

# JOSÉ

*Introducción a la iconografía de la crisis ecológica*

# ALBELDA

Obviaremos abundar en la gravedad de la crisis ecológica actual por ser sobradamente conocida. Se trata de uno de los más importantes —quizás el más importante— retos a los que se enfrenta nuestra civilización, por la globalidad y la diversificación de sus efectos—. Sin embargo aun siendo un hecho tan importante, tiene dificultades para ser comunicado y representado con toda su urgencia y complejidad. En gran medida porque los actuales procesos de desequilibrio ecosistémico no siempre presentan una causalidad sencilla, ni una iconografía lo suficientemente definida. Resulta fácil transmitir los efectos arrasadores de un incendio o representar una marea negra como la del *Prestige*, según los intereses políticos que se persigan. Pero nuevos retos ecológicos como el omnipresente cambio climático no pueden hacerse comprender desde la misma lógica comunicativa. En primer lugar porque la causa resulta un tanto etérea, la emisión de un gas de efecto invernadero, el CO<sub>2</sub>, íntimamente vinculado a nuestro modelo de desarrollo, a nuestro estilo de vida absolutamente dependiente del petróleo. Por otra parte, la mayoría de las consecuencias del calentamiento global de origen antrópico se muestran naturalizadas —un huracán, una gran sequía, lluvias torrenciales e inundaciones...—, o bien se desarrollan en periodos relativamente dilatados de tiempo, lo cual dificulta el imprescindible vínculo causal. Sólo los hechos

catastróficos excepcionales que se derivan del cambio climático resultan más socorridos a nivel icónico, dentro de la habitual estética de escenificación de las tragedias medioambientales. En esos casos sí se consigue una respuesta social de crisis, que se irá diluyendo según se apague el interés mediático y regresemos a nuestro modo de vida cotidiano, que sigue siendo negativo por su contribución al cambio climático que supuestamente queremos evitar. Pero lo más difícil de comunicar resulta ser algo aparentemente anodino: las incuestionables estadísticas de los científicos que certifican lo que se nos viene encima. A pesar de la crudeza de sus tantos por cien, no parecen visualmente alarmantes para el ciudadano medio, y no suscitarán, por tanto, una respuesta emocional a su altura, la que se podría esperar de una verdadera comprensión del calado del asunto.

Es por ello que los grupos ecologistas y, en general, todos aquellos que rozan algún aspecto de la ética ecológica, están especialmente interesados en transmitir, de la forma más comprensible posible, la idea de que hemos traspasado límites sin retorno y que se deben introducir cambios drásticos en plazos muy breves. Esta nueva tesitura nos obliga a aumentar la velocidad y la eficacia en la comunicación, traduciendo la complejidad del discurso científico a claves divulgativas socialmente comprensibles; lo cual supone ampliar y, en parte, renovar una iconografía cuyo objetivo va a ser escenificar una ineludible crisis de civilización.

La idea de destrucción ambiental parcialmente irreversible implica un cambio conceptual importante en lo que se refiere al diálogo cultura-naturaleza. Asistimos al tránsito desde una estética amable del respeto medioambiental —tanto en las metáforas artísticas como en el discurso mediático—, hacia una representación más drástica de las consecuencias de un modo de vida incompatible con el equilibrio ecológico. Lo cual implica una ampliación de los estereotipos de naturaleza a los que estamos acostumbrados. Si bien siguen utilizándose los más exitosos, centrados en la naturaleza verde vegetal, amable, acogedora —sobre todo en publicidad mediática vinculada al lavado verde de quienes la destruyen<sup>1</sup>—, se introduce toda una nueva iconografía que resalta la estética negativa de los desastres medioambientales, con el objetivo de modificar el imaginario colectivo desde las claves del deterioro. Pero en función de quién genere el discurso —sean grupos ambientalistas o instituciones y empresas—, la iconografía incidirá en dos sentidos diametralmente opuestos: evidenciar la gravedad y la urgencia, o bien enmascarar y minimizar su magnitud.

En su estética general observamos una recuperación de lo sublime romántico, pero con un giro sustancial en relación a cómo se representaba

<sup>1</sup> Ver al respecto «Media y Naturaleza» en José Albelda y José Saborit; *La Construcción de la naturaleza*, Generalitat Valenciana, Valencia 1997.

**2** Insistimos aquí en la perdurabilidad de un estereotipo recurrente: la personificación de la naturaleza y del planeta que nos acoge —«salvar al planeta», «dañar a la naturaleza»...—, de la que se sigue nuestra capacidad de infligir daño personal y sufrir una venganza justificada.

en las dos décadas precedentes. Entonces, una naturaleza personificada, débil, cedía ante la fuerza irrespetuosa de la cultura dominante. Ahora los papeles han cambiado, recuperándose en parte el modelo decimonónico: la naturaleza desatada que amenaza la pequeñez del ser humano y sus sofisticados artificios. Sin embargo en este caso no siempre hallamos la dimensión de «belleza» que encontrábamos en una tormenta de Turner, por devastadora que fuese. La rebelión de la naturaleza no se constituye en fuerza primigenia, sino que expresa el retorno del daño inducido por la acción humana. La construcción simbólica es preclara: una naturaleza que ha sido alterada, roto su equilibrio ecológico, diezmada en su diversidad, se venga de los responsables de sus heridas<sup>2</sup>. Una iconografía de la venganza simbólica nos habla del daño que sufrimos y sufriremos; e incluso puede reflejar un cierto enfoque doctrinal: el castigo es fruto del pecado contra nuestra madre naturaleza; se denuncia nuestra culpabilidad y se nos pide el necesario arrepentimiento para que todo vuelva a su cauce. Si bien simplificada en extremo, no creo que sea frívola esta interpretación de unos planteamientos en ocasiones inconscientes, pero de gran arraigo en nuestra cultura, víctima de un integrismo religioso cada vez más poderoso.

Pasemos a abordar las diversas estrategias de visualización de la crisis en los sectores que más nos interesan. En arte ya no se trata prioritariamente de abrir los ojos ante la belleza «del natural», ya suficientemente interiorizada, ni de seguir escenificando recurrentes metáforas de respeto. Junto a la fructífera obra de autores como Goldsworthy, Nash, Udo o Fulton, el arte contemporáneo recupera otras referencias históricas muy señaladas. El ejemplo paradigmático será Joseph Beuys, con sus múltiples y controvertidas vertientes, entre las que destacaremos su militancia política en partidos «verdes» y, por supuesto, algunas obras simbólicas que reivindican explícitamente la defensa y recuperación de lo que solemos llamar naturaleza, como el conocido proyecto de los 7.000 robles para la séptima Documenta de Kassel de 1982; realizado diez años antes de la cumbre de Río de Janeiro, que marcó el inicio mediático de la crisis ecológica. Hemos asistido, pues, a un tránsito en tres etapas: la dominación simbólica del territorio en el *Land art* histórico; la estética del respeto de las intervenciones mínimas y, en la actualidad, una nueva tendencia artística cuyo propósito es la defensa explícita de una naturaleza cada vez más devastada.

En el ámbito socioecológico se concreta con especial crudeza el problema al que nos enfrentamos, y también la dificultad de elaborar un discurso icónico que esté a su altura. Pondremos un ejemplo. Junto a la conocida destrucción de la selva amazónica por las empresas madereras, encontramos un nuevo tipo de explotación: su reconversión

en monocultivos de soja, con la que se alimentará un buen porcentaje del ganado que consumimos en Europa y Norteamérica, para colmar nuestra dieta cada vez más proteínica. Algunas tribus guaraníes, que han vivido en su habitat selvático durante siglos se han encontrado, de pronto, con sus chozas y cabañas en medio de vastas plantaciones; sin caza, sin pesca, sin árboles, sin su tierra compartida con las demás especies. Ante tal desastre, como forma extrema de protesta, jóvenes guaraníes optaron por el suicidio ingiriendo precisamente el pesticida que la multinacional de turno utilizaba para matar las plagas de sus campos de soja. No se borró de mi mente la imagen de los que narraban con serenidad la muerte de sus hijos o de sus amigos, de entre los más de 200 suicidios documentados. Tampoco la estética de las cabañas desabrigadas, como transplantadas a un no-lugar uniforme, los interminables campos verdes visualmente tan atractivos.

Podríamos ilustrar la dimensión del drama con muchos otros casos, pero no lo creo necesario. Ante este ejemplo que muestra las consecuencias del acelerado proceso de destrucción de los ecosistemas y de las culturas a ellos vinculadas, ante este ejemplo tan extremo, los círculos de piedra de Richard Long o el fragmento de roble dispuesto por David Nash para proteger con su sombra rebaños de ovejas, nos siguen pareciendo caminos interesantes para mostrar la rica pluralidad en el diálogo entre arte y naturaleza; pero también surge la oportunidad de abrir otros caminos coexistentes, ni mejores ni peores, pero necesarios para abordar la batalla desigual y cotidiana entre la cultura dominante y la biosfera en su conjunto.

Ante esta tesitura, tanto los artífices del deterioro como aquellos que lo sustentan necesitan seguir neutralizando y minimizando su importancia. Resulta especialmente enervante la reducción del problema a escenificaciones voluntaristas mezcladas con leves gestos de bondad medioambiental, que ocultan la actuación destructiva de gobiernos y empresas. Al respecto no hay más que recordar algunos anuncios de hace algunos años pertenecientes a una campaña especialmente perversa del ministerio de Medio Ambiente (Fig. 1). Su estrategia se centraba en priorizar una estética de la restauración en lugar de la representación del deterioro; en general este último sólo se enunciaba en el discurso verbal o escrito. Eso sí, siempre se mostraba a los artífices de la «salvación» que, curiosamente, no eran las empresas contaminantes, las madereras o las constructoras que al fin habían reconsiderado su nefasta actitud; los artífices eran ciudadanos correctamente reeducados que, tras haber visto la luz, «salvarán al planeta» conduciendo un coche ecológico, plantando un arbolito o evitando que gotee su cisterna. Recordémoslo siempre: cuanto mayor sea un problema al que sus poderosos responsables se enfrenten, menor será la importancia pública



FIG. 1

que le otorguen, más hábil la derivación de la culpa y más engañosa su iconografía asociada.

Por el contrario, desde el terreno del ecologismo se apuesta por escenificar la defensa y reivindicación del equilibrio ecológico a través de una iconografía disuasoria, centrada en la revelación del daño y la anticipación del desastre. Su estrategia—y la estética que de ella se deriva—son políticamente incorrectas, marcadamente antiinstitucionales y de confrontación explícita. En otro lugar ya planteamos una aproximación al análisis del ecologismo mediático, centrado en su exponente más destacado, el grupo ecologista Greenpeace<sup>3</sup>, (Fig. 2) de manera que no vamos a abundar más en ello. Pero conviene destacar que diez años después de este primer análisis las principales estrategias mediáticas del ecologismo han cambiado muy poco, si bien los problemas sí han evolucionado en cuanto a su tipología, gravedad y urgencia. A mi juicio, lo más destacable en lo que se refiere a nuevos recursos iconográficos, será la representación de escenarios futuros a través de técnicas infográficas que nos advierten, por ejemplo, de cómo quedará la costa tras la subida del nivel del mar, o la desertización de una determinada zona geográfica por el aumento de las temperaturas. Igualmente se utiliza la refotografía para constatar el antes y después de un determinado paisaje; por ejemplo un glaciar que en veinte años a disminuido a la mitad su superficie helada. También se han incrementado las colaboraciones artísticas. Sería el caso de instalaciones de cruces

<sup>3</sup> Ver «Estética y ecologismo» en: José Albelda y José Saborit; *op. cit.* pp. 124-140.



FIG. 2

ante una central nuclear, (Fig. 3) *performances* en la entrada de una convención de empresas armamentísticas, e incluso intervenciones cercanas al *Land Art*, como la que podemos ver en la imagen adjunta. Se trata de una innovadora aplicación «práctica» de una corriente artística que inicialmente negaba cualquier objetivo de defensa explícita del territorio.

Pero quizás la aportación más innovadora del panorama actual sea un interesante hito cinematográfico: la película *Una verdad incómoda*<sup>4</sup>, protagonizada por el expolítico y líder mediático Al Gore. Si bien se merece un análisis que superaría el espacio que aquí podemos dedicar, conviene plantear una primera aproximación, pues entiendo



FIG. 3

que nos enfrentamos a uno de los productos más eficaces en cuanto a estrategias mediáticas en el contexto de la crisis ecológica. En primer lugar destaquemos que no se trata de un reportaje al uso sobre el cambio climático, sino de una película basada en el programa de conferencias internacionales de Al Gore. El gran reto residía en convertir una conferencia divulgativa, pensada para un público limitado en cuanto a número y nivel cultural, en un auténtico fenómeno de masas. Hay que reconocerle la mayor parte del mérito al director-documentalista Davis Guggenheim, que en la entrevista incluida en el DVD desvela cómo se propuso resolver este difícil reto. Reconoce que no debía hacer hincapié en lo que hemos convenido en llamar estética negativa. Y en efecto, si analizamos las localizaciones filmadas veremos que las secuencias de zonas desecadas, deshielo de glaciales, chimeneas o imágenes de las inundaciones producidas por el huracán Katrina se ven cuidadosamente compensadas por imágenes de ríos pintorescos, bellos paisajes agrícolas y montañas espectaculares. El director era consciente de que incluso en las imágenes más catastróficas no debía utilizar planos de detalle que reflejaran el sufrimiento explícito o la muerte humana. Se trataba de un planteamiento inamovible, del que también participa otra gran película digna de ser analizada, *Tierra*<sup>5</sup>. También se esmera en equilibrar la idea de desastre medioambiental con la belleza de algunos de sus efectos concretos. Las montañas desheladas son igualmente atractivas, los inmensos bloques de hielo desgajándose generan imágenes fascinantes, nada dramáticas en su apariencia; incluso en el huracán, principal icono de la película, prima el atractivo de su espiral sobre la intuición de sus efectos letales.

<sup>5</sup> *Earth*; dir. Alastair Fothergill y Mark Linfield, Alemania-Br, 2007.

<sup>6</sup> Es interesante constatar cómo la misma idea —la denodada lucha de un oso polar en un clima hostil, cuyo desenlace será una muerte lenta, agónica— es tratada de forma tan distinta en *Tierra* y en *Una verdad incómoda*. En ambos casos se comunica la misma idea y se consigue la identificación emocional del espectador. En *Tierra*, marcadamente documentalista, se describe en detalle la lucha y el proceso de aislamiento y desnutrición —una vez más evitando representar el desenlace fatal—; en la película de Al Gore se recurre a una animación por ordenador que produce una cierta tristeza pero, una vez más, evita un sufrimiento excesivo.

Encontramos propuestas muy interesantes para romper la cadencia del discurso fílmico, como la utilización de infografías muy didácticas revestidas de una estética *cool* que evita una excesiva implicación emotiva, que podría ser contraproducente<sup>6</sup>. Incluso se intercalan dibujos animados, contando con la desinteresada colaboración de Matt Groening, conocido guionista de *Los Simpson* y *Futurama*, para quitarle hierro al asunto y acercar los problemas a un público infantilizado, el más abundante, por cierto. Pero a mi juicio, lo más innovador de la película de Guggenheim es la escenificación de la estadística. Uno de los grandes retos de los divulgadores científicos y de los ecologistas, conseguir, como decíamos, que se comprenda el dramatismo de unas gráficas —por ejemplo, las que miden las concentraciones de CO<sub>2</sub> en la atmósfera desde la etapa preindustrial hasta nuestros días—, ha sido magistralmente resuelto por el director. Guggenheim no se contentaba con un par de pantallas de plasma, consiguió que el productor financiase una pantalla enorme, omnipresente en un plató construido a la manera de una sala de conferencias, con extras cuidadosamente elegidos para

lograr la identificación de los espectadores. La estadística cobraba vida, iba trazándose a sí misma impulsada por las palabras premonitorias de Al Gore y, cuando definitivamente se disparaba la temible línea roja, una plataforma elevadora ponía a su misma desmesurada altura al intrépido conferenciante. Se trata de una escenificación verdaderamente magistral, la fría estadística llevada al más afinado protagonismo mediático. La gráfica que había cobrado vida se quedaba grabada en nuestras mentes, tanto o más que el oso solitario a la deriva en su diminuto trozo de hielo.

En resumen, un potente cóctel compuesto por el famoso profeta-héroe y los mejores recursos iconográficos, puede lograr un impecable producto de masas. Como colofón, gracias a la película —y no a los numerosos años como divulgador internacional de los efectos del cambio climático—, Al Gore consiguió el Premio Nobel, compartido con los numerosos científicos del IPCC<sup>7</sup>; algo obviamente desproporcionado, casi insultante. Reflexionemos: una película con una inmejorable estrategia mediática adquiere el mismo reconocimiento que dos mil quinientos destacados científicos de trescientos países. De nuevo confirmamos el poder de la imagen para la construcción del imaginario colectivo, en este caso sobre la crisis ecológica; y, a su vez, asistimos a los primeros tanteos en el diseño de nuevas estrategias de comunicación a las que un arte sin acotaciones muy definidas siempre estará invitado.

<sup>7</sup> *International Panel for Climate Change* (Panel Intergubernamental para el Cambio Climático).