto, la no-resolución de aquello que se ha convertido en antagonista narrativo de los personajes es lo que causa la indeterminación, es decir, el conjunto de elementos que explican la diversidad de sensaciones que una creación artística causa en quien la recibe (diferente en cada persona, incluso distinta en la misma persona si decide verla años más tarde).

La dificultad por impeler una determinación de la acción narrativa generalizada (ni universal, ni transgeneracional, ni atemporal) ayuda a concretar las variables en términos de atributos específicos; esto permite desarrollar las opciones narrativas de la imagen y del sonido en cada escena. Los ejemplos de intersección entre imágenes vivientes y percepción de *Chernobyl* aportados en este trabajo evidencian que la información icónica está configurada por imágenes que acumulan significantes visuales y sonoros que, fieles o no a los espacios y tiempos mostrados audiovisualmente, despliegan códigos secuenciales en los que el “*todo*”¹⁹ no es más que un sistema (abierto) de imágenes en continua variación y donde no es posible *identificar*²⁰ cosa alguna sin “extraerla” de ese *devenir*²¹ perpetuo que caracteriza al plano de inmanencia” (Ruiz, 2018, p. 130).

La ontología de la imagen y su potencial como fondo generador de percepciones son los que provocan que cada espectador quede dinamizado en las representaciones de la acción como eje de plasmación artística que puede llevar a cabo, sobre el flujo de la comunicación audiovisual, una reconsideración práctica de la ejecución histórica de la vida de los seres humanos y sus acciones.

6. Conclusiones: el final de *Chernobyl* como evocación iconológica

En el camino recorrido hasta aquí hemos comprobado que una creación audiovisual “constituye tanto la mejor ilustración del modo de ser del sujeto (...) como la guía de su posible transformación” (Ruiz, 2017, p. 139). El punto en el que confluyen las imágenes vivientes y la conciencia nos descubre, más allá de la estructura y de la dinámica del relato audiovisual, el qué y el cómo hemos comprendido. La intersección de la escena del helicóptero y las otras que hemos aportado son una ayuda para la comprensión, pero se trata de una asimilación situada en un segundo eslabón, una metacompreensión, en definitiva.

Percibir las intersecciones entre imagen viviente y conciencia en *Chernobyl* constata que realidad, mundo externo y ficción no siempre quedan del todo conectados, lo que, a nuestro túnel de entrada de la intersección, le impele hacia

¹⁹ Cursivas en el original

²⁰ Cursivas en el original.

²¹ Cursivas en el original.

la necesidad de representaciones subjetivas. Esta desconexión lleva a Lipovetsky y Serroy (2013, p. 27) a reclamar análisis sobre las vías mediante las cuales las creaciones audiovisuales “lo reorganizan todo, pero también cómo influyen en la percepción de las personas y en la reconfiguración de sus expectativas. Ni sistema cerrado ni puro espejo social (...) debe interpretarse de forma global, por dentro y por fuera, como efecto y como modelo imaginario²²”.

En el juicio, el científico Legásov decide contar *la verdad* (esta verdad “culpabiliza” a la Unión Soviética y contradice su propia versión de los hechos, explicada al mundo en Viena)²³:

- LEGÁSOV: *Ninguno de los presentes sabía que el botón de apagado podía servir como detonador. No lo sabían, porque se lo habían ocultado*

En ese momento el juez le advierte:

- JUEZ: *Camarada Legásov está contradiciendo sus declaraciones en Viena.*
- LEGÁSOV: *Lo que dije en Viena era mentira [...] Solo seguía órdenes, del KGB y del Comité Central, pero hay 16 reactores en la Unión Soviética con el mismo fallo fatal.*
- JUEZ: *Profesor Legásov, si intenta sugerir que el estado soviético es responsable de lo que pasó le advierto que está entrando en terreno peligroso.*

El científico responde con un monólogo cargado de energía donde cuenta *la verdad*. Esta secuencia se nos presenta con un travelling circular de 180 grados (y la imagen viviente incluso nos muestra disfunciones de luz poco habituales en una serie o en una película). Así, el final (meta)narrativo²⁴ es un *topos* que habilita a la propia ficción a denunciar hasta qué punto el ser humano es capaz de “resguardar” la mentira, incluso en situaciones tan delicadas como la de una catástrofe, que hablan, en términos ontológicos, de un oscurecimiento universal caracterizado por “la huida de los dioses, la destrucción de la tierra, la prevalencia de la mediocridad” (Heidegger, 2003, p. 49), asunto que *Chernobyl* deja muy claro como intento estético de enaltecer una voz contemporánea sobre el cuidado respecto al campear de la técnica sobre la naturaleza.

El hecho de que Legásov ponga la verdad al alcance del resto de personajes que se encuentran en la sala del juicio hace que nuestra existencia y efectividad de la conciencia se fusionen con la creación artística. Así, la conciencia individual de cada espectador (re)surge, evoluciona y/o retrocede no solo en función de sus vivencias y creencias previas a la recepción audiovisual sino como prolongación de la misma; bajo este supuesto se pueden entender las orientaciones de acción, originadas tanto por lo uno como por lo otro, que se evidencian en su vinculación sistémica con la conciencia.

²² Se trata de una demanda que abre (y reclama) un campo de investigación relevante y necesario de cara al futuro.

²³ Minuto 50 y 54 segundos (Capítulo V).

²⁴ Hay que tener en cuenta que el espectador ya conocía este hecho a lo largo de la serie.

A pesar de ello, los significados de las máximas morales, igual que sucede con las causas que justifican la acción indeterminada (de lo audiovisual), hay que explicarlas a partir de la articulación de la conciencia y el mundo social, intersección que desentraña cómo la formación, el contexto, la cultura y la historia condicionan la subjetividad. En última instancia, los cuestionamientos morales pocas veces se plantean por sí mismos, más bien se manifiestan acorde al interés de obtener orientaciones para la acción, por eso una creación audiovisual nos confronta con coyunturas que provienen de la aplicación concreta de cada situación iconológica y del implante motivacional de las percepciones morales de cada receptor.

Al fin y al cabo, toda manifestación artística que logre *moralizar* el mundo hará posible que algunas de las respuestas que nos provoca mantengan solo una parte del vigor racionalmente inspirador de las percepciones; por eso “percibir” es una extensión de las pretensiones personales pero también una regulación de la armonía donde el yo, saliendo de sí mismo, descubre otras circunstancias del mundo, pues el yo es él pero se desprende de sí mismo, se (re)encuentra con luces y fundidos incrustados en sus disposiciones y aspiraciones vitales.

Referencias

- Acosta, Y. (2019). La condición humana como lugar de la crítica. *Encuentros. Revista De Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico*, 10, 09-26.
- Adorno, T. (2005). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Alcalde, S. (2019) Cinco datos clave del desastre de Chernóbil. Recuperado de: https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/5-datos-claves-desastre-chernobil_14343/2
- Alexievich, S. (2015). *El fin del Homo sovieticus*. Barcelona: Acantilado.
- Álvarez, E. (2011). De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica. *Eikasia: Revista de Filosofía*, 41, 93-112.
- Bauso, M. (2019). Realidad y ficción: los 10 errores históricos de Chernobyl, la serie del momento. Recuperado de: <https://www.infobae.com/teleshows/series/2019/06/24/realidad-y-ficcion-los-10-errores-historicos-de-chernobyl-la-serie-del-momento/>
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- Bergson, H. (1963). *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar.
- Bertorello, A. (2018). Individuo y Cultura. Reflexiones en torno al problema epistemológico de la pedagogía cultural. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 23, 80, 107-118.
- Bodei, R. (2014). *La filosofía del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Camallonga, S. (2019). Jóvenes, espacio urbano y Derecho a la Ciudad: Aportaciones a la educación social. *Foro de Educación*, Vol. 17, Núm 26, 95-114. Doi:10.14516/fde.609
- Canales, M. (2018). Antes del método: del sentido de la investigación social y el origen de sus preguntas. *Cinta de Moebius*, 62, 213-220. Doi: 10.4067/S0717-554X2018000200213.
- Canet, F. y García-Martínez, A. N. (2018). Respuestas ambivalentes ante la moralidad ambigua del antihéroe: Tony Soprano y Walter White como casos de estudio. *Palabra Clave*, 21(2), 364-386. Doi: 10.5294/pacla.2018.21.2.5
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1998). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chernobyl (2019). Tráiler oficial. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5YFEDSVck2s>

- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2006). *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Deleuze, G y Guattari, F. (2015). *¿Qué es filosofía?* Barcelona: Editorial Anagrama.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Dittus, R. (2019). El guionista como traductor: construcción imaginaria de un texto efímero. *Cinta Moebio* 64, 1-10. Doi: 10.4067/S0717-554X2019000100001
- Fernández, J. A. (2006). En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe. *A Parte Rei*, 48, 1-12.
- Francescutti, P. (2019). La narración audiovisual como documento social e histórico: enfoques teóricos y métodos analíticos, *Empiria*, 42,137-161.
- Galarza, L. (2018). Predicción de comportamientos suicidas y autolesiones no suicidas en adolescentes argentinos. *Interdisciplinaria, Revista de Psicología y Ciencias Afines*, 35(2), 307-326.
- García, J. C. (2017). *Finitud, carne e intersubjetividad. La estructura del sujeto humano en la fenomenología material de Michel Henry*. Toledo: Instituto Tecnológico San Ildefonso.
- García García, P. (2019). Chernobyl (la serie), vista por un ingeniero nuclear. Disponible en: <https://elperiodicodelaenergia.com/chernobyl-la-serie-vista-por-un-ingeniero-nuclear/>
- García Jiménez, J. (1996). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Hart, J. (1999). A phenomenological theory and critique of culture: a Reading of Michel Henry's *La Barberie*. *Continental Philosophy Review*, 32, 255-270.
- Heidegger, M. (1996). La pregunta por la técnica. Editorial Universitaria: Santiago de Chile.
- Heidegger, M. (1997). Entrevista del *Spiegel* a Martin Heidegger. Madrid: Tecnos.
- Heidegger, M. (2003). Introducción a la Metafísica. Barcelona: Gedisa.
- Jameson, F. (1979). Reification and Utopia in Mass Culture, *Social Text*, 1, 130-148.
- Jarvie, I. (2011). *Filosofía del cine*. Madrid: Síntesis.
- Leira, O. y Puddu, S. (2008). La catástrofe como oportunidad. *Ecología política*, 35, 5-49.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2013). *La pantalla global*. Madrid: Anagrama.
- Moncada, C. J. y Sánchez, M. V. (2018). La lectura, la creación textual y la alteridad en el marco de una didáctica digital, *Teoría de la Educación: Revista Interuniversitaria*, 30(2), 131-153. Doi:10.14201/teoredu302131153
- Noto, R., Hunguenard, P. y Larcán, A. (1987). *Médecine de Catastrophes*. Paris: Masson.
- Núñez, X. (2019). Relecturas posmodernas del Quijote en Breaking Bad. Cultura de masas y democratización estética en la ficción serial. *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 26: 53-71. Doi: 10.24197/ogigia/26.2019.53-71
- Pallarès, M. (2019). Política social, espacios de (in)comunicación y lagunas en la educación ciudadana: la autopercepción del yo colectivo en la serie *Show me a hero*. *Kepes*, Año 16, Núm. 20, 97-124. Doi: 10.17151/kepes.2019.16.20.5
- Pérez, J. (2018). La formación del gusto como paradigma de la educación personalizada. *Estudios Sobre Educación*, 34, 47-65. Doi:10.15581/004.34.47-65
- Pinilla, R. (2007). El carácter enigmático de la obra y la tarea de la filosofía en Adorno, En M. Calbot (Ed.) *El Pensamiento de Adorno*. Mallorca: Universitat Illes Balears.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Ruiz, J. (2011). El cine, ¿puede hacernos peores? *Ideas y Valores*, 65, 162, 51-70.
- Ruiz, J. (2017). El cine como modelo imaginario en la industria cultural: a propósito de la mirada y la atención. *Pasajes*, 53, 132-149.

- Ruiz, J. (2018). El escultor del tiempo: claves de la filosofía cinematográfica de Gilles Deleuze. *Estudios de Filosofía*, 58, 119-142.
- Seilbek, S.; Zhunissova, M.; Koshekova, A.; Kadyrov, Z.; Duisebekova, Z. (2018). Rhetoric as art of eloquence in the ancient greek culture. *Opción*, 33, 85, 374-393.
- Sigles, S. R. (2016). Catástrofe, víctimas y trastornos: Hacia una definición en psicología. *Anales de Psicología*, 22(1), 11-21.
- Sorlin, P. (1977). *Sociologie du cinema*. Paris: Aubier Montaigne.
- Yáñez, D. A. (2018). «La epistemología de la razón histórica», *Bajo Palabra, Revista de Filosofía*, N° 18. Doi: <http://dx.doi.org/10.15366/bp2018.18.016>