

CHERNÓBIL Y ALEKSIÉVICH. LA ATOMIZACIÓN DEL TIEMPO Y EL ESPACIO

CHERNOBYL AND ALEXIEVICH.
THE ATOMIZATION OF TIME AND SPACE

Joan MUÑOZ GONZÁLEZ

Universitat de Barcelona

joan.jmg@gmail.com

Resumen: El presente artículo analiza la fractura cronotópica que emergió en el imaginario histórico de la modernidad a raíz de la catástrofe de Chernóbil. Para ello, se parte de la mirada polifónica y testimonial que ofrece la escritora Svetlana Aleksiéovich en *Voces de Chernóbil*, pero también se convocan otros autores provenientes del ámbito de la teoría de la historia y la crítica cultural. En primer lugar, se plantea una revisión sobre los modos de percibir el tiempo histórico antes y después del desastre nuclear. En segundo lugar, se dirige la atención a la dimensión geográfica de Chernóbil, haciendo hincapié en la nueva ordenación territorial y material de un espacio globalizado y arruinado. Por último, se realiza un breve examen concluyente sobre la propuesta narrativa que hace Aleksiéovich, entendiendo que es el resultado meditado de una transformación radical en la manera de pensar y representar el mundo actual.

Palabras clave: Chernóbil. Svetlana Aleksiéovich. Tiempo. Espacio. Novela de voces.

Abstract: This article analyses the chronotopic fracture that emerged in the historical imaginary of modernity as a result of the Chernobyl catastrophe. For that purpose, it proceeds from the polyphonic and testimonial view offered by the writer Svetlana Alexievich in *Chernobyl Prayer*, even though other authors from the field of theoretical history and cultural criticism are also brought into focus. Firstly, a revision of the ways of perceiving historical time before and after the nuclear disaster is proposed. Secondly, the focus shifts to the geographical dimension of Chernobyl, emphasizing the new territorial and material organization of a globalized and ruinous space. Finally, it concludes with the examination of Alexievich's narrative proposal, coming to understand that it is the thoughtful outcome of a radical transformation in the way of thinking and representing the current world.

Keywords: Chernobyl. Svetlana Alexievich. Time. Space. Novel of voices.

Introducción. El mundo de Chernóbil

Chernóbil es un enigma que aún debemos descifrar. Un signo que no sabemos leer. Tal vez el enigma del siglo XXI (Aleksiévich, 2015: 45).

El 26 de abril de 1986 tuvo lugar uno de los mayores desastres medioambientales de la historia como consecuencia de la explosión de uno de los reactores de la planta de energía atómica de Chernóbil, en Ucrania, a escasos kilómetros de la frontera con los actuales territorios de Bielorrusia y la Federación de Rusia. Construida en la década de los setenta, junto a la ciudad planificada de Prípiat, la central representaba un hito de la ingeniería energética y su existencia afianzaba los sueños del desarrollo soviético en plena era tecnológica moderna. Pero la planta contenía defectos de diseño y seguridad —fruto de una proyección acelerada— que se revelaron de forma fatídica y funesta tras una prueba realizada en las instalaciones.

Las consecuencias ecológicas y humanas derivadas de este hecho fueron, son y serán desastrosas. El reactor destruido arrojó una cantidad masiva de material radioactivo a la atmósfera que superó con creces las emisiones liberadas por la bomba de hidrógeno de Hiroshima. Su propagación también fue mayor. A los pocos días de la explosión, una nube tóxica compuesta por radioisótopos en forma de gases y aerosoles había dado la vuelta al hemisferio septentrional, burlando las fronteras de los estados nación. El devastador suceso no dejó indiferente a nadie, pero marcó un antes y un después en el ecosistema de los territorios aledaños a Chernóbil, en los que se diseminaron y depositaron las mayores concentraciones de elementos especialmente nocivos: yodo-131, cesio-134 y 137, estroncio-90 y plutonio-239. La lenta desintegración de algunos de ellos, obligó a delimitar una área de exclusión conocida como la Zona. Miles de personas fueron evacuadas y desplazadas de sus hogares. Aldeas enteras fueron enterradas. Todo esto no evitó que millones de personas y animales estuvieran expuestos a los nefastos efectos de la radiación. En las zonas más afectadas de Ucrania, Bielorrusia y Rusia, las tasas de mortalidad y las patologías oncológicas se dispararon entre quienes habían participado en las tareas de contención —los denominados liquidadores—, pero también entre los residentes de zonas contaminadas (Aleksiévich, 2015: 13-19; Bequette, 1996; González, 1996).

Once años después de la catástrofe, la escritora Svetlana Aleksiévich publicó *Voces de Chernóbil*. El libro comienza con tres preámbulos de distinto género: unos extractos de carácter informativo sobre las consecuencias de la catástrofe, el crudo relato de un primer testigo y una *entrevista de la autora consigo misma*. Estas tres fotografías iniciales —la oficial, la testimonial y la crítica— permiten señalar la existencia de una fricción entre discursos y registros de distinta naturaleza. A saber, entre un relato institucional, el cual se sostiene en base a un cúmulo de datos técnicos y cifras oficiales, y otro más bien marginal, el cual irrumpe vacilante, con sus ambigüedades y contradicciones, puesto que se sirve de la experiencia humana y del recuerdo personal, es decir, de las distintas subjetividades a las que se concede la palabra. Este inicio da pie a tres capítulos centrales —tres actos, se podría decir— en los que un variopinto tapiz de testimonios —compuesto por un elenco de distintos perfiles y profesiones: extrabajadores de la central, soldados, dosimetristas, familiares de las víctimas, evacuados, residentes de la zona contaminada, científicos, médicos, profesores, etc.— se deja escuchar en una sucesión de monólogos que culminan, al final de cada capítulo, en tres grandes coros —el de los soldados, el del pueblo y el de los niños—, como si de una tragedia griega se tratara. Esta composición polifónica se cierra, en simetría con el comienzo, con un último testimonio y unos recortes extraídos de publicaciones de prensa.

Voces de Chernóbil es una obra de no ficción en la que el género de la crónica y las técnicas del reportaje periodístico se ponen al servicio de una narrativa coral, donde la historia omitida de los testimonios del desastre adquiere un protagonismo absoluto, dando lugar a una novela de voces. De este modo, la autora se desmarca en forma y fondo de aquellos relatos y discursos tipificados sobre la catástrofe, en los que se manejan datos técnicos y explicaciones institucionalizadas con el fin de ofrecer respuestas saciantes y homologables sobre el quién, el cómo o el porqué. A grandes rasgos, lo que Aleksiéovich plantea es el despliegue de herramientas y fórmulas genuinas que estén a la altura de la distorsión conceptual y emocional propiciada por un escenario tan inédito como inaudito. Tanto el método de trabajo como la propuesta de representación hay que enmarcarlos en un proyecto literario más ambicioso bautizado como *Voces de la utopía*, el cual le valió el nobel de literatura en el año 2015, y en el que Aleksiéovich analiza la historia de los sentimientos y los pensamientos de la gente antes y después de la caída de la Unión Soviética¹.

En esta ocasión, la motivación de la autora no es otra que la de profundizar en el mundo de Chernóbil, subrayando el enigma indescifrable que se esconde detrás de dicha fatalidad, dando cabida al sentimiento de turbación y desasosiego causado por la pérdida y el desvanecimiento de todo un sistema cultural y de valores e hilando los recuerdos, las palabras y las huellas de un espacio y un tiempo completamente atomizados que nada tiene que ver con las premisas de la modernidad. En este sentido, sirviéndose de la mirada poliédrica y múltiple que ofrece Aleksiéovich, el presente artículo analiza la fractura cronotópica acaecida a raíz de la catástrofe. Para ello, también se convocan algunos autores provenientes del ámbito de la teoría de la historia y la crítica cultural. En primer lugar, se plantea una revisión teórica sobre los modos de percibir el tiempo histórico antes y después del desastre nuclear. En segundo lugar, se dirige la atención a la dimensión geográfica de Chernóbil, haciendo hincapié en la nueva ordenación territorial y material de un espacio globalizado y arruinado. En última instancia, esta exploración sobre la mutación de las categorías del tiempo y del espacio se completa con un breve examen concluyente sobre la propuesta narrativa que hace Aleksiéovich, entendiendo que es el resultado meditado de una transformación radical en la manera de pensar y representar el mundo actual.

La catástrofe del tiempo

Lo único es que el progreso exige víctimas y cuanto más lejos vayamos, más serán las víctimas. [...] Chernóbil ha sido un golpe para nuestra imaginación y lo ha sido también para nuestro futuro [Slava Konstantínovna Firsakova, doctora en Ciencias Agrícolas] (Aleksiévich, 2015: 220-221).

Uno de los temas predominantes en la obra de Aleksiéovich es el tiempo. Se trata de un asunto que se manifiesta recurrentemente en el habla de los testimonios, en el vaivén de recuerdos y olvidos, en la evocación de imágenes pretéritas o en los distintos modos de percibir la realidad y articularla

1 Este ciclo lo integran las siguientes títulos: *La guerra no tiene rostro de mujer* (1983), *Últimos testigos. Los niños de la Segunda Guerra Mundial* (1985), *Los muchachos de zinc. Voces soviéticas de la guerra de Afganistán* (1989), *Voces de Chernóbil. Crónica del futuro* (1997) y *El fin del «Homo sovieticus»* (2013).

como narración. No es azar, pues, que algunos de los títulos de la autora contengan referencias temporales, tal como sucede con *Crónica del futuro* —subtítulo, de hecho, del volumen dedicado a Chernóbil— o *Tiempo de segunda mano* —traducido al castellano como *El fin del «Homo sovieticus»*.

Esta insistente presencia de la temporalidad se impone, en gran medida, como resultado del choque cultural e histórico que supuso el desmenzamiento de la Unión Soviética. *El fin del «Homo sovieticus»* es un claro ejemplo de ello. En este libro, Aleksiéovich recoge y reconstruye la memoria colectiva, cotidiana y emocional de una vida y un tiempo que han desaparecido, dando lugar a algo radicalmente distinto que ya no obedece necesariamente a los preceptos del mundo conocido y que a menudo escapa al entendimiento de los sujetos históricos entrevistados. «Y henos aquí sentados sobre las ruinas del socialismo. Parece el paisaje después de una batalla», afirma uno de los testimonios. Y prosigue. «Todavía no hemos comprendido la vida que nos tocó vivir y ya estamos en un mundo nuevo. Toda una civilización ha sido arrojada a la basura...» (Aleksiévich, 2016: 50).

Sin lugar a dudas, el desplazamiento del universo socialista, activado con la perestroika y las promesas de libertad del capitalismo industrial, imprimió una marca en el espacio soviético que es recordada por los distintos testimonios como herida o como bálsamo, en función de cada quien, y que permite señalar la escisión traumática entre un antes y un después. «Hemos construido durante setenta años el comunismo y ahora construimos el capitalismo», resume un testigo. «Antes rezábamos a Marx y ahora al dólar. Nos hemos perdido en la historia» (Aleksiévich, 2015: 219). De esta manera, se forjó una especie de frontera entre dos tiempos o, mejor dicho, entre dos formas de concebir el tiempo que constituyen el armazón de proyectos ideológicos antagónicos en los que subyacen, en cada caso, proclamas y códigos particulares de conjugar la relación entre el pasado, el presente y el futuro.

Así pues, mientras que el universo socialista se entronca en una temporalidad hegeliana y progresiva, típicamente moderna, capaz de extenderse linealmente hacia adelante, en el mundo postsoviético, es decir, capitalista, esta proyección hacia un porvenir parece remitir o bascular hacia un marco más bien presentista en el que la imagen del futuro pierde brillo y textura, imbuida tanto por las consignas de inmediatez del mercado como por el impulso de una globalización que fue articulándose durante la década de los ochenta. Esto es algo que Aleksiéovich retrata a través de alguno de sus testimonios. «Los carteles donde leíamos EL COMUNISMO ES NUESTRO FUTURO desaparecieron de golpe. En su lugar aparecieron otros que llamaban a comprar y comprar» (Aleksiévich, 2016: 37).

Este cambio de rumbo en la manera de percibir el tiempo histórico, esta sustitución de las categorías y los conceptos que permiten pensar la realidad y situarse en ella, resuena como un rumor de fondo entre los distintos relatos reunidos por la escritora bielorrusa, pero el murmullo se hace especialmente sonoro en su libro dedicado a la memoria de la catástrofe nuclear. En *Voces de Chernóbil* —publicado originalmente como *La oración de Chernóbil*— Aleksiéovich muestra hasta qué punto la gravedad y el alcance de los acontecimientos y vivencias que prosiguieron a la explosión del reactor pusieron en entredicho la visión que se tenía del mundo, contribuyendo a socavar la percepción hegemónica de la temporalidad. En este sentido, no es insensato sostener que la noche del 26 de abril de 1986 supuso el preludio de la posterior descomposición del espacio soviético. Pero Chernóbil no sólo presagió anticipadamente la dislocación cultural i temporal entre dos civilizaciones o dos sistemas polarizados, tal como se deduce de la lectura de *El fin del «Homo sovieticus»* y del conjunto de su obra en general, sino que fue más allá, convirtiendo las ruinas del edificio de la planta o la nube de material radioactivo en una ventana hacia un devenir irreversiblemente trágico. «Hay algo que se asoma del futuro», apunta uno de los testimonios (Aleksiévich, 2015: 145). Y es que ante un

fenómeno de estas características, en el que la pervivencia de los radionúclidos adquiere propiedades cósmicas que ultrapasan cualquier lógica de la razón humana, se experimenta «una nueva sensación del tiempo» en la que el pasado resulta impotente y el futuro se ensombrece. «Se ha roto el hilo del tiempo», sentencia Aleksiéovich al inicio del libro, «Chernóbil es ante todo una catástrofe del tiempo» (Aleksiévich, 2015: 43-45 y 55).

Esta ruptura de la linealidad que se infiere del conjunto testimonial, esta mutación epistemológica que condiciona su forma de pensar y concebir el sentido de la historia, convierten Chernóbil en un espacio genuino desde el cual analizar las alteraciones que ha experimentado la temporalidad en las últimas décadas. Desde esta perspectiva, la crónica de Aleksiéovich se suma al coro de voces que han examinado la crisis de la idea de progreso y los discursos propios del orden temporal moderno. Merece la pena, pues, atender sucintamente algunos trazos de este entramado teórico para tratar de comprender los espacios temporales que se extinguen y comienzan con Chernóbil.

A tales efectos, resulta pertinente tomar como referente conceptual la figura de François Hartog. A medio camino entre la historiografía, la filosofía de la historia y la antropología, el historiador francés popularizó —en diálogo permanente con el pensamiento de Reinhart Koselleck y Marshall Sahlins— un modelo teórico y cultural bautizado como *régimen de historicidad*, el cual le permitía preguntarse por las experiencias y crisis del tiempo, así como pensar las relaciones entre pasado, presente y futuro a lo largo de la historia. Hartog justificaba este concepto de la siguiente manera.

Si partimos de diversas experiencias del tiempo, el régimen de historicidad intenta brindar una herramienta heurística, que contribuya a aprehender mejor [...] momentos de crisis del tiempo, aquí y allá, justo cuando las articulaciones entre el pasado, el presente y el futuro dejan de parecer obvias. [...] Busca también una manera de proporcionar nuevas luces, casi desde dentro, en torno a los interrogantes de hoy acerca del tiempo, marcado por el carácter equívoco de las categorías: ¿estamos frente a un pasado olvidado o más bien ante un pasado recordado en demasía?, ¿ante un futuro que prácticamente ha desaparecido en el horizonte o ante un porvenir más bien amenazador?, ¿ante un presente que se consume en forma ininterrumpida en la inmediatez o ante un presente casi estático e interminable, por no decir eterno? Asimismo, permitiría entender mejor los múltiples debates abiertos por doquier en torno a la memoria y la historia, a la memoria contra la historia, al «nunca bastante» o al «ya demasiado» patrimonio (Hartog, 2007: 38).

Siguiendo estas cuestiones, son tres los órdenes temporales que el autor identifica como los más representativos de la cultura occidental. Entre la Antigüedad clásica y el siglo XVIII habría prevalecido el régimen de la historia *magistra vitae*, en el que el pasado se entendía como una fuente de ejemplaridad que guía el presente. Este modelo quedó reemplazado por el régimen de historicidad moderno, que ejerció un claro dominio entre 1789 y 1989. En este caso, el peso recae en el futuro y el tiempo adopta una forma lineal que se proyecta hacia adelante. Por último, Hartog habla del nuevo régimen presentista, propio de la postmodernidad o modernidad tardana, en el que el progreso se parte, el futuro refluye y la fuerza motriz se desplaza hacia un presente dilatado que lo ocupa todo en su demanda de inmediatez (Hartog, 2007: 227-228 y 236). Des de esta variedad perceptiva, la noción de régimen de historicidad se interesa por las rendijas y fisuras que modifican la continuidad del curso del tiempo, lo que la convierte en una herramienta óptima para examinar el auge y la crisis del orden temporal de la modernidad.

En sintonía con este esquema, antes de que se diera a conocer la noción de Hartog, Reinhart Koselleck ya había analizado que la emergencia de la noción de progreso, estrechamente ligada al

nacimiento de una burguesía capitalista hegemónica y a sus promesas de crecimiento y celeridad, había sustituido a la percepción clásica de la temporalidad.

En el decurso del siglo XVIII se desarrolló la sociedad civil-burguesa, que se consideró a sí misma como el nuevo mundo, en tanto que reivindicó espiritualmente la totalidad del mundo y simultáneamente negó el viejo. Dicha sociedad creció en el ámbito de los Estados europeos y desarrolló, al compás de su separación de él, una correspondiente Filosofía del progreso. Filosofía cuyo tema era la Humanidad en su conjunto, que había de ser encaminada hacia un futuro mejor y más dichoso, a partir del centro europeo, en paz y concordia (Koselleck, 2007: 24).

Esta nueva temporalidad histórica, impregnada por los valores ilustrados y liberales, se fue fraguando paulatinamente bajo el impulso de las revoluciones de 1776 y 1789. Sin duda, el conjunto de cambios que tuvieron lugar en el mundo occidental por aquel entonces alteró de manera significativa el derrotero de la incipiente sociedad industrial. Por supuesto, tales transformaciones dieron pie al surgimiento de nuevas formas discursivas que captaron y reprodujeron ese reciente sentido histórico en una fastuosa linealidad ordenada de sucesos. El nacimiento del concepto moderno de historia, a finales del siglo XVIII, se encuentra estrechamente vinculado a las prácticas discursivas promovidas por las instituciones científicas y es fruto de un proceso dictado por una voluntad estrictamente funcional: la de aglutinar en el seno de un conjunto coherente toda una serie de eventos (Koselleck, 2011: 29-30). Es en este sentido que la historia adquiere un valor regulativo de las experiencias pasadas y futuras. Sin embargo, se trata de un proceso que se acabó de configurar con la creación de los estados nación, durante el siglo XIX, momento en el que la historia asumió un carácter científico en relación al estudio del pasado (Koselleck, 2011: 21-22).

Con todo, la idea decimonónica de la historia, tantas veces evocada y representada con la imagen de una flecha que asciende, imperturbable, hacia un futuro tan incierto como deseado, vio cómo su fuerza plástica perdía fuelle tras los subterfugios del proyecto civilizador. La experiencia acumulada a raíz de la mitología tecnocrática, de los desastres bélicos mundiales, de la maquinaria organizativa de los campos de exterminio, de la bomba atómica, de los procesos de descolonización como gran promesa redentora o, por supuesto, de Chernóbil, contribuyó inequívocamente a deshermanar razón y progreso. A medida que el siglo XX avanzaba, las perspectivas sobre el incremento del bienestar se evaporaban y el andamio conceptual de la modernidad fue quedando desarmado, agotado e invalidado ante toda una toponimia de la ruina y la barbarie. En esta suerte de geografía de las catástrofes, Chernóbil deviene el arquetipo de un embotellamiento civilizatorio que hace trizas el ideal de un progreso entendido como desarrollo técnico y humano. Parafraseando a Günter Anders en *La obsolescencia del hombre*, podría decirse que Chernóbil encarna la renuncia del ser humano a ser sujeto de la historia en aras de una técnica que asume su superioridad ontológica y axiológica (Anders, 2011: 279); pero ya no bajo la fórmula de una bomba de neutrones, sino paradójicamente —o quizás cínicamente—, bajo el lema *Atoms for Peace*.

Chernóbil es, a todos los efectos, una gran falla temporal en la que el tiempo del progreso se vio replegado sobre sí mismo y la idea de un futuro emancipador capaz de proyectar la sociedad hacia adelante —guiándose por la flecha de la historia y su sentido de irreversibilidad— quedó automáticamente truncada y blindada en el interior de un sarcófago de hormigón. La noche de la catástrofe, este tiempo en el que «las experiencias liberan los pronósticos y los guían» por efecto de una asimetría y una tensión entre el *espacio de experiencia* y el *horizonte de expectativas*, por expresarlo en categorías koselleckianas, saltó por los aires (Koselleck, 1993: 342).

Y en este nuevo lugar de la historia, donde los usos del pasado, del presente y del futuro ya no coincidían con el sentido histórico que había predominado hasta entonces, se generó un sentimiento de extrañamiento que Aleksievich consigue captar. Muchos de los entrevistados expresan su estado de desorientación ante la ausencia de explicaciones o referencias históricas y literarias en las que apoyarse y refugiarse: «no hay libros para esto», se lamenta uno de ellos (Aleksievich, 2015: 163). «Mi conciencia no podía entender aquello», manifiesta otro, «no tenía en qué apoyarse. ¡Le faltaba el esquema!» (Aleksievich, 2015: 173). «No reconozco este mundo», confiesa un tercero, «un mundo en el que todo ha cambiado. Hasta el mal es distinto. El pasado ya no me protege. No me tranquiliza. Ya no hay respuestas en el pasado. Antes siempre las había, pero hoy no las hay. A mí me destruye el futuro, no el pasado» (Aleksievich, 2015: 61). Siguiendo a Aleksievich, se puede decir que Chernóbil inaugura un nuevo período histórico protagonizado por la incertidumbre de no saber hacia dónde mirar, si hacia un pasado que se convierte en refugio de lo conocido o hacia un futuro que o bien se descarta o bien queda insertado en el presente en forma de distopía. Chernóbil es, de hecho, la materialización por excelencia de que la utopía moderna se haya visto superada por un no-futuro y que la amenaza de un colapso ecológica haya quedado al descubierto².

Todas estas consideraciones se complementan bien con la crítica política y filosófica esgrimida por Fredric Jameson —sobre la pérdida de historicidad en el contexto cultural del capitalismo tardío—, Franco “Bifo” Berardi o Mark Fisher —acerca de la lenta cancelación del futuro y la desactivación de las expectativas. «Ese futuro», advierte Hartog, «ya no es un horizonte luminoso hacia el cual nos dirigimos, sino una línea de sombra que hemos puesto en movimiento hacia nosotros, mientras que parecemos pisotear el aire del presente y rumiar un pasado que no pasa» (Hartog, 2007: 224). Y sin embargo, ¿qué nos hace pensar que el régimen de historicidad presentista dibujado por Hartog es algo más que un paréntesis o un trauma ecológico insertado dentro de la lógica de la teleología moderna? Hans Ulrich Gumbrecht, en su ensayo sobre la sintomatología del nuevo tiempo histórico, ofrece una respuesta a esta cuestión:

Los dos movimientos, el de desplazar el futuro amenazante a un futuro lejano y el de rellenar el presente con múltiples pasados, convergen en la impresión de que, en el tiempo social postmoderno, el presente se dilata tanto que ningún futuro transportado al presente es capaz de convertirlo en pasado. Precisamente por esta razón se puede suponer que la postmodernidad no es una época más dentro de una secuencia de épocas (por ejemplo, dentro de una clasificación teleológica), sino la construcción filosófico-histórica realizada con épocas sucesivas que realmente han finalizado (Gumbrecht, 2010: 32).

En el régimen de historicidad presentista dibujado por Hartog, el futuro se erosiona y el presente se dilata —o se ralentiza, según la terminología de Gumbrecht— como consecuencia de la absorción de múltiples pasados. Esto empezó a hacerse ostensible a finales de la década de los setenta,

2 Las utopías y las distopías, es decir, la forma en que cada temporalidad imagina el futuro, contribuyen a leer, interpretar y transformar el mundo desde lógicas diferentes. La Zona de Chernóbil sirve de ejemplo de cómo algunos de los relatos catastróficos de la ciencia ficción se hicieron realidad, tal y como sucede con la novela *Picnic extraterrestre* (1972), de los hermanos Strugatski, versionada por Andréi Tarkovski bajo el título de *Stalker* (1979). En este sentido, parte del éxito de las actuales distopías televisivas y serializadas tiene que ver con la creencia de que el futuro será un lugar inhabitable.

momento en que gran parte de la producción cultural empezó a hacer referencias de forma insistente hacia un pasado inespecífico (Fisher, 2018: 39). Hay, desde entonces, una demanda creciente por lo auténtico, por lo que se mantiene fiel al origen, por la ropa desgastada y vivida, por lo que es retro, por los *remakes* cinematográficos, por las restauraciones arquitectónicas, por los decorados ambientados en una atemporalidad pretérita, etc. (Gumbrecht, 2010: 26-27). Es interesante observar que esta ampliación del presente y esta fragmentación de la continuidad temporal ha dado lugar a un proceso de aceleración que no es posible localizar en ningún otro momento histórico y que, por su omnipresencia, difiere sustancialmente del concepto de velocidad propio de la era del progreso³.

El mundo configurado por la ciencia, la técnica y la industria ha puesto en marcha procesos de aceleración que modifican radicalmente las relaciones entre el espacio y el tiempo o que, mejor dicho, las han hecho fluidas. [...] Chernóbil es sólo un pequeño caso modélico de la interdependencia de nuestro espacio global en el que estamos condenados a vivir (Koselleck, 2001: 107-108, 110).

Pero en el caso de Chernóbil la nueva percepción de la temporalidad a la que se expone la sociedad postindustrial da un paso más allá. En este nuevo escenario colapsado la aceleración del tiempo presente se frena en seco, se suspende, y la idea de una cancelación del futuro se transfigura de manera rotunda y categórica en una cancelación de la existencia humana.

En Chernóbil se recuerda ante todo la vida «después de todo»: los objetos sin el hombre, los paisajes sin el hombre. Un camino hacia la nada, unos cables hacia ninguna parte. Hasta te asalta la duda de si se trata del pasado o del futuro. En más de una ocasión me ha parecido estar anotando el futuro (Aleksiévich, 2015: 56).

A propósito de esto, en un breve ensayo titulado *Nueva ilustración radical*, la filósofa Marina Garcés parte precisamente de *Voces de Chernóbil* para elaborar un diagnóstico sobre el tiempo histórico del *después de todo*, en el que «el límite de lo *vivable*» cede terreno ante una «condición póstuma»:

Ya no estamos en la condición posmoderna, que había dejado alegremente el futuro atrás, sino en otra experiencia del final, la condición póstuma. En ella, el *pos-* no indica lo que se abre tras dejar los grandes horizontes y referentes de la modernidad atrás. Nuestro *pos-* es el que viene después del después: un *pos-* póstumo, un tiempo de prórroga que nos damos cuando ya hemos concebido y en parte aceptado la posibilidad real de nuestro propio final. [...] Hemos pasado, así, de la condición posmoderna a la condición póstuma. El sentido del después ha mutado: del después de la modernidad al después sin después (Garcés, 2017: 16 y 21).

Frente a la ideología del tiempo póstumo, el pensamiento crítico sólo puede actuar mediante «un gesto de insumisión», afirma Garcés (Garcés, 2017: 30). Tal como se verá más adelante, la poética propuesta por Aleksiévich asume plenamente dicha actitud crítica.

3 Sobre la cuestión de la aceleración del tiempo presente cabe destacar la influencia de algunos autores: Hartmut Rosa, Judy Wajcman, Luciano Concheiro o Byung-Chul Han.

El espacio arruinado

Yacían allí miles de toneladas de metal y acero, pequeñas tuberías, trajes de trabajo, construcciones de hormigón [Serguéi Vasílievich Sóbolev, vicepresidente de la asociación republicana Escudo para Chernóbil] (Aleksiévich, 2015: 248).

Por el momento, el presente artículo se ha centrado en diagnosticar la fisura temporal que se abrió tras la catástrofe de Chernóbil, pero prácticamente no se han hecho alusiones a la dimensión espacial del suceso. A lo sumo, las referencias sobre el espacio han ido irrumpiendo tímidamente como metáfora, como expresiones inmanentes al tiempo y, por supuesto, como toponimia de un lugar vagamente acotado. Que la variable temporal tienda a concentrar todo el interés de una fractura que es abiertamente cronotópica se explica, a grandes rasgos, por el papel preponderante que la ilustración y la modernidad otorgaron a dicha categoría histórica. «Mi generación», recuerda Bifo, «creció en la cumbre de esta temporalización mitológica, y es muy difícil, quizás imposible, deshacerse de ella y mirar la realidad sin este tipo de lentes temporales. Nunca seré capaz de vivir según la nueva realidad» (Berardi, 2014). La omnipresencia del dominio temporal, pero también el hecho de que racionalmente sea posible aislar el tiempo del espacio, han proporcionado una imagen marginal, inmóvil y decorativa del espacio histórico que todavía prevalece hoy en el imaginario colectivo. Pero lo cierto es que el espacio es una parte consubstancial de la realidad y que ambas coordenadas conforman una amalgama indisoluble que condiciona tanto la percepción del mundo como su sentido histórico. Merece la pena realizar una aproximación a dicha categoría a través del ejemplo que nos brinda Aleksiéovich.

¿A qué nos referimos cuando hablamos del espacio de Chernóbil? ¿Cuál es su lugar en el mapa? ¿Hasta dónde se proyecta su imagen? De forma análoga a lo que puede ocurrir con Auschwitz, Kolimá, Hiroshima y tantos otros lugares que habitan en el imaginario cultural e histórico, Chernóbil sobrepasa el sentido de su propio nombre y abraza un conjunto difícilmente delimitable, actuando como metonimia de la catástrofe, como una especie de heterotopia o de Aleph en el que se condensan y se contradicen varios emplazamientos sobre un mismo punto para reflejarse, seguidamente, hacia afuera: la ciudad que le da nombre, la planta de la central nuclear, el reactor número cuatro, la ciudad fantasma de Prípiat, la Zona de exclusión, la frontera entre Ucrania y Bielorrusia, la tierra contaminada, la nube de radioactividad invisible y etérea registrada desde partes remotas del globo, la encrucijada entre comunismo y capitalismo... Pero también las evacuaciones y los desplazamientos, los exilios y los retornos clandestinos, las secuelas de los damnificados y los muertos acumulados, son cuestiones que deben ser descifradas como transiciones, improntas o surcos de este nuevo espacio dolorido y resquebrajado.

Podría decirse, retomando la interpretación que hizo Marshall Berman de una famosa expresión marxiana, que todo lo que tenía de sólido Chernóbil, como símbolo de la modernidad y del progreso tecnológico, se desvaneció en el aire. El impacto global de Chernóbil no sólo retorció la linealidad del tiempo teleológico y evolutivo, también arrugó los mapas políticos y las ordenaciones cartográficas de la modernidad, quebrantando la unidad inmutable del lugar y del confin. En la crónica de Aleksiéovich, esta disipación y atomización del espacio conocido queda recogida en algunas de sus reflexiones.

Veo el mundo de mi entorno con otros ojos. Una pequeña hormiga se arrastra por el suelo y ahora me resulta más cercana. Un ave surca el cielo y me resulta más próxima. Se ha reducido la distancia entre ellos y yo. No existe el abismo de antes. Todo es vida. [...] Hasta hoy empleamos los viejos términos «lejos-cerca», «nuestros-extraños»... Pero ¿qué quiere decir «lejos» o «cerca» después de Chernóbil, cuando ya al cuarto día sus nubes sobrevolaban África y China? La Tierra ha resultado ser tan pequeña. Ya no es la Tierra que conoció Colón. Es ilimitada. Ahora se nos ha formado una nueva sensación de espacio. Vivimos en un espacio arruinado (Aleksiévich, 2015: 53-54).

Este fragmento contiene algunas apreciaciones que resultan del todo pertinentes a la hora de hilvanar una explicación sobre la nueva conceptualización de la dimensión espacial. A grandes rasgos, Aleksiévich pone sobre la mesa dos acepciones distintas de la idea de espacio, las cuales se alternan de forma abrupta, descubriéndose la una a la otra, como una consecuencia acelerada de los múltiples efectos globales que sobrevinieron a raíz del calamitoso estrago. Quizás pueda parecer atrevido afirmar que Chernóbil fue el punto de intersección que lo cambió todo. O también, que entre 1492 y 1986 las relaciones que el ser humano mantenía con el espacio no se vieron alteradas. Entre otras cosas, porque entre la apertura moderna del mundo —hacia finales del siglo xv— y el contexto posterior al desastre, la idea de espacio, o por lo menos de territorio —acepción más física que teórica del dominio espacial—, estuvo expuesta a la influencia del poder político, económico o jurídico, dando a conocer modelos diversos de ordenación, división, producción, explotación y legislación de los territorios. Pero no deben confundirse las modificaciones sociales, económicas o políticas a las que históricamente se ha sometido el espacio con su otro uso de carácter metahistórico⁴.

Más bien, lo que sugiere Aleksiévich en el texto citado es que entre la era de la exploración y la era de la globalización se aprecia un cambio de modelo y de rumbo en cuanto a la percepción ontológica y la conceptualización epistemológica de la dimensión espacial. El mundo ya no puede seguir siendo habitado, comprendido o representado desde la lógica de una *extensión* moderna —es decir «ilimitada»— cuando los efectos de Chernóbil —pero también de otras revoluciones espaciales, como Berlín (1989) o Nueva York (2001) (Schlögel, 2007: 66-67)— reverberan simultáneamente sobre el medio, la economía, la política, la sociedad o la cultura de todo el planeta, mostrando la vulnerabilidad y el extrañamiento de quienes experimentan los hechos⁵. Unas sensaciones que Aleksiévich sintetiza con el desajuste y la contraposición de términos opuestos. Así, mientras el *lejos-cerca*

4 Siguiendo a Koselleck: «El espacio es algo que se debe presuponer metahistóricamente para toda historia posible y, a la vez, algo historiable porque se modifica social, económica y políticamente. Este doble uso de la categoría del espacio es lo que ha motivado numerosas ambigüedades» (Koselleck, 2001: 97).

5 El uso de la palabra *extensión* es un préstamo del pensador Michel Foucault, quien periodizó de forma fugaz, pero esclarecedora, la historia de la idea de espacio. «En nuestros días, el emplazamiento sustituye a la extensión, que a su vez reemplazaba a la localización. El emplazamiento es definido por las relaciones de vecindad entre puntos o elementos; formalmente se los puede describir como series, árboles, entramados» (Foucault, 2010: 65-66). Según el autor, la *localización* se identificaría con un mundo medieval de oposiciones y jerarquías; la *extensión* se correspondería con la apertura moderna de este espacio medieval, que irrumpiría gracias a la obra del renacentista Galileo Galilei; y el *emplazamiento* quedaría definido por la heterogeneidad. En *Heterotopía and the City*, Lieven De Caeter y Michiel Dehaene relacionan esta triple y sucinta conceptualización histórica del espacio, con las tres fases clásicas de ordenación espacial de la ciudad y de los trazados urbanos: «preindustrial, industrial and post-industrial» (Dehaene y De Caeter, 2008: 23-24).

sintetiza el hecho de que en el nuevo marco globalizado se hayan acortado o desmenuzado algunas de las distancias y de las fronteras, el *nuestros-extraños* hace hincapié en la desfiguración de la noción de frontera y de identidad. «El mundo se ha partido en dos», observa uno de los testimonios.

Estamos nosotros, la gente de Chernóbil, y están ustedes, el resto de los hombres. ¿Lo ha notado? Ahora entre nosotros no se pone el acento en «yo soy ucraniano», «soy ruso»... Todos se llaman a sí mismos habitantes de Chernóbil. «Somos de Chernóbil.» «Yo soy un hombre de Chernóbil.» Como si se tratará de un pueblo distinto. De una nación nueva (Aleksiévich, 2015: 193).

De forma parecida a lo que sucedía con la percepción del tiempo, Chernóbil se convierte en la antesala de una nueva o futurible ordenación del espacio, donde la experiencia más bien homogénea del *nosotros* soviético quedaba fagocitado ante las promesas fallidas de progreso y transformación encarnadas por la figura del *hombre rojo*⁶. De este modo, el testimonio citado observa como las viejas divisiones de las fronteras nacionales ya no se rigen por las leyes westfalianas propias del estado nación, sino que se basan en las diferencias que se han establecido entre la gente de Chernóbil y el resto de personas, entre quienes han escapado de ese espacio póstumo, liminar y marginal de la Zona y quienes han tomado la senda, sin atajos, de una reordenación postwestfaliana, en la que los estados nación subsisten bajo un contexto de crisis permanente, espoleados por la distribución desigual de los recursos, por la amenaza ecológica, por el auge de la conectividad global o por del retroceso de las soberanías estatales⁷. En este sentido, la sustitución de la extensión casi infinita del espacio moderno, trae consigo la estructuración de un espacio relacional, tejido por múltiples conexiones topológicas que deben hacerse cargo tanto de los nuevos problemas de almacenamiento, clasificación y codificación de datos de información, como de las preocupaciones sobre la distribución, la circulación y las interacciones humanas.

Así, después de la experiencia histórica brindada por un siglo xx verdaderamente convulso, en el que el predominio de la temporalidad progresiva se puso bajo sospecha —tal y como se ha bosquejado—, el espacio hizo un giro que lo liberó de la mirada estática y pasiva que la modernidad le había insuflado. En este nuevo marco, la categoría espacial empezó a ganar visibilidad para dejar de ser percibida como una mera superficie de esparcimiento de hechos y fenómenos⁸. Las tesis del régimen presentista de Hartog, sin ir más lejos, tomaron forma bajo estas nuevas condiciones de posibilidad, en las que el espacio pasaba a ser considerado como un agente activo sobre el cual se revelaban los distintos órdenes del tiempo. Según Hartog, son múltiples y diversas las fracturas y las fallas que a

6 Esto se aprecia bien en un pasaje de *El fin del «Homo sovieticus»*, en el que uno de los testimonios rememora la nueva relación con el espacio habitado que se forjó con el hundimiento de la URSS y la llegada de la perestroika. «El mundo se descompuso en docenas de pequeños trozos multicolores. [...] El país se llenó de repente de bancos y tenderetes. Y apareció ropa muy distinta de la que conocíamos. No eran las toscas botas y los anticuados vestidos de antaño. Ahora teníamos todos los objetos con los que siempre habíamos soñado: tejanos, abrigos con forro, lencería y vajillas finas... Todo era colorido y precioso. En la Unión Soviética las cosas eran grises, ascéticas, parecían instrumental militar. De repente, las bibliotecas y los teatros se vaciaron. Habían sido sustituidos por los mercadillos y los centros comerciales. Todo el mundo quería ser feliz a toda prisa; alcanzar la felicidad de golpe. Éramos como niños descubriendo un nuevo mundo» (Aleksiévich, 2016: 36-37).

7 Sobre esta última cuestión, véase el ensayo de Wendy Brown: *Estados amurallados, soberanías en declive* (2015).

8 Este viraje a favor del espacio ha sido analizado por distintos autores, entre los cuales cabe mencionar a algunos: Edward Soja, David Harvey, Doreen Massey, Michel de Certeau, Raymond Williams o Georges Perec.

lo largo del siglo xx se abrieron sobre el suelo del régimen de historicidad moderno. Todas ellas, al esculpir su signo, dejaban al descubierto las huellas de un nuevo régimen de historicidad que, con mayor o menor vehemencia, generaba una ruptura que desgarraba el pasado y desacreditaba el futuro. Pero es en la ciudad de Berlín —de un Berlín marcado por la caída del muro y el desvanecimiento del socialismo soviético— donde el historiador francés reconoce, en la simultaneidad que el espacio urbano propiciaba, la presencia de más de un régimen de historicidad. «Con sus grandes espacio vacíos, sus terrenos baldíos y sus “sombras”, Berlín me daba la impresión de ser una ciudad para historiadores, donde más que en ningún otro lado podía aflorar lo impensado del tiempo». En este contexto, durante la década de los noventa, nacieron debates sobre los vínculos que había que mantener con el pasado, el presente y el futuro.

¿Qué destruir, qué conservar, qué reconstruir, qué construir; y cómo? [...] En ambos lados del muro, que había de convertirse poco a poco en un muro de tiempo, se había empezado por borrar el pasado. [...] Ciudad emblemática, lugar de memoria para una Europa atrapada en su conjunto por el dilema entre amnesia y deber de memoria, esa es Berlín en los linderos del siglo XXI. Allí, ante los ojos del paseante-historiador, aún se exhiben fragmentos, huellas, marcas de órdenes del tiempo diferentes, como quien habla de órdenes arquitectónicos distintos (Hartog, 2007: 30-31).

Igual que en Berlín, también en Chernóbil las distintas temporalidades en conflicto quedaron sedimentadas y estratificadas en el espacio; aunque las circunstancias y los ejemplos difieren sobremanera. En los territorios contaminados de la Zona de exclusión, en los edificios abandonados o en los relatos de cada uno de los testimonios, se vislumbra el choque y la acumulación de distintos órdenes y escalas temporales: el de un progreso soviético, el de un tiempo que se muerde la cola, el del *después de todo*, el de la era geológica, el de la retrotopía o incluso el de la aceleración y alienación tardocapitalista, capaz de convertir la estética postapocalíptica de la distopía nuclear en una oportunidad turística⁹. Las trazas y las huellas de cada uno de estos tiempos se reencuentran simultáneamente en un espacio yuxtapuesto. En *Voces de Chernóbil*, algunos de los testimonios, recordando su paso por la Zona, ilustran bien esta yuxtaposición de temporalidades, tal y como se desprende del siguiente fragmento:

En las escuelas, en los clubes de los pueblos, vivían animales salvajes. Los carteles aún colgados: NUESTRA META ES LA FELICIDAD DE TODA LA HUMANIDAD, EL PROLETARIADO MUNDIAL VENCERÁ, LAS IDEAS DE LENIN VIVIRÁN ETERNAMENTE... En las oficinas de los koljoses veías las banderas rojas, banderines que parecían recién estrenados, montones de diplomas con los perfiles de los líderes. En las paredes, imágenes de los líderes; sobre las mesas, los líderes en estatuas de yeso. En todas partes monumentos militares. No me encontré con otros monumentos. Un cementerio en el campo. Casas levantadas de cualquier manera, establos grises de hormigón, talleres para tractores (Aleksiévich, 2015: 116).

9 Al final del libro, Aleksiévich añade extractos de periódicos rusos que ofrecen viajes e itinerarios a los territorios fantasma de Chernóbil. Antes de la guerra en Ucrania, algunas páginas web turísticas prometían, además de las fotografías de turno frente al reactor o la noria de Prípiat, conversaciones con los habitantes de las áreas contaminadas. Esta tendencia a parquetematizar e instagramear los espacios devastados es, sin duda, una característica de la aceleración capitalista del tiempo presente, la cual tiende a edulcorar y vaciar de historicidad los espacios visitados.

En la crónica de Aleksiéovich, abundan las referencias a elementos materiales diseminados sobre el espacio. Las ciudades y los pueblos vaciados y enterrados, los tumultos de tierra, las biofosas, los mensajes grabados en las puertas, las casas desguazadas por los *stalkers*, el sinfín de objetos cotidianos recordados, olvidados y saqueados, la reapropiación vegetal y animal del espacio urbano, los alambres de espino, las atracciones oxidadas de la ciudad de Prípiat... El paisaje de Chernóbil está conformado por toda una imaginaria de los deshechos. Vestigios de un tiempo histórico degollado. Signos de un espacio que ya no es. «Prípiat ya no existe», se lamenta uno de los personajes de Aleksiéovich. «Lo que ha quedado de ella ya no es nuestra ciudad» (Aleksiévich, 2015: 164). Se trata, a todos los efectos de una ciudad arruinada. Pero a diferencia de lo que el siglo xx había mostrado hasta el momento, estas ruinas ya no conforman grandes escombros¹⁰. Ya no provienen de las destrozas de ningún conflicto armado ni del derribo de edificios bombardeados; muy a pesar de la retórica belicista que se apoderó de la explicación oficial del suceso. El desmoronamiento de la ciudad y de todo el territorio perimetrado hay que buscarlo, más bien, en la deriva autodestructiva y autófaga del modelo de desarrollo industrial.

Entre los restos de este conjunto fantasmagórico que es la Zona, hay algunas piezas arquitectónicas que pueden ser comprendidas como testigos materiales de un pasado imperecedero y eternizado, auténticos símbolos de un patrimonio mundial del progreso. Es el caso de las torres de refrigeración de la central y el sarcófago del reactor. La primera se erigió como promesa y horizonte. La segunda, como un epílogo más bien atropellado, en un intento de volver a sellar la caja de Pandora. A pesar de las diferencias, ambas edificaciones, auténticos monumentos del siglo xx, comparten el hecho de haber sido construidas con el mismo material: el hormigón armado. Esta coincidencia, nada caprichosa, es fundamental para completar la lectura del espacio de Chernóbil.

Estrechamente conectado con el desarrollo industrial, el hormigón armado —junto con el hierro, el vidrio o el acero— es uno de los materiales clave de la arquitectura moderna. Aunque fue inventado en el siglo xix, no se popularizó hasta después de la Segunda Guerra Mundial¹¹. La introducción fue paulatina, siguiendo un lento proceso de sustitución de técnicas que manejaban materiales de construcción tradicionales, como la madera, la piedra tallada o el ladrillo. Su uso no significó la anulación total del resto de materiales, con los cuales a menudo se combina, pero su presencia estructural en muchas de las edificaciones —especialmente en las grandes infraestructuras de la ingeniería civil, como presas, puentes, carreteras o, también, centrales nucleares— acabó por convertirlo en un

10 A excepción, por supuesto, de los residuos derivados de la explosión del reactor, tal como recuerda uno de los trabajadores de Chernóbil. «El primer día vimos la central nuclear desde lejos; al segundo ya recogíamos los residuos a su alrededor. Los llevábamos en cubos. Usábamos palas comunes, barríamos con las escobas que usan los barrenderos. Rastrillos. Y lo que está claro es que las palas son apropiadas para la arena y la grava. Pero para residuos como aquellos, donde había de todo: trozos de película, de hierro, de madera y de hormigón... Era como quien lucha contra el átomo con la pala» (Aleksiévich, 2015: 132).

11 En el ensayo titulado *Hormigón. Arma de construcción masiva del capitalismo*, Anselm Jappe realiza una crítica sobre el uso de dicho material que resulta del todo pertinente. «La segunda Guerra Mundial había preparado doblemente el auge del hormigón: por medio de sus destrucciones, pero también por medio de sus construcciones, como la línea Maginot y el muro del Atlántico, construido por el ocupante alemán.» (Jappe, 2021: 58). Y continúa: «La difusión del hormigón armado a gran escala sólo fue posible [...] en el momento en que la estructura estatal y el mercado desarrollado que se pudieron hacer cargo de la división de tareas y la cadena de proveedores que lo hacen viable» (Jappe, 2021: 103).

elemento distintivo de la ciudad contemporánea. La gran maleabilidad del hormigón, sus propiedades ignífugas, la posibilidad de emplearlo de forma prefabricada reduciendo la mano de obra cualificada o de adaptar la calidad y el valor del mismo, lo convirtieron en un material inestimable tanto para la ingeniería industrial como para las viviendas de las clases populares. Es decir, para toda aquella sociedad adscrita en la senda del progreso que, independientemente de su inclinación ideológica, quisiera incrementar el ritmo de su producción: «tanto los planes quinquenales en la Unión Soviética como el New Deal en los Estados Unidos, el Gran salto Adelante en China o la construcción de viviendas en Europa después de la Segunda Guerra Mundial...» (Jappe, 2021: 34 y 56).

Ahora bien, en la línea de lo expuesto por Anselm Jappe, el aspecto aparentemente sólido del hormigón armado esconde una debilidad, su cortoplacismo. La rápida corrosión de los armazones metálicos lo convierte en un material vulnerable, volátil y efímero. Al lado de unos residuos nucleares casi imperecederos, la fugacidad de los dos sarcófagos construidos hasta la fecha parece un chiste malo. Así pues, la arquitectura de hormigón armado se inserta bien en la lógica de la obsolescencia programada desplegada por el progreso industrial, puesto que el desgaste y el derrumbe inexorable de unas construcciones que nacen caducas conduce a una acumulación acelerada de desechos, manteniendo activo el engranaje de la producción industrial. Con esto no se pretende acusar al hormigón armado como el causante de la catástrofe de Chernóbil, sino más bien señalar la presencia de un choque de temporalidades entre lo efímero y lo inmutable, así como la existencia de una serie de atribuciones que se hacen presentes en determinadas formas arquitectónicas. A saber, el uso del hormigón armado en las instalaciones de la central nuclear o en el conjunto urbanístico de la ciudad de Prípiat oculta las ilusiones, los mitos y las fantasmagorías de un tiempo histórico descartado. Si bien las torres de refrigeración acogieron y almacenaron los triunfos y los sueños del mundo soviético, el sarcófago del reactor los sepultó, dando lugar a un nuevo espacio de percepciones totalmente fragmentado. Ambos espacios, la cara y la cruz de una misma moneda, pueden ser leídos como emblemas fósiles de la modernidad.

En esta interpretación alegórica sobre algunos de los materiales y espacios de la modernidad reverbera una voz elidida que sirve de inspiración. Walter Benjamin, en su inconclusa obra dedicada a la memoria de los Pasajes de París —esos «templos del capital mercantil» hechos a base de hierro y vidrio (Benjamin, 2005: 72)—, pautó el camino para reconstruir una historia y una filosofía material de los inicios de la modernidad a través de las ruinas de un pasado olvidado. Su investigación partió de la demolición de los pasajes como consecuencia de las transformaciones urbanas impulsadas por el barón Haussmann, durante el Segundo Imperio de Napoleón III, con el fin de higienizar la ciudad y favorecer el desarrollo del capitalismo financiero. Y fue precisamente en las ruinas de esos pasajes de moda desprovistos de su función, en la observación de sus restos y en la identificación de las fantasmagorías que su abandono desveló, que Benjamin pudo articular su crítica contra las falacias del progreso.

El ejercicio benjaminiano de profundización sobre las ruinas de los pasajes, realizado con el propósito de descifrar un enigma que se encuentra oculto bajo el frenesí de la novedad, guarda algún que otro parecido con la aproximación que hace Aleksiévitich sobre el mundo de Chernóbil. Por supuesto, los contextos y propósitos son diferentes. Pero en ambos casos existe una reflexión de fondo sobre el uso de las ruinas, es decir, sobre cómo hacerse cargo de ellas. En el caso que nos atañe, el de la escritora bielorrusa, esta reflexión reside en el interrogante sobre la forma y el sentido de la escritura después de Chernóbil.

Escribir después de Chernóbil

Pero quería decirle otra cosa... He perdido el hilo... Se me ha ido [Nicolái Prójorovich Zharkov, profesor de formación profesional] (Aleksievich, 2015: 189).

En la pregunta sobre cómo escribir después de Chernóbil retumban, inevitablemente, las polémicas palabras de Theodor Adorno sobre la imposibilidad de continuar escribiendo poesía después de la barbarie de Auschwitz. El escritor Alés Adamóvich, a quien Aleksievich reivindica como maestro, extendió este imperativo a toda prosa que pretendiera narrar las pesadillas del siglo xx¹². Tales preceptos, más que silenciar el lirismo o la poética de los escritores, evidencian el cisma cultural y civilizatorio que se había abierto frente a unos acontecimientos de tal envergadura. En este sentido, Chernóbil ponía el dilema de Adorno y Adamóvich otra vez sobre la mesa. ¿Cómo encajar ese nuevo trauma de la consciencia? ¿Cómo, ni siquiera, pensarlo o narrarlo, cuando los esquemas espaciotemporales sobre los cuales se sostenía la palabra de la modernidad habían quedado atomizados? Vayamos por partes.

Hacia el comienzo de su libro, Aleksievich cuenta que, tras la catástrofe, alguien le preguntó por qué no escribía sobre el acontecimiento siendo ella misma bielorrusa. Lo cierto es que «no sabía cómo escribir sobre esto», confiesa la autora, «con qué herramientas, desde dónde enfocarlo» (Aleksievich, 2015: 44). La proximidad personal con el suceso —hija de madre ucraniana y padre bielorruso—, la rigurosa metodología de su trabajo y la apabullante brutalidad de los hechos, la llevaron a escribir *Voces de Chernóbil* durante muchos años. Cabe destacar que algunos de los testigos con quién la autora pudo conversar durante la preparación de su trabajo se debatían, de hecho, entre el silencio o la palabra, entre el olvido o la memoria.

¿Por qué no se escribe nada sobre Chernóbil? ¿Por qué nuestros escritores tratan tan poco el tema de Chernóbil? [...] El acontecimiento aún se encuentra al margen de la cultura. Es un trauma de la cultura. Y nuestra única respuesta es el silencio. Cerramos los ojos como niños pequeños y creemos habernos escondido y que el horror no nos encontrará. [...] Así pues, ¿qué es mejor? ¿Recordar u olvidar? (Aleksievich, 2015: 144-145).

Aleksievich optó por recordar y por narrar. O, mejor dicho, por documentar lo ocurrido; en la línea de las advertencias de un periodista entrevistado.

Escribir sobre esto ahora, cuando no han pasado más que diez años. Un instante. ¿Escribir? ¡Me parece arriesgado! No es seguro. [...] Después de Chernóbil ha quedado la mitología de Chernóbil. Los periódicos y las revistas compiten entre sí para ver quién escribe algo más terrible, y estos horrores les gustan sobre todo a aquellos que no los han vivido. Todo el mundo ha leído

12 En referencia a Adorno, véase el ensayo «Crítica de la cultura y sociedad»: «Hasta la consciencia extrema de la fatalidad amenaza con degenerar en palabrería. La crítica de la cultura se encuentra frente al último peldaño de la dialéctica de cultura y barbarie: escribir un poema después de Auschwitz es barbarie, y esto corroe también al conocimiento que dice por qué hoy es imposible escribir poemas» (Adorno, 2008: 25). Esas palabras fueron posteriormente matizadas en su ensayo *Dialéctica negativa*. Respecto a Adamóvich, véase la mención que Aleksievich realiza sobre dicho autor en su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura (2015), publicado en castellano bajo el título *Una batalla perdida* (Aleksievich, 2024).

algo sobre las setas del tamaño de una cabeza humana, pero nadie las ha encontrado. Como los pájaros de dos cabezas. Porque lo que se debe hacer no es escribir, sino anotar. Documentar los hechos (Aleksiévich, 2015: 195).

En este sentido, su propuesta narrativa se desmarca del rimero de publicaciones que desde un inicio ofrecieron explicaciones definitivas o mitificadas sobre lo que realmente había ocurrido. «Es tan fácil deslizarse a la banalidad. A la banalidad del horror...», reflexiona Aleksiévich (2015: 43). Por el contrario, su libro rehúye tanto del baile de cifras como de la morbosidad, plantea más interrogantes que respuestas y apuntala una forma narrativa que la autora ya había ensayado con anterioridad.

Así, siguiendo la estela de Varlam Shalámov, Aleksandr Solzhenitsin o el propio Alés Adamóvich, la apuesta literaria de Aleksiévich es la de una *superliteratura* que no cede espacio a la invención, sino a la voz de los sin voz (Aleksiévich, 2024); convirtiéndolos en los verdaderos agentes de la historia. Tal es así que la presencia de Aleksiévich en el libro tiende a desaparecer, haciéndose prácticamente invisible a los ojos del lector. Este gesto permite poner en valor la selección intencional de fragmentos que la autora extrae de las largas conversaciones mantenidas con cada uno de los testigos. De este modo, partiendo de la premisa de que la verdad histórica se encuentra troceada y diseminada por el vasto espacio de la experiencia humana, Aleksiévich pone al descubierto un abanico de memorias individuales que atentan contra la univocidad discursiva. «La historia», afirma la autora, «está formada por la vida de todos nosotros. Yo quiero contar la historia de manera que no se pierdan los destinos de los hombres... ni de un solo hombre» (Aleksiévich, 2015: 56). Este *nosotros* heteroglósico y multivocal se descubre en toda su complejidad a lo largo de la crónica¹³. Aleksiévich se encarga de exponer, sin artificios, las contradicciones y ambivalencias de quienes se expresan desde la emoción, el desconcierto o la confusión. Se hace eco incluso de la fragilidad de la palabra oral mediante la transcripción de las elipsis, las omisiones o las interrupciones que atraviesan los discursos de los testigos. «No le he contado nada. Solo pedazos», manifiesta un liquidador en medio de su monólogo (Aleksiévich, 2015: 152).

El resultado final se asemeja a un *collage* de voces entrelazadas y fragmentadas, cada una de las cuales acarrea su propia interpretación del mundo. En este sentido, el arte de recopilación y composición de los relatos que lleva a cabo Aleksiévich recuerda el *modus operandi* formulado por Benjamin en su obra de los Pasajes. «Método de este trabajo: montaje literario», escribía el pensador alemán en una de las entradas del libro. «No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos [N 1 a, 8] (Benjamin, 2005: 462). Hay aquí un interés compartido por lo irrisorio. Aunque en vez de muestras fragmentarias y residuales de la cultura de la modernidad, Aleksiévich colecciona y emplea relatos cotidianos, anecdóticos y marginales del mundo de Chernóbil y de la antigua Unión Soviética. En cualquier caso, ambos autores ponen en valor los detalles más pequeños e insignificantes de la

13 Algunos historiadores contemporáneos —entre los cuales cabe mencionar a Ranajit Guha, Josep Fontana o Peter Burke— han recaído en la necesidad de reformular la coherencia y linealidad que mantienen los relatos basados en una narratología burguesa para poder incluir las voces de los oprimidos. Frente al orden cronológico del discurso estatista, dicen, se hace necesaria una escritura capaz de escuchar simultáneamente la pluralidad de voces que configuran la historia. Para ello, vuelcan sus miradas hacia las posibilidades que brinda la novela (Burke, 2000; Fontana, 2000; Guha, 2002). Sin duda, la obra de Aleksiévich permite satisfacer muchas de sus demandas.

historia humana para poder obtener una imagen poliédrica y contrahegemónica cargada de veracidad. Una imagen a través de la cual es posible entrever las grietas cronotópicas de un relato estratificado y disperso que pretendía pasar como liso, vacuo y continuo.

En una de sus notas, Benjamin dejó escrito que su trabajo debía servir para liberar las fuerzas que permanecían atrapadas en el relato lineal de la historia decimonónica, siguiendo el «método de la fisión atómica, que libera las inmensas fuerzas que mantienen unidos a los átomos» (Benjamin, 2005: 856). Al final, su sorprendente analogía adquirió una literalidad inesperada, puesto que fue la propia fisión atómica la que allanó el camino a la posibilidad de pensar y narrar la nueva realidad histórica.

La catástrofe de Chernóbil contribuyó a socavar los fundamentos del proyecto civilizatorio de la modernidad: la fe ciega en la idea de progreso, la voluntad de dominio de la naturaleza, la concepción pasiva y estática del espacio cartográfico, la solidez de las fronteras nacionales o imperiales con sus respectivas narraciones históricas... Ante la posibilidad efectiva de un planeta inhabitable, todas estas cuestiones quedaron interrumpidas e invalidadas. Por supuesto, la deriva medioambiental y geopolítica de las últimas décadas no ha hecho más que reforzar esta posición, pero a diferencia de lo que ocurre en otros espacios, Chernóbil tiene la singularidad de haber augurado el colapso de este modelo con una contundencia inapelable. Y pese a todo, tanto la memoria heteróclita restituida por Aleksiéovich a través de los testigos, como la predisposición a la vida póstuma y marginal que aflora en medio de un paisaje devastado —vegetación, animales, trabajadores en activo de la central, vigilantes, *stalkers*, residentes de la zona prohibida, turistas...— permiten rastrear las ruinas materiales e inmateriales de un tiempo y un espacio resquebrajados.

Chernóbil como palimpsesto, como una suerte de espacio estratificado que es preciso descifrar a través de una arqueología de la palabra testimonial. Ya no solo para identificar un cambio de percepción en las categorías del tiempo y del espacio que facilite la crítica de la idea de progreso, sino también —acogiendo las palabras de la antropóloga Anna Lowenhaupt Tsing—, para afrontar «el reto imaginativo de vivir sin los pasamanos que antaño nos hicieron creer que sabíamos, colectivamente, hacia dónde íbamos» (Tsing, 2021: 20). Asumiendo que ya no es posible escribir después de Chernóbil con los códigos del mundo anterior, la obra de Aleksiéovich tiene la virtud de pensar la literatura como algo mutable, capaz de encajar y reflejar las transformaciones de un espacio fragmentado mediante la exploración de una forma narrativa que rompe con los límites de la linealidad discursiva a la que conducen los horizontes nacionales. Así, al integrar las voces de las víctimas en un relato coral y fragmentado, la autora bielorrusa se está desviando de la senda unitaria de la historia oficial, pero sobre todo está reformulando la coherencia de un orden secuencial obsoleto, en una tentativa de articular, de nuevo, la imaginación de toda una generación desconcertada.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madrid: Akal.
- ALEKSIÉVICH, Svetlana (2015). *Voces de Chernóbil. Crónica del futuro*. Barcelona: Debolsillo.
- (2016). *El fin del «Homo sovieticus»*. Barcelona: Acantilado.
- (2024). *De una batalla perdida*. Madrid: Nórdica.
- ANDERS, Günter (2011). *La obsolescencia del hombre. (Vol. II) Sobre la destrucción de la vida en la época de la tercera revolución industrial*. Valencia: Pre-Textos.
- BENJAMIN, Walter. 2005. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- BEQUETTE, France. 1996. «Chernobyl Today». The UNESCO Courier.
- BERARDI, Franco (Bifo) (2014). *Después del futuro. Desde el futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*. Madrid: Enclave de libros.
- BROWN, Wendy (2015). *Estados amurallados, soberanía en declive*. Barcelona: Herder.
- BURKE, Peter (2000). *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza.
- DEHAENE, Michiel y DE CAUTER, Lieven (2008). *Heterotopia and the City. Public Space in a Postcivil Society*. New York: Routledge.
- FISHER, Mark (2018). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros Perdidos*. Buenos Aires: Caja negra.
- FONTANA, Josep (2000). *La història dels homes*. Barcelona: Crítica.
- FOUCAULT, Michel (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- GARCÉS, Marina (2017). *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Anagrama.
- GONZÁLEZ, Abel J. (1996). «Chernobyl - Ten Years After». IAEA Bulletin. Chernobyl in Perspective, 38 (3), pp. 2-13.
- GUHA, Ranajit (2002). *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Crítica.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2010). *Lento presente. Sintomatología del nuevo tiempo histórico*. Madrid: Escolar y Mayo.
- HARTOG, François (2007). *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana.
- JAPPE, Anselm (2021). *Hormigón. Arma de construcción masiva del capitalismo*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- KOSELLECK, Reinhart (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- (2001). *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós - I.C.E. de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2007). *Crítica y crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*. Madrid: Trotta.
- (2011). *Historia/historia*. Madrid: Trotta.
- SCHLÖGEL, Karl (2007). *En el espacio leemos el tiempo. Sobre historia de la civilización y geopolítica*. Madrid: Siruela.
- TSING, Anna Lowenhaupt (2021). *La seta del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Madrid: Capitán Swing.