

El acceso a la “verdad” a través de la “ficción” en *Chernobyl*. El delirio del relato en la hipermodernidad

Beatriz Correyero-Ruiz¹; Josefina Sánchez²

Recibido el: 11 de diciembre de 2020. / Aceptado: 15 de julio de 2021

Resumen. Poco antes de que la humanidad se viera envuelta en una crisis social y sanitaria de carácter global (principios del año 2020), llegó al mercado audiovisual internacional, a modo de premonición fatalista, la serie de televisión *Chernobyl* (2019). Un documento que, lejos de representar unos hechos exclusivamente históricos, se erige como realidad especular del momento actual, en el que las consecuencias de las decisiones de los gobiernos trazan irremediamente el destino de los ciudadanos. *Chernobyl*, la premiada miniserie de televisión coproducida por HBO y Sky, se inspira en el drama histórico provocado por la explosión de un reactor en la central nuclear ucraniana del mismo nombre en abril de 1986 y reconstruye prácticamente minuto a minuto, bajo una mirada particular, las causas que dieron lugar al accidente. El presente artículo tiene como propósito determinar hasta qué punto una ficción basada en hechos reales puede alterar, o no respetar, los sucesos históricos probadamente demostrados en favor de la construcción de un relato audiovisual. Para ello, se efectúa un examen documental de los hechos “reales” a partir de las fuentes periodísticas e históricas publicadas. El objetivo es analizar cómo los desvíos de la realidad, que hemos definido como “delirios del relato” afectan de alguna manera a la historia verdadera. La fórmula de construcción del relato, “basado en hechos reales”, mezclando dos formatos diferentes (cinco capítulos de ficción más un epílogo a modo de documental con imágenes de archivo) tiene el propósito de hacer parecer verdadero lo que se cuenta por medio de la forma en la que se cuenta.

Palabras clave: Chernóbil; verdad; posverdad; ficción; realidad; serie.

[en] Access to “truth” through the “fiction” in *Chernobyl*. The delirium of the story in hypermodernity

Abstract. Shortly before humanity was embroiled in a global social and health crisis (beginning of 2020), the television series *Chernobyl* (2019) arrives on the international audiovisual market, as a fatalistic premonition. A document that, far from representing exclusively historical events, stands as a specular reality of the current moment, in which the consequences of government decisions inevitably trace the destiny of citizens. *Chernobyl*, the award-winning television miniseries co-produced by HBO and Sky, is inspired by the historical drama caused by the explosion of a reactor at the Ukrainian nuclear power plant of the same name in April 1986 and rebuilds practically minute by minute, under a particular gaze, the causes that led to the accident. The purpose of this article is to determine to what extent a fiction based on real facts can alter, or not respect, proven historical events in favour of the construction of an audiovisual story. To this end, a documentary examination of “real” events is carried out on the basis of published journalistic and historical sources. The aim is to analyse how deviations from reality, which we have defined as “delusions of the story”, affect true history in some way. The formula for the construction of the story, “based on real events”, mixing two different formats (five chapters of fiction plus an epilogue in the form of a documentary with archive images) is intended to make what is told seem true by means of the way it is told.

Keywords: Chernobyl; truth; post-truth; fiction; reality; series.

Sumario: 1. Introducción. 2. *Chernobyl* y los efectos de la posverdad. 3. Delirios y posverdades de *Chernobyl*. 4. Conclusiones. 5. Bibliografía.

Cómo citar: Correyero-Ruiz, B.; Sánchez, J. (2022) El acceso a la “verdad” a través de la “ficción” en *Chernobyl*. El delirio del relato en la hipermodernidad, *Historia y comunicación social* 27(1), 253-265

¹ Universidad Católica San Antonio de Murcia (UCAM).

Email: bcorreyero@ucam.edu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0069-8448>

² Universidad Católica San Antonio de Murcia (UCAM).

Email: jsanchez@ucam.edu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8055-8666>

1. Introducción

Esta miniserie, dirigida por Johan Renck (*Braking Bad*, *The Walking Dead*) y guionizada por Craig Mazin (*Scary Movie 3*, *Scary movie 4*, *The hangover part II*) se centra en explicar las causas que provocaron el accidente nuclear ocurrido en la Central Nuclear de Chernobyl (Ucrania) el 26 de abril de 1986. La serie reproduce los antecedentes, el estallido y las consecuencias de lo que ocurrió³, un relato que sigue estremeciéndonos tres décadas después. Se emitió en junio de 2019 y se ha convertido en una de las series más premiadas de la última década al ser galardonada con el Golden Globe 2020 a la mejor miniserie dramática y recibir 10 premios Emmy (2019), entre ellos el de mejor miniserie, mejor guion y mejor dirección.

Coproducida por HBO y Sky⁴, la serie se centra en la versión de la historia narrada desde la perspectiva principal de Valey Legásov (interpretado por Jared Harris), el investigador nuclear encargado por el gobierno ruso para conocer las causas y dirigir las tareas de contención del desastre nuclear ocurrido el 26 de abril de 1986 en Ucrania. Lo acaecido en Chernobyl, en plena guerra fría, puso en duda la tecnología nuclear y sacó a la luz las debilidades del sistema político soviético.

El creador de la serie, Craig Mazin, estuvo dos años y medio reuniendo información sobre el incidente y se marcó el objetivo de condensar, en poco más de cinco horas, toda la información recopilada y hacerlo con la mayor precisión posible (Schwartz, 2019). Precisamente lo que atrae de *Chernobyl* es la reconstrucción de los hechos, el nivel de detalle y la semejanza que tiene con el material audiovisual y el material bibliográfico que existe sobre el tema, cuestiones que se detallan en el presente artículo. La ropa que usan los personajes, los automóviles que conducen, los cigarrillos que fuman, la cristalería de la que beben, el papel tapiz de los hogares; las noticias de televisión, e incluso algunos diálogos que se reproducen frase por frase, todo es asombrosamente preciso y producto de la labor de documentación llevada a cabo por Mazin y su equipo.

Sin embargo, como ocurre en todas las creaciones audiovisuales que ficcionan hechos reales, en algunas ocasiones el guion ha sacrificado la más estricta realidad histórica para poder contar, narrativamente, lo que sucedió y crear, lo que el propio Mazin ha denominado un “dramatic retelling of history” (Sagal, 2019) hecho con responsabilidad.

Nuestro objetivo es analizar cómo los desvíos de la realidad, que hemos definido como “delirios del relato” afectan de alguna manera a la historia verdadera y cómo ciertas elecciones formales a la hora de representar los acontecimientos, tal y como es el caso del epílogo que, a modo de documental, cierra la serie, están dirigidas a producir un efecto de veracidad y credulidad frente al espectador.

Hay que tener en cuenta que, si bien es cierto que los relatos dan coherencia y comprensión al individuo en el mundo y en el tiempo, éstos, aunque expongan que están “basados en hechos reales” son descripciones que integran experiencias internas y externas, ya que en la capacidad de narrar intervienen elementos de la creatividad del sujeto. Incluso el propio género documental fue definido por Grierson en 1926 (Winston, 2011) como un “tratamiento creativo de la realidad” y autores destacados de la epistemología de la historia, como Hayden White, defienden que el propósito de la metahistoria es rescatar y mostrar la naturaleza poética predominante en la obra histórica (White, 1992). Por tanto, la relación entre delirio y creatividad se encuentra desde la propia etimología de “delirare”, que significa apartarse del surco. El peligro de estos delirios, que no son otra cosa que creencias irreales, es que, si se aceptan como verdad en una sociedad como la actual, poco interesada por contrastar datos, formarán parte de lo que gran parte de la gente recuerde sobre este acontecimiento.

Como afirman Bender y Acevedo (2019) con relación a la miniserie de HBO:

“La ficción genera una ilusión de realidad y sobre todo de fidelidad ante los sucesos que representa capaz de impresionar a una audiencia dispuesta a llenar esos huecos de memoria sobre los cómo y los por qué desde una perspectiva que se ubica más de 30 años después en el tiempo”.

El análisis realizado en este trabajo permite afirmar que las libertades creativas que se tomó Craig Mazin a la hora de contar su visión de *Chernobyl* tienen mucho que ver con la construcción de marcos narrativos que ayudarán al espectador a empatizar con sus protagonistas y a entender la historia, principalmente a comprender las causas que provocaron el accidente. Apoyándose en estas premisas, Mazin ha explicado delirios tales como la creación de un personaje ficticio, como es la científica Ulana Khomyuk, o la recreación irreal del juicio a los culpables en el que no estuvieron presentes ni el protagonista y experto en reactores nucleares Valéry Legásov, ni Boris Shcherbina, Viceprimer Ministro y jefe de la comisión gubernamental sobre Chernobyl.

En este sentido, ha sido muy alabada la iniciativa del creador de *Chernobyl* de hacer una serie de podcasts, que se publicaban al mismo tiempo que se emitía cada capítulo de la serie, explicando en qué puntos divergía el guion de la historia y cómo fue la realidad. Además de ser una experiencia transmedia y mostrar el hincapié del creador en hacer creer al público la veracidad de lo que se cuenta, estas conversaciones del guionista con Peter

³ Una exhaustiva descripción del accidente y sus consecuencias puede encontrarse en IAEA (2006) y Smith y Beresford (2005).

⁴ Mazin coproduce la serie junto a Carlyn Strauss (*Juego de Tronos*), Jane Featherstone (*Broadchurch*), Renck y Chris Fry (*Humans*).

Sagal -presentador de la cadena de radio estadounidense NPR (National Public Radio)- se utilizan como apéndice para explicar que la reconstrucción deriva de pruebas históricas. Así en los podcasts se referencian las fuentes consultadas y se esclarece qué hay de verdad y qué de delirio en la obra. El propio Craig Mazin, explica por qué se tomaron determinadas decisiones narrativas, por qué se incluyeron determinadas licencias dramáticas, por qué se dejaron fuera determinados datos o circunstancias y por qué se contó en un determinado orden. Los podcasts son una convincente *behind-the-scenes* de la serie de HBO aunque, lamentablemente, no han sido consultados por todos los espectadores que han visto la ficción, ya que no han tenido la misma difusión y repercusión que ésta. De hecho, la gran mayoría de las personas que siguió la serie desconocía la existencia de estos. Llama también la atención que muchas de las explicaciones que aparecen en los podcasts sobre las licencias narrativas del relato no se hayan incluido en el epílogo de la serie, que actúa a modo de documental, ni siquiera en este epílogo se hace una llamada al espectador para que consulte las conversaciones entre Sagal y Mazin.

Además, dentro de la política de promoción de la serie, la cadena Sky, productora de la misma, emitió en el mes de noviembre de 2019 el documental *The Real Chernobyl*, con el objetivo también de completar la experiencia de la serie, ya que cuenta con fragmentos de la miniserie que sirven para ilustrar sus entrevistas a personas que vivieron la catástrofe de cerca y que siguen vivos. *The Real Chernobyl* recoge además grabaciones de la época en las que se inspiraron los productores de la ficción de HBO, así como imágenes actuales de los alrededores que aparecen en el epílogo final de la miniserie. Este documental estaba disponible en la plataforma junto con el capítulo de la serie de National Geographic *Segundos catastróficos: la tragedia de Chernobyl*.

2. *Chernobyl* y los efectos de la posverdad

¿Por qué ha tenido tanto éxito hoy una historia como la de Chernobyl? Porque, además de ser un relato sobre una tragedia pasada en la que hay héroes y villanos, es una obra que documenta aspectos que van más allá de los hechos reales en los que se basa y retrata rasgos de nuestro tiempo. De hecho, se trata de una serie que alerta sobre los efectos de la posverdad:

Ser científico es ser un ingenuo. Nos obcecamos tanto en descubrir la verdad que olvidamos que muy pocos quieren que lo hagamos. Pero la verdad siempre está ahí, la veamos o no, laelijamos o no. A la verdad no le importa lo que necesitamos. No le importan los gobiernos, ni las ideologías, ni las religiones. Nos esperará eternamente. Y este, al menos, es el regalo de Chernobyl. Antes temía el precio de la verdad. Ahora solo me pregunto ... ¿cuál es el precio de la mentira? (Valery Legásov en *Chernobyl*).

La finalidad última de la miniserie es reflexionar sobre cómo el deseo de imponer la propaganda por encima del sentido común genera daños catastróficos y pérdida de vidas. En el caso del accidente nuclear de Chernobyl, el gobierno ruso eligió mentir y mucha gente escogió creer la mentira y se involucró para promover esa mentira por encima de la verdad. Este estado de autoengaño, acuñado por Alexei Yurchak (2005) como “hipernormalización” (se vive en la mentira, pero se cree en los ideales), fue aceptado como forma de vida dominante por el pueblo soviético en el periodo anterior al colapso del comunismo. Al final, la verdad acabó saliendo y quienes acabaron sufriendo por ello no fueron los que mintieron; sufrieron todos los demás y ahí es donde vemos la verdad real. Así, en su recreación, Mazin deja bien claro que el villano de esta historia es el sistema soviético y que el verdadero héroe de la historia es, colectivamente, el pueblo soviético. Por este motivo, el principal objetivo del creador de la serie es involucrar al espectador en la historia a través de la perspectiva de cada una de las personas que sufrieron el engaño.

¿Cuál es el precio de la mentira? No es que la confundamos con la verdad. El verdadero peligro de oír muchas mentiras es que dejamos de reconocer la realidad y entonces ¿qué hacemos?, ¿qué nos queda a parte de renunciar a la mínima esperanza y conformarnos con historias? En esas historias no importa quiénes son los héroes. Solo importa a quien podamos culpar (Valery Legásov en *Chernobyl*).

Para Mazin, más importantes que los culpables, fueron precisamente los héroes a quienes les dedica literalmente la producción al final del epílogo: “En memoria de todos los que sufrieron y se sacrificaron”.

Lejos de constituir un supuesto exótico ajeno a nuestro ecosistema social, el relato de la hipernormalización soviética nos ofrece hoy en día un marco sociológico de perfecta aplicación a la realidad occidental contemporánea (Curtis, 2016). Es una de las características de la hipermodernidad. Los poderes políticos, financieros y tecnológicos que controlan el mundo han impuesto la artificialidad por encima de la evidencia. Como afirma González Lara (2019):

Los ciudadanos son conscientes de que las autoridades mienten, los gobiernos saben que la sociedad los considera unos mentirosos, ambos, sin embargo, asumen las mentiras como verdades con el fin de crear un sentido de pertenencia que poco o nada tiene que ver con la realidad.

La resistencia del gobierno ruso para asumir y afrontar lo que pasaba en la central nuclear dice mucho de la resistencia de muchos gobiernos hoy en día para asumir y afrontar problemas como la crisis sanitaria, económica y social provocada por el coronavirus, el cambio climático, la inmigración o la resurgencia de los liderazgos demagógicos, por citar algunos ejemplos. Es una resistencia a perder intereses o a reconocer errores. Por eso el mensaje de la serie está de actualidad. Así lo reconoce el propio Craig Mazin (Adams, 2019):

Estamos experimentando algo que yo solía atribuir a lugares como la Unión Soviética, que es la desconexión de la verdad, la emergencia de cultos personalistas, y una desconfianza y descrédito de los expertos que se desmarcan de la narrativa oficial (...). Vivimos en un planeta bajo amenaza, y los científicos nos están avisando, igual que en los 70 respecto a los reactores RBMK de la Unión Soviética. Los gobiernos eligen escuchar o no escuchar, como la gente elige escuchar o no escuchar. Pero a la verdad, al planeta o al termómetro eso no les importa. Como a un reactor RBMK no le importó entonces (...). Y ese es el problema al que nos enfrentamos ahora. Pretendemos ser superiores a los hechos. Pero no lo somos.

Así, la construcción audiovisual de *Chernobyl* busca en todo momento aferrarse a una idea de veracidad, al igual que su construcción narrativa apunta a remarcar el valor de la verdad y las consecuencias que genera el hacer caso omiso a los individuos y entidades que la señalan, no solo en la Rusia soviética, aunque para muchos el debate en el ámbito público se estancó en el comunismo, un detalle que hay que tener en cuenta.

En este sentido, también hay que considerar que *Chernobyl* conforma una “realidad-espectáculo” (Pedregal, 2019) que, si bien no es necesariamente falsa, sí es selectiva y, por qué no, interesada, a merced siempre del relato y del papel que juegan las industrias culturales en la sociedad actual (no olvidemos que la serie está producida por una productora estadounidense y otra británica).

La fórmula de construcción del relato, “basado en hechos reales”, mezclando dos formatos diferentes (ficción más epílogo con imágenes de archivo) y el modo de ser consumido, a través de las plataformas digitales que nos aíslan de las relaciones sociales, nos aboca en muchas ocasiones a asumir lo que percibimos sin una doble lectura, de manera conformista, ya que se acepta de forma acrítica un supuesto conocimiento histórico que ya nunca se tendrá que cotejar. De este modo, de manera imperiosa, en este tipo de relatos urge acudir a las fuentes, ya que es la única forma de verificar una cuenta histórica en comparación con otras. Por este motivo, la finalidad de este artículo es analizar qué hay de “real” en la miniserie y qué tanto de sesgo o distorsión “cinematográfica” tiene la realidad, para comprobar si el creador ha ido más allá de los límites de la interpretación dado por sus fuentes.

3. Delirios y posverdades de *Chernobyl*

Cuando finaliza la ficción (reproducción de lo real), y tras un fundido a negro, comienza el epílogo que adquiere el formato de un documental (afirmación sobre lo real) donde el creador toma la postura asertiva, presentando el estado de los hechos como si hubieran ocurrido en el mundo real. Esta estrategia narrativa ha sido diseñada para ser tomada como una guía confiable hacia los elementos relevantes que aparecen en la escena profilmica, ya que existe un acuerdo tácito mediante el cual los espectadores ven un documental como algo que funda en documentos reales, es decir, como algo verídico, puesto que lo que hace que una obra audiovisual sea considerada como un ‘documental’ es el modo en que la miramos. Como afirma Carl Plantinga (2007: 50), el documental es una “representación de veracidad expresa”, es decir, que entre realizador y espectador se establece un contrato implícito en el que se manifiesta que esas son imágenes de lo real veraces y que así deben ser interpretadas, más allá del inseparable punto de vista que ellas llevan adosado. Sin embargo, hay que tener en cuenta también que todo documental expone una argumentación, es decir, el punto de vista de su autor acerca del mundo. Como afirma Bill Nichols (1997: 156) “el mundo tal y como lo vemos a través de una ventana documental está intensificado, acercado con auxilio de un telescopio, dramatizado, reconstruido, fetichizado, miniaturizado o modificado de algún otro modo”. Las representaciones de la realidad pueden ser de testimonios reales de hechos históricos que tuvieron lugar o de proposiciones sesgadas acerca del mundo hechas de forma oblicua o indirecta a través del modo en que se representan las acciones y los acontecimientos. En este sentido, este epílogo, a modo de documental expositivo, nos pide que estemos de acuerdo con que la ficción que le precede encaja dentro del marco de la representación histórica. Si la ficción aleja los elementos de autenticidad de su referente histórico llevándolos hacia su importancia con respecto a la trama y la historia, el documental, por otra parte, establece y utiliza una relación indicativa con el mundo histórico, se basa en pruebas que buscan respaldar argumentaciones hechas acerca de ese mundo y puede haber información disponible que el realizador prefiera suprimir o ignorar, de manera que no reparemos en la omisión. Bill Nichols (1997) nos recuerda que todo documental elabora los puntos de referencia probatorios que necesita devolviéndonos, una y otra vez, al lugar de los hechos por medio de una reconstrucción que destaca aspectos sugerentes, evocadores, pero también completamente cuestionables del evento: “en la ficción, el realismo hace que un mundo verosímil

parezca real; en el documental, el realismo hace que una argumentación acerca del mundo histórico resulte persuasiva". (Nichols, 1997: 217)

Para realizar el análisis del epílogo y su argumentación acerca del mundo histórico se ha realizado una revisión bibliográfica de varios tipos de fuentes: artículos científicos; monografías; prensa nacional e internacional de la época actual; podcast de la serie; documentales y películas sobre la tragedia, además de la bibliografía y filmografía usada por el creador en la serie.

El guionista y productor de la miniserie de Chernobyl, Craig Mazin, tomó como punto de partida la obra *Voces de Chernobyl* de Svetlana Alexiévich de 1997. Pero Mazin no solo se basa en esta novela, sino que se abastece de un buen número de fuentes diversas que le sirven de referencia y que le influyen de manera determinante en la elaboración de los episodios. De hecho, en su cuenta de Twitter, publicó las referencias que lo han guiado. Entre las fuentes citadas se encuentra obras literarias (Medvedev, 1989; Scherbak, 1989; Chernousenko, 1991; Medvedev, 1992; International Nuclear Safety Advisory Group; 1992; Read, 1993; Mould, 2000; Polidori, 2003; Ludwig, 2014; Leatherbarrow; 2016; Higginbotham, 2019) y obras audiovisuales (Klimov, 1985; Bergdahl, 2001; Cineflix, 2004; Sahota, 2004; BBC, 2006; Zabolotnyy, 2011; Shevchenko, 2016).

El epílogo lo conforman los últimos seis minutos de la serie y se basa en una sucesión de imágenes de archivo, a modo de documental, que narran hechos producidos tras el desenlace de la trama principal. Se estructura en veinte secuencias o unidades narrativas que en su mayoría hacen referencia a todos los protagonistas que aparecen en la miniserie. Las personas que han inspirado a los personajes aparecen con su auténtico rostro, junto con textos en los que, al mismo tiempo que se resumen sus destinos, se enfatizan las mentiras de la Unión Soviética sobre las víctimas del accidente.

La música del réquiem ucraniano *Vichnaya Pamyat (Eternal memory)* es el telón de fondo de un texto blanco sobre fondo negro que actúa a modo de voz en off trazando el hilo del discurso. Las imágenes (vídeos y fotografías) refrendan las afirmaciones. Podríamos entender este epílogo como una suerte de "paratexto" que, a modo de "nota al pie", tiene por objeto proporcionar información adicional sin interrumpir la secuencia lógica de la obra e incluir también información que rompería la lógica del relato si se incluyera en la miniserie.

Como se ha puesto de manifiesto con anterioridad, el relato del epílogo narra los hechos producidos tras el desenlace de la trama principal y se sustenta en una organización retórica deliberada de textos e imágenes basada en la selección de temas, personajes y acontecimientos. En este apartado se examinan las secuencias más decisivas del epílogo, aquellas que se refieren a los personajes protagonistas a partir del análisis de las propias fuentes utilizadas por Mazin -expuestas anteriormente- y de la revisión tanto de los podcasts como de la prensa nacional e internacional de la época y coetánea al estreno de la serie.

Tabla 1. Secuencia 1: Valery Legásov

Imagen	Texto	Análisis
Vídeos del verdadero Legásov en situaciones similares a las de la serie	<p><i>Valery Legasov se quitó la vida a la edad de 51 años el 26 de abril de 1988, exactamente dos años después de la explosión de Chernobyl</i></p> <p><i>Las cintas de audio de las memorias de Legásov circularon entre la comunidad científica soviética.</i></p> <p><i>Su suicidio impidió que las ignoraran.</i></p> <p><i>Tras la repercusión de su muerte, los agentes soviéticos acabaron reconociendo finalmente los defectos de diseño de los reactores nucleares RBMK.</i></p> <p><i>Esos reactores se modernizaron de inmediato para evitar que se repitiera un accidente como el de Chernobyl.</i></p>	<p>Legásov se suicidó, pero no fue el mismo día que ocurrió el accidente (26-04-1986). Una noticia recogida en el diario <i>ABC</i> (21-04-1988) informa de este hecho con fecha 21 de abril por lo cual esa insistencia en datarlo el mismo día es una licencia narrativa que busca generar un mayor efecto dramático en el espectador. Asimismo, el autor toma la decisión de no entrar en el terreno familiar de Legásov y no mostrar a su mujer e hijos para evitar escenas innecesarias que aportarían poco a la narración.</p> <p>El científico no se suicidó por el ostracismo obligado al que le sometió la KGB (que tampoco ocurrió como tal) sino justamente por la culpa de no haber revelado nunca la información real. En Viena defendió, en un informe de 380 páginas, que el error se debió a un fallo humano (<i>ABC</i>, 27-08-1986), cuando en realidad se debió al secretismo en torno a los posibles errores en la fabricación del reactor y a las mentiras y la ocultación y desinformación sobre los hechos del poder político. Legásov estaba extremadamente deprimido y desilusionado con el fracaso de las autoridades para rectificar los problemas persistentes en la industria nuclear soviética, como cuenta su hija, Inga Legasova, estuvo gravemente enfermo de radiación durante los últimos meses de su vida (RT News, 2011). Aunque sí que es verdad que su suicidio hizo imposible que esos problemas fueran ignorados.</p>

		El autor omite que Legásov fue galardonado póstumamente con el título de “Héroe de la Federación de Rusia” por el entonces presidente ruso Boris Yeltsin el 20 de septiembre de 1996 (RT News, 2011) con lo cual la serie queda, ante los ojos del espectador como el único homenaje al científico ruso.
--	--	--

Fuente: elaboración propia

Tabla 2. Secuencia 2: Científicos rusos

Imagen	Texto	Análisis
<p>Vídeo de una reunión de varios científicos que participaron en la limpieza de Chernobyl</p> <p>Una foto de varios científicos con mascarilla en un autobús</p>	<p><i>Legásov contó con decenas de científicos que le ayudaron sin descanso en Chernobyl.</i></p> <p><i>Algunos contradijeron la versión oficial de los hechos y fueron denunciados, arrestados y encarcelados.</i></p> <p><i>El personaje de Ulana Khomyuk fue creado para representarlos a todos y para honrar su dedicación y su servicio a la verdad y la humanidad.</i></p>	<p>La científica nuclear bielorrusa Uliana Khomiuk, interpretada por Emily Watson, es un personaje ficticio. Mazin explicó que es un compendio de los muchos científicos que ayudaron a investigar las causas del desastre. El hecho de que sea una mujer es representativo de las muchas que contaban con puestos importantes en la ciencia y medicina soviéticas. Una de ellas fue la científica Elena Kozlova técnico del Instituto Tecnológico de Moscú (Sahuquillo, 2019).</p> <p>Desde el punto de vista narrativo su labor de investigación sirve para involucrar al público en el secretismo y falseamiento que rodeaba a este caso y a entender por qué aquellos que contradecían la versión oficial fueron encarcelados.</p>

Fuente: elaboración propia

Tabla 3. Secuencia 3: Boris Shcherbina

Imagen	Texto	Análisis
<p>Vídeos del verdadero Shcherbina en situaciones similares a las de la serie</p> <p>Foto de Shcherbina con Legásov sonrientes</p>	<p><i>Boris Shcherbina murió el 22 de agosto de 1990 ...</i></p> <p><i>cuatro años y cuatro meses después de que lo enviaran a Chernobyl.</i></p>	<p>El texto claramente induce a pensar que su muerte fue el resultado de la exposición a la radiación, pero en realidad, nunca se ha contado la causa oficial, aunque es verdad que su hija cuenta que sufría los efectos de la radiación (RT News, 2011). Un decreto soviético de 1988 prohibió a los médicos enumerar la radiación como causa de muerte o enfermedad (Siiak, 2016).</p> <p>No hay evidencias de que el científico y el presidente de la comisión de Chernobyl hubieran desarrollado una estrecha amistad. El creador de la serie reconoce en los podcasts que se inspiró que la foto para crear esa amistad. Las escenas en las que aparecen ambos son completamente imaginadas y la parte que desempeñaron en la respuesta al desastre fue reelaborada y amplificada para mantener y avanzar en la trama (Sagal, 2019).</p>

Fuente: elaboración propia

Tabla 4. Secuencia 4: El juicio y los culpables

Imagen	Texto	Análisis
<p>Vídeo del juicio. Plano los tres culpables</p> <p>Primer plano de Viktor Bryukhanov</p> <p>Primer plano de Anatoly Dyatlov</p> <p>Primer plano de Nikolai Fomin</p>	<p><i>Por su implicación en el desastre de Chernobyl, Viktor Bryukhanov, Anatoly Dyatlov y Nikolai Fomin fueron condenados a diez años de trabajos forzados.</i></p> <p><i>Después de su liberación, Nikolai Fomin volvió a trabajar... en una planta de energía nuclear en Kalinin, Rusia.</i></p>	<p>En esta secuencia el autor omite información que podría ser relevante para el espectador.</p> <p>Deliberadamente, Mazin no revela la realidad de cómo fue el juicio (aunque sí lo hace en el podcast de la serie, donde salda esta deuda con la verdad): Legásov no explicó las causas del accidente en el juicio porque no estuvo presente, como tampoco lo estuvo Scherbina, por lo tanto, no llevaron a cabo esas exposiciones que vemos en la serie detallando las causas del accidente y sus consecuencias. Lo que sí explica Mazin es que el personaje de Uliana Khomiuk es, sin duda alguna, la mayor desviación de la historia real. No existió en la vida real pero representa a los científicos que colaboraron en la investigación sobre el accidente nuclear.</p> <p>El heroico momento en el que el científico decide contar la verdad sobre los fallos técnicos en los reactores durante el juicio nunca ocurrió y no había un jurado científico en la sala. Sin embargo, en este momento hace que los espectadores tomen consciencia de quién es el héroe, aunque los creadores de la serie ya habían tomado antes esa decisión por ellos.</p> <p>Como afirma Mazin en los podcasts, es indudable que, en términos narrativos, siempre es mejor que el mensaje al que se le quiere dar una gran importancia (en este caso las causas del accidente) proceda de uno de los protagonistas.</p> <p>El momento histórico en el que Legásov se convierte en protagonista de la historia y cuenta una evaluación un tanto sincera y detallada de las circunstancias y consecuencias del accidente ocurre en la reunión de revisión posterior al accidente de Chernobyl del Organismo Internacional de Energía Atómica (OIEA), en Viena, en agosto de 1986, pero no pudo revelar sus hallazgos completos y, obligado por el gobierno ruso, atribuyó al error al fallo humano (<i>ABC</i>, 27-08-1986). Legásov entregó a la comisión un informe de 380 páginas y su discurso duró casi cinco horas -por supuesto, sin fichas rojas y azules-, y recibió una gran ovación por parte de la comunidad científica internacional.</p> <p>Craig Mazin explica en los podcasts que se tomó esa licencia narrativa para “no aburrir al espectador e informar con detalle de lo que realmente ocurrió en la central” (Sagal, 2019). El guionista explica también en los podcasts que contó con el asesoramiento de un experto que logró hacerle entender cómo se produjo la explosión del reactor.</p> <p>Por otra parte, en la serie de HBO parece que el juicio haya durado un día cuando en realidad duró semanas y fue más tedioso que en pantalla (Sotillo, 1987). Junto a los tres protagonistas fueron acusados otras tres personas.</p> <p>Los condenados no llegaron a cumplir las condenas, fueron liberados antes. De hecho, Victor Bryukhanov cumplió solo cinco años. Celebró su 80 cumpleaños en diciembre de 2015 tras haber sufrido tres accidentes cerebrovasculares (Higginbotham, 2019).</p>

	Al seleccionar solo el dato de que uno de los acusados volvió a trabajar en una planta nuclear Mazin pone de manifiesto las incoherencias del sistema soviético, sin embargo, omite el dato que Fomin trató de suicidarse durante el juicio y que tras salir de la cárcel estuvo en un hospital psiquiátrico (Higginbotham, 2019).
--	--

Fuente: elaboración propia

Tabla 5. Secuencia 5: Anatoly Dyatlov

Imagen	Texto	Análisis
“La última foto tomada de Dyatlov, encorvado, delgado y calvo” (así figura en el propio guion original de la serie)	<i>Anatoly Dyatlov murió de una enfermedad relacionada con la radiación en 1995. Tenía 64 años.</i>	<p>Mazin le dedica una secuencia al ingeniero en jefe adjunto de la Central Nuclear de Chernóbil que fue el supervisor de la prueba de seguridad que derivó en la fatal explosión, presentado en la serie como un jefe abusivo.</p> <p>El propio Legásov afirma en la serie: “por los delitos de Diatlov un hombre no merece ir a la cárcel, merece la muerte”.</p> <p>El autor omite datos como que Dyatlov fue liberado en 1990 por motivos de salud y como parte de una amnistía general. Se enviaron muchas cartas en su defensa, incluida una del ícono soviético de derechos humanos Andrey Sakharov.</p> <p>Dyatlov publicó su versión de los hechos en un libro titulado <i>Chernobyl Cómo fue</i> (Chernobil: Kak eto bilo) (Voznyak y Troitskiy, 1993; Shteynberg y Kopchinskiy, 2011) y también en una entrevista de una hora, filmada en su casa que apareció anónimamente en YouTube en 2016⁵ donde afirma que Legásov trasladó la culpa del desastre al personal de la planta para proteger a sus verdaderos culpables: los diseñadores de la central del Instituto Kurchatov.</p> <p>La causa de la muerte fue una “insuficiencia cardiaca” que si bien es probable que pudiera estar causada por la radiación, no está demostrado.</p>

Fuente: elaboración propia

Tabla 6. Secuencia 9: Lyudmila Ignatenko

Imagen	Texto	Análisis
Foto fija de una habitación abandonada en Pripyat...	<i>Tras la muerte de su marido y de su hija, Lyudmilla Ignatenko sufrió múltiples derrames cerebrales.</i>	Curiosamente, es el único protagonista del que no se muestra una imagen real. Encontramos dos motivos: Por un lado, ella representa en la serie a toda la población de Pripyat de aquí que su desenlace se ilustre con un plano de una habitación abandonada que se abre hacia el exterior del edificio y se va ampliando a la ciudad.
Video del exterior de un edificio abandonado	<i>Los médicos le dijeron que nunca podría tener un hijo.</i> <i>Se equivocaban. Vive en Kiev con su hijo.</i>	Es posible que tampoco aparezca su imagen real porque hubo un conflicto entre los creadores de la serie y la esposa del bombero, la cual, en una entrevista con una periodista del servicio ruso de la BBC, asegura que HBO y Sky no se reunieron con ella para representarla en la serie “Chernóbil”, cosa que los productores de la serie trataron de desmentir en un comunicado (Malchevska, 2019).

⁵ <https://youtu.be/IVthWR4cR1g>

	Sin embargo, hay que decir que el autor silencia explicar el hecho de que la radiación no es una enfermedad contagiosa, como se da a entender en la serie. Ludmila, por tanto, no sobrevivió porque su bebé absorbiera la radiación.
--	--

Fuente: elaboración propia

Tabla 7. Secuencia 11: Los mineros

Imagen	Texto	Análisis
Videos de los mineros trabajando	<p><i>400 mineros trabajaron las veinticuatro horas del día durante un mes para evitar una fusión nuclear total.</i></p> <p><i>Se estima que al menos 100 de ellos murieron antes de los 40 años.</i></p>	<p>En la imagen se ve como los mineros hicieron su trabajo vestidos y no desnudos como exagera la creación de Mazin.</p> <p>El espectador tiene la sensación de que los mineros del carbón emprenden la misión no porque se les ordenó hacerlo, sino con la esperanza de que puedan salvar la vida de las personas que los rodean, sin embargo, hubo una reunión de la vida real entre el Viceministro de la Industria Minera y los mineros de Tula, que tuvo lugar el 12 de mayo de 1986. “Nos dio 24 horas para recoger nuestras pertenencias”, dice el minero Vladimir Naumov (Thomas, 2017).</p> <p>El punto de vista de la serie glorifica inequívocamente la valentía del pueblo soviético ordinario.</p>

Fuente: elaboración propia

Tabla 8. Secuencia 12: Los buzos

Imagen	Texto	Análisis
Vídeo y foto de imágenes aéreas del exterior del reactor 4	<p><i>Se difundió que los tres buzos que drenaron las piscinas de burbujas murieron como resultado de su heroico servicio.</i></p> <p><i>En realidad, los tres sobrevivieron a su hospitalización. Dos siguen vivos actualmente.</i></p>	<p>Al igual que sucede con Ludmila, otra superviviente, no se muestran sus rostros. Aunque existen fotografías de los buzos en el momento de colocarse los trajes y dos siguen vivos en la actualidad, Mazin opta por ilustrar el enunciado con fotos del estado del reactor tras el accidente, tal vez porque la labor de ellos fue evitar una nueva explosión.</p> <p>Ananenko, uno de los buzos, afirma en una entrevista a la BBC (Shramovych y Chornous, 2019) que la hazaña de los buzos se convirtió en una leyenda de Chernobyl gracias a los “informes muy liberales” de los periodistas. Así como que, al igual que sucede con los mineros, los buzos no se presentaron voluntarios tras sentirse conmovidos por el discurso de Scherbina en el que se habla de ese componente casi casi genético de resignación, entrega y determinación del pueblo soviético.</p> <p>El propio Ananenko cuenta que estaba de servicio ese día, razón por la cual fue agregado al equipo.</p>

Fuente: elaboración propia

Tabla 9. Secuencia 13: Los liquidadores

Imagen	Texto	Análisis
<p>Vídeo de una sala llena de liquidadores</p> <p>Imágenes de camiones limpiando las calles</p>	<p><i>Más de 600.000 personas fueron reclutadas para servir en la Zona de Exclusión.</i></p> <p><i>A pesar de los relatos generalizados de enfermedades y muertes como resultado de la radiación, el gobierno soviético no mantuvo registros oficiales de su destino.</i></p>	<p>Si bien es verdad que el gobierno no hizo un rastreo o seguimiento de todas estas personas, sí que hay constancia de que se realizó un estudio de cohorte. Se tomó a un grupo de 4.742 estonios que colaboraron en las tareas de limpieza de Chernobyl entre 1986 y 1991 y se les siguió a lo largo de varios años (hasta el 31 de diciembre de 2002) para ver qué enfermedades habían sufrido o de qué habían fallecido. En 1997, los investigadores publicaron en <i>Radiation Research</i> los siguientes resultados: “La exposición a la radiación ionizante mientras estaban en Chernobyl no ha causado un incremento detectable en la incidencia de cáncer entre los trabajadores de la limpieza estonios. Al menos durante el breve periodo de seguimiento, las enfermedades directamente atribuibles a la radiación parecen ser relativamente de una importancia menor cuando se comparan con el sustancial exceso de muertes a causa del suicidio” (Rahu et. al, 1997).</p>

Fuente: elaboración propia

Mazin elude deliberadamente en el epílogo (a modo de documental) consignar las referencias de las fuentes primarias secundarias (imágenes, citas y datos). Ni siquiera en los títulos de crédito aparece citada la obra que ha reconocido como su principal fuente de inspiración, el libro de Svetlana Alexiévich (2006), de manera que, en el apéndice de la miniserie, el autor simplifica los hechos y se los apropia. Esta ausencia de referencia a las fuentes en la obra audiovisual la justifica porque hay otro lugar donde pueden encontrarse: los podcasts mencionados anteriormente que, obviamente, no tuvieron la misma repercusión que la serie.

4. Conclusiones

A través de una inmersión absoluta en la realidad soviética de mediados de los 80, Chernobyl disecciona un acontecimiento histórico de impacto dramático internacional. Al margen de narrar un hecho real, no deja de ser una ficción con elementos que se introducen para atrapar al espectador. El secreto de su éxito se debe a varios factores. En primer lugar, a la concepción del propio relato por parte de su creador. El relato se gesta a través de una clara apuesta por la ficción, pero se completa con unas imágenes de archivo y textos escritos, a modo de epílogo (documental); en segundo lugar, a la elección del punto de vista (la perspectiva), construida a través de la planificación y del montaje. En el caso de Chernobyl, la decisión de optar por un punto de vista mayoritariamente subjetivo aporta la experiencia de vivir el acontecimiento al lado de los personajes, de sentir sus circunstancias, en definitiva, de empatizar con los que sufren y de proyectar con los responsables del sufrimiento; en tercer lugar, a la invención de personajes nuevos para individualizar a determinados colectivos. Si bien, esta decisión está fuera de la realidad, sin embargo, hace verosímil el relato y no constituye necesariamente una falta a la verdad, de hecho, es una licencia dramática necesaria. Dada la finitud del relato, y atendiendo al numeroso grupo de personas que participó en las labores de limpieza y liquidación de la zona de exclusión es preciso condensar el espíritu de sus acciones en la voz de un solo personaje.

A pesar de todas las bondades enunciadas, el guionista de la miniserie toma una decisión arriesgada que puede resultar peligrosa para el espectador de la sociedad actual. Craig Mazin opta en *Chernobyl* por realizar una reinterpretación de determinados acontecimientos, cuando las fuentes documentales suficientemente contrastadas evidencian la no existencia de esos acontecimientos. Por ejemplo, Legásov, tal y como se ha expuesto, no testificó en Moscú, sí lo hizo en Viena. Esta decisión constituye un delirio del relato. Cuando se trata de un cine histórico, biográfico, basado en hechos “reales”, su potencial es tal que es capaz de modificar la percepción social de la realidad. Entre otros factores, estos cambios se deben, en palabras de Alejandro Pedregal (2019), por un lado, a las “variaciones naturales” que se dan en la experiencia intersubjetiva generacional, cada vez más alejada del hecho histórico; y, por otro, y cada vez con mayor incidencia, “a un desequilibrio creciente y una atrofia desproporcionada entre el papel informador y legitimador que en nuestras sociedades juegan la palabra escrita y el medio audiovisual”.

La organización del relato de la miniserie de Chernobyl por parte de su creador, proporcionando al espectador en primer lugar la ficción y en segundo lugar el documental, refuerza la reflexión instrumental que Martine Joly (2003) hace al diferenciar la ficción del documental:

La ficción se abre y se cierra sobre sí misma, nada existe fuera de ella, mientras que el documental, al contrario, se impone en cuanto tal por sus carencias y sus huecos, mediante un algo real designado como reserva de una realidad, a la vez única, y por tanto firmada y adecuada, pero potencialmente múltiple, inasequible e inagotable. (...) El documental aparece entonces como una forma hueca y abierta en contraste con la ficción que, esta sí, se impone como una forma plena y cerrada (Joly, 2003: 155).

De este modo, la ficción tiene sus propias reglas, que se fundamentan en los postulados dramáticos de la verosimilitud, y solo tienen sentido dentro de ese relato. Constituye, por tanto, un constructo cerrado que ha sido creado a través de un punto de vista físico y cognitivo decidido por el autor. Mientras que el documental, aunque debe aspirar a la veracidad, se ampara en los hechos que proporciona la realidad, pero la realidad siempre es esquiva. El espectador de *Chernobyl* visiona un relato que hibrida la ficción con la supuesta realidad. Por lo tanto, se trata de un relato que no solo no se cierra al final del capítulo cinco (por lo que se transgrede el principio fundamental de relato –debe tener un principio y un final–), sino que se emborriona y se matiza con nuevas imágenes de archivo ante las que el espectador no se atreve a cuestionar su verdad. La afirmación de Roland Barthes (2001) de que, en la ficción, la verdad es una función de lo que aparece en el último lugar se hace patente en el caso de Chernóbyl.

El delirio surge cuando al espectador se le confunde y no se le proporciona las herramientas suficientes para distinguir el límite de la ficción con respecto a la realidad. Esta problemática no es nueva, pero sí se renueva en la sociedad actual en la que se fomenta la representación de las emociones a través de impactos visuales constantes mediante discursos disruptivos que fagocitan el tiempo y no posibilitan una reflexión final sobre lo que se consume. El epílogo de la serie sigue siendo una representación de la realidad pero no una representación ficticia. En él se presentan imágenes y pruebas convincentes y reales de lo de ocurrido en Chernobyl pero estas pruebas pertenecen a un orden completamente diferente del de la argumentación que las acompaña. Hay que tener en cuenta que el hecho de que la argumentación documental vaya unida a pruebas del mundo histórico, aunque pueda darle un gran poder de convicción al relato, esta unión no certifica por sí misma la validez de la argumentación, entendida como aquello que deducimos a partir de las representaciones que hace el documental de las pruebas que se presentan. El efecto de un realismo potenciado pretende obtener nuestra aprobación de que “esto fue así” pero el proceso a través del que se consigue es diferente en la ficción y en el epílogo (o documental).

El objetivo de esta estrategia narrativa, utilizar elementos del documental, un género de no-ficción, es hacer parecer verdadero lo que se cuenta por medio de la forma en la que se cuenta. El creador busca así demostrar que no ha relatado una historia más o menos inspirada en hechos reales, sino que reconstruye acontecimientos sucedidos en el pasado y que la visión de los acontecimientos puede tomarse como veraz. Como afirman Zumalde y Zunzunegui, este tipo de recursos, que los autores denominan “marcas del estilo del régimen referencial” (2014: 90), se han convertido en un argumento estético de la publicidad y del cine convencional, lo que ha dado lugar a un cine de ficción que produce buena parte de sus efectos estéticos presentándose ante el espectador con la apariencia de documental para así conseguir que este suspenda su incredulidad y disfrute a pleno rendimiento de la experiencia estética. El principal peligro que eso conlleva, señalado anteriormente, es el de aceptar como “verdad” hechos o datos que formarán parte de lo que gran parte de la población recuerde sobre los acontecimientos narrados. Como afirma Bill Nichols (1997) en la ficción el realismo hace que un mundo verosímil parezca real; en el documental, el realismo hace que una argumentación acerca del mundo histórico resulte persuasiva, nos ofrece un asidero en el mundo histórico. Estas impresiones de realidad nos anclan al mundo tal y como es generando una sensación de confianza y así, lo que podría ponerse en tela de juicio se da, sin embargo, por sentado.

Por todo ello quizá convenga recordar la advertencia que nos hizo ya en su día la filósofa Hannah Arendt en su obra *Los orígenes del totalitarismo* (1951):

El sujeto ideal para un gobierno totalitario no es el nazi convencido o el comunista convencido, sino gente para la cual la distinción entre hecho y ficción (es decir, la realidad de la experiencia) y la distinción entre verdadero y falso (es decir, los criterios del pensamiento) ya no existen (Quintana-Paz, 2018: 157).

A la expansión de la posverdad contribuyen también dos de las características de la hipermodernidad expuestas por Lipovetsky: el hiperindividualismo y el hiperconsumo (Lipovetsky, 2006). La pérdida de vínculos fuertes entre los individuos de una sociedad hace que el hombre hipermoderno sea propenso a rechazar también el último vínculo: el vínculo que lo conecta con la verdad. El propio Mazin afirmaba en los podcasts que el objetivo final de la serie es hacer reflexionar al espectador sobre el presente, sobre cómo el deseo de imponer la propaganda por encima del sentido común (“el coste de las mentiras”) genera daños catastróficos y pérdida de vidas (Sagal, 2019). Por otra parte, el estímulo continuo de nuevas necesidades en el individuo establece un nuevo tipo de relación con las cosas, con los demás y con uno mismo: todo se ve como efímero (Quintana-Paz, 2018) y, además, el aumento de horas consumiendo contenidos en pantallas está relacionado con la falta de una educación crítica visual. Pero lo que quizá sea peor es que ni siquiera percibimos la necesidad de educar en el pensamiento crítico visual con las consecuencias que esto puede acarrear.

5. Bibliografía

- ABC, 27-08-1986. “La URSS reconoce en Viena el deficiente entrenamiento de sus técnicos nucleares”, p. 26.
- ABC, 21-04-1988. “URSS: se suicida el experto que indagaba la catástrofe nuclear”, p. 44.
- Adams, S. (2019). “The Creator of Chernobyl on Viewers Taking Away the Wrong Lessons”. En: *Slate* (3-06-2019). <https://slate.com/culture/2019/06/chernobyl-finale-hbo-miniseries-craig-mazin-interview.html>
- Alexiéovich, S. (2006). *Voces de Chernobyl*. Madrid: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2002). *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.
- BBC y Discovery Channel (2006). “Chernobyl Nuclear Disaster”. En: *Surviving Disaster*, cap.3.
- Bender, D.; Acevedo-Nieto, J. (2019). “Memorias de la fisión. Ficciones de la memoria”. En *Cine divergente* (10-12-2019). <https://cinedivergente.com/chernobyl/>
- Bergdahl, G. (2001). *The voice of Lyudmilla*
- Chernousenko V.N. (1991). *Chernobyl: Insight from the inside*. Suiza: Springer.
- Cineflix (2004). “Disaster at Chernobyl”. En: *Zero Hour*, cap. 1.
- Curtis, A. (2016). *Hipernormalización* (2016). BBC.
- González Lara, M. (2019). “Chernobyl: el átomo y la posverdad”. En *Letras Libres* (18-06-2019). <https://www.letraslibres.com/mexico/cinetv/chernobyl-el-atomo-y-la-posverdad>
- Higginbotham, A. (2019). *Midnight in Chernobyl: The Untold Story of the World's Greatest Nuclear Disaster*. New York: Simon & Schuster.
- IAEA (2006). “Environmental consequences of the Chernobyl accident and their remediations: Twenty years of experience”. En *Radiological assessment Reports Series*. Report of the Chernobyl Forum Expert Group “Environment”. Vienna: IAEA. http://www-pub.iaea.org/mtcd/publications/pdf/pub1239_web.pdf
- International Nuclear Safety Advisory Group (INSAG) (1992). Safety series No. 75-Insag-7 The Chernobyl Accident: updating of Insag-1. https://www-pub.iaea.org/MTCD/publications/PDF/Pub913e_web.pdf
- Joly, M. (2003). *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Klimov, E. (1985). *Come and see*
- Leatherbarrow, A. (2016). *Chernobyl. 01:23:40*. Barcelona: Duomo
- Lipovetsky, G. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Ludwig, G. (2014). *The long shadow of Chernobyl*. <http://www.longshadowofchernobyl.com/>
- Malchevska, O. (2019). “Chernóbil: la primera entrevista de la verdadera Lyudmila Ignatenko, esposa de uno de los bomberos que murió tras el desastre nuclear”. En *BBC* (24-12-2019). <https://www.bbc.com/mundo/noticias-50899067>
- Medvedev, G. (1989). *The Truth about Chernobyl*. New York: Basic Books.
- Medvedev, Z. (1992). *The Legacy of Chernobyl*. New York: W. W. Norton & Co Inc.
- Mould, R.F. (2000). *Chernobyl record. The definitive history of the Chernobyl catastrophe*. Florida: CRC Press.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Pedregal, A. (2019). “Chernobyl y el espectáculo como documento histórico”. En *Contexto y acción* (CTXT, 30-08-2019). <https://ctxt.es/es/20190828/Culturas/27955/Alejandro-Pedregal-Chernobyl-serie-licencia-artistica-verosimilitud.htm>
- Plantinga, C. (2007). “Caracterización y ética en el género documental”. En: *Archivos de la Filmoteca*, nº 57-58., pp. 46-67. <https://www.panoramadelarte.com.ar/hamal/pdf/documental/carl-plantinga-caracterizacion-y-etica-en-cine-documental.pdf>
- Polidori, R. (2003). *Zones of exclusion: Pripjat and Chernobyl*. Göttingen: Steidl.
- Quintana-Paz, M. A. (2018). “Post-Truth as a Feature of Hypermodern Times”. En: *Edukacja Filozoficzna*, nº 66, pp. 143-161. <https://doi.org/10.14394/edufil.2018.0020>
- Rahu, M. et al. (1997). “The Estonian Study of Chernobyl Cleanup Workers: II. Incidence of Cancer and Mortality”. En: *Radiation Research*, nº 147, pp. 653–657. <https://doi.org/10.2307/3579632>
- Read, P.P. (1993). *Ablaze*. New York: Random House.
- RT News (2011). “Chernobyl, el legado de Legásov”. En: *RT News*. <https://www.youtube.com/watch?v=MSOt8KxoesQ>
- Sagal, P. (2019, junio). “The Chernobyl Podcast”. En: Apple podcasts. <https://podcasts.apple.com/us/podcast/the-chernobyl-podcast/id1459712981>
- Sahota, M (2004). “Meltdown in Chernobyl”. En: *Seconds from Disaster*, cap. 7. National Geographic Channel.
- Sahuquillo, María R. (2019). “Los ‘liquidadores’ que limpiaron Chernóbil”. En: *El País*. (10-06-2019). https://elpais.com/internacional/2019/06/08/actualidad/1560020430_159280.html
- Scherbak, I. (1989). *Chernobyl: A documentary story*. Londres: Palgrave.
- Schwartz, D. (2019). “Craig Mazin’s Years-Long Obsession with Making ‘Chernobyl’ Terrifyingly Accurate”. En *Vice* (3-06-2019). https://www.vice.com/en_us/article/j5wbq4/craig-mazin-interview-about-chernobyl-hbo-miniseries-on-how-accurate-and-what-really-happened
- Shevchenko, V. (2016). *Chernobyl disaster: the severe days*. <https://www.youtube.com/watch?v=nbCcutzXzYg&list=FLKCwkcqVzpfUCaWKIExpZA&index=267>
- Shramovych, V.; Chornous, H. (2019). “Chernobyl”: qué es ficción y qué realidad en la aclamada serie de televisión”. En: *BBC* (23-09-2019). <https://www.bbc.com/mundo/noticias-48595031>

- Shteynberg N. A. Kopchinskiy G. A. (2011). *Chernobyl: Kak Eto Bilo*. Moscú: Litterra https://www.hwinfo.com/Chernobyl/Documents/Rus/Kopchinsky,%20Steynberg%20-%20chernobyl-kak-eto-bylo-preduprezhdenie-pr-ci_.pdf
- Siiak, I. (2016) “Declassified: KGB Documents about Chornobyl Nuclear Accident”. En: *Bird in flight* (27-04-2016). <https://birdinflight.com/world/20160427-chornobyl-kgb-documents.html>
- Smith, J.; Beresford, N. A. (2005). *Chernobyl Catastrophe and Consequences*. Praxis Publishing/Springer.
- Sotillo, A. (1987). “La URSS oculta la sentencia sobre la catástrofe de Chernobyl a los soviéticos”. En: *ABC* (31-07_2019).
- Thomas, J. (2017). “The Heroes of Chernobyl”. En: *Play Film, Discovery Networks International*. https://www.youtube.com/watch?v=_A6LmTwtgI
- Voznyak, V.Y. and Troitskiy, S.N. (1993). *Chernobyl: Kak Eto Bilo*. Vzgliad Iznutri. Moscow Libris.
- White, H. (1992). *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Winston, B. (2011). “La maldición de lo ‘periodístico’ en la era de lo digital”. En Amir L. y Maria Dora Mourao (comps.). *El cine de lo real*. Buenos Aires: Colihue.
- Yurchak, A. (2005). *Everything was forever, until it was no more. The last soviet generation*. Princeton University Press.
- Zabolotnyy, S. (2011). *Chernobyl 3828*. <https://www.youtube.com/watch?v=jV45AFCwcUc>
- Zumalde, I.; Zunzunegui, S. (2014). “Ver para creer. Apuntes en torno al efecto documental”. En: *L’Atalante revista de estudios cinematográficos*, nº 17, pp. 86-94. <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=185>