

Testimonios de la mundanidad: una lectura posthumana de *Voces de Chernóbil* de Svetlana Alexiévich
Testimonies of worldliness: a posthuman reading of *Voices from Chernobyl* by Svetlana Alexievich

Gerardo Juárez Vázquez

Instituto de Comunicación y Filosofía. México

<https://orcid.org/0000-0001-8759-251X>

gerardo.juarez.vazquez@gmail.com

Resumen

Palabras clave

Chernóbil,
Posthumanismo,
historia oral, estética,
periodismo

Received: 24/05/2024

First Review:

10/06/2024

Accepted: 15/06/2024:

Published: 11/07/2024

Voces de Chernóbil, el libro de testimonios de Svetlana Alexiévich publicado en 1997, recoge la experiencia de quienes fueron afectados por la explosión del reactor nuclear acaecida en 1986. Este artículo analiza el libro de Alexiévich desde la perspectiva del posthumanismo, que abre la potencia de un periodismo capaz de acercarse no sólo a lo humano sino a lo no humano. El análisis tiene por objetivo entender las dificultades mismas de esta nueva lógica de interacción, que va más allá de toda comprensión desde el humanismo. Mediante el trabajo de los testimonios recogidos oralmente, este trabajo rompe la concepción antropocéntrica del tiempo y recoge en palabras la dificultad misma de pensarnos fuera de la historia.

Juárez Vázquez, G. (2024). Testimonios de la mundanidad: una lectura posthumana de *Voces de Chernóbil* de Svetlana Alexiévich. *Clivatge*, 12, e-46904. <http://doi.org/10.1344/CLIVATGE2024.12.3>

Resum: Testimonis de la mundanitat: una lectura posthumana de *Veus de Txernòbil* d'Svetlana Alexiévich

Paraules clau

Txernòbil,
Posthumanisme,
Història Oral; Estètica,
Periodisme

Veus de Txernòbil, el llibre de testimonis d'Svetlana Alexiévich publicat l'any 1997, recull l'experiència de les persones afectades per l'explosió del reactor nuclear que va tenir lloc el 1986. Aquest article analitza el llibre d'Alexiévich des de la perspectiva del posthumanisme, que inaugura la potència d'un periodisme capaç d'apropar-se no només a allò que és humà, sinó també no-humà. L'anàlisi té com a objectiu entendre les dificultats mateixes d'aquesta nova lògica d'interacció, que va més enllà de tota comprensió des de l'humanisme. A través de la feina dels testimonis recollits oralment, aquest treball trenca amb la concepció antropocèntrica del temps i recull en paraules la pròpia dificultat de pensar-nos fora de la història.

Abstract

Keywords

Chernobyl,
Posthumanism, Oral
History, Aesthetics
Journalism.

Voices from Chernobyl, the book of testimonies by Svetlana Alexievich published in 1997, collects the experiences of those affected by the nuclear reactor explosion that occurred in 1986. This article analyzes Alexievich's book from the perspective of posthumanism, a current that understands humanism as historically situated knowledge. The analysis aims to understand the historical and conceptual roots behind the confusion that prevails in the testimonies collected by the Belarusian author. It is proposed that *Voices from Chernobyl* lays the foundations for a journalistic exercise that is decentered from the category of the human, whose spectrum of experience problematizes the intricate relationships between the human and the living.

1. Introducción

Este artículo analiza la obra de periodismo *Voces de Chernóbil* de Svetlana Alexievich para ubicarla como pieza clave de *mundanidad*; es decir, de reportaje de investigación sobre el entramado que vincula lo humano con lo no humano, a partir del concepto *worldly* utilizado por Emily Eliza Scott en “Feeling in the Dark, Ecology at the Edges of History” (2014:15):

A handful of artists are creating works that move beyond the purely human-focused to engage what we might call the worldly. More precisely, these artworks illuminate entanglements between the human and the nonhuman as they unfold in time, signaling a dual rethinking of humans as natural—one among other species and surroundings—and nature as historical.

Publicado en 1997, *Voces de Chernóbil* de la periodista bielorrusa Svetlana Alexiévich se compone de una colección de testimonios de algunas de las personas afectadas por la explosión del reactor nuclear en Ucrania. Alexiévich, galardonada con el Premio Nobel de Literatura en 2015, lleva a cabo un ejercicio periodístico centrado en la experiencia de la catástrofe utilizando las herramientas de la historia oral. Los relatos de las entrevistas describen Chernóbil como el momento en que la sensibilidad humana vio difuminados sus límites y necesitó redefinirse para abarcar redes más amplias de significado. En este sentido, la unión entre humanidad y *mundanidad* (Scott, 2014) se encuentra en el núcleo de lo que Alexievich muestra como esencial de la experiencia que supuso la explosión del reactor nuclear: “¿Qué nos ha dado la experiencia de Chernóbil? ¿Ha dirigido nuestra mirada hacia el callado y misterioso mundo de los “otros”?” (Alexiévich, 2015: 52).

Desde los postulados teóricos del posthumanismo, los testimonios que la autora recoge resultan clave para entender las consecuencias

de la explosión del reactor nuclear. El acontecimiento de Chernóbil opera como una puerta de entrada a otro tipo de mundos sensibles. Mediante su estructura coral, *Voces de Chernóbil* construye una vía para su expresión y abre la vía para un periodismo que piense los problemas de la actualidad desde una perspectiva no antropocéntrica.

2. Posthumanismo, por una extensión del marco de la experiencia

En 1997, el periodista Tomás Eloy Martínez (2002) pronunció ante la asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa el discurso que más tarde se publicaría con el nombre de “Periodismo y narración, desafíos para el siglo XXI”. En esta conferencia, Martínez llevó a cabo un elogio de la historia del periodismo narrativo de América Latina, desde los “padres fundadores” (José Martí, Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera: el grupo al que, cinco años antes, Susana Rotker (2005) canonizó en *La invención de la crónica*) hasta el periodismo que se escribía en los años finales del siglo XX. Martínez enfocó el problema desde la transición mediática que tuvo lugar en el espacio entre siglos:

La mayoría de los habitantes de esta infinita aldea en la que se ha convertido el mundo vemos primero las noticias por televisión o por internet o las oímos por radio antes de leerlas en los periódicos, si es que acaso las leemos (Martínez, 2002: 118).

Entre los numerosos desafíos para el siglo XXI, el principal, aseguró el escritor argentino, consiste en elaborar relatos memorables en los que el destino de una persona o de un pequeño grupo refleje el destino de una sociedad. El periodismo, confiaba Martínez, tiene su lugar asegurado si apela a la capacidad de la narración para acercarnos a otros mundos sensibles.

La perspectiva adoptada por el periodista argentino puede complementarse con la proporcionada por Richard Grusin en la introducción de *The Nonhuman Turn*. Para Grusin (2015: 7), los problemas centrales del siglo XXI involucran la profunda relación entre entes humanos y no humanos: el cambio climático, la extinción masiva, el agotamiento de recursos por parte del capitalismo extractivista... Martínez veía en el horizonte un cambio de régimen mediático, una transformación a la que el periodismo sobreviviría únicamente si se vuelve consciente de la especificidad de sus posibilidades; Grusin, por su parte, describe la llegada de un tiempo histórico de vulnerabilidades compartidas. En el cruce de estos dos enfoques, narrando cómo el destino de una sociedad es también la historia de su relación con aquello que por mucho tiempo fue concebido como lo *natural*, opera la escritura de *Voces de Chernóbil*.

La situación que describe Grusin pone en predicamento el sistema de lectura en clave humanista de los últimos siglos, un sistema estabilizado, entre otros aspectos, por la tajante separación entre lo humano y lo no humano (una división en la que la categoría de *humano* ha sido históricamente atravesada por marcadores de raza, clase, género...). Como aseguran Déborah Danowski y Eduardo Viveiros (2017: 82),

[...] todo este florecimiento disfórico se sitúa a contracorriente del optimismo “humanista” que predominó durante los tres o cuatro últimos siglos en la historia de Occidente. Presagia, si no es que ya refleja, algo que parecía estar fuera del horizonte de la historia en tanto que epopeya del Espíritu: la ruina de nuestra civilización global en virtud, precisamente, de su hegemonía irrefutada, una caída que podrá arrastrar consigo a sectores considerables de la población humana.

Esta ruina, argumentan Danowski y Viveiros, ha venido aparejada de la actualización de relatos apocalípticos en la cultura contemporánea; se trata de la incompatibilidad “entre el ser humano y el mundo, pues son pocas las áreas de la imaginación

contemporánea que no se han visto sacudidas por el violento reingreso de la noósfera occidental en la atmósfera terrestre, en un verdadero e inaudito proceso de *transdescendencia*” (Danowski y Viveiros, 2017: 85).

“Se ha roto el hilo del tiempo”, escribe Alexiévich al inicio de *Voces de Chernóbil* (2015: 45). Esta ruptura trae consigo un reacomodo. En las últimas décadas, el posthumanismo ha propuesto otra clave de lectura para dar sentido a las transformaciones del mundo contemporáneo. En *El conocimiento posthumano*, Rosi Braidotti (2020) argumenta que el posthumanismo se centra en la crítica del ideal humanista del humano como la medida de todas las cosas. De acuerdo con Braidotti, desplazar la centralidad del *Anthropos* abre numerosas posibilidades analíticas. Permite, a su vez, escapar del pesimismo propio de los relatos apocalípticos. Desde esta formulación, el espectro de la experiencia se extiende hasta abarcar otras realidades sensibles:

En realidad, el planeta y el cosmos en su integridad se transforman en objetos de indagación crítica y este cambio de escala, aun cuando sea sólo en términos de un *continuum* naturalezacultura, puede dar la sensación de algo extraño y ligeramente contraintuitivo (Braidotti, 2020: 9).

El posthumanismo no aboga por una superación o una eliminación de lo humano. De una manera mucho más compleja, busca cuestionar las certezas humanistas a partir de concebirlas como un conocimiento históricamente situado y profundamente arraigado en las formas de dominio propias del sistema de producción. Mónica Cragolini ha analizado cómo las humanidades perdieron autoridad a medida que la tecnociencia proporcionó mecanismos para la apropiación y modificación del mundo natural. A diferencia de lo que sucedía en el Renacimiento, en el que el acceso al mundo del espíritu que ofrecían las humanidades las colocaba en una posición de

privilegio, el prestigio de las ciencias, escribe Cragolini, terminó vinculándose con la posibilidad del dominio de lo real:

Cuando nace el “humanismo”, las formas de conocimiento que, oponiéndose a la hermeneusis de los textos revelados, plantean la posibilidad del “saber como poder”, permiten que el hombre se arrogue el derecho de investigar “por sí mismo”, colocándose como punto de partida (y punto arquimédico) de todo el conocimiento” (Cragolini, 2014: 19).

El objetivo del posthumanismo radica en articular las herramientas para entender los efectos de las crisis del humanismo como horizonte discursivo y para interrogar los modos de análisis propios de ese conocimiento histórico. Como asegura Julieta Yelin, la noción de *posthumanidades* se identifica con la búsqueda de prácticas críticas (tanto artísticas como intelectuales) que “no se limiten a compartir perspectivas o métodos, lo cual suele dar resultados bastante empobrecedores, sino que se pongan en cuestión los límites que separan un campo de otro, que interroguen, desde la práctica específica, los fundamentos de dicha especificidad” (2020: 28). La búsqueda que menciona Yelin se identifica con las preguntas que se hacen algunos de los testimonios de *Voces de Chernóbil*, preguntas que surgen de la falta de asideros que sucedió a la explosión del reactor nuclear: “Este propósito se apoya en la percepción de que la pregunta por lo humano desbordó el estrecho marco al que la había confinado la filosofía moderna, al volcarse al más vasto y complejo de lo viviente” (Yelin, 2020: 29).

En este sentido, el vínculo entre humanidad y mundanidad que ocurre en la obra de Alexiévich puede pensarse desde la noción de *estética* con la que ha trabajado Jaime Vindel en *Estética fósil*. Para Vindel, la estética se entiende en un sentido amplio, “como *aisthesis*, esto es, como teoría de la sensibilidad. Desde esta perspectiva, la estética se relaciona con la experiencia sensorial que hacemos del mundo, demarcando un territorio expandido que se sitúa mucho

más allá de su asociación con la teoría del arte o con la emisión de juicios de gusto” (2020: 17). La estética como capacidad sensible permite salir del marco de lo humano y extenderse hacia el espectro de lo viviente. Así lo establece Eyal Weizman, para quien la estética no hace referencia únicamente al *sensorium* humano, sino a “la capacidad de los objetos materiales de sentir, de registrar su proximidad con otras cosas y con su entorno” (Weizman, 2017: 32). Vista de esta manera, la estética se entiende como una herramienta de descripción de las transformaciones de un sitio determinado. Las voces de Chernóbil, por supuesto, son vertebradas por los testimonios que Alexiévich recoge en su trabajo de campo, pero al mismo tiempo es posible entenderlas como las marcas de proximidad que se desprenden de los animales, de los objetos o del entorno, cuya capacidad sensible se asoma, como menciona Alexiévich, *detrás de los hechos*.

La inclusión de lo viviente en el campo de la experiencia marca de igual modo un cambio en las formas de representación. Esta ha sido una de las aportaciones del posthumanismo al análisis narrativo. Pieter Vermeulen (2020: 24), por ejemplo, se ha preguntado por la existencia de formas literarias adecuadas para representar realidades que son demasiado grandes, demasiado lentas y demasiado dispersas o intangibles para caber en formatos tradicionales. En tanto dispositivo de construcción de sentido, el periodismo también forma parte de esta discusión. Argumento entonces que *Voces de Chernóbil* resulta una aportación trascendental al campo del periodismo, pues lo concibe desde una perspectiva no antropocéntrica, fundamental para entender, como menciona Grusin al inicio de esta sección, algunos de los problemas centrales de la actualidad. El siguiente apartado, por tanto, estará dedicado a pensar cómo el ejercicio periodístico que lleva a cabo Alexiévich lidia con este problema y las estrategias a través de las cuales *Voces de Chernóbil* pone en marcha un enfoque posthumano

para retratar las escalas humanas, animales y geológicas que se vieron entrelazadas en ese momento histórico.

3. Otras sensibilidades en *Voces de Chernóbil*

Voces de Chernóbil comienza con la imagen de un umbral:

La noche del 26 de abril... Durante aquella única noche nos trasladamos a otro lugar de la historia. Realizamos un salto hacia una nueva realidad, y esta ha resultado hallarse por encima no solo de nuestro saber, sino también de nuestra imaginación. Se ha roto el hilo del tiempo (Alexiévich, 2015: 45).

El tiempo se ha salido de sus goznes: la conocida expresión de Hamlet transmite el desconcierto que se presenta después de atravesar el umbral; lo que antes parecía un claro punto de apoyo, se ha convertido en un elemento extraño, ajena a la lógica del nuevo orden de las cosas. “De pronto”, continúa la autora, “el pasado se ha visto impotente; no encontramos en él en qué apoyarnos; en el archivo omnisciente (al menos así nos lo parecía) de la humanidad no se han hallado las claves para abrir esta puerta” (2015: 45).

Tras el umbral de Chernóbil, los sentidos sobre los que se había construido el intercambio social y la perspectiva histórica han quedado, si no obsoletos, sí desactualizados. Descifrar su significado requiere una capacidad de lectura distinta, como anota Alexiévich: “Chernóbil es un enigma que aún debemos descifrar. Un signo que no sabemos leer. Tal vez el enigma del siglo XXI. Un reto para nuestro tiempo” (2015: 45). Se trata de un enigma cuyo desafío consiste en que pone en cuestión presente, pasado y futuro. El canon, la cultura certificada por generaciones para dar cuenta de nuestro paso por el mundo, resulta insuficiente para explicar las densidades de la experiencia. Los cuerpos se han cargado de radiación. A los familiares se les prohíbe abrazar o besar a los cadáveres. Alexiévich declara (2015: 55): “¡Ante esto, hasta Shakespeare se queda mudo!

Como el gran Dante. Acercarse o no, esa es la cuestión. Besar o no besar”.

¿Por qué resulta complicado el contacto con este nuevo régimen de sensibilidad? Ludmila Dmítrevna, maestra rural y uno de los testimonios de *Voces de Chernóbil*, sostiene que se trata de una cuestión de lenguaje: “Había una cultura antes de Chernóbil, pero no existe una cultura después de Chernóbil. Vivimos inmersos en las ideas de la guerra, del hundimiento del socialismo y de un futuro indefinido. Nos faltan nuevas ideas, nuevos objetivos y pensamientos. ¿Dónde están nuestros escritores, nuestros filósofos? ¿Por qué callan?” (Alexiévich, 2015: 313). Para Dmítrevna, el principal problema de esta situación radica en que las palabras no pueden seguir la complejidad del problema porque su foco es reducido por naturaleza. “Una gente empobrecida y humillada. De pronto hemos descubierto que no somos necesarios. Que no hacemos ninguna falta [...] Necesitamos más que nunca nuevos libros, porque a nuestro alrededor nace una vida nueva”, finaliza Dmítrevna (Alexiévich, 2015: 313). Las historias canónicas tienen un límite, el límite humano, precisamente la barrera que se derrumba con la explosión del reactor nuclear.

Así como sucede con el problema de lenguaje del que habla Dmítrevna, la noción de tiempo en Occidente ha sido construida por el discurso de la Ilustración. La idea de progreso vertebró nuestros sistemas de pensamiento a partir de la certeza de un constante avance de la humanidad. En contraposición, el periodista Anatoli Shimanski relata la impresión que le produjo pensar en términos temporales en los que la figura humana perdía toda importancia:

Recuerdo una conversación con un científico: “Esto es para miles de años”, me explicaba. “El uranio se desintegra en 238 semidesintegraciones. Si lo traducimos en tiempo, significa mil millones de años. Y en el caso del torio, son catorce mil millones de años”.

Cincuenta. Cien. Doscientos años. Vale. Pero ¿más? Más allá de esta cifra, mi mente no podía imaginar. Dejaba de comprender qué es el tiempo. ¿Dónde estoy?” (Aolexiévich, 2015: 195).

Sin una definición clara del tiempo y nuestro lugar en él, las explicaciones apenas transmiten un significado. El operador de cine Serguéi Gurin, por ejemplo, compara la precisión de las cifras de una de las batallas de la Segunda Guerra Mundial (muertes inmediatas, fácilmente calculables) con las magnitudes difusas de los efectos de la radiación en los cuerpos y en el ambiente: “Sólo más tarde nos empezaron a llegar unas explicaciones demasiado abstractas para nuestro entendimiento: “dentro de varias generaciones, “eternamente”, “la nada” (Alexiévich, 2015: 177).

Hito Steyerl ha propuesto un ejercicio para entender este desconcierto. En “En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical”, Steyerl escribe: “Imagina que caes. Pero no hay tierra” (2014: 15). La caída constante, sin un fin a la vista, le sirve a la autora para elaborar el argumento según el cual la perspectiva lineal, desde el Renacimiento la forma dominante de organización de lo visible, ha perdido validez en las últimas décadas como herramienta de lectura del mundo. De acuerdo con Steyerl, la desorientación tiene lugar debido a la pérdida de un horizonte fijo: (Steyerl, 2014: 17): “Y con la pérdida del horizonte comienza también la retirada de un paradigma estable de orientación que ha establecido a lo largo de la modernidad conceptos de sujeto y de objeto, de tiempo y de espacio. Al caer, las líneas del horizonte estallan, giran y se superponen”. Para Steyerl, este cambio de paradigma trae consigo la posibilidad de que emerjan otras formas de visualidad, no necesariamente ancladas en la promesa renacentista de un espectador único, de pretensiones universales.

La perspectiva lineal tradujo a términos de representación el ideal europeo del humano como la presencia central, con una clara

distinción jerárquica entre sujetos y objetos, entre racionalidad y animalidad. Desde el terreno político, la Ilustración puso en marcha este mecanismo en la relación entre humanidad y mundanidad a partir del uso de la técnica. Manuel Temprado considera:

La Ilustración se autodestruye porque en su origen se configura como tal bajo el signo del dominio de la naturaleza. Y se autodestruye porque éste, el dominio de la naturaleza, sigue, como la ilustración misma, una lógica implacable que termina volviéndose contra el sujeto dominante, reduciendo su propia naturaleza interior, y finalmente su mismo yo, a mero sustrato de dominio (Temprado, 2007: 6).

Una lógica que se vuelve contra sí misma: el vínculo más fuerte que construye la Ilustración (y en consecuencia la idea de progreso) es el de una dominación natural, epistémica y visual¹.

La crisis sensible que introduce la explosión del reactor nuclear en Chernóbil pone en entredicho este modelo. Lo dice Lilia Mijáilovna cuando habla de la toma de conciencia que sucede a la explosión del reactor nuclear y la irreparable pérdida que esto conlleva: “Ha cambiado el mundo, que ahora ya no nos parece eterno, como lo ha sido hasta hace muy poco. De pronto la Tierra se ha vuelto pequeña. Nos hemos visto privados de la inmortalidad. Esto es lo que nos ha pasado. Hemos perdido el sentido de la eternidad” (Alexiévich, 2015: 335). Sin eternidad, sin la condición de futuro necesaria para toda narración, el tiempo que construye *Voces de Chernóbil* se distancia de aquél cuyo principio establece una distinción radical entre humanidad y mundo, en el que la primera domina al segundo y

¹ Donna Haraway ha mencionado que es necesario encontrar otra relación con la naturaleza además de la basada en la posesión (traducción propia) (en DeLoughrey y Handley, 2011: 8). Para DeLoughrey y Handley (2011: 8), esto equivale a decir que necesitamos establecer otra relación con la otredad misma: “Imaginarse una totalidad y una otredad que no pueden ser poseídas constituye el suelo común entre la ecocrítica y la postcolonialidad” (traducción propia).

encuentra en él una fuente inagotable de recursos. Vasili Borísovich, en una de las entrevistas recogidas por Alexiévich, caracteriza este proceso como un desfase entre la técnica y nuestra capacidad para usarla: “El hombre ha inventado una técnica para la que aún no está preparado. No está a su nivel. ¿Es posible darle una pistola a un niño? Nosotros somos unos niños locos [...] Chernóbil no ha terminado, tan solo acaba de empezar” (Alexiévich, 2015: 365).

De la misma manera que las visualidades emergentes que menciona Steyerl pueden ofrecer otro tipo de certezas, las nuevas realidades sensibles que aparecen en *Voces de Chernóbil* traen consigo la potencia de alterar las formas de representación de temas cuya naturaleza parece incompatible con la visión ilustrada del tiempo lineal. Uno de estos temas se hace presente en las dudas con las que Alexiévich abre el libro. Ante la pregunta de por qué seguir escribiendo sobre Chernóbil cuando se han escrito ya miles de páginas, la autora afirma que el texto se dedica a trazar las huellas imperceptibles de nuestro paso por la tierra. Es tan fácil, escribe Alexiévich (2015: 43), “deslizarse a la banalidad del horror”; ella, en cambio, lo mira como el principio de una nueva historia, una historia mucho más compleja en la que se pone en cuestión nuestra concepción como especie y nuestro lugar en el mundo: “Cuántas veces el arte ha ensayado el Apocalipsis, ha probado las más diversas versiones tecnológicas del final del mundo, pero ahora sabemos positivamente que la vida es incomparablemente mucho más fantástica” (2015: 44).

De acuerdo con Ilana Feldman, lo que *Voces de Chernóbil* muestra es cómo el desastre nuclear puso en cuestión los sentidos humanos: “Según Alexiévich, luego de la explosión del reactor nuclear y la consecuente contaminación de la región, los sentidos dejaron de ser útiles, los ojos, los oídos, los dedos dejaron de ser útiles, porque la radiación no se ve, no tiene olor ni sonido, es como un virus, invisible” (Feldman, 2022: 32). En la entrevista consigo misma con

la que se abre *Voces de Chernóbil*, Alexiévich desarrolla esta idea. El problema, argumenta la autora bielorrusa (2015: 49), radica en que para esta catástrofe no estábamos preparados como especie biológica; es decir, nuestros instrumentos naturales de contacto habían quedado obsoletos. La radiación es incorpórea. Nuestro sistema conceptual, continúa Alexiévich, nos ha preparado para la guerra. En este punto, la imagen del enemigo cambia radicalmente: la hierba, los peces del río, las manzanas. “El mundo que nos rodeaba, antes amoldable y amistoso, ahora infundía pavor” (2015: 49).

Chernóbil desplaza la posición de la mirada, de lo humano y su lenguaje bélico y anclado a la noción de progreso a la posibilidad de otras sensibilidades. Este tránsito lo vivió Serguéi Gurin, quien viajó a la zona de desastre con el trabajo de recoger imágenes de los actos de heroísmo que habían tenido lugar después de la explosión del reactor. Dos de esos héroes, un hombre y su nieto, habían conducido durante días todo el ganado procedente de una localidad cercana. “Después de la filmación”, dice Gurin, “el zootécnico me llevó a una zanja gigantesca; allí es donde se habían enterrado a todas aquellas vacas. Pero no se me ocurrió filmar aquello. Me coloqué de espaldas a la zanja y me puse a filmar en la mejor tradición de los documentales soviéticos: los tractoristas leen el periódico *Pravda*” (Alexiévich, 2015: 171). Días más tarde, Gurin entró con unos soldados a una casa del pueblo donde únicamente vivía una anciana, a quien se vieron obligados a evacuar. La mujer salió con un gato en brazos. A los animales, cuenta Gurin, no se les estaba permitido salir de Chernóbil, pues se pensaba que cargaban radiación en el pelo. No obstante, la mujer se negó a irse sin el gato. Era su familia, dijo. ¿Cómo lo abandonaría? “Pues bien”, menciona Gurin, “a partir de aquella mujer... Y de aquel manzano en flor... A partir de aquello empezó todo. Ahora sólo filmo animales. Ya se lo he dicho, he descubierto el sentido de mi vida” (Alexiévich, 2015: 179).

El contacto forzado con el mundo elimina la distancia contemplativa que solía establecer el sujeto en relación con su entorno. Las formas sensoriales, en consecuencia, se adaptan a esta nueva situación:

Alexiévich comenzó a observar el mundo que lo rodeaba con otros ojos, ampliando su visión y dando visibilidad a esa experiencia de difícil lectura. Según nos cuenta, “una pequeña hormiga se arrastra por la tierra, y ahora está cerca de mí. Un pájaro vuela en el cielo y también está cerca de mí. Entre ellos y yo, el espacio se redujo. Ya no existe el abismo de antes (Feldman, 2022: 32).

Feldman recoge el testimonio que un apicultor le dio a Alexiévich en el que cuenta cómo después de la explosión del reactor nuclear, al jardín le faltaba un sonido familiar. El silencio se debía a que ninguna de las abejas había salido a volar: “Después me dijeron que había ocurrido un accidente en la central atómica, que estaba cerca. Durante mucho tiempo no supimos nada. Las abejas sabían, pero nosotros no. Ahora, si noto algo extraño, voy a observarlas. En ellas está la vida” (en Feldman, 2022: 32).

Los testimonios que recoge Alexiévich hablan frecuentemente de una recién descubierta cercanía con los animales, con el entorno. Las barreras, previamente reforzadas por una noción de racionalidad bien definida, se volvieron porosas. “Desde siempre me ha atormentado el hecho de que la verdad no cabe en un único corazón, en una mente. Es demasiado fragmentada, abundante, diferente, está repartida por todo el mundo”, asegura Alexiévich (2016: 17) para referirse a la variedad de enfoques de su trabajo periodístico. En esta misma tesitura, Amanda Boetzkes (en Davis y Turpin, 2014: 21) ha escrito cómo, en un momento histórico como el actual (definido por un horizonte de expectativas marcado por fenómenos como el cambio climático o la escasez de recursos provocada por el capitalismo extractivista), necesitan recalibrarse los sistemas sensoriales y de percepción que hasta el momento han otorgado

legibilidad a los procesos políticos, culturales y sensoriales sobre los que se sostiene el intercambio social². Es de este modo, continúa Boetzkes, como podemos empezar a aprehender (en un sentido afectivo, intelectual y estético) la magnitud de las crisis planetarias en que nos encontramos inmersos.

4. Apuntes finales: hacia un periodismo posthumano

En el discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura 2015, Svetlana Alexiévich dedicó la sección inicial a explicar cómo encontró la forma ideal en la que tomarían cuerpo sus obras. Si Flaubert, dice, se definía a sí mismo como una pluma humana, ella, Alexiévich (2016: 12), puede entenderse como un oído humano debido a su fascinación por la vertiente oral de la experiencia. “¿Qué es lo que hago yo? Yo recopilo la cotidianidad de los sentimientos, de los pensamientos, de las palabras. Me interesa la historia del alma. La cotidianidad del alma. Aquello que la gran Historia suele obviar, aquello de lo que prescinde su visión altiva” (Alexiévich, 2016: 18). Su interés, asegura, está reservado para el sufrimiento de los personajes de las pequeñas historias: “En mis libros él mismo cuenta su pequeña historia, y junto con esa historia cuenta la gran Historia”. (Alexiévich, 2016: 19)

La declaración de Alexiévich da una pista del tipo de periodismo capaz de descifrar los sentidos de este mundo en construcción; es decir, un periodismo cuyo punto central sea la búsqueda desde la experiencia misma³, en la que la narración, atenta a esos pliegues

² Entre Chernóbil y la época actual, con sus diferentes escalas en magnitud, puede establecerse un paralelo relacionado con una históricamente reciente (al menos en ciertos confines del planeta) sensación de vulnerabilidad compartida. En la siguiente descripción, Alexiévich (2016: 34) podría estar hablando de cualquiera de estos dos momentos: “Dentro de la zona ya no me sentía bielorrusa, rusa ni ucraniana, sino representante de una especie biológica que podría ser destruida”.

³ Aun si esta experiencia, como lo demuestra el siguiente testimonio, se enuncia desde la incompreensión: “Apunte usted. No hemos comprendido lo que hemos visto, pero que

entre humanidad y mundanidad, extienda el foco más allá de la centralidad del sujeto por el que tradicionalmente se ha interesado. Constituye, en esencia, la rearticulación de los mecanismos propios del relato en un contexto de complejidad abrumadora: “No se hallaban palabras para unos sentimientos nuevos y no se encontraban los sentimientos adecuados para las nuevas palabras [...] Sencillamente, ya no bastaba con los hechos; aspirabas a asomarte a lo que había detrás de ellos, a penetrar en el significado de lo que acontecía” (Alexiévich, 2015: 48).

“Durante aquella única noche nos trasladamos a otro lugar de la historia”: la frase de Alexiévich (2015: 45) al inicio del libro anuncia la existencia de otro devenir histórico, un tiempo en construcción para cuya interpretación un ejercicio como el de *Voces de Chernóbil* marca el camino que podrían seguir cultivando las formas periodísticas de este siglo en construcción. En esta nueva temporalidad, la separación entre lo humano y lo mundano se desmorona para dar paso a una convivencia que, aunque forzada por las condiciones, ha permitido la configuración de otro tipo construcciones analíticas y de tratamientos periodísticos.

Desde la perspectiva propuesta por el posthumanismo, la idea del fin del mundo resulta insuficiente (*el mundo de quién*, parece ser el cuestionamiento que surge de inmediato) y necesita complejizarse para dejar espacio a relatos que propongan estéticas capaces de dotar de sentido a esta nueva realidad. Feldman, por ejemplo, compara *Voces de Chernóbil* con el perspectivismo amerindio, para el cual “los seres humanos, los animales, los árboles, los ríos, los peces, el cielo, la lluvia, el viento y el sol comparten el mismo espíritu, la misma vida, aunque tengan diferentes cuerpos” (Feldman, 2022: 33). Para Feldman, el punto de intersección entre el perspectivismo

queden nuestras palabras. Alguien las leerá y entenderá. Más tarde. Después de nosotros” (Alexiévich, 2015: 47).

amerindio y Alexiévich radica en la voluntad de ampliar el espectro del testigo (porque testigo, asegura, “es también el que escucha y no se va”) a fin de evitar, como escribe Primo Levi (en Feldman, 2022: 33), esa escena siempre repetida de la narración que los demás no escuchan. *El callado y misterioso mundo de los otros*, lo ha llamado Alexiévich, cuya pluma, ese gran oído humano, ha cumplido en *Voces de Chernóbil* la función de un dispositivo ultrasensible, atento a las palpitaciones humanas y mundanas que lo rodean.

“Mi maestro, Alés Adamovich [...], también consideraba que escribir ficción sobre los horrores del siglo XX es un sacrilegio. No se puede inventar. Hay que exponer la verdad tal como es. Es necesaria una *superliteratura*. Es el testigo quien debe hablar”, asegura Alexiévich (2016: 17). Podríamos entender la *superliteratura* de la que habla Alexiévich como una variación del periodismo en la que el ejercicio de representación cuestiona la existencia de un sujeto autónomo, conectado con su entorno únicamente a partir de sus posibilidades de explotación. Frente al encuentro forzado con la mundanidad que provocó la explosión del reactor nuclear, *Voces de Chernóbil* propone una forma expresiva que aquí he denominado periodismo posthumano, una perspectiva múltiple en la que lo humano y lo mundano se otorgan sentido en un movimiento conjunto, recíproco e irremediabilmente vinculado.

Un periodismo posthumano, en conclusión, ofrece las herramientas para marcar un cambio tanto en las formas de representación como en el tipo de mirada con el que se conduce su trabajo de campo. Se trata de una vertiente periodística que, como lo lleva a cabo el libro de Alexiévich, otorga importancia histórica y política a los elementos no humanos que conforman el entramado de los problemas de la actualidad. De esta manera, como hace *Voces de Chernóbil*, la experiencia de los animales, por ejemplo, ilumina la experiencia humana, y el mismo movimiento tiene lugar en el sentido contrario. El relato que propone este tipo de periodismo se convierte, a la

manera de Weizman (2017: 32), en un registro de proximidades entre lo material, lo humano y lo animal. En el contexto de las crisis ambientales del siglo XXI, caracterizadas por una muy arraigada indiferencia hacia lo mundano, ésta parece ser una de las formas narrativas de las que disponemos para *sensibilizarnos* (ya en un sentido emocional, ya en un sentido estético) sobre la cada vez más estrecha relación entre lo humano y lo mundano.

Bibliografía:

Alexiévich, S. (2015). *Voces de Chernóbil. Crónica del futuro*. Ciudad de México, Debate.

(2016). *Sobre la batalla perdida. Discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura 2015*. Ciudad de México, Debate.

Braidotti, R. (2020). *El conocimiento posthumano*. Madrid, Gedisa.

Cragolini, M. (2014). “Extraños animales: la presencia de la cuestión animal en el pensamiento contemporáneo” en *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, año I, volumen II, octubre. Recuperado de <https://revistaleca.org/index.php/leca/article/view/13> [Consultado el 26 de enero de 2024].

Danowski, D. y Viveiros, E. (2017) “Qué escabrosa bestia...” en *Revista de la Universidad de México*, Dossier Extinción, noviembre. Recuperado de <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/563c4088-0d0b-4910-a3ac-b97e41888b11/que-escabrosa-bestia> [Consultado el 22 de enero de 2024].

Davis, H. y Turpin, E. (2014) *Art in the Anthropocene*. Londres, Open Humanities Press.

DeLoughrey, E. y Handley, G. (ed.) (2011) *Postcolonial Ecologies. Literatures of the Environment*. Nueva York, Oxford University Press.

- Feldman, I. (2022). “De *Holocausto* (1978) a *Chernobyl* (2019). ¿Qué puede hacer el audiovisual ante un pasado traumático y un futuro amenazado?” en *Acta Poética*, volumen 43, número 1, enero-junio. Recuperado de https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822022000100011 [Consultado el 22 de enero de 2024].
- Grusin, R. (ed.) (2015). *The Nonhuman Turn*. Estados Unidos, University of Minnesota Press.
- Martínez, T. (2002). “Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI” en *Cuadernos de literatura*, Bogotá. Número 8, enero-junio. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5228602> [Consultado el 6 de enero de 2024].
- Rotker, S. (2005). *La invención de la crónica*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica y Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- Scott, E. (2014). “Feeling in the Dark. Ecology at the Edges of History” en *American Art*, volumen 28, número 3. Recuperado de <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/679695> [Consultado el 15 de enero de 2024].
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- Temprado, M. (2007). “La Ilustración de Ulises: Lectura de la *Odisea* a la luz de la *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno” en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, número 52. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/temprado52.pdf> [Consultado el 15 de enero de 2024].
- Vermeulen, P. (2020). *Literature and the Anthropocene*. Nueva York, Routledge.
- Vindel, J. (2020). *Estética fósil. Imaginarios de la energía y la crisis ecosocial*. Barcelona, Arcadia.

Weizman, E. (2017). “Sobre Forensic Architecture, Conversación con Eyal Weizman” en *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*. Ciudad de México, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM.

Yelin, J. (2020). *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal*. Estados Pittsburgh, Latin America Research Commons.



© del artículo, los/as autores/as

Este texto está protegido por una licencia Reconocimiento [Creative Commons 4.0](#).

Usted es libre de compartir —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y adaptar el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso comercialmente, siempre que cumpla la condición de:

Atribución: Usted debe reconocer el crédito de una obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace.

[Resumen de licencia](#) - [Texto completo de la licencia](#)