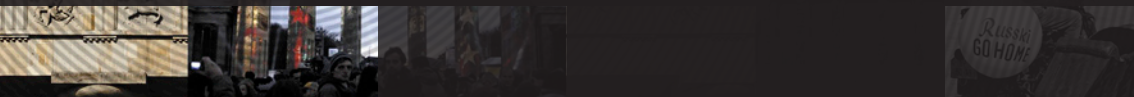




Los recuerdos del porvenir¹
El testimonio del residuo en *Voces de Chernóbil*.
Crónica del futuro de Svetlana Alexiéovich

Remembrances of the forthcoming”
The testimony of the aftermath in Voces de Chernóbil. Crónica del futuro by Svetlana Alexiéovich



Daniuska González González

(Universidad de Playa Ancha Valparaíso)

[daniuska.gonzalez@upla.cl]

<http://dx.doi.org/10.12795/IC.2018.i01.03>

E-ISSN: 2173-1071

IC - Revista Científica de Información y Comunicación

2018, 15, pp. 91 - 116

Resumen

Voces de Chernóbil. Crónica del futuro (2015[2005]) de Svetlana Alexiéovich resulta difícil de encasillar en un género, ya que encabalga el testimonio, el periodismo y la narrativa (con su consecuente impronta ficcional), de ahí que para este artículo se escogiera el término “testimonio ficcional” para leer a través de este cómo se construye la catástrofe de Chernóbil a partir de la condición residual en la palabra que testimonia y en dos espacios que fijan el resto: el museo y la fotografía. Textos de autores como Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Ricardo Forster, Elizabeth Jelin y Andreas Huyssen, entre otros, se utilizarán como soportes teóricos que ayudarán en la reflexión sobre este libro, el más reconocido, de la Premio Nobel de Literatura 2015.

Abstract

Voces de Chernóbil. Crónica del futuro (2015[2005]) by Svetlana Alexiéovich, is a book that is not easy to insert into a literary genre since it encompasses testimony, journalism and narrative, thus bearing a strong fictional trait. This is the reason why this article applies the term “fictional testimony” to decipher how the Chernobyl catastrophe is built from the residual condition of the word that is rendered by testimony and two spaces that fix the rest which are museum and photography. Texts written by authors like Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Ricardo

1 Título de la novela de la escritora mexicana Elena Garro publicada en 1963.

Forster, Elizabeth Jelin y Andreas Huyssen, among others, are used as theoretical framework and will be helpful in the reflection on 2015 Nobel Laureate's most outstanding book.

Palabras clave

Svetlana Alexiévich; Chernóbil; catástrofe; resto; siglo XXI

Keywords

Svetlana Alexiévich; Chernóbil; catastrophe; rest; 21st century

Sumario

1. "La Tierra de los Muertos". Introduciendo
2. "... lo que está más allá de Kolimá, de Auschwitz y del Holocausto": precisiones teóricas sobre el testimonio, la catástrofe y el resto
3. "La Corona de la Creación". Palabras que son/que testimonian restos
4. "La admiración de la tristeza". La teatralidad *vacui*: museo y fotografía
5. Una solitaria voz humana. Concluyendo
6. Bibliografía

Summary

1. "Land of the Dead". Introduction
2. "... beyond Kolimá, Auschwitz and the Holocaust". Theoretical notes on testimony, catastrophe and remains
3. "Creation Crown". Words that are/that prove remains
4. "Admiring sadness". *Vacui* theatricality: museum and photography
5. A lonely human voice. Conclusion
6. Bibliography

“Amo mi tierra.
¡La amo con locura!
Aunque sobre ella caiga toda la tristeza y el moho de los sauces”
Serguei Esenin

1. “La Tierra de los Muertos”². Introduciendo

Una máquina de coser abandonada cubre el primer plano de la fotografía, en otra se distingue un tablero de ajedrez con las piezas caídas y en una tercera un enorme piano en medio de un anfiteatro en ruinas. En todas las fotos de “Chernobyl +25” (2013) el polvo y los escombros sepultan cualquier intento de visibilizar vida. Su autor, el español Antonio Benítez, trabajó su propuesta desde los residuos después de una catástrofe.

Como un calidoscopio, mientras repasaba las imágenes anteriores, la autora de este artículo reflexionó acerca de la pertinencia de estos elementos visuales para encajar desde aquí las voces recogidas por la periodista y escritora Svetlana Alexiévich³, algunas altas, otras susurrantes y las menos críticas a pesar del tiempo transcurrido. Voces que testimonian, voces que cuentan *pese a todo*. “No sé de qué hablar” (Alexiévich, 2015, p. 20), es una voz que comienza baja y a medida que la memoria se suelta, el tono se eleva: “A veces me parece oír su voz... Oírle vivo... Ni siquiera las fotografías me producen tanto efecto como la voz” (p. 21).

¿Puede pensarse la palabra como un resto más después de una catástrofe? Desde esta interrogante –aunque existen otras que se abordarán–

2 Título de la Primera Parte de *Voces de Chernóbil*.

3 No obstante tratarse de una escritora reconocida con el Premio Nobel de Literatura en 2015, la crítica académica en lengua española sobre su obra resulta escasa, a saber: “Sobre Svetlana Alexiévich. Antes de todo, la memoria (o de cómo una periodista rusa (¿ucraniana?) atrapa lo que no se quiere decir y es imposible de olvidar)” (2015) de Memo Ánjel; “Svetlana Alexiévich. Voces de Chernóbil. Crónica del futuro. La guerra no tiene rostro de mujer” (2016) de Sergio Emilio Prieto-Miranda; “El Mal como problema político: el ‘paradigma Dostoievski’ y el nacimiento de la distopía” (2016) de Daniel Del Percio; y “Desde los anhelos del corazón: Svetlana Alexiévich” (2016) de Miguel E. Ramírez Leiva.

Alexiévich construye un mosaico de testimonios traumáticos en *Voces de Chernóbil. Crónica del futuro* intentando darle forma o (algún)sentido a uno de los eventos más desconcertantes de la humanidad, un “fenómeno de turbulencia, de caos [...] [un] proceso lineal [que] adopt[ó], cuando se le aceler[ó], una curva extraña: la de la catástrofe” (Baudrillard, 1997, p. 110): la explosión del reactor nuclear de Chernóbil, ubicado en Bielorrusia, el 26 de abril de 1986.

En el libro *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (2004), imprescindible para comprender el significado de los jirones consecuencia de un evento de violencia política como los campos de concentración nazis, específicamente Auschwitz, Georges Didi-Huberman señala que algo, aun mínimo, permanece después de un proceso de destrucción, y precisamente ese algo “da testimonio de una desaparición, al mismo tiempo que resiste contra ella, puesto que se convierte en la oportunidad de su posible memoria” (p. 241). A partir de esta idea, como hipótesis, se pretenderá un acercamiento a la reconstrucción testimonial/literaria del acontecimiento que realizó la autora mediante la juntura de voces que, siendo ellas mismas restos, arman otros restos⁴, unos en el museo y otros como las fotografías, esto sin perder de vista que, al unísono, se estarían interpretando en un plano más extenso algunas “expresiones sociales que [pudieran ser] enigmáticas en su superficie” (Geertz, 1973, p. 20), en el caso del texto de Alexiévich dadas por el factor silencio sobre el hecho catastrófico.

El libro⁵ se estructura como una tragedia griega. Al “Prólogo” corresponden la “Nota histórica”, “Una solitaria voz humana”, relato de la esposa de uno de los bomberos que acudió a la central nuclear en las horas iniciales de la madrugada del 26 de abril, y una “Entrevista de la autora consigo misma sobre la historia omitida y sobre por qué Chernóbil pone en tela de juicio nuestra visión del mundo”, secciones que posibilitan una entrada explicativa a los posteriores testimonios, como episodios, es decir, el conflicto se presenta como en el drama griego. Titulada “La tierra de los muertos”, la Primera Parte está conformada por diez monólogos, los cuales cierran con el “Coro de

4 Teóricamente los significados de *resto*, *residuo* y *vestigio* difieren, sin embargo, en el presente texto se ocuparán de forma indistinta.

5 No se puede dejar de mencionar la rigurosa traducción de Ricardo San Vicente. Además del elemento lingüístico, se percibe el cuidado para mantener el espíritu identitario bielorruso.

soldados”, reconociendo la “Párodos” en los primeros, ese canto preliminar a la coral. Esto se repite en la Segunda Parte, “La corona de la creación”, donde se intercalan otros monólogos que culminan esta vez con el “Coro del pueblo”. Por otro lado, la autora extiende la Tercera Parte, “La admiración de la tristeza”, en la cual no solo aparece el “Coro de niños” sino también el “Éxodo” con “Una solitaria voz humana”, otro relato de esposa, esta vez la de uno de los “liquidadores”, y “A modo de epílogo”, con énfasis en la conversión de Chernóbil en una atracción turística, “Visiten la Meca nuclear. Y a unos precios moderados” (Alexiévich, 2015, p. 406).

2. “... lo que está más allá de Kolimá, de Auschwitz y del Holocausto”⁶: precisiones teóricas sobre el testimonio, la catástrofe y el resto

Coincidiendo con la noción de Geertz de que la cultura es [...] urdimbre y que [su] análisis [...] ha de ser por tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones” (20), en este artículo se leerá el entrecruzamiento entre el testimonio y la ficción buscando interpretar para *crear* un tercer espacio híbrido, que sin sujeciones rígidas por parte de la teoría tampoco la evada: el testimonio ficcional⁷, aquel que instala un cómodo diálogo facticio, de elementos verídicos con ficcionales, desde las disciplinas literaria y periodística⁸.

-
- 6 Título de uno de los monólogos de la Tercera Parte “La admiración de la tristeza” de *Voces de Chernóbil*, pp. 310-314.
 - 7 Después de un exhaustivo rastreo se consiguió un artículo que parecía referirse al concepto de testimonio ficcional: “*Morirás lejos*: Reconstrucción de un testimonio ficcional” (2003) de la investigadora mexicana Carmen Dolores Carrillo Juárez (<http://148.206.79.158/handle/11191/1689>), sin embargo, solo se mencionaba en el título, pues en el desarrollo del mismo se aludió al testimonio y a la novela por separado. Se considera, por tanto, un aporte trabajar *Voces de Chernóbil* desde la conceptualización del testimonio ficcional.
 - 8 Se reconoce que el concepto de testimonio ficcional se vería enriquecido con perspectivas provenientes de otras disciplinas como la historia, por ejemplo. Sin embargo, a efectos de que no pierdan fuerza los ejes articuladores del presente texto, solo se dará cuenta en este pie de página de aquella que coincide con la psicoanalítica ocupada por Felman y Laub. Para el historiador norteamericano Dominick LaCapra (*Escribir la historia, escribir el trauma*, 2005) lo que ha heredado la cultura occidental no ha sido el evento catastrófico sino el relato del trauma de quienes lo sobrevivieron, sus palabras contadas una y otra vez, como si se encontraran en el diván psicoanalítico.

Frente a la propuesta de Alexiéovich no basta solamente un abordaje teórico sobre el testimonio en la contemporaneidad⁹ –esto con respecto a sus posibles derivas y sus apuestas limítrofes con la literatura y el periodismo, fundamentalmente en lo que concierne a la memoria, uno de los temas epítomes del género en la actualidad– sino, además, hallar un plus que arraigue un “paradigma de intervención novedoso” (Peris Blanes, 2008, p. 14), un lugar de enunciación *otro*, “producto nuevo, de carácter textual, cuyo sentido se configura de acuerdo al momento y circunstancias en que se produce” (Piña, 1999, p. 1), en definitiva se propone pensar la elaboración de *Voces de Chernóbil* a partir de la instancia del testimonio ficcional.

Al respecto, este formato abre dos vertientes. En la primera el testimonio más allá de la simple operación de un individuo (o grupo) acerca de un suceso en el cual se involucró y cuyo contar se elabora a partir de su participación traumática, lo que Shoshana Felman y Dori Laub mostraron en *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (1991): la sociedad occidental hereda el trauma de la víctima, no la catástrofe en sí misma. Mientras que, en la segunda, en este testimonio se despliega una dinámica de cruce entre objetividades (lo que sucedió, verificable y cuantificable hasta un cierto límite) y sensaciones y recuerdos que se van adosando a estas experiencias. En palabras de Albert Chillón, se trataría de un contenedor textual que inserta “ingredientes de contenido –temas y motivos, semblanzas y descripciones, símbolos y detalles- [...]”. Y, además, [se] construy[e] una trama argumental –y una argumentación de fondo–” (2017, p. 96).

La irrupción de lo ficcional no solo enriquece esta combinación, también agrega otros valores, como, en primer lugar, la edición con carácter literario por parte de quien organiza/recopila, no como una labor de arreglar terminologías idiomáticas o de forma y abultar contenidos sino en el sentido de intervención abierta, potente, donde pueda rastrearse el estilo, o sea, la huella de un escritor por sobre la del editor o compilador. En segundo lugar, los entresijos de la voz autoral como un personaje más, “me dedico a lo que he

9 Teniendo como norte a Fernando Reati y Mario Villani cuando plantearon que “el testimonio es un género híbrido, intermedio entre la ficción y la historia, o, por decirlo de otro modo, entre la subjetividad y la verdad. Aunque parezca una contradicción de términos, tal vez debiéramos hablar de ‘verdad subjetiva’ porque se trata de la subjetividad de un individuo de carne y hueso que alude a una verdad histórica desde su posición privilegiada de testigo directo” (2011, p. 26).

denominado la historia omitida, las huellas imperceptibles de nuestro paso por la tierra y por el tiempo” (2015, p. 44), dice Alexiévich, insertándose dentro del artefacto, en este caso el libro. En tercer lugar, la creación de sujetos que al otorgarles la autoridad de hacerse escuchar, se comparten entre la narración cronológica y el libre albedrío de lo que cuentan, sus “verdades parciales”, como estudió James Clifford (1991), pues se sabe la imposibilidad de una verdad íntegra dada la obligación del “investigador [de la periodista Alexiévich], cuando escribe, a una tarea de reflexión previa —siempre sobre el material acumulado—; obliga a una contemplación de todas las posibilidades, de todas las incongruencias, de todas las realidades y suposiciones multisubjetivas (1991, p. 44). Por último, la utilización de recursos propios de la ficción, como los múltiples trayectos narrativos de los personajes, desde aquellos que se trazan la misma madrugada de la catástrofe hasta los que concluyen con la esperanza futura: “Lo esperaremos juntos. Yo rezaré mi plegaria de Chernóbil. Y él... Él mirará al mundo con ojos de niño” (Alexiévich, 2015, p. 404).

En “Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria (1985-1999)”, Jaume Peris Blanes observa al género testimonial como “el objeto de una importante redefinición del campo cultural y literario latinoamericano [este último en el caso que analiza], que pasaría a incluirlo como el espacio de una nueva literatura posible” (2008, p. 20). Desde esta apertura hacia “una nueva literatura posible” se subrayan los recursos narrativos —sin llegar, por supuesto, a la propuesta de Truman Capote de la “novela no ficticia” como *A sangre fría* (1966)— que interstician estas voces sobre el desastre nuclear, como el lenguaje desplegado con la intención de tensionar el testimonio con un clímax similar al de la novela, y aún más: algunas historias semejan episodios que alternan hechos verídicos con salpicaduras ficcionales.

A medida que los sujetos van conformándose a través del despliegue de sus voces, la autora interviene con construcciones cuyo tono acentúa el elemento literario, puede tratarse de una frase a manera de sentencia, pero que introduce el giro pulido, aquello que Roland Barthes en *Crítica y verdad* (1981) consideró como constitutivo de la escritura literaria: el lenguaje como problema, por ejemplo, “por la mañana me despierto... ¿Dónde está? [...] Un pequeño pájaro desconocido corre por el alféizar con una campanilla y me despierta. Antes nunca había oído aquel sonido, aquella voz” (Alexiévich,

2015, p. 389). Por esto se subraya que lo ficcional aparece, sobre todo, en el constructo literaturizado que interpone la periodista, lo cual permite engranar los tres ejes fundamentales del libro: la memoria, la muerte y la catástrofe con su consecuencia residual, pues los cose a través de su mediación retórica, convirtiéndolos en líneas argumentativas. Las historias se concatenan mediante su injerencia y por ahí crece el ramaje más frondoso que entrelaza lo testimonial con la ficción.

Ahora bien, al retomarse el enfoque central de este artículo, el resto, y aunque se basa en la representación fotográfica, la idea de Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* define que, no obstante la catástrofe y su magnitud, siempre permanecerá un resto que revelará lo sucedido y que hace surgir “una fisura en la historia concebida, una singularidad provisionalmente incalificable” (2004, p. 150. Cursivas originales). Desde esta idea se podrá leer el acontecimiento, no completamente, tampoco interesa, sino bastará una zona minúscula para armarlo o, por lo menos, acercarse, lo que el autor, coincidiendo con Hanna Arendt, denomina “instantes de verdad” (p. 57). Sobre las cuatro fotos del *Sonderkommando* anónimo que sostienen su teoría, señala: “[estas] no dicen `toda la verdad´, por supuesto [...] [son] minúsculas muestras en una realidad tan compleja, [...]. Pero son para nosotros –para nuestra mirada actual– la verdad en sí misma, [...]: lo que queda, visualmente, de Auschwitz” (p. 65).

Apartando lo visual, objeto de provecho para interpelar, por ejemplo, las fotografías “Chernobyl +25” de Benítez con las cuales se introdujo este artículo, se pretende fijar la escritura de Alexiévich a partir de esta traza que queda *pese a todo*: a la muerte, al poder y su silencio, a las lagunas de la memoria... Al pasar página tras páginas el lector tiene la sensación de enfrentarse a un trabajo de orfebrería con los testimonios a partir del residuo, de algo que ha permanecido no obstante el borramiento, como si los sujetos se aferraran a una pieza o a un recuerdo que persistiera, como “el color del humo en el incendio de la central” (Alexiévich, 2015, p. 169) o los cuerpos animales masacrados en la vía pública, “los perros y gatos acribillados a balazos, y cómo se los veía tirados en las calles” (p. 169).

Hay un punto de diálogo perfilado con Didi-Huberman en *Crítica y sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna* (2003) de Ricardo Forster, aquel que subraya que la condición de no cierre y de enquistamiento cultural

de episodios como los de Auschwitz y la razón de su continuidad en el imaginario occidental está en los múltiples rastros residuales que dejan “las fuerzas destructivas de lo humano” (p. 259) a través de las cuales se puede rearmar el evento. Para esto propone el término “claroscuro”, que apunta hacia el resto como un claroscuro sobre el acontecimiento, que permitirá “indagar por su particularidad como un modo de encontrar, si ello es posible, sus correspondencias, sus cruces, [observar] ciertos proyectos [...] que siguen habitando la escena de nuestra época” (p. 250).

Resulta lógico soldar el resto con la memoria que se instaura como relato, no puede olvidarse que para autores como Marc Augé (1998), Elizabeth Jelin (2002), Leonor Arfuch (2002), Paul Ricoeur (2004) y Elsa Blair (2008), entre otros, la memoria se lee a través de la narración que produce, artefacto que se elabora, ya que el acto de recordar *per se* no la construye. Si ciertamente existe una excavación en el pasado por parte de los sujetos y esto es constitutivo del volumen de Alexiévich, los testimonios dan cuenta de restos que solo pueden comprenderse como esquilas de un acontecimiento que se ilumina hacia adelante. Esta coral de voces arraigadas en el dolor y la incertidumbre tiene sentido en tanto acercamiento a un ayer traumático para explicar y entender el mañana, de ahí precisamente el subtítulo del libro, *Crónica del futuro*, y también la utilización del título de la novela de Elena Garro: el pasado se recuerda en función del futuro.

Memoria, entonces, que trata de dirimir el conflicto con el ayer –a juicio personal, el testimonio pierde fuerza cuando se regodea en el pasado una y otra vez sin girar propositivamente hacia el futuro– para aprehenderlo en función del futuro que continúa como interrogante pero que insiste en figurarse como un pliego sobre el cual puede reescribirse la historia que pasó y la historia que vendrá.

Al respecto, una cita de *Los trabajos de la memoria* teoriza lo expuesto con anterioridad:

Estamos hablando de procesos de significación y resignificación subjetivos, donde los sujetos de la acción se mueven y orientan (o se desorientan y se pierden) entre “futuros pasados” (Koselleck, 1993), “futuros perdidos” (Huysen, 2000) y “pasados que no pasan” (Connan y Rousso, 1994) en un presente que se tiene que acercar y alejar simultáneamente

de esos pasados recogidos en los espacios de experiencia y de los futuros incorporados en horizontes de expectativas. Esos sentidos se construyen y cambian su relación y en diálogo con otros, que pueden compartir y confrontar las experiencias y expectativas de cada uno, individual y grupalmente. Nuevos procesos históricos, nuevas coyunturas y escenarios sociales y políticos, además, no pueden dejar de producir modificaciones en los marcos interpretativos para la comprensión de la experiencia pasada y para construir expectativas futuras (Jelin, 2002, p. 13).

Si se vacía esta cita en *Voces de Chernóbil*, el testimonio ficcional refleja un “proceso de significación y resignificación subjetivas” alrededor de una rememoración íntima o pública en torno a la catástrofe de Chernóbil contada por sujetos “orientados o desorientados” y extraviados, esto último también a través de la pérdida de sus coordenadas geográficas (la zona fue evacuada y a los habitantes se les obligó a mudarse). La movilidad, la orientación o su defecto, y la pérdida fabrican un vórtice donde convergen un “futuro pasado” (lo que significaría el uso de la energía nuclear dentro de los discursos de la modernidad tecnológica, los cuales quedaron obsoletos: nunca el futuro fue tan pasado), un “futuro perdido”, en relación directa con el argumento precedente, y un “pasado que no pasa” (como Auschwitz, Chernóbil continúa potenciándose en el imaginario del horror occidental, *permanece incrustado*), por tanto, *el proceso de elaborar una memoria siempre estará en construcción*, al igual que la “cultura de la memoria” (Huyssen, 2002) que funda.

Recurriendo a Jelin cada nuevo proceso histórico, político o de coyuntura doméstica, por ejemplo, la fragmentación de la Unión Soviética en repúblicas, provoca una obturación, a veces total, de la memoria producida en los relatos, ya que las “catástrofes pueden implicar una ruptura entre la memoria individual y las prácticas públicas y colectivas” (2002, p. 34). Contar sobre Chernóbil y su inserción dentro de los proyectos tecnológicos de la Unión Soviética antes de la caída del muro de Berlín y del desmoronamiento del denominado campo socialista *versus* contar sobre Chernóbil a partir del desastre. Sin duda, los “marcos interpretativos” para entender y para crear “expectativas futuras” se quiebran. Además, parafraseando a Fernando Reati (2006), se cuenta ante los

otros, “oídos extraños”, para hallar un significado que traduzca tanto para el relator como para el grupo al cual pertenece.

3. “La Corona de la Creación”¹⁰. Palabras que son/ que testimonian restos

Como ya se había argumentado, el testimonio en *Voces de Chernóbil* es sobre el resto, contado desde quienes constituyen, a su vez, los restos de voces y de gestualidades heroicas o inútiles. Lo que se relata detenta esta condición y a diferencia de la incapacidad para hablar desde el interior de Auschwitz sobre la que insistieron Primo Levi (2003) y Giorgio Agamben (1998 y 2000), los testigos sobran y se encargan de obturar lo indecible para transformarlo en decible, así como de ponerle voz a lo que vivieron, no importa si a través de incertezas, fabulaciones, “verdades parciales” e interrogantes confusas, de hecho, muchos de quienes cuentan se declaran incompetentes para comprender lo ocurrido¹¹ y recapitularlo en público.

“Quiero dejar testimonio [...] Le contaré solo lo mío. Mi verdad” (Alexiévích, 2015, p. 72-73), le expresa Nikolái Fómich Kalugin a Alexiévích en “Monólogo acerca de toda una vida escrita en las puertas”. Su relato consiste en la sutura de residuos que sobrevivieron a la catástrofe, en ordenar estas piezas como una forma de entendimiento del todo que constituyó el acontecimiento catastrófico: la puerta de la casa, reliquia sobre la que se colocó el cuerpo del patriarca de la familia cuando murió, tabla marcada con las muescas del crecimiento del hijo, y la cual decide despegar del piso y llevársela “Por la noche... en una moto. [...]”. Hasta me persiguió la milicia: “¡Alto o disparo! ¡Alto o disparo!” (p. 74); el gato de

10 Título de la Segunda Parte de *Voces de Chernóbil*.

11 Por ejemplo, en el “Coro del pueblo”, en el cual se juntan brevemente diecisiete voces: “Todo el tiempo comparamos lo sucedido con la guerra. Pero la guerra se puede entender. Sobre la guerra me ha contado mi padre y he leído libros. ¿Pero esto? De nuestra aldea han quedado tres cementerios: en uno descansan los hombres, es el viejo; en otro, los perros y los gatos que hemos abandonado y que se han sacrificado, y en el tercero están nuestras casas.

Han enterrado incluso nuestras casas” (Alexiévích, 2015, p. 254).

A propósito de este coro y a diferencia del “Coro de soldados” o el “Coro de niños”, no se analizará porque no aporta sustancialmente al análisis.

la hija: “¿No se pueden llevar los gatos!”. Mi hija se puso a llorar, [...] ¡Y decidimos meter el gato en la maleta!” (p. 73); o el cuerpo de la niña: “Las manchas salían, desaparecían y volvían a salir. Del tamaño de una moneda. Sin ningún dolor” (p. 74). La puerta, el gato y el cuerpo atormentado por el efecto de la radiación tejen el recuerdo del pasado con un futuro anulado por la consecuencia del primero: la niña muere y el padre insiste en perpetuarla a través de la palabra: “Apunte al menos que mi hija se llamaba Katia... Katiusha. Y que murió a los siete años” (p. 75).

Apenas cuatro páginas permiten acercarse a una idea de Jelin sobre la elaboración de la identidad por parte del sujeto que cuenta: “el núcleo de cualquier identidad individual o grupal está ligado a un sentido de permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y del espacio. Poder recordar y rememorar algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad (Gillis, 1994)” (2002, p. 25). Kalugin se determina a sí mismo mediante la evocación de la puerta hurtada a la desaprobación oficial, de los susurros de la hija moribunda que pide “Papá, quiero vivir, aún soy muy pequeña” (Alexiévích, 2015, p. 74) o del ataúd donde se colocó el cuerpo: “[era] Pequeño, como la caja de una muñeca grande” (p. 75). Gracias a estos restos el sujeto tiene la potestad de “poder recordar y rememorar” –defectuosamente o falseando– y esa operación “sostiene” su “identidad”.

El “Coro de soldados” que culmina la primera parte merece particular atención. A diferencia del “Coro de niños” que se abordará más adelante, se trata de una coral sobre el horror y la desesperanza. Todas las voces se emplazan desde uno de los centros de poder, el Ejército, específicamente desde uno de los primeros regimientos que llegó a la central y que, además, revisó los terrenos próximos; sin embargo, lo relevante es que desde un lugar hegemónico cada historia que hilvanan parte del residuo y en este punto empatan con la gente común que vivió Chernóbil desde la clausura y la falta de respuestas.

Los sujetos se ubican dentro de una cadena de mando que exigía cumplimiento y silencio –“Nos hicieron firmar que mantendríamos el secreto” (Alexiévích, 2015, p. 132)–, por eso cuando “Un muchacho, [...], protestó [...]”. Lo amenazaron con llevarlo ante el tribunal militar. Así lo dijo el capitán ante la formación: “O a prisión o al paredón” (p. 114). No obstante, a semejanza de pequeños cuentos pushkianos¹², los relatos se forjan a medida que se engrapan

12 Sin llegar a convertirse en “cuentos en versos” como los de Aleksandr Pushkin (1799-1837), se percibe la poesía adentrándose en una narrativa del horror, sin duda está presente la injerencia literaria de Alexiévích.

los restos: “Entras en una casa, ves las fotos que cuelgan [...]. Los documentos tirados por el suelo: carnés del *konsomol*, carnés de identidad, diplomas de honor...” (p. 116); “Notas con letra infantil sobre hojas de cuadernos escolares: [...] `No mates a nuestra Zhulka. Es buena” (p. 117); “Latas rotas, tiradas aquí y allá...” (p. 127); “Por las aldeas vacías corrían cerdos asilvestrados” (p. 129); y “Desde arriba... se veía... un edificio destruido, montones de cascotes caídos. Y una cantidad gigantesca de pequeñas figuras humanas” (pp. 134-135).

Estos restos contados devienen líneas de fuga dentro del discurso oficial: los soldados registran palmo a palmo la zona, sacan sus propias conclusiones –“los documentos han sido destruidos porque eran radioactivos. ¿O tal vez fueron destruidos para que nadie sepa la verdad?” (Alexiéovich, 2015, p. 131)– y mucho después forman una narratología fructífera de la memoria. Como se reconoce con Clifford, “la revelación y el secretismo pueden ser métodos defensivos de ciertas sociedades” (1991, p. 34).

Chernóbil se reduce a la ruina y por eso instala el carácter fantasmático, ese algo que desconcierta y que hace sentir la pérdida (Freud, 1978). A medida que se lee este acápite polifónico se percibe que solo a través de los vestigios, numerosos y quebrados, estos hombres dan un cuerpo oral a sus vivencias, mirando hacia atrás con sus palabras para armar una memoria del trauma.

Refiriéndose a Auschwitz como epítome de la destructividad en el siglo pasado, Forster señaló:

Intentar recortar lo específico de Auschwitz no significa aislarlo de aquellas otras formas de la destructividad que han venido asolando la vida humana; se trata, por el contrario, de indagar por su particularidad como un modo de encontrar, si ello es posible, sus correspondencias, sus cruces, lo que a partir del exterminio nazi se vuelve un ejemplo mayúsculo de ciertos proyectos [...] que siguen habitando la escena de nuestra época (2003, p. 250).

Esta cita penetra en una razón de peso: en casos como los de Auschwitz y Chernóbil las certezas se diluyen entre los secretos y los archivos arrasados por el fuego y el poder con toda su potencia para borrar cualquier traza de sus desmanes destructivos. ¿Dónde buscar la “particularidad” a la que se refiere

Forster, tan necesaria para abordar “ciertos proyectos que siguen habitando la escena de nuestra época”? Aquí se entrelazan la propuesta de Didi-Huberman a partir de las cuatro fotografías difusas que tomó el *Sonderkommando* frente a las fosas de incineración de Auschwitz en agosto de 1944 con la de Alexiévich cuando transcribe/literaturiza las voces de los sujetos que relatan sobre la catástrofe de Chernóbil, operación que siempre apuntará a la “verdad parcial”, tanto por parte del testigo como desde los discursos hegemónicos. En medio de la *nuda vida* (Agamben, 1998, 2003 y 2003) solo queda recurrir al resto, sin detenerse en su estado de conservación o en la incompletud que implícita, y leer en él el documento del futuro, las crónicas de este.

“[N]o estamos frente a la historia que se ha disuelto, sino frente a retazos que sobreviven o acuden a la memoria y que el relato estructura y significa desde la actualidad” (1999, p. 2), plantea Piña. Mirar desde aquí cómo la oralidad fragmentada se apropia de pedazos del acontecimiento para constituir un relato roto a partir de experiencias y rememoraciones residuales. “No sé de qué hablar... ¿De la muerte o del amor? ¿O es lo mismo? ¿De qué?” (Alexiévich, 2015, p. 20), la voz de Liudmila Ignatenko, esposa de uno de los bomberos que acudieron a la central nuclear a los pocos minutos de ocurrido el desastre, hilvana sus palabras con tartamudeos e indecisiones, la mayoría provenientes del secreto impuesto por el establishment soviético¹³. Este episodio trabaja literariamente con la comprensión de los silencios y con las frases entrecortadas y las dubitaciones. Para Agamben tener “alguna forma de articulación, [...] [permite] construir un gozne [que] asegura la comunicación entre lo que parecía incapaz de entrar en comunicación, [y] da consistencia a la `sustancia´ [...] del sujeto” (2000, p. 136). El testimonio de esta mujer recién casada, dubitativa, comunica lo que pareciera carecer de materia para articularse: el cuerpo sometido a la radiación nuclear, el cuerpo como vestigio de la hecatombe.

Si en los campos de concentración nazis el testigo de la cámara de gas, puntal del horror, fue suprimido y, por tanto, faltó una palabra que atestiguara desde su interior, en Chernóbil los sobrevivientes se han metafóricoado como una inmensa lengua que traduce múltiples y contrastantes narraciones sobre

13 En un momento de la historia, la voz suena histérica para otorgar un cuerpo enunciativo a lo que se desconocía: “- ¿Por qué hay que esconder a mi marido? ¿Quién es: un asesino? ¿Un criminal? ¿Un preso común? ¿A quién enterramos?” [...] Todo [se hizo] a escondidas” (Alexiévich, 2015, p. 37).

el acontecimiento: “Tenía el cuerpo entero deshecho. Todo él era una llaga sanguinolenta. [...] Se ahogaba en sus propias vísceras. Me envolvía la mano con gasa y la introducía en su boca para sacarle todo aquello de dentro. ¡Es imposible contar esto! ¡Es imposible escribirlo!” (Alexiévich, 2015, p. 36). Pese al dolor y a la reiteración de su imposibilidad para hablar, la testigo encuentra un modo de articular este cuerpo desmenuzado y al someterlo al proceso de contar lo encajona como una pieza más de lo que comienza a circular como una parte de la memoria sobre Chernóbil, invocándose aquí a Augé (1998) cuando demanda que se necesita —es *imperativo*— el relato de un recuerdo para construir una narrativa memorística.

Las voces¹⁴ en el acápite del “Coro de niños” exhiben la condición residual más densa pues están filtradas por lo que escucharon a los adultos. A la reescritura de Alexiévich se le suma, por ejemplo, la palabra de los padres o de los abuelos, y el contar de los menores queda como encabalgado entre la inocencia y la perplejidad, en lo que pudiera pensarse como un último eslabón del testimonio. También es un coro que pone sobreescena el resto más significativo de la catástrofe, que ya se había notado: el cuerpo descompuesto, enfermo, disminuido. No obstante, al unísono, la función de este ensamble de historias, la mayoría enriquecidas con un tono poético, equivale a la composición de un canto esperanzador por encima del desastre pasado y actual: los niños obturan la mirada pesimista del adulto y la deslastran del peso apocalíptico que corroe el libro. Para ellos hay que vivir, a eso se reduce todo.

He viajado a Austria, para curarme. Allí hay gente que puede ponerse en su casa fotografías como aquellas. Un niño con una trompa. O que, en lugar de brazos, tenía unas aletas. Y mirarlas cada día, para así no olvidarse de los que están mal. Pero cuando vives aquí... Entonces ya no se trata de ciencia ficción ni de arte, sino de la vida. De mi vida. Si puedo elegir, prefiero colgar en mi casa un paisaje bonito, para que todo sea normal: los árboles, los pájaros... Cosas corrientes. Alegres. Quiero pensar en algo bonito (Alexiévich, 2015, p. 383).

14 Como ocurre con el Coro de Soldados, Alexiévich colocó las identidades al principio del acápite para dejar fluir las historias indistintamente, de ahí que no puedan individualizarse.

Esta voz de resistencia, resto físico heredado –“Los médicos no querían que yo naciera. [...]. Pero mi madre se escapó de la clínica y se escondió en casa de la abuela” (Alexiévich, 2015, p. 382)–, testimonia cruzando la posibilidad de curar el cuerpo enfermo (ese viaje de sanación a Austria) con el disfrute visual de un arte que represente momentos sencillos de la vida: “un paisaje bonito” con árboles, pájaros y “cosas corrientes”. A la corporalidad atravesada por la degradación de la enfermedad, recordatorio punzante de que esta “es degeneración, [con] tejidos del cuerpo [...] duros” (Sontag, 2016, p. 11), se le enfrenta la esperanza de sobrevivir y desde aquí se levanta el relato infantil, fragmento entre otros fragmentos que apuntalan el anhelo por un futuro donde el cuerpo sano deje de ser una promesa. Esta ansia de superación frente a la catástrofe solo la puede contar este pequeño y débil testigo, solo él puede enunciarla después del horror padecido (Felman y Laub).

Otro testimonio que se ensambla con el anterior utiliza el elemento lúdico para deslastrar la naturaleza hórrida. El hijo mayor de un liquidador cuenta sobre su futuro profesional roto, “No iré a estudiar al instituto técnico, como quiere mi madre. Al que fue mi padre” (Alexiévich, 2015, p. 386), pero asumiéndolo desde la responsabilidad con la madre: “Mamá y yo nos hemos quedado solos” (p. 386), por tanto, su mañana no está invalidado, *existe*, sobreviviente pese a todo, y desde este compromiso descubre a su hermano menor: “Le gusta jugar a `Chernóbil`. Construye un refugio, cubre de arena el reactor... O se viste de espantapájaros y corre detrás de la gente y los asusta: `¡Uh, uh, uh...! ¡Soy la radiación! ¡Uh, uh, uh...! ¡Soy la radiación! Aún no había nacido cuando ocurrió aquello” (p. 387).

Inocencia y sobrevida juntas. El acontecimiento se ha transformado en un juego infantil y ha perdido el carácter intrínsecamente sobrecogedor. Aplicándolo a un micro espacio como este se pudiera leer lo que Andreas Huyssen planteó acerca de la desconnotación del evento traumático, en su caso el Holocausto a través de representaciones pensadas/consumidas por la cultura de masas, y su conversión en un divertimento en el recogido por Alexiévich.

Refiriéndose a Hiroshima y a Chernóbil, Jean Baudrillard expresó que “cualquier reacción en cadena, viral o radioactiva, es potencialmente catastrófica” (1997, p. 110). El lugar del “desarreglo energético” se ha cosificado como un objeto radioactivo con el cual se asusta, como si pudiera

quedar pegado a la piel y continuar contaminando 31 años después. Chernóbil nombra el accidente y la muerte y en este juego una cosa terrorífica, especie de “Baba Yagá”, la bruja del imaginario ruso, se integra a un dominio banal, sin sentido grandilocuente, igual al de los paseos que ofrece la oficina turística de Kíev por una desolada Prípiat y sus aldeas vecinas.

4. “La admiración de la tristeza”¹⁵. La teatralidad *vacui*: museo y fotografía

Lo han expresado autores como Levi, Arendt, Agamben y Huysen: el Holocausto terminó con los epítetos esperanzadores y humanistas de los discursos de la razón occidental y, paradójicamente, después de un tortuoso devenir cultural, propició que la memoria se convirtiera en un producto más de consumo, para lo cual el museo con sus instalaciones temáticas, móviles o permanentes, ha sido piedra de soporte.

El testimonio de Serguéi Vasílievich Sóbolev (“Monólogo acerca de la añoranza de un papel y de un argumento”) encaja un resto dentro del resto que constituye su voz: el de la condición museística. Este sujeto se encargó de la fundación del Museo de Chernóbil, el cual se inauguró en 1992¹⁶ y sobre el que adelanta: “me parece que lo que habrá aquí no es un museo sino una oficina de pompas fúnebres” (Alexiévich, 2015, p. 241).

Reflexionando con Huysen “el museo sirve a la vez como cámara sepulcral del pasado –con todo lo que eso implica de deterioro, erosión y olvido– y como sede de posibles resurrecciones [...] a los ojos del contemplador” (2002, p. 45). Efectivamente, a partir de esta cita se puede encontrar que Sóbolev realiza un entrampado discursivo acerca de las piezas coleccionables que atesora y cómo estas mostrarán la catástrofe a lo que denomina “la generación desconcertada”, en una clara alusión a la frase “De la guerra había regresado la generación `perdida´” (Alexiévich, 2015, p. 250). No hay dudas acerca de

¹⁵ Título de la Tercera Parte de *Voces de Chernóbil*.

¹⁶ Como parte de la banalización del evento catastrófico acertadamente trabajada por Baudrillard y Huysen, actualmente el museo cuenta con una visita virtual en su página web <http://chornobylmuseum.kiev.ua/uk/main/>

que la creación del museo fijará la memoria, una difícil de enquistar físicamente debido a la radioactividad que se mantiene por años, y la observación aguda, las cuales, de alguna forma, abrirán “espacios a la reflexión y la memoria antihegemónica”¹⁷ (Huysen, 2002, p. 45), esta última beneficiosa, sin duda.

Con la voz de Sóbolev se produce un conflicto pues “Esta gente ya no existe. Solo quedan sus documentos en nuestro museo” (Alexiévich, 2015, p. 243). Por un lado, se demuestra la imposibilidad de testimoniar en el sentido más apegado a Agamben, Levi y Michael Lazzara, el individuo murió como consecuencia de la radiación y la esposa abandona las medallas y los diplomas sobre el escritorio del hablante, sin embargo, en una de las vitrinas del museo, estos objetos “se quedarán” (p. 241), anacrónicos y riesgosos para el ahora pero invaluable para el ayer catastrófico.

Tensión entre lo efímero y lo permanente y entre el pasado instalado por la hecatombe y la ruina y el presente que se alimenta de estos (sin escrúpulos, se agregaría), soportando aquello a lo que Huysen se acerca: “ver al museo como nuestro propio *memento mori*” (2002, p. 46). Si ciertamente estos objetos instalan una narratología de la memoria, no por esto se deslastran de su condición polémica. El espectador se acercará a la forma radiactiva, a un instante de lo que pudieron sentir los contaminados. Ponerse peligrosamente en ese otro lugar como una manera de racionalizar la catástrofe o quizá, como Huysen anota con malestar, “celebración [...] de la superficie frente a la profundidad” (46).

Tan apegado se halla el narrador a la idea teórica anterior que cuenta su decisión de incluir en el museo un frasco con tierra de Chernóbil reconociendo el riesgo: “no se puede dejar entrar a los dosimetristas” (Alexiévich, 2015, p. 244), pero, además, se afirma en una frase que encripta lo banal como foco para mirar la catástrofe: “todo aquí debe ser auténtiquísimo! ¡Nada de reproducciones!” (p. 244), como si la consecuencia de la radioactividad pudiera contenerse en un envase para que el público la apreciara como una obra coleccionable. En definitiva ocurre una “*mise-en-scène* [donde se produjera] la tan debatida liquidación del sentido de la historia y la muerte del sujeto, [...]

17 Tratándose, sobre todo, de un suceso que ocurrió en la Unión Soviética y sobre el cual se guardó hermetismo absoluto: “Hoy en día aún se desconocen muchas cifras. Se mantienen en secreto: tan monstruosas son” (Alexiévich, 2015, p. 17).

[que] ha despojado al museo de su aura específica de temporalidad” (Huysen, 2002, p. 46). El objeto radiactivo se ha convertido en reliquia y se posiciona como resto de una tragedia, significándose doblemente: como parte de la colección museística y como sentido que se adquiere a través del testimonio, de lo contrario no se sabría sobre él.

Los detalles se relatan y se impregnan de importancia –y de morbo (¡ver tierra de Chernóbil!)–. Al tiempo que Sóbolev revela el proceso de museificación con su periodo de incubación, construye una malla sobre la cual superpone aprehensiones, dilemas y algunos cuentos escuchados a terceros, “de oídas”, de ahí que la subjetividad atraviese con fuerza su testimonio y encabalgue posibles elementos ficcionales, en otra vuelta de tuerca al testimonio ficcional. Por tanto se presencia una reliquia en exhibición y se lee una reliquia de palabras. Para Jelin,

la existencia de archivos y centros de documentación, y aun el conocimiento y la información sobre el pasado, sus huellas en distintos tipos de soportes reconocidos, no garantizan su evocación. En la medida en que son activadas por el sujeto, en que son motorizadas en acciones orientadas a dar sentido al pasado, interpretándolo y trayéndolo al escenario del drama presente, esas evocaciones cobran centralidad en el proceso de interacción social (2002, p. 23).

Pensar desde esta cita el objeto que al ubicarse en el museo asienta su cualidad de artefacto, pasa por pensar también su impedimento para evocar completamente el acontecimiento. Solo cuando el espectador activa su mirada sobre él y, por ende, le “da sentido al pasado” y lo “interpreta” introduciéndolo en el presente, puede *re-producir* lo que ocurrió cuantas veces estime y otorgarle una significación “en el proceso de interacción social”, el testimonio ficcional en el caso de Alexiévich.

También la constitución de este museo enfoca el afán de *mostrar* la catástrofe sin importar el costo, ya no se trata del documento de la barbarie (Benjamin) sino de una selfie de la barbarie, un plano abierto de la superficialidad, sin retoques, una emergencia cuyo origen ha provocado el deseo de contar sin pausas, a veces torpemente y sin medir consecuencias.

Ahora bien, la cita anterior de Jelin no solo permite penetrar en el artefacto museístico como ese frasco de tierra cuidado con reverencia y miedo, sino también en otro objeto que se rescata en *Voces de Chernóbil*: la fotografía.

Retomando a Didi-Huberman, autor teórico central para este artículo, ahora con ese texto lúcido y hermoso titulado *Écorces* (2011. *Cortezas* [2014]), interesa ensamblar la imagen fotográfica como posibilidad de libertad –en el sentido de creación– que asientan los trozos de la catástrofe. La foto del pajarillo posándose del otro lado de la alambrada en Auschwitz mientras él camina atestigua un punto de fuga dentro del horror: cada punctum de su cámara revierte lo terrible de la circunstancia al tiempo que patentiza lo que quedó como resto.

Desde aquí se puede examinar el testimonio del tornero Víktor Latún, a quien enviaron a Chernóbil y se encontró perdido en medio del paisaje desolado, el mismo que Benítez recogió en “Chernóbil +25” veintisiete años después, por esta razón recurrió a la imagen porque “me faltaban las palabras” (Alexiéovich, 2015, p. 331). Su “Monólogo acerca de que a la vida cotidiana hay que añadirle algo para entenderla” combina la realidad con descripciones que más parecen corresponder con un cuento: atmósferas, personajes y clímax, todo, arrancándole la idea a Agamben, con “un lenguaje oscuro y mutilado como lo es el del que está a punto de morir” (2000, p. 37): el lenguaje de pavor del sobreviviente. Él recrea a partir de la fotografía, pero no cualquiera: enfoca el residuo en un testimonio que también se visualiza como su “verdad parcial”.

Habría que recurrir nuevamente a Didi-Huberman para comprender en su acepción más profunda la implicancia de dar testimonio sobre una catástrofe a través del resto. Esta ha quedado fracturada, perdida la capacidad de restaurarse íntegramente y deviene pliego de lectura a través de sus múltiples fragmentos: “gracias a estas imágenes, disponemos, pese a todo, de una representación que, desde ese momento, se impone como la representación por excelencia, la representación necesaria de lo que fue un momento del mes de agosto de 1944 en el crematorio V de Auschwitz” (2004, p. 66).

¿Cómo representar a Chernóbil, la devastación, lo incomprensible del accidente –más incomprensible aún por el ocultamiento que se hizo desde el poder, su no transparencia convertida en otra “verdad parcial”– sino mediante la traza que queda, esa huella minúscula que permanece? Como sucedió con el objeto museístico, el peligroso frasco de tierra, la fotografía se torna signo que representa

el resto y lo emplaza como “montaje del tiempo” (Didi-Huberman, 2004). También se erige como interrogante sobre un pasado continuo que se ha apoderado del presente y se sobreexponen juntos, como “recuerdos del porvenir” (Garro), sin que el primero cierre para que el segundo pueda transcurrir sin sujeciones, y así, en este espacio híbrido del tiempo sobre los artefactos pueda instalarse la condición aurática benjaminiana, esa “trama muy particular de espacio y tiempo: irreplicable [...] Hacer las cosas *más próximas* a nosotros mismos, *acercarlas*” (Benjamin, en línea), en definitiva, los objetos regresan al espectador con un halo diferente, auténtico y más artístico, por tanto más cercano.

Las fotos arman un pequeño relato de la catástrofe, como asentó Chillón con respecto al elemento facticio dentro del testimonio, el sujeto “identifica y elige un puñado de motivos -acciones, fragmentos de habla, vivencias- entre los incontables que el acontecer genera. Y, acto seguido, los cose por medio de tramas -argumentativas y argumentales- que les confieren sentido: origen y fin, motivo y finalidad, contexto y transcurso” (2017, p. 96). Por esto puede hilvanar ese otro tiempo de los primeros momentos de la explosión, la llegada de los liquidadores o las largas filas de vehículos evacuando a los habitantes de la ciudad, conformando una hagiografía instantánea del horror, de lo que pasó como un relámpago, sin explicación. Ahora es el acontecimiento como rasgadura, como siniestro contenido en restos: “un globo terrestre aplastado por un tractor en medio del patio de una escuela; ropa lavada ennegrecida, colgada desde hace varios años en un balcón; muñecas envejecidas por la lluvia... Fosas comunes abandonadas... [...] y, sobre las estatuas, los nidos de los pájaros. [...] La gente se ha marchado, y en la casa se han quedado a vivir sus fotografías. Como quien dice, sus almas” (Alexiévích, 2015, p. 330).

Fotografías a partir del residuo: un globo, ropas, muñecas, fosas comunes, estatuas manchadas por las palomas –a su vez el resto fecal sobre otro resto–, pero que, además, el sujeto que las enfoca repara en otras, las fotos abandonadas por la familia, imágenes residuales sobre otras que constitutivamente ya lo son. De esta manera el ejercicio fotográfico trabaja doblemente el paisaje en ruina de Chernóbil: la ruina física, la que se palpa en el recorrido del fotógrafo por la zona, “El hombre se había ido para siempre de aquellos lugares. Y nosotros éramos los primeros seres que experimentábamos este `para siempre`” (Alexiévích, 2015, p. 330), y la ruina anímica, aquella soldada a lo inaprensible, a lo íntimo, y que, como sostuvo Benjamin, “A la

mirada políticamente educada le deja libre el campo en que todas las intimidades favorecen la clarificación del detalle” (en línea): “Somos metafísicos. No vivimos en la tierra sino en nuestras quimeras, en las conversaciones. En las palabras” (Alexiévich, 2015, p. 331).

Por último, una acotación sobre el aporte específico de este testimonio dentro de tantas voces sobre Chernóbil. La intención de la autora de incluirlo desde la fotografía abre un extenso mapa visual, sensorial, como dibujado a pincel, que se pierde cuando solo se basa en la palabra. No se está menospreciando a esta, únicamente se recalca que la imagen produce esos “instantes de verdad” definitorios para Arent y Didi-Huberman, más gráficos y por esta razón más potentes y próximos. Como relata el propio fotógrafo desde su experiencia traumática, “Yo quería recordar todo eso. Y me puse a fotografiarlo. Esta es mi historia” (Alexiévich, 2015, p. 330).

5. Una solitaria voz humana¹⁸. Concluyendo

La imagen del anfiteatro desolado en Prípiat, con el piano en primer plano, foto de la serie de Benítez sobre Chernóbil, contiene parte de la sustancia de este artículo: el resto como lenguaje posible después de una catástrofe, lo que “resiste, [lo que] sobrevive a la destrucción” (Didi-Huberman, 2016, p. 157). La otra parte, central, está en el testimonio ficcional que construye Svetlana Alexiévich en su libro, una potente coral de voces intervenidas que ella va enhebrando entre el acontecimiento verídico y el trabajo literario. La aproximación crítica a este formato testimonial podría integrarse a la discusión más amplia, transdisciplinar, de esta hechura textual como vehículo para dinamizar los registros contemporáneos de la memoria, sus fracturas y sus gritos, el trauma que la víctima convierte en relato y que solo desde aquí puede rememorar y pretender alguna explicación, y los modos literarios de enunciar una tragedia.

El testimonio sobre un hecho devastador pretendiendo ampliarlo con elementos entretejidos de la ficción, resulta una operación compleja. El trauma impone imágenes soldadas con la incompletud de sentido, la parcialidad del

¹⁸ Título del acápite final de *Voces de Chernóbil*.

testigo y el residuo y también con lo que se reelabora de la realidad, a veces encontrando tonos que rozan con lo ficcional, esto con el objetivo de multiplicar posibles significados para el evento. De ahí que *Voces de Chernóbil. Crónica del futuro* devenga un híbrido entre el testimonio y la ficción, un entramado de fragmentos de lo ocurrido y de lo literaturizado por el recuerdo y por quien lo anota, Alexiéovich. Comprendiendo esta mezcla y la riqueza que produce, los lectores se acercarán a la memoria de Chernóbil, agujero entre los discursos de silencio sobre los acontecimientos catastróficos originados por la acción irresponsable del hombre.

Comprendiendo con Geertz que “El marco teórico dentro del cual se hacen dichas interpretaciones debe ser capaz de continuar dando interpretaciones defendibles a medida que aparecen a la vista nuevos fenómenos sociales” (37), con este artículo se pretendió una lectura que, a través de un corpus teórico en diálogo con un análisis mayoritariamente sociocrítico, se detuviera en la condición de resto, primero a través de la palabra que quedó *pese a todo* y que, por tanto, también es residual, erigiendo una historia cruzada por lo vivido y lo imaginado; y después con dos elementos que instituyen la permanencia del resto, su constancia pertinaz: el museo y la fotografía.

Con respecto al testimonio sobre el museo de Chernóbil merece mencionarse en estas conclusiones porque la constitución de este pareciera integrarse a “la globalización de la memoria” (2002, p. 17) sobre la que escribió Huysen. El relato del director evidenció la desconnotación de la función tradicional del museo –lo llamó “su gran obra maestra” (Alexiéovich, 2015, p. 240)– como gran archivo de invaluable objetos, para introducir el riesgo y un muestrario hiperbolizado y banal, con lo cual hace que la obra pierda “su capacidad de garantizar una estabilidad cultural a lo largo del tiempo” (Huysen, 2002, p. 33).

Finalizando, el testimonio a través de la fotografía inserta la posibilidad de saber acerca del desastre atómico mediante otro lenguaje que se ajusta al literario, sobre todo a través de la fijeza que instaura la imagen, suerte de último documento para Didi-Huberman pues “está asociada a la vida y a la memoria: posee, pues, de ellas, la *eminente fuerza epidérmica*” (2004, p. 44. *Cursivas originales*).

“No se lo he contado todo. [...]. Hay secretos que... Las oraciones se rezan en silencio. En un susurro, para uno mismo” (2015, pp. 403-404),

le dice una testigo a Alexiéovich. La propuesta de la autora trama lo vivido con lo ficcionalizado, lo que se enuncia como “verdad parcial” y también lo que se calla, esto lo consigue mediante las voces acopladas como párodos o coral, los puntos suspensivos entrecortados en las frases, las imágenes de un fotógrafo, ahora relator, o los objetos radiactivos organizados con precisión en las vitrinas y sobre los que Sóbolev da cuenta. Todo se cohesionan como un enorme pliego de *crónicas* para leer el *futuro*, ese que, desde el presente, predice la reproducción de catástrofes y accidentes parecidos a Chernóbil o a Hiroshima. No hay mayor certeza, entonces, que estos “recuerdos del porvenir” (Garro) con forma de libro, “recuerdos del porvenir” que ya ocurrieron pero que siguen profetizando la incertidumbre del futuro.

6. Bibliografía

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.
- (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-textos.
- (2003). *Estado de excepción. Homo sacer II*. Valencia: Pre-textos.
- Alexiéovich, S. (2015). *Voces de Chernóbil. Crónica del futuro*. Santiago de Chile: Penguin Random House.
- Arendt, H. (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.
- (2006). *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: DeBolsillo.
- (2007). *Responsabilidad y Juicio*. Barcelona: Paidós.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.

- Barthes, R. (1981). *Crítica y verdad*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Baudrillard, J. (1997). *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
- Benjamin, W. *Pequeña historia de la fotografía*. Recuperado de www.alejandriadigital.com/wp-content/.../02/Pequeña-historia-de-la-fotografía.pdf [en línea]
- Benítez, A. “Chernobyl +25”. (2013). Recuperado de <https://www.exe-granada.com/cultura-y-ocio/chernobyl25-fotografia-de-antonio-benitez-barrios-en-armilla/> (18/09/2018)
- Blair Trujillo, E. (2008). “Los testimonios o las narrativas de la(s) memoria(s)”. *Estudios políticos* (32), pp. 85-115.
- Chillón, A. (2017). “El concepto de ‘facción’: índole, alcance e incidencia en los estudios periodísticos y literarios”. *CUADERNOS.INFO* (40), pp. 81-105.
- Clifford, J. (1991). “Introducción: Verdades parciales”. Clifford, J. y Marcus, G.E. (Eds). *Retóricas de la antropología*. Madrid: Júcar Universidad, pp. 25-60.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Écorces*. París: Les Editions de Minuit.
- Felman, S. y Laub, D. (1992[1991]). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York and London: Routledge.
- Forster, R. (2003). *Crítica y sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna*. Buenos Aires: Paidós.
- Freud, S. (1978). *Lo siniestro*. Buenos Aires: López Crespo Editor.
- Geertz, C. (1993[1973]). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo veintiuno editores.
- Lazzara, M. J. (2007). *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Levi, P. (2003). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Peris Blanes, J. (2008). "Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria (1973-2005)". *Quaderns de Filología* (Anejo) n° LXIV [En línea].
- Piña, C. (1999). "Tiempo y memoria. Sobre los artificios del relato autobiográfico". *Proposiciones* (29), pp. 1-5.
- Reati, F. (2006). *Postales del porvenir: la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.
- Reati, F. y M., Villani (2011). *Desaparecido. Memorias de un cautiverio. Club Atlético, El Banco, El Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Ricoeur, P. (2004). *La Memoria, la Historia, el Olvido*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Sontag, S. (2016). *La enfermedad y sus metáforas*. Recuperado de <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/04/Susan-Sontag-La-enfermedad-y-sus-metáforas.-El-sida-y-sus-metáforas.pdf>