

El pacto de veridicción en la serie Chernobyl. La verdad y la mentira histórica desde lo fílmico

The pact of veridiction in the series Chernobyl. The truth and the historical lie from the film

Blanco Pérez, M. y Cruz-González, M. C.¹

Recibido: 30-09-2021 – Aceptado: 29-01-2022

<https://doi.org/10.26441/RC21.1-2022-A2>

RESUMEN: El 26 de abril de 1986 se produjo uno de los sucesos más importantes de la historia de la energía nuclear: el accidente de Chernóbil. Este acontecimiento histórico marcó el declive de la Unión Soviética, una agenda ambientalista y una nueva geopolítica del mundo. Ha sido retratado por la literatura, el cine, el fotorreportaje y el documental, entre otros. Este trabajo busca analizar y contrastar la serie *Chernobyl* de HBO (2019) y la obra *Voces de Chernóbil* de Svetalna Alexiévich (1997), en concreto la relación entre realidad y reconstrucción periodístico-literaria y fílmica. Para ello, utilizamos una lógica descriptiva-argumentativa y un análisis visual con metodología mixta. En el análisis se evidencia una relación conflictiva entre ambas obras, ya que los testimonios consignados en el libro son fácilmente reconocibles en la serie, sin que ésta haya especificado nunca basarse en el libro. De entre las conclusiones destaca la estructura narrativa portadora de ideología (que buscan fortalecer un imaginario colectivo sobre las parcialidades comúnmente aceptadas sobre la Unión Soviética y su modelo de socialismo) llevada a cabo con una notable dirección de arte. Por último, la serie (marcadamente antinuclear) llega en un momento de amplio debate en la sociedad civil sobre el uso de la energía atómica, justo cuando se aproxima el fin del modelo actual de generación energética basado en combustible fósil para la sociedad y la industria pesada.

Palabras clave: Chernóbil; desastre; realidad; reconstrucción; historia; censura; narrativas; ideología; periodismo; veridicción.

ABSTRACT: On 26 April 1986, one of the most important events in the history of nuclear energy took place: the Chernobyl accident. This historic event marked the decline of the Soviet Union, an environmental agenda and new geopolitics of the world. It has been portrayed in literature, film, photo-reportage and documentary, among others. This paper seeks to analyse and contrast the HBO series *Chernobyl* (2019) and Svetalna Alexievich's *Voices from Chernobyl* (1997), specifically the relationship between reality and literary and filmic reconstruction. For this purpose, we use a descriptive-argumentative logic and a visual analysis with a mixed methodology. The analysis reveals a conflictive relationship between the two works, since the testimonies recorded in the book are easily recognisable in the series, although the latter has never specified that they are based on the book. Among the conclusions, the narrative structure carrying ideology (which seeks to strengthen a collective imaginary over the commonly accepted biases about the Soviet Union and its model of socialism), carried out with remarkable art direction, stands out. Finally, the series comes at a time of widespread debate in civil society about the use of nuclear energy, just as the end of the current model of fossil fuel-based energy generation for society and heavy industry approaches.

Keywords: Chernobyl; disaster; reality; reconstruction; history; censorship; narratives; ideology; journalism; veridiction.

¹ Manuel Blanco Pérez es Doctor en Comunicación y Profesor de las asignaturas: Técnicas de Investigación Periodística, Estructura de Comunicación y Poder y Géneros Periodísticos en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla. mblancoperez@us.es, <http://orcid.org/0000-0003-1159-4679>

María Catalina Cruz-González es Comunicadora Audiovisual y Multimedia de la Universidad de La Sabana. Sus líneas de investigación abordan la articulación entre teorías de la comunicación, cultura pop, redes sociales, semiótica, realidad nacional y representación audiovisual. Ha sido profesora de las asignaturas Teorías de la Comunicación de Masas y Teorías de la Comunicación Humana y Grupal. maria.cruz3@unisabana.edu.co, <http://orcid.org/0000-0002-8493-1683>

1. Introducción

El presente artículo analiza la serie *Chernobyl* (HBO) y, a partir de ella, trata de aproximarse a la relación que existe entre la catástrofe nuclear² más importante de la historia (y que da nombre a la propia serie) y el pacto de veridicción que establece que todo lo visto en la pantalla a través de dicha serie se inspira o arranca de la noción de *realidad*. La serie presenta una relación conflictiva con la obra *Voces de Chernóbil* (Svetlana Alexiévich, 1997) en la que formalmente, en cambio, jamás dijo basarse, pero cuyas historias aparecen filtradas en la gran pantalla a través de personajes y tramas fácilmente reconocibles.

A través de este estudio³ de caso reflexionaremos sobre el estatuto de dicho pacto de veridicción y sobre las divergencias que propone a través de los hechos reales, asunto y también trasunto de una de las últimas guerras del siglo XX, la Guerra Fría, y de cómo lo que de ella se cuenta sigue configurando, de algún modo, el mundo hoy día. En el imaginario colectivo ha quedado la ciudad abandonada de Prípiat como un futuro distópico que representa el fin del mundo (Kostin, 2011), en una intersección entre la imagen documental *real* que aún se conserva de los hechos y la reelaboración en la ficción (por la dirección de arte) de dichas imágenes, reales y documentales, en la serie.

2. Marco referencial

Para abordar una fundamentación teórica del contexto del estudio debemos conocer diferentes variables de ámbitos diversos.

2.1 Debate social sobre la energía nuclear

La primera de ellas tiene que ver con el marco histórico del hecho, y es que la catástrofe de Chernóbil fue, en última instancia, uno de los últimos coletazos de la Guerra Fría (Fukuyama, 1992) y, según Gorbachov, “el inicio del desmoronamiento soviético”. Este, poco después del desastre y asombrado aún por él, escribiría sobre la energía atómica:

La creación y, más tarde, el acopio del armamento nuclear y su comercialización, en contra de todo sentido racional, han hecho técnicamente posible que el hombre pueda poner fin a su propia existencia. (...)

La militarización de las mentalidades y de los comportamientos debilita y, a veces, elimina el freno moral en el camino hacia el suicidio atómico. (Gorbachov, 1993, p. 217)

El accidente de Chernóbil, por tanto, tuvo gran importancia en la reordenación del mundo tal y como lo conocemos hoy día. El estado soviético (1917-1991) tenía una planificación energética controlada desde Moscú desde los inicios de la Guerra Fría, es decir, a partir de la postguerra de la II Guerra Mundial (Palazuelos, 1990):

La industria recibe del gobierno sus órdenes perfectamente detalladas, tanto en lo referente al contenido y modo de producción como en lo que respecta a los niveles de costes que deben alcanzarse. En la práctica, esto significa que existen varios centros de control, supervisión y planificación. (Hutchings, 1971, p. 221).

² Hemos de agradecer el trabajo generoso de los profesores Dr. James Smith (Universidad de Portsmouth, UK) y Dr. Antonio Cantó (Universidad de Valencia, España), que respondieron a nuestras cuestiones con grandes dosis de divulgación, pero sin dejar de lado la más estricta rigurosidad científica en el ámbito de la energía atómica y la tecnología nuclear civil y militar.

³ Todas las imágenes reproducidas en este artículo tienen permiso de HBO España y HBO América. Es justo agradecer aquí la gestión de Tatiana Carral, Directora de Marketing de HBO España en la tramitación de los permisos y la facilitación del material gráfico. Todas las imágenes son propiedad de HBO.

En el rearme soviético para un hipotético conflicto nuclear, en los años 50, se planifica la construcción de varias centrales nucleares, una de las cuales fue la de Chernóbil, que montaba cuatro de los famosos reactores RBMK, acrónimo de *Reáktor Bolshói Móschnosti Kanálny* (Реактор Большой Мощности Канальный, en ruso). Los reactores RBMK fueron la culminación del programa soviético nuclear para fabricar reactores eficientes, punteros tecnológicamente, pero que fueran refrigerados por agua. Estaban basados en sus reactores de producción de plutonio moderado por grafito, y además de en la propia central de Chernóbil, fueron instalados en el resto de la URSS, algunos de cuyos reactores siguen estando actualmente en funcionamiento hoy día.

En teoría, la energía nuclear es casi ideal. Tiene un buen rendimiento y un precio razonable. En una época en la que sabemos que las reservas de petróleo son limitadas, ofrece energía sin depender de potencias extranjeras. Sin embargo, incluso los más ardientes defensores de la energía nuclear reconocen que el proceso implica algunos riesgos (Gale y Hauser, 1990, p. 24).

El de la central de Chernóbil tenía un diseño que pretendía, dentro de la misma central, generar electricidad civil para la URSS y, al mismo tiempo, crear los elementos necesarios para la tecnología militar. Buena parte de la propaganda occidental afirma que los reactores RBMK eran intrínsecamente peligrosos, pero parece haber consenso científico en que, técnicamente hablando, esto no es así. Contaba con numerosas protecciones para prevenir el error humano:

El 26 de abril de 1986, el reactor número 4 de la central nuclear de Chernóbil estalló durante el transcurso de una prueba de seguridad mal ejecutada, a consecuencia de 24h de manipulaciones insensatas y más de doscientas violaciones del Reglamento de Seguridad Nuclear de la Unión Soviética. Estas acciones condujeron al envenenamiento por Xenón del núcleo, llevándolo a un embalamiento neutrónico por una excursión de energía que culminó en dos grandes explosiones a las 01:26 de la madrugada. (Cantó, 2011, p. 113)

El físico ruso Cronid Lubarsky, exiliado en la República Federal de Alemania (RFA), diría, en cambio, sobre los reactores RBMK:

Los hombres de ciencia posiblemente recomendarían prescindir de los RBMK, pero pesaría más las consideraciones económicas, que se encuentran fuera de la esfera de su competencia. Prescindir de los RBMK, tanto de los ya en funcionamiento como de los que están en construcción significa reducir en una décima parte la producción de energía del país. Es preciso cerrar no sólo la central atómica de Chernóbil, sino las de Leningrado, Kursk, Smolensk, Lituania (Ignalina), renunciar a la construcción de centrales atómicas en Sverdlovsk y en la provincia de Magadán (Bilíbino). (Lubarsky, 1991, p. 137)

Otros académicos, como Carlos Taibo, afirman que el programa nuclear soviético fue muy deficiente desde el principio:

Sabido es que el registro de la antigua URSS en materia de seguridad nuclear no era precisamente ejemplar. El incumplimiento de normas de seguridad y la ubicación de centrales en zonas de riesgo —así, en la proximidad de núcleos urbanos y en regiones sísmicas— eran algunas de las taras del programa nuclear soviético (...) La historia de accidentes en las centrales nucleares era, por lo demás, larga, con su punto culminante en el caso de Chernóbil. Con posterioridad a este se habían registrado incidentes menores en Kursk (1989), Sosnovi Bor (1992) y Tomsk (1993). (Taibo, 2000, p. 180)

El físico Antonio Cantó, en cambio, cree que el diseño de los reactores RBMK no es intrínsecamente peligroso, pero sí la utilización indebida por parte de manos no expertas, cosa que, parece probado, sucedió aquella madrugada de la catástrofe:

Chernóbil era insegura en el sentido de que no era *fail-safe* por completo; pero decir que era intrínsecamente peligrosa es como decir que un coche es intrínsecamente peligroso después de quitarle los discos de freno, vaciar el depósito de líquido para la dirección asistida y deshinchar los neumáticos antes de lanzarlos a correr a toda velocidad por una carretera montañosa. (Cantó, 2011, p. 121)

En cualquier caso, la URSS era una de las primeras potencias mundiales en tecnología en los años 80 del pasado siglo XX, y muy específicamente en la nuclear, como prueba el actual sistema ITER (*International Thermonuclear Experimental Reactor*), basado en un diseño soviético de 1986, y que actualmente se está desarrollando en Francia desde el 2007. En dicho proyecto participan 35 países del mundo, entre los que destaca la Unión Europea, Rusia, China, EE. UU., India, Japón, Corea, etc. Tiene tal envergadura que es el quinto más costoso de la historia humana, solo por detrás del Programa Apolo, de la Estación Espacial Internacional, el Proyecto Manhattan y del sistema de satélites GPS⁴.

Pese a ser una central puntera en su momento, o precisamente por eso, la catástrofe sucedida en Chernóbil ha impactado de forma irremediable en el imaginario colectivo mundial. Sus consecuencias han sido analizadas desde los más varios puntos de vista académicos: como es obvio, desde la física y la química la academia se interesó en los pormenores de la catástrofe, siendo el trabajo de Jim T. Smith y Beresford (2005) uno de los máximos referentes internacionales aún hoy. Asimismo, también desde la óptica comunicativa y muy concretamente desde las consideraciones ontológicas de la imagen de Chernóbil, se pueden encontrar aportaciones desde el campo científico español (Pallarès-Piquer, Hernández, Castañeda y Osorio, 2020), así como otras publicaciones que tratan de arrojar luz sobre lo sucedido, de forma muy pedagógica, desde la órbita institucional y la comunicación política, caso de César Sánchez (2007). También es reseñable la aportación de los académicos Thon Davies y Abel Polese (2015), que, desde la óptica de la supervivencia, tratan de hacer “etnografía sobre los espacios nuclearizados”, algo que ya hizo el fotógrafo canadiense de origen escocés David McMillan (2015).

En cualquier caso, lo que parece evidente es que aquella explosión provocó cambios en la geopolítica del mundo, contribuyó al desmoronamiento soviético y relanzó la agenda verde (y con ella, el auge de los partidos ecologistas en toda Europa y Occidente) y que, al menos parcialmente, sigue de plena actualidad: al tiempo de estas líneas, y a modo de percha informativa, el gobierno de la Unión Europea acaba de enviar a los Estados miembros de la Unión, la tarde del 31 de diciembre de 2021, un anteproyecto que considera “verde” la energía nuclear y el gas, al menos hasta el año 2045, en lo que se augura como un arduo debate energético en los países miembros de la Unión⁵.

2.2. Realidad y reconstrucción: intertextualidad en la era Netflix/HBO

Otra de las variables que debemos conocer es la relación entre *realidad* y *reconstrucción* que, tradicionalmente, ha hecho siempre el arte, es decir, adentrarnos en la noción de intertextualidad que supone, no sólo una reescritura de la historia por parte específicamente del cine en tanto lenguaje (Barthes, 1992), sino, también, el conocimiento de otras obras artísticas que la inspiraron, lo que Hans Robert Jauss llamará “horizonte de expectativas” (Jauss, 2000). Para abordar su teorización, hemos de comenzar afirmando que, ciertamente, los límites entre la ficción y la no ficción siempre fueron muy difusos desde el comienzo mismo del cine, y, a partir de ahí, numerosas propuestas fílmicas han ido recodificando la intersección del hecho histórico y su interpretación fílmica, muy específicamente en el caso de la interpretación de un texto periodístico llevado a un discurso cinematográfico de ficción, si bien inspirado en la realidad histórica. De esta encrucijada, además, no podemos olvidar la presencia continua, en el último lustro, de la era de las multipantallas (HBO, Netflix, etc.) como causa y también como efecto:

⁴ Todos los datos han sido extraídos de la web del proyecto: <https://www.iter.org>

⁵ De Miguel, B. y Abril, G.: “La Comisión Europea reconoce la energía nuclear como verde al menos hasta el 2045. El País, 1 de enero de 2022. Rescatable de: <https://elpais.com/economia/2022-01-01/la-comision-europea-reconoce-la-energia-nuclear-como-verde-al-menos-hasta-2045.html>

Desde la segunda mitad del siglo XX, la cultura digital ha impactado de forma innegable en el oficio de historiador, también en su vinculación con el cine. Las transformaciones de la ontología de la imagen, algunas de las cuales tienen que ver con la inmersión diaria en la cultura digital (social media, multipantalla, etc.), merecen una profunda reflexión académica, especialmente en aquellas dimensiones pedagógicas en la enseñanza de la historia, y en las formas y formatos de difusión de esa cultura histórica (Blanco Pérez y Balleta, 2022, p. 15).

La intertextualidad entre un texto (de cualquier índole) y sus diferentes representaciones (especialmente la fílmica) fue teóricamente establecida en sus principios por Genette (1989) quien, llamándola *transtextualidad*, la categorizó en: paratextualidad, hipertextualidad, metatextualidad y architextualidad. Esta noción de intertextualidad la flexibilizará Berger (1991) sugiriendo lecturas menos encorsetadas y abiertas a múltiples lenguajes en diferentes géneros transversales. Este hecho será de vital importancia para nuestro trabajo, pues, si bien es cierto que Svetlana Alexiévich afirma haberse entrevistado con cerca de 400 supervivientes de la catástrofe para elaborar su obra, sintetizó todo ese acervo periodístico en un trabajo mucho más poético que la mera crónica, de tan solo 40 monólogos, de forma que reinterpreta el código periodístico en una suerte de poética literaria basada en lo *real*.

Aristóteles estableció la diferencia entre el historiador (que en este caso sería el periodista-reportero) y el poeta (escritor), basándose en lo que era propio de cada uno; al historiador, la relación entre los acontecimientos que corresponden al orden de lo factual, y al poeta, la imitación (*imitatio*) de lo que podría ser según lo verosímil, coherente y necesario. Por tanto, para Aristóteles la Poética es superior a la Historia:

...la poesía es más filosófica y más seria que la historia. Pues la poesía dice más bien lo universal, y la historia lo particular. “Universal” es el tipo de cosas que corresponde hacer o decir a cierto tipo de persona con arreglo a lo verosímil o lo necesario; a esto aspira la poesía, aunque luego asigne nombres propios a los personajes. “particular” es, por ejemplo, qué hizo Alcibiades o qué le pasó. (Aristóteles, [2011], p. 51).

Esa poética textual de Alexiévich se traspasa a la pantalla de *Chernobyl* con una *imitatio* que desdibuja la fina línea que separa la imagen documental real de la ficción recreada (gracias, entre otras cosas, a su dirección de arte) por su discurso visual, como veremos en el apartado de análisis. Asimismo, no podemos perder de vista que ese discurso visual que contemplamos en la pantalla es una pieza que refuerza la noción de autoría fílmica del director, en virtud del famoso *pacto de veridicción*, pues, como afirma Zunzunegui:

todo film puede considerarse como un acto de hacer parecer verdad, que solicita que el espectador crea verdad a partir de un contrato de veridicción que se establece de manera implícita entre autor y espectador sobre la base de la verosimilitud de la propuesta, documental y ficción se presentan como estrategias alternativas, como prácticas diversas dirigidas a persuadir (Zunzunegui, 1995, p. 150).

Dentro de ese persuadir, al que alude Santos Zunzunegui, enmarcamos también las diferentes ramas técnicas que acercan la realidad visual de lo histórico con intencionalidad estética y, por ello también, ética pues, al fin, toda obra fílmica ofrece una recreación de un hecho histórico, al que nunca es fiel en toda su realidad, y que por ello es pertinente analizar desde los estudios histórico-iconográficos que, en palabras de Juan Andrés Bresciano:

...tienen por objeto un universo complejo y heterogéneo de representaciones visuales estáticas (dibujos, pinturas, fotografías, etc.) o dinámicas (obras cinematográficas, documentales, registros audiovisuales domésticos, etc.). Aunque tradicionalmente se vinculan con la Historia del Arte, también se aplican –con éxito diverso– en los campos más variados de la Historia Cultural, Social y Política. Ello se debe a que la imagen implica múltiples dimensiones analíticas: la material (la imagen como producto), la cognitiva (la imagen como medio de información), la estética (la imagen como expresión artística), la simbólica (la imagen como instrumento de comunicación de contenidos religiosos, ideológicos, políticos, etc.). (Bresciano, 2010, p. 76)

Para la elaboración de una propuesta tan lograda estéticamente como *Chernobyl* era necesaria una muy cuidada dirección de arte, que en este lugar recayó en Luke Hull, quien, entre otros, recibió el Premio Emmy 2019 a la mejor dirección de Arte por este trabajo. Nick Mahon describe al director de arte como: “el responsable del aspecto visual (...) en lo que concierne al diseño, la maquetación y el impacto general que produce la página o el medio que se trate” (Mahon, 2010, p.172). Ya hace años, antes de la eclosión de las multipantallas (HBO, Netflix, etc.) David Roca señalaba que la figura del director de arte había evolucionado, desde poco más que un decorador a las órdenes de otros para “pasar a ser el experto en temas visuales, produciéndose un *feedback* con el resto del equipo creativo, actualmente, el director de arte es también un conceptualizador” (Roca, 1998, p. 2).

Por último, no podemos dejar de contextualizar la serie *Chernobyl*, de la productora y plataforma HBO, como un subproducto de la “era Netflix” (Blanco Pérez, 2020). El cine de las plataformas posee diferencias más que notables, de todo tipo, con el tradicional cine de consumo en sala (Blanco Pérez, 2021) y está ya dando lugar a numerosos trabajos académicos que analizan el fenómeno desde diferentes perspectivas. A saber: ha sido estudiado en su estrategia transmedia (Rodríguez Fidalgo, Paíno Ambrosio y Ruiz Paz, 2021) y analizado en algunas de sus series, en tanto artefacto comunicativo, sobre la temática del poder y su dimensión como identidades culturales (Donstrup, 2017). Las series de ficción, al fin, en el contexto actual, funcionan como estructuras narrativas vehiculares y portadoras de ideología (Arrojo y Martín, 2019), cosa que, como veremos en el caso que nos ocupa, es parte del asunto de *Chernobyl*. Por último, es imperioso también señalar las contribuciones que, desde la órbita literaria analiza la obra periodística (o poética, si se quiere) de *Voces de Chernóbil*, caso de Agüero García (2017).

3. Metodología

Nuestro trabajo responde a una articulación, por un lado, de una lógica descriptiva-argumentativa de la parte del metraje de la serie, y, por otro, de varias entrevistas internacionales, en detalle, con algunos de los académicos expertos en ramas de conocimiento relacionadas con nuestra investigación. Para la elaboración de este trabajo se entrevistó por *mail* al profesor británico James Smith, académico y doctor en Ciencias Ambientales en la Escuela de Medio Ambiente, Geografía y Geociencias de la Universidad de Portsmouth (Reino Unido): este profesor posee más de cien publicaciones científicas de alto impacto sobre energía atómica y ha sido editor y autor principal de uno de los más importantes libros sobre el accidente nuclear de Chernóbil: *Chernobyl: Catastrophe and Consequences* (2005), auténtica referencia en literatura científica sobre energía atómica y el accidente de Chernóbil. También se contactó con el académico español y divulgador de la física Antonio Cantó, quien ha escrito varias obras en castellano sobre los detalles técnicos del reactor nuclear soviético RBMK de la central de Chernóbil.

Para el análisis visual de las imágenes optamos por una metodología mixta que integra varias perspectivas diferentes. Por un lado, un análisis de inspiración semiótico-visual y fotográfica (Marzal, 2007), junto a una contextualización filmica. En propuestas audiovisuales que se encuentran en encrucijadas de ramas de la creación (texto periodístico y texto poético, así como cine y fotografía, o texto novelado y guion filmico, etc.) es necesario señalar cuánto le debe a una propuesta final cada una de esas ramas por separado (Blanco Pérez, 2022). No obstante, no tomaremos para esto último un discurso audiovisual completo (contraviniendo lo que recomendaban en su día Casetti y Di Chio) (1991), sino un fragmento seleccionado del mismo profusamente contextualizado, a fin de no caer, como apuntaba Santos Zunzunegui, “en la obtención de unos resultados microscópicos, puramente formalistas y nada indicativos” (Zunzunegui, 2007). Para evitar esto último, los instrumentos de análisis que serán implementados son: la investigación documental del contexto histórico-político y el análisis visual del material de archivo, junto con la caracterización de la serie de HBO origen de

nuestro estudio. Hemos optado por una oposición, en forma de díptico fotográfico, de las imágenes de la serie *Chernobyl* junto con las imágenes de archivo soviético del suceso (ambas han sido proporcionadas por la empresa americana HBO). A través de nuestro análisis aportaremos una perspectiva que propone una revisión de la historicidad y que subraya las intersecciones entre las diferentes esferas: hecho histórico y poética textual, oficio de método periodístico (investigación, entrevista) e intertextualidad fílmica, etc. siguiendo para ello las advertencias de Coelho y Sossai (2016) sobre la importancia de aportar los matices en historias que habitan en la frontera entre la historia pública y la oral (testimonio).

Se ha trabajado en torno a tres ítems que, por su especial relevancia, nos invitan a pensar sobre la distancia existente entre la serie de HBO, la obra de Aleksiéovich y lo que realmente pasó. Dichos ítems son 1. Liudmilla Ignatenko y Vasili Ignatenko, 2. Recreación del accidente del reactor número 4, y 3. Censura soviética.

Figura 1. Tabla de ítems analizados, personajes y su trazabilidad en la serie de HBO *Chernobyl*, el libro *Voces de Chernóbil* de Aleksiéovich y los hechos reales del suceso histórico.

Ítems	Serie de HBO	Libro de Aleksiéovich	Hechos reales
Liudmilla Ignatenko y Vasili Ignatenko	Matrimonio separado tras la explosión. Vasili Ignatenko muere sin ser consciente de la radiación. Liudmilla Ignatenko pierde a un bebé prematuro y queda estéril. No se les permite verse en el hospital. Todos los bomberos que participaron en la extinción ignoraban la radiación y que la exposición al incendio del reactor pudiera causar problemas a su salud, y trabajaron aquella noche por coacciones o a punta de pistola.	Deja claro que Vasili Ignatenko, mando intermedio del cuerpo de bomberos en Prípiat, era consciente del sacrificio que hacían sus hombres exponiéndose a la radiación. Liudmilla Ignatenko se queja del trato de las autoridades en un primer momento, propiciado por el caos de la explosión, y en los días posteriores, debido al control de la información estatal.	Liudmilla Ignatenko pierde un bebé prematuro, pero no queda estéril (rehízo su vida y tiene un hijo de un matrimonio posterior). Vasili Ignatenko murió a causa de la exposición, pero no es cierto que fuera incomunicado y el contacto con su esposa fue una constante. Todo el cuerpo de bomberos era consciente del sacrificio que hacían por su país, poseían una sólida formación militar y competentes conocimientos científicos.
Recreación del accidente del reactor número 4.	El sistema del reactor estaba intrínsecamente mal diseñado, era obsoleto y, de manera deliberada, se ocultó a la población que era muy peligroso.	No se detiene en detalles técnicos sobre el funcionamiento de este tipo de reactores.	El sistema del reactor no era intrínsecamente peligroso, era tecnológicamente puntero, aunque sí que poseía particularidades técnicas que los profesionales que la noche de accidente estaban operándolo no supieron entender. Varios académicos han constatado que, aquella noche, se violaron cerca de 200 pasos del protocolo de seguridad nuclear de la URSS.
Censura soviética	Omnipresencia de los servicios de inteligencia, cuya presión provoca el suicidio de Valery Legasov, luego de esconder una cinta con, supuestamente, información secreta y confidencial por cuya revelación, antes, ya había sido perseguido y encarcelado, justo después de pronunciar un encendido discurso a favor de la verdad y sobre el precio de mentir a la población en el juicio a los responsables (Legasov jamás pronunció dicho discurso, jamás fue encarcelado, no consta que fuera perseguido y al momento de su suicidio se encontraba en fase terminal de cáncer de pulmón).	No profundiza en la muerte de Legasov ni en sus círculos académicos y universitarios como fuente de la depresión que, además, se sumó a un cáncer de pulmón que arrastraba desde hacía tiempo.	Legasov graba una cinta, de viva voz, poco antes de suicidarse, y las autoridades soviéticas la entregan al periodista Gubaryev (ponía su nombre en el paquete que la contenía). Dicho periodista transcribe la cinta y, aunque reconoce reticencias en algunos de sus compañeros del periódico, finalmente publica el contenido en el diario <i>Pravda</i> , donde trabajaba. Las cintas no contenían nada que no se hubiera dicho ya a la luz pública y su contenido, aún hoy, es fácilmente rescatable: https://bit.ly/3HAVcir

Fuente: elaboración propia.

4. Análisis y discusión de los resultados

Dado que trabajaremos sobre diferentes elementos de la serie *Chernobyl* y de cómo han sido elaborados a partir de otros trabajos de sustrato, hemos diseñado una tabla que indexa cómo se ven reflejados en el arte y en la narrativa de la serie cada uno de los tres vectores analizados, que corresponden a tres personajes.

4.1. Una solitaria voz humana: caso de Liudmilla Ignatenko y Vasili Ignatenko

Tanto en la obra de Aleksiéovich como en la serie de HBO aparece lo acontecido a la pareja formada por Liudmilla Ignatenko y Vasili Ignatenko: eran un matrimonio que vivía en la ciudad de Prípiat (creada *ex profeso* para los trabajadores de la central de Chernóbil), donde Vasili trabajaba de bombero. No obstante, existen elementos diferenciadores entre ambas obras que logran pasar desapercibidos.

En la obra de Aleksiéovich toma corpus de monólogo en que narra la muerte de Vasili, fruto de la exposición a la radiación. En cambio, a lo largo de la trama de la serie *Chernobyl*, la historia de Liudmilla Ignatenko y Vasili Ignatenko es recurrente, y abarca todos los capítulos: aquí será usada no solo como historia de amor interrumpida por la muerte, sino como recurso para, en una serie de lecturas veladas, hablar de otros temas de sustrato. Uno de ellos es la censura soviética: en la serie de HBO Liudmilla suplica a las diferentes personas del organigrama burocrático soviético que le comunicaran el paradero de su marido, que sabía hospitalizado y en estado de inconsciencia, cercano ya a la muerte. Tras muchas trabas, y un ingente esfuerzo, descubre que su marido ha sido aislado y desplazado a Moscú. Sin embargo, el estado soviético ha tejido una censura con respecto a la salud de los integrantes del cuerpo de bomberos. Otro de los temas, y consecuencia, en parte, de esta censura, son las mentiras que los familiares de bomberos debían decir a los supervisores para poder ver a sus familiares, como la ocultación del embarazo de Liudmilla, o el contacto físico furtivo que tuvo con su marido en el hospital (aun estando esto explícitamente prohibido), saltándose la supervisión militarizada del centro hospitalario. Liudmilla Ignatenko en la serie, finalmente, entierra a su marido (quien yace en un ataúd de plomo) en una visual escena de cementerio, encinta, rodeada de varias medidas de seguridad estatal.

No obstante, el testimonio de Liudmilla Ignatenko consignado en el libro de *Voces de Chernóbil* enfatiza situaciones donde el contacto con su esposo Vasili fue una constante, desde el inicio mismo del ingreso hospitalario de Vasili, en la cercana ciudad de Prípiat (nunca en Moscú), en donde accede por primera vez quince minutos para ver el estado de Vasili. La serie sí evidencia, desde la dirección de arte, y especialmente el maquillaje, el proceso de deterioro físico de Vasili y su enfermedad. En la serie de HBO, Vasili le dice a su esposa Liudmilla: “te dije que te enseñaría Moscú”, y en la obra de Aleksiéovich se referencia la frase: “Te prometí que te enseñaría Moscú. Igual que te prometí que todos los días de fiesta te regalaría flores...”. Claramente se extrapoló esa frase en que se nombra “Moscú” para, usando los más de 1000 km que separan Prypiat de Moscú, dar un giro dramático a la historia sugiriendo separación forzada y distancia, ninguna de las cuales realmente sucedió en la historia real que narra Aleksiéovich pues, aunque los bomberos sí fueron desplazados a Moscú en la fase final de su enfermedad, no se les notificó a los familiares hasta su repatriación (ya fallecidos) a sus lugares de origen.

La muerte de Vasili lleva aparejada la de la hija de ambos, cuyo nacimiento se precipitó fruto de la radiación a los seis meses de embarazo. El bebé prematuro apenas podrá vivir unos días. Este hecho, real, sí fue trasladado con mucha fidelidad a la serie de HBO, si bien la serie enfatiza que los médicos le dicen a Liudmilla que no podía volver a tener hijos. Sin embargo, la protagonista vive actualmente con su hijo –nacido varios años después del incidente, fruto de un matrimonio posterior– en la ciudad de Kiev. En la serie de HBO se enfatiza la muerte y destrucción civil de inocentes fruto del desastre. Aunque no se dan cifras en ningún momento del metraje, en todos los capítulos sobrevuela

como tema o subtema la muerte (desde el momento mismo del arranque de la serie, cuyo protagonista es un científico que se suicida ahorcándose en los primeros compases del capítulo piloto). Pese a esa presencia de la muerte en la serie, lo cierto es que las cifras, aún hoy, son muy confusas: según el informe *Chernobyl's Legacy: Health, Environmental and Socio-Economic Impacts*, mandado a hacer por el Organismo Internacional de la Energía Atómica (IAEA), así como por otros organismos de la ONU y el Banco Mundial, junto con los gobiernos de Bielorrusia, Ucrania y la actual Rusia:

Es imposible afirmar con fiabilidad y cualquier precisión el número de cánceres fatales causados por la exposición debida al accidente de Chernóbil, o incluso el impacto sobre el estrés y la ansiedad inducida por el accidente o la respuesta a este⁶.

Un reciente reportaje de la BBC afirma que “internacionalmente apenas 31 personas murieron de forma directa por la explosión, mientras que la ONU referencia 50 muertes”⁷. El número de muertes indirectas es muy difícil de valorar, pero, en cualquier caso, se desarrollan con mucha posterioridad al momento de la explosión (que es donde gravita el arco temporal de la serie).

Por último, es importante señalar que cuando la serie de HBO se estrena, la propia protagonista Liudmilla Ignatenko es entrevistada por diversos medios, y se muestra molesta con la productora, afirma que la llamaron para ofrecerle “3.000\$ por nada, solo por usar mi nombre, y en ningún momento trataron de reunirse conmigo para contrastar lo que cuentan [en la serie de HBO]”. Asevera que “en la serie hay mentiras en la historia”⁸.

4.2. Accidente nuclear en el reactor n.º 4: una combinación de factores. La reconstrucción visual del desastre

Uno de los elementos más importantes de la serie es la veracidad de los sucesos y hechos ocurridos frente a la explosión del reactor n.º 4. Para entender la situación que provocó dicha explosión, la serie toma diversos factores que son construidos a lo largo de la serie para determinar que la explosión fue, más que todo, un error humano y que hubo ocultación de información relevante sobre los reactores RBMK por parte del centralismo soviético. No obstante, la serie, en ese orden de ideas, también adopta una narrativa para evidenciar las parcialidades comúnmente aceptadas sobre la Unión Soviética y el socialismo.

Para entender la complejidad del asunto entrevistamos a James Smith⁹, quien enfatizó que el error en la operación del reactor no era un único elemento que se debía tener en cuenta a la hora de analizar lo sucedido en Chernóbil, sino una serie de factores. El primero de ellos fue la falta de cultura de seguridad en la industria atómica soviética, pues nos indicó que el reactor tenía una falta conocida como el *positive void coefficient*, explicado en la serie a partir de los personajes Valery Legasov y Ulana Khomyuk, donde se nos reitera que a baja potencia el reactor podría aumentar su inestabilidad. Sumado a eso, los reactores RBMK estaban adaptados de diseños militares para un uso combinado civil/militar, lo cual complicó todo el proceso de diseño. Por último, Smith nos indica que otro factor

⁶ *Chernobyl's Legacy: Health, Environmental and Socio-Economic Impacts and Recommendations to the Governments of Belarus, the Russian Federation and Ukraine*. The Chernobyl Forum: 2003–2005. Descargable en: <https://www.iaea.org/sites/default/files/chernobyl.pdf>

⁷ Gray, R. “Chernobyl: ¿cuál fue el número total de víctimas del desastre? BBC, 12 de septiembre de 2019. Rescatable en: <https://www.bbc.com/mundo/vert-fut-49430167>

⁸ Redacción BBC: “Chernóbil: la primera entrevista de la verdadera Lyudmila Ignatenko, esposa de uno de los bomberos que murió tras el desastre nuclear”, 24 de diciembre de 2019. Rescatable en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-50899067>

⁹ Académico y doctor en Ciencias Ambientales en la Escuela de Medio Ambiente, Geografía y Geociencias de la Universidad de Portsmouth (Reino Unido). Entrevista inédita realizada el 2 de julio de 2019.

era la lentitud del sistema que, en caso de emergencia, refrigeraba el núcleo con la introducción de las barras de grafito. El proceso se demoraba treinta segundos, lo cual era demasiado tiempo para situaciones de inestabilidad del reactor:

Entonces, podría decir que sí: los soviéticos querían ahorrar dinero usando un diseño inapropiado por un reactor tan grande, y con un sistema de seguridad ineficiente. Pero sin un problema imperdonable en la manera de llevar la operación, el accidente del reactor no hubiera sucedido¹⁰. (Smith, 2019).

En ese sentido, se puede evidenciar que la serie toma varios elementos verídicos y los adecua a la narrativa filmica, sin embargo, lo hace a partir de elementos que logran ahondar en la ideología del libre mercado, o en una visión occidental (si se quiere) que busca una clara directriz frente a los procesos de interpretación del espectador al momento de ver la serie. Es decir, muchos de los elementos mostrados en la serie hacen creer que los implicados en el accidente primero, y todas las demás personas que trabajaron en sus consecuencias, como bomberos, mineros y soldados y demás, después, tenían un total desconocimiento de la situación, y que fueron engañados y coaccionados por el estado desde Moscú para intervenir esa noche desconociendo a qué se enfrentaban. Pero afirma Cantó (2011) que todos los implicados tenían una formación elevada en su oficio, tanto que fueron específicamente seleccionados, de toda la Unión Soviética, para vivir en Prípiat como trabajadores de altas capacidades en la central de Chernóbil. Eran perfectamente conscientes, tanto militares como bomberos y otros científicos, de que estaban muriendo por su país. Pero en la serie de HBO el patriotismo se cambia por una supuesta ignorancia de estos profesionales propiciada, además, por el oscurantismo y la censura rusa.

La serie logra, a través de la dirección de arte, una representación lo más cercana a la realidad y busca elementos como el vestuario (ver figura 2), las caretas (ver figura 3) e incluso los robots (ver figura 4) que sean lo más fidedignos posibles, en lo que supone un discurso hibridado entre lo documental y lo reconstruido. Para ello se hizo una comparación entre la realidad y la reconstrucción de lo que fue el hecho y la serie de HBO. Hemos accedido a las imágenes del rodaje, así como a otros materiales gráficos ofrecidos por la propia HBO, en donde se logra evidenciar una ambientación construida desde las imágenes reales del suceso: aquellas que recogen el propio caos que ocasionó la explosión, las texturas de los vestuarios y su tonalidad fría y elementos identificables para los propios personajes, incluso detalles como el vestuario blanco del capataz. Sumado a lo anterior, también se puede evidenciar que no solo en términos de diseño de producción se ve esa fidelidad de lo que ocurrió, sino también en términos de encuadre y planimetría, como se puede observar con Andrei Glukhov, el capataz de los mineros (ver figura 6) y con el general Nikolai Tarakanov al saludar a los soldados soviéticos (ver figura 7).

Figura 2. Soldados soviéticos quitando escombros radioactivos. Imagen de la serie (izquierda) e imagen real documental (derecha).



Fuente: HBO.

¹⁰ Entrevista inédita ofrecida por el profesor Smith, vía mail, con fecha 1 de julio de 2019, en con motivo de la escritura de este artículo.

Figura 3. Caretas de los soldados soviéticos. Imagen de la serie (izquierda) e imagen real documental (derecha).



Fuente: HBO

Figura 4. Vehículo Lunar (robot). Imagen de la serie (izquierda) e imagen real documental (derecha).



Fuente: HBO

Figura 5. Andrei Glukhov hablando por teléfono. Imagen de la serie (izquierda) e imagen real documental (derecha)



Fuente: HBO

Figura 6. Nikolai Tarakanov saludando a los soldados soviéticos. Imagen de la serie (izquierda) e imagen real documental (derecha)



Fuente: HBO

4.3. La censura: una visión política y una visión desde la ciudadanía

Finalmente, la censura es un componente tangencial, tanto en la serie de HBO como en la obra de Aleksiéovich, si bien es tratada de forma diferente en ambas. En la serie se muestran tres momentos importantes donde el Estado soviético es quien toma la decisión de intervenir en las diversas comunicaciones, no solo sobre el acontecimiento de Chernóbil, sino también evitando que la ciudadanía logre entender la magnitud del hecho.

En el primer capítulo de la serie de HBO se muestra una reunión convocada por Viktor Bryukhanov con el comité ejecutivo local. Allí uno de los miembros del comité enfatiza que:

El Estado nos dice que la situación no es peligrosa. El Estado dice que quiere evitar el pánico. Y que dejen los asuntos del Estado, al Estado. Cerraremos la ciudad. Nadie sale. Cortaremos las líneas telefónicas. Detendremos la propagación de desinformación. De esa forma, evitaremos que la gente socave los frutos de su propio trabajo (*Chernobyl*, 2019).

Esta visión política se mantiene a lo largo de la serie, en donde se reitera la creación de mentiras como una constante para evitar el descrédito de la Unión Soviética y mantener la imagen política ante el pueblo. Por ello, el personaje de Valery Legasov se ve obligado a mentir en la Conferencia de Viena ante lo ocurrido en Chernóbil. La serie de HBO incluso muestra cómo terminan censurándolo y aislándolo para evitar que cuente la verdad sobre lo ocurrido. Más aún, y tal y como enfatiza en la serie al final del último capítulo, el suicidio de Legasov fue realizado para que, entre la comunidad científica soviética, se conociera su testimonio y, con él, se lograra reconocer el fallo de los reactores RBMK.

Pero, aunque hay elementos reales, en la serie aparecen desdibujados y exagerados. “¿Cuál es el precio de la mentira?” es una de las frases con las que arranca la serie de HBO, y es atribuida al científico soviético Legasov, quien se suicidó dos años después del accidente. Pero en su suicidio hay más elementos que aparecen omitidos en la serie de HBO: en primer lugar, que Legasov se encontraba en fase terminal del cáncer de pulmón que padecía. En segundo lugar, aunque es cierto que deja unas cintas grabadas de viva voz, no las esconde, las deja encima de su escritorio con el nombre de su destinatario: su amigo el periodista Vladimir Gubaryev, a quien le entregan el paquete las propias autoridades rusas. De hecho, el propio periodista hace una transcripción y las publica en el periódico en que trabajaba, el diario *Pravda*, apareciendo impresas el 20 de mayo de 1988, apenas unos días después del suicidio de Legasov. En la propia transcripción se pueden leer las críticas sin tapujos a algunos detalles del diseño de los reactores empleados en la central de Chernóbil y su crítica feroz a la mala relación entre los diferentes institutos tecnológicos soviéticos. El propio Gubaryev (1987) contó en un libro sus hallazgos

sobre los detalles del desastre de Chernóbil, una de cuyas fuentes era su propio amigo Legasov. En una reciente entrevista que realiza la televisión pública española a Gubaryev¹¹ este reconoce también que no había en esas cintas nada que no hubiera dicho ya antes Legasov en público y en prensa, y que toda la comunidad científica soviética conocía su contenido. También se hace mención a que, como es lógico, el puesto de responsabilidad de Legasov en la nomenclatura científica soviética le había hecho tener simpatías y antipatías en la comunidad universitaria y académica.

En cambio, desde la obra de *Voces de Chernóbil* sí que se refleja muy bien cómo la ciudadanía no entendía la situación, pero, sobre todo, no lograba comprender la magnitud del “incendio” sin poder ver tangencialmente lo que estaba ocurriendo, ya que la planta nuclear se encontraba a varios kilómetros de la ciudad de Prípiat, y el efecto invisible de la radiación era poco comprendido. Sin embargo, las autoridades reiteraban a la población que ya no podían comer lo que cultivaron, no podían llevar a sus mascotas y básicamente debían dejar todas sus pertenencias. En *Voces de Chernóbil* Katia P, en su monólogo, expresa: “En cuanto a la abuela... No se acostumbró al nuevo lugar. Año-raba su tierra. Poco antes de morir pedía: «¡Quiero un poco de acedera!». Pero prohibieron comer acedera durante varios años; es la que más radiación acumula.” (Aleksiévich, 1997, p. 142)

El pueblo entendió que el Estado soviético evitaría a toda costa la comprensión de lo sucedido, incluso de términos como la radiación y radioactividad. Uno de los elementos del libro que más sobresale es la cantidad de bibliografía sobre estos temas, algunos incluso editados desde la Segunda Guerra Mundial, que ya no aparecían en las bibliotecas de las ciudades. Yevgueni Alexándrovich Brovkin, profesor de la Universidad Estatal de Gómel, en su monólogo indica que:

¿Qué es lo que recuerdo? Durante los primeros días después del accidente, desaparecieron de las bibliotecas los libros sobre radiaciones, sobre Hiroshima y Nagasaki, hasta los que trataban de los rayos X. Corrió el rumor de que había sido una orden de arriba, para no sembrar el pánico. Para nuestra tranquilidad. Hasta contaban una broma así: si Chernóbil hubiera saltado por los aires en tierras de los papúas, todo el mundo se habría dado un gran susto, menos los propios papúas. Ni una sola recomendación médica, ninguna información. (Alexiévich, 1997, pág. 143)

La censura del Estado soviético ha sido ampliamente analizada en la historia reciente, pero parece haber consenso en que la distancia temporal que existe hoy desde su colapso ha propiciado un nuevo interés en su recreación: ya sea en el cine (*La vida de los otros*, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006; *Good bye, Lenin!*, Wolfgang Becker, 2003), la literatura (Schlögel, 2021), la música (Stephen Coathes, 2015), y, por supuesto, desde el periodismo y la ciencia política (Plokhly, 2015).

Sin embargo, obras periodísticas que han aparecido después del estreno de la serie de HBO parecen sugerir que la censura por parte del estado soviético, si bien tuvo cierto éxito tras la catástrofe dentro de las fronteras soviéticas, estuvo lejos de ser exitosa en el ámbito internacional, donde apenas se consiguió tapar la dimensión del suceso. Y ello, esa toma de conciencia global, acabó filtrándose dentro de las propias fronteras soviéticas. Por tanto, cabría preguntarse: ¿cuál es el imaginario colectivo que se quiere recalcar en la serie? Andrew Leatherbarrow (2019) afirma que el suceso posee una sensibilidad especial en un momento clave para el futuro de Europa, y que el discurso de la serie de HBO es evidentemente antinuclear, sin embargo, “por paradójico que pueda parecer, afirma, la energía nuclear es de las más seguras y ecológicas”¹².

¹¹ RTVE: “Las mentiras de la serie de Chernobyl: TVE habla con el periodista que publicó las grabaciones sobre el accidente nuclear”, entrevista a Valery Gubariev, 16 de julio de 2019. Rescatable en: <https://www.rtve.es/play/videos/telediario/mentiras-serie-chernobil-tve-habla-periodista-publico-grabaciones-sobre-accidente-nuclear/5343131/>

¹² Conde, P.: Autor de “Chernóbil”. 01:23:40: Andrew Leatherbarrow: “La forma en que el coronavirus ha vaciado las calles recuerda a Chernobyl”, 9 de julio de 2020. *Diario Clarín*. Rescatable en: https://www.clarin.com/cultura/andrew-leatherbarrow-forma-coronavirus-vaciado-calles-recuerda-chernobyl-_0_tBDd7Op6Z.html

Desde el periodismo de investigación occidental se apunta ya a un escenario post-petróleo y a la consecuente escalada de presiones internacionales por el control de la energía, que afectará especialmente a la vieja Europa (que apenas refina crudo). La comunidad científica internacional parece estar de acuerdo en que las reservas de combustibles fósiles empezarán a agotarse de forma inminente (gas, pero sobre todo petróleo) y que las alternativas *verdes* están insertadas en una trama extraordinariamente compleja de intereses diversos estratégicos para empresas y estados. En estos momentos transicionales del modelo energético (tanto de la industria pesada como para la población civil), la opinión pública sobre el asunto de la energía atómica es tangencial, toda vez que la prensa escrita (y el noticiario televisivo lineal) hace ya tiempo que perdieron la hegemonía como motores de creación de opinión pública en los estados democráticos. El discurso antinuclear de la serie *Chernobyl* llega en un momento de máxima tensión política por la escalada del precio del crudo y el alto coste que aún tienen las llamadas energías renovables.

Estas reflexiones nos llevan a cuestionar el manejo de narrativas atendiendo a razones ideológicas, morales o políticas, en la sociedad hiperconectada actual, las cuales deben ser analizadas para entender el trasfondo de la verdad y la mentira histórica en el cine y el audiovisual.

5. Discusión y conclusiones

La obra *Voces de Chernóbil* de Svetlana Alexiévich (1997) y la serie *Chernobyl* de HBO (2019) reconstruyen el hecho del accidente nuclear, pero, mientras que la primera se basa en la historia oral de 400 entrevistas reales sintetizadas en apenas 40 monólogos, y reescritos desde el texto periodístico a cierto texto poético (de inspiración cronística), la serie desarrolla un guion dramático, basado (o inspirado, si se quiere) en los testimonios de la obra de Alexiévich, pero reinterpretados en un discurso audiovisual cargado de ideología, cuyo contenido hemos tenido ocasión de analizar en detalle.

La construcción de la explosión del reactor n° 4, la historia de Liudmilla Ignatenko y Vasili Ignatenko y la censura son elementos tratados en ambas obras que cuentan con similitudes, pero también con diferencias marcadas que dan cuenta de las posibles interpretaciones que pueden llegar a tener los espectadores y lectores de estas dos narrativas. Por un lado, tenemos el fortalecimiento de un imaginario colectivo sobre las parcialidades comúnmente aceptadas sobre la Unión Soviética y el socialismo, que son marcadas y aumentadas por la serie. Nos referimos a la reacción de las personas frente a la censura, al error humano, las fallas de los reactores RBMK y la supuesta poca información que tenían los implicados ante el acontecimiento. Por otro lado, la obra *Voces de Chernóbil* desarrolla una noción testimonial-periodística, a partir de entrevistas y monólogos, así como de situaciones reales que vivieron diferentes ciudadanos, buscando una comprensión más humana de la situación, menos politizada y más honesta (en términos de desvío o alejamiento de *lo real*).

Si bien es cierto que hay discrepancias entre ambas obras, es reseñable en la serie *Chernobyl* de HBO la fidelidad visual del acontecimiento y la cuidadosa dirección de arte, encuadre y planimetría para reconstruir el hecho del accidente nuclear tan *verosímil* como difícilmente separable de la noción de *lo real*. Asimismo, la veracidad de la serie ha sido comprobada por académicos y expertos en energía nuclear que validan la combinación de factores que dieron paso a la explosión del reactor n.º 4, pero que matizan, o complementan lo que se sugiere en la serie, de marcado discurso antinuclear, justamente en un momento en que el debate ciudadano sobre la energía nuclear está más vivo que nunca por el inminente agotamiento de combustibles fósiles.

El accidente de Chernóbil marcó un nuevo tiempo político en la geoestrategia global a finales del siglo XX, contribuyendo al colapso soviético y el fin de la Guerra Fría. La serie de HBO *Chernobyl*, que reconstruye dicha catástrofe, contribuye a redescubrir el evento —desconocido para las nuevas generaciones—, tamizado por una visión muy antinuclear (y muy parcial en algunos aspectos) del he-

cho histórico, que se filtra en su discurso. Por ello, en un momento en que el futuro de la energía en nuestro mundo se ha puesto en el centro de la reconversión del modelo de producción global, series como esta se vuelven una parte fundamental del relato del discurso antinuclear, contaminando –al menos de forma subyacente– todo el debate ciudadano en torno al asunto y trasunto del modelo energético global actual.

Bibliografía

- Agüero García, J. (2017). La plegaria de Chernóbil: memoria del desastre nuclear en el contexto de un poder agonizante. *Revista Estudios*, Núm. 35.
- Aleksiévich, S. (1997). *Voces de Chernóbil*. Debate.
- Arrojo, M. J. y Martín, E. (2019). El seguimiento activo de las series de ficción en internet. La atención y la emoción como desencadenantes del binge-watching. *Revista de Comunicación*. Vol. 18(2). <https://doi.org/10.26441/RC18.2-2019-A1-1>
- Barthes, R. (1992). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Paidós.
- Berger, J. (1997). *Otra manera de contar*. Mestizo.
- Blanco Pérez, M. (2020). *Cine y Semiótica: La Teoría del Emplazamiento / Desplazamiento aplicada al lenguaje cinematográfico y Publicitario*. Universidad de Salamanca.
- Blanco Pérez, M. (2021). Cine y semiótica Transdiscursiva. El cine digital en la era de las multipantallas: un nuevo entorno, un nuevo espectador. *Comunicación y Sociedad*, e7886. <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.7886>
- Blanco Pérez, M. (2022). Cine, fotografía y arquitectura: la composición simétrica y la noción de arquitecturización en la obra de Wes Anderson. Antecedentes visuales de la película *La crónica francesa* (2021). *Arte, Individuo y Sociedad*. Vol. 34 Núm. 4.
- Blanco Pérez, M. y Balleta, E. (2022). La guerra civil española en el cine como fuente historiográfica: la Andalucía del filme *La Trinchera Infinita* (2019) y la reconstrucción digital de un fascismo invisible. *Tempo e Argumento*, 13 (34), pp. 1-22. <http://dx.doi.org/10.5965/2175180313342021e0204>
- Cantó, A. (2011). *La pizarra de Yuri. Historia de ciencia al calor del fuego*. Silente libros.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Coathes, S. (2015). *X-Ray Audio*. Strange Attractor Press
- Coelho, I. y Sossai, F. C. (2016). Aproximações entre história pública e história oral: o caso do Laboratório de História Oral da Univille. *Revista Tempo e Argumento*. V. 8, n. 19. <http://dx.doi.org/10.5965/2175180308192016096>
- Cotarelo Comerón, D. (2016). K. en Baltimore. Afinidades narrativas entre *The Wire* y *El castillo*. *Revista de Comunicación*. Vol. 16 (1).
- Davies, T. y Polese, A. (2015). Informalidad y supervivencia en Chernóbil: etnografía de un espacio nuclear. *Methados Revista de ciencias sociales*. Núm. 3 (2). <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v3i2.87>
- Donstrup, M. (2018). Vikings: poder e identidades culturales en la serie de History Channel. *Revista de Comunicación*. Vol. 17 (1). <https://doi.org/10.26441/RC17.1-2018-A3>
- Gale, R. P. y Hauser, T. (1990). *El último aviso: el legado de Chernobyl*. Ediciones Clip.
- Gorbachov, M. (1993). *Memorias de los años decisivos (1985-1992)*. Acento Editorial.
- Gubaryev, V. (1987). *Sarcophagus: a tragedy*. RSC.
- Hutchings, R. (1971). *El Desarrollo Económico Soviético 1917-1970. Historia y planificación*. Ediciones Istmo.
- Jauss, H. R. (2000). *La Literatura como una provocación*. Península.

- Kostin, I. (2011). *Chernóbil: confesiones de un reportero*. Efadós.
- Leatherbarrow, A. (2019). *Chernóbil. 01:23:40: La verdadera historia del desastre nuclear que conmocionó al mundo*. Duomo Ediciones.
- Lubarsky, C. (1991). *La tragedia de Chernóbyl*. Círculo de Lectores.
- Mahon, N. (2010). *Dirección de arte en Publicidad*. Gustavo Gili.
- Marzal, J. (2007). *Cómo se lee la fotografía*. Cátedra.
- McMillan, D. (2015). *Growth and Decay*. Steidl.
- Medvédev, G. (1992). *La verdad sobre Chernóbil*. Testimonio.
- Palazuelos, E. (1990). *La formación del sistema económico de la Unión Soviética*. Akal.
- Pallarès-Piquer, M., Hernández, J. D., Castañeda, W. J. y 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*. Núm. 32 (3). <https://dx.doi.org/10.5209/aris.65826>
- Plokyh, S. (2015). *El último imperio. Los días finales de la Unión Soviética*. Turner.
- Roca, D. (1998). El director de arte publicitario. 80 años después de su nacimiento. *Revista Latina de Comunicación Social*, Núm. 12. https://ddd.uab.cat/pub/artpub/1998/167479/revlatcom_a1998m12n12p8.pdf
- Rodríguez Fidalgo, M. I., Paíno Ambrosio, A. y Ruiz Paz, Y. (2021). La plataforma *Dark*. *Netflix* como ejemplo de estrategia de amplificación de la transfuncionalidad transmedia. <https://doi.org/10.26441/RC20.2-2021-A18>
- Sánchez, C. (2007). El accidente de Chernóbil. *Revista de Comunicación Vivat Academia*. Año X, Núm. 82. <http://dx.doi.org/10.15178/va.2007.82.1-32>
- Schlögel, K. (2021). *El siglo soviético. Arqueología de un mundo perdido*. Galaxia Gutemberg.
- Smith, J. T. y Beresford, N. A. (Eds.) (2005). *Chernobyl: Catastrophe and Consequences*. Springer.
- Taibo, C. (2000). *La explosión soviética*. Espasa.
- Zunzunegui, S. (2007). Acerca del análisis filmico: el estado de las cosas. *Comunicar*. Núm. 29. <https://doi.org/10.3916/C29-2007-07>
- Zunzunegui, S. (1995). *Pensar la imagen*. Cátedra.