

USO Y SEMÁNTICA DE CHERNÓBIL  
EN EL TEATRO IBEROAMERICANO CONTEMPORÁNEOUSE AND SEMANTICS OF CHERNOBYL  
AT THE CONTEMPORARY IBERO-AMERICAN THEATER

ANTONIO CÉSAR MORÓN

Universidad de Granada

<https://orcid.org/0000-0001-9595-6328>

acemores@gmail.com

Recibido: 06.04.2022

Aceptado: 01.09.2023

RESUMEN: Este artículo se acerca a la catástrofe nuclear ocurrida en Chernóbil el 26 de abril del año 1986, analizando, desde un punto de vista ideológico y cultural, la manera en que ha sido trabajada la memoria de la tragedia en el teatro iberoamericano contemporáneo. Atendiendo a este último adjetivo, conviene señalar que el intervalo temporal del estudio quedará ceñido exclusivamente a las obras y montajes realizados durante el presente siglo. Una vez establecidas estas premisas iniciales, será identificado un corpus de estudio concreto sobre el que trabajar y, a partir de aquí, se formularán tanto los elementos comunes como los códigos diferenciales y específicos de cada uno de los productos culturales seleccionados. Este análisis permitirá extraer claves pertinentes mediante las que elaborar una interpretación detallada en referencia a los espacios conceptuales del uso y la semántica configurados alrededor del topónimo *Chernóbil*. Se parte, pues, de la hipótesis de existencia de una serie de semas significativos adheridos al nombre mismo, que, a lo largo de los años, ha ido ampliando su base semántica, llegando a convertirse en un concepto con el que trabajar de forma creativa, tanto para la escritura dramática como para la puesta en escena. En este sentido, debemos tener en cuenta que la imagen de Chernóbil, la cual pasa de un ámbito puramente histórico y social a un espacio constituido por signos culturales, no mantiene una codificación única o exclusiva dirigida por institución alguna, sino que, más bien, parece responder a ingredientes psicológicos y emocionales relacionados con experiencias derivadas de realidades artísticas diversas.

PALABRAS CLAVE: Chernóbil, accidente, enfermedad, memoria, Teatro iberoamericano

ABSTRACT: This article approaches the nuclear catastrophe occurred in Chernobyl on April 26, 1986. It will be analyzed, from an ideological and cultural point of view, the way in which the memory of the tragedy has been worked on into the Ibero-American Contemporary Theater. It should be noted that the time interval of the study will be limited exclusively to the works and theatrical productions carried out during the present century. Once these initial premises have been established, a specific study corpus will be identified. From here, both the common elements and the differential and specific codes of each of the selected cultural products will be formulated. This analysis will allow the extraction of pertinent keys through which to elaborate a detailed interpretation in reference to the conceptual spaces of use and semantics configured around the Chernobyl place name. It starts, then, from the hypothesis of the existence of a series of significant semes attached to the noun itself, which, over the years, has been expanding its semantic base, becoming a concept with which to work creatively for dramatic writing and for staging. In this sense, we must take into account that the image of Chernobyl, which passes from a purely historical and social sphere to a space constituted by cultural signs, does not maintain a unique or exclusive codification directed by any institution, but rather, seems to respond to psychological and emotional ingredients related to experiences derived from diverse artistic realities.

KEYWORDS: Chernobyl, Accident, Illness, Memory, Ibero-American Theater



## 1. INTRODUCCIÓN: BREVE APUNTE DE SITUACIÓN DEL CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL DE CHERNÓBIL

Chernóbil es uno en Minsk y otro en la propia zona.

Y en alguna parte de Europa será una tercera cosa.

Svetlana Alexievich, *Voces de Chernóbil*

Desde que el 26 de abril del año 1986, a la 1:23 de la madrugada, explotase el reactor cuarto de la central nuclear Vladimir Illich Lenin, situada en la frontera entre Ucrania y Bielorrusia, han sido múltiples los acercamientos de estudio que alrededor de la catástrofe se han producido, fundamentalmente procedentes todos ellos del ámbito científico y medioambiental, de la sociología y de la historia. La tragedia supuso un cambio de paradigma para la antigua URSS, cuyo

desmembramiento afectó a la estabilidad y (re)organización de la geopolítica mundial.

Chernóbil fue proyectado a las sociedades de todo el mundo, no solo como un desgraciado episodio de la historia contemporánea, sino como un concepto generado por diferentes estructuras semánticas, desde la catástrofe técnica al drama humano y medioambiental, lo que contribuyó a que se tematizara también a nivel cultural. A lo largo de estos casi cuarenta años de historia del desastre, han sido múltiples los acercamientos que se han realizado a nivel cinematográfico, artístico y literario, siendo los más relevantes, en cuanto a difusión internacional se refiere, el texto de la Premio Nobel, Svetlana Alexievich, *Voces de Chernóbil. Crónica de futuro* (publicado en el año 1997) y la miniserie de la plataforma de contenido digital HBO, *Chernobyl* (estrenada en el año 2019), la cual basa el trasfondo de varias de sus historias y personajes en el libro de la escritora bielorrusa.

## 2. EVIDENCIA INICIAL Y CORPUS DE ESTUDIO

Este artículo busca analizar el Chernóbil cultural y, de manera más concreta, el uso y la semántica de *Chernóbil* como concepto en el teatro iberoamericano contemporáneo. Vamos a encontrar, en esta línea, obras y montajes en español, catalán, francés y portugués, tanto en Europa: España, Francia y República Checa; como en Sudamérica: Argentina, Brasil, Colombia y México. El objetivo de su análisis es descubrir los intereses temáticos y las perspectivas de acercamiento generadas en cada una de ellas, señalando cuáles son los elementos compartidos y destacando aquellos que suponen la aportación más original de cada pieza, dibujando la silueta del *horizonte de expectativas* conformado entre autor-lector/espectador, dentro de lo que Iuri Lotman denomina *semiosfera*, es decir, el mundo semiótico cultural que comparte una comunidad, si bien, en este caso, casi podríamos exportar los resultados obtenidos hacia una *comunidad mundial*. Tomaremos como punto de partida una de las aproximaciones iniciales del teórico de la Escuela de Tartu, en tanto que consideración del universo semiótico como “un mecanismo único [...] un gran sistema [...] fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis” (Lotman 1996: 12). En este sentido, trabajaremos una doble idea de textualidad, construida a partir de diferentes consideraciones lotmanianas, especialmente aquellas centradas en el establecimiento de una teoría de la interacción de las culturas (Lotman 1996: 40-51). Así, por un lado, vendríamos a evidenciar la existencia de una *textualidad paradigmática*, establecida por la existencia individualizada de diferentes *traducciones* de la realidad cultural hacia una ficción teatral determinada por un pensamiento creador; y, por otro, estableceríamos una *textualidad sintagmática*, en tanto que procedemos con este artículo a generar un nuevo universo semiótico, textualizado por comparación y contraste de *traducciones* de la experiencia cultural sobre Chernóbil que, hasta el momento, habían permanecido aisladas.

Por orden cronológico, estas son las obras y montajes teatrales producidos íntegramente en el siglo XXI: *La plegaria de Chernóbil* (España, 2006); *Petit*

*Hotel Chernóbil* (Argentina, 2006); *Chernóbil, paraíso natural* (España, 2010); *Los cisnes de Chernóbil* (República Checa, 2014); *La esperanza de un bosque brotando de mi cadáver* (Méjico, 2018); *El idiota de Chernóbil* (Colombia, 2018); *Carrer de Txernóbil* (España, 2019); *Chernóbil (Bunraku japonés)* (España, 2019); *Attraction* (Francia-Brasil, 2020); *Madrid, Chernóbil. Teatro vivo en tiempos de pandemia* (España, 2020); *Hojas Negras: Bosque Rojo* (España, 2021). La recuperación de este corpus ha sido desarrollada a través de tres vías fundamentales: textos publicados; rastreo en Internet de los montajes sobre los que ha quedado testimonio videográfico; y textos solicitados directamente a sus autores en forma de manuscrito.

El primer elemento en común que debemos destacar es que en ocho de las once obras mencionadas aparece desde el mismo título la palabra *Chernóbil*, contextualizada de forma más o menos precisa en torno a la idea o argumento general que será tratado en la obra. Esta evidencia invita a deducir que la palabra reclama con éxito la atención de lectores o público, lo cual confirma que no obedece solamente a una indicación geográfica, sino que ha sido convertida en referencia que se ha ido cargando de multitud de semas a medida que ha venido pasando sobre ella la Historia y la investigación en la materia.

### 2.1. *La plegaria de Chernóbil. El amargo sabor del ajenjo*<sup>1</sup>

Veinte años después de la tragedia, y estrenada el mismo día de dicho aniversario, nos encontramos ante una obra de carácter testimonial, basada íntegramente en el libro homónimo de Svetlana Alexievich. Los autores de esta dramaturgia seleccionan una serie de pasajes de gran impacto, que actúan como representación simbólico-escénica de la memoria. Dicho conjunto de pasajes está vehiculado, a modo de hilo conductor, por un personaje denominado Presentador. Arranca la pieza con una "Obertura" desarrollada por títeres, en la que participan un militar y un científico que intentan contextualizar política y socialmente el accidente, dentro de la ideología y la propaganda de la Unión Soviética.

Comienza aquí una primera parte denominada "Museo": un conjunto de testimonios recogidos en formato de monólogo dramático. El testimonio central de este apartado es el de Ludmila Ignatenko,<sup>2</sup> que relata el día a día de una esposa, embarazada de unos meses, cuyo marido participó en la primera fila de extinción del incendio. Más tarde es trasladado a un hospital de Moscú y el monólogo cuenta cómo se va degradando corporalmente su marido, cómo su hija muere a las pocas horas de nacer y cómo el estado pretende utilizar su cadáver para realizar investigaciones científicas. Posteriormente nos encontramos con otros testimonios, en el que una tríada de personajes —denominados como Mujer joven, Mujer de un bombero y Mujer— exponen su situación después de la tragedia, en cuanto a los riesgos de tener descendencia y el miedo que

---

<sup>1</sup> Dramaturgia de Jesús Arbués y Marion Pueo. Producciones Viridiana y Teatro Che y Moche. Estrenada en el Teatro Principal de Zaragoza en 2006.

<sup>2</sup> Ludmila Ignatenko es el personaje más universal de Alexievich.

genera su presencia entre la población, hasta el punto de ser identificados bajo la degradante etiqueta de *gente de Chernóbil*. El testimonio posterior de un Liquidador —que cuenta cómo desde los mandos del ejército se les chantajeaba para subir al tejado del reactor a limpiar restos de granito contaminado o cómo tuvieron que introducirse en el agua del mismo reactor inundado para evitar una catástrofe aún mayor— cierra esta primera parte del texto.

La segunda parte lleva por título “La gente de Chernóbil”. Prosigue con la misma dinámica dramática procedente de la primera, si bien aquí podemos observar que los testimonios se vuelven más breves, sucediéndose de forma más rápida. En este apartado reconocemos un aspecto mucho más brechtiano de la obra, en el que el cuerpo del actor se presenta como el continente de unas palabras testimoniales, intentando distanciar a los intérpretes de los personajes. Un primer bloque de esta segunda parte, “Liquidadores”, está referido a toda la gente que estuvo presente durante los primeros días de la tragedia: liquidadores, cazadores, un químico. El segundo bloque, “Protección de la Naturaleza”, cuenta el estado en el que han quedado la tierra y los animales y la relación entre los habitantes autóctonos: cómo consumen la leche de las vacas, cómo la venden fuera sin decir que es de Chernóbil, al igual que hacen con la agricultura local. El tercer bloque está compuesto por un Coro de Niños nacidos después de la tragedia y afectados por la misma, que dan su testimonio acerca de cómo se les considera peligrosos o apestados por ser procedentes de la zona de exclusión. Se trabaja una dialéctica entre *vida normal* y *vida de Chernóbil*, con la que se consigue focalizar, de manera plástica y emocional, la contextualización trágica del acontecimiento. Con todo ello, el final es un estremecedor testimonio titulado “Sobre el niño deforme que de todas formas voy a querer”, en el que se habla de cómo una niña le plantea a su madre esta realidad y de cómo la madre reflexiona acerca de su vida convertida en una especie de *show* de laboratorio.

Si bien el título de la obra es tomado directamente de Alexievich, la aportación de Arbués y Pueo, como artífices de la dramaturgia, está en el subtítulo: *El amargo sabor del ajenjo*. Es la primera vez que se trabaja con uno de los significados etimológicos de la palabra Chernóbil, *ajenjo*: una hierba entre cuyas características destaca el sabor amargo. Los autores de la obra han ligado semas relacionados con tragedia y dolor —implicados en la cultura simbólica popular hispanohablante con el adjetivo *amargo*— con la etimología misma del nombre propio de la ciudad. La intención ha sido generar en el espectador la idea de una especie de premonición, de destino fatal incorporado al lugar, partiendo del significado implícito en su propia nomenclatura. Por otro lado, el ajenjo está relacionado también con el bíblico *Libro del Apocalipsis*, en el que se describe cómo se precipita desde el cielo una estrella denominada *Ajenjo*, que, con su sabor amargo, contamina las aguas del planeta. Desde este punto de vista, descubrimos y debemos destacar la utilización de ciertos elementos de naturaleza mágica y/o religiosa con el fin de reflexionar acerca de algunas construcciones dramáticas sugeridas por la tragedia de Chernóbil. Así, tendremos la oportunidad de centrarnos a lo largo de este artículo en el análisis de algunas obras en las que se hace imprescindible para su análisis la utilización del concepto de *lo*

*maravilloso*, extraído del ensayo del teórico búlgaro-francés Tzvetan Todorov (1970), hasta el punto de convertirse en el nudo central de algunos argumentos.

## 2.2. *Petit Hotel Chernóbyl*, de Andres Binetti<sup>3</sup>

La obra presenta a cuatro mujeres, jóvenes adultas, sin una perspectiva sólida de futuro, en la que no ocurre nada más allá de los diálogos en los que podemos descubrir sus propias vidas. Lo definitorio del texto no está, pues, en la acción, sino en el deseo de salir de esa especie de agujero negro en el que han caído los personajes y que les impide prosperar. Nos encontramos ante una frustración que pudiéramos calificar de permanente, insalvable, en un espacio que impide la redención. En palabras de su propio autor:

Mi dramaturgia opera sobre el concepto de argentinidad muy frecuentemente, la idea fuerza es que la dramaturgia se corra del realismo y produzca una grieta metafórica, que exista una segunda lectura política del material, y en ese sentido que la lectura política genera más preguntas que respuestas, un teatro político de la incertidumbre podríamos llamarlo. En este mismo sentido trabajo la reactualización de géneros como la gauchesca o el grotesco.<sup>4</sup>

Desde esta perspectiva ofrecida por el propio Binetti, debe ser analizada en el texto la palabra *Chernóbyl* [sic], que aparece en el título y que no vuelve a aparecer ni a tener ninguna relación con la historia. Por otro lado, habría que destacar cómo el nombre de la ciudad aparece ligado a un sintagma compuesto por otras dos palabras: *Petit Hotel*. Esta idea hace alusión, por un lado, al espacio físico cerrado donde conviven los personajes, que, como aludíamos anteriormente, se carga de simbolismo en torno a la radiación de negatividad y pesimismo que les impide avanzar emocionalmente; mientras que, por otro lado, se alude a un elemento que se va a incorporar de manera tangencial en otras piezas: el denominado *turismo de Chernóbil*, concepto que desarrollaremos en el punto siguiente con mayor profusión. La idea de un pequeño hotel para pasar unas vacaciones con encanto en el área afectada por la catástrofe resultaría del todo ridícula, si no fuera más ridícula aún la realidad de que algo así pueda ser vendido por turoperadores.

Chernóbil es un símbolo con el que Andrés Binetti desea acercarse a la realidad de la sociedad argentina, no como algo actual, sino como una esencia de ella misma. Así lo ve también la crítica Edith Scher, cuando plantea que "El petit hotel Chernobyl (un lugar claramente tóxico), resuena, dolorosamente, como un sitio tristemente argentino" (Scher 2006). Con todo ello, podemos afirmar que la semántica de la palabra Chernóbil es aquí descontextualizada, no teniendo nada que ver con la catástrofe de origen, pero cuyo uso a modo de concepto

---

<sup>3</sup> Dirigida por Andrés Binetti y Paula Andrea López Oyanarte. Cía. Teatro de los Calderos. Estrenada en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires. 2006.

<sup>4</sup> Cita obtenida a través de una entrevista personal al autor mediante la red social Facebook, el día 6 de noviembre de 2020.

comodín es efectivo en dos sentidos: en primer lugar, como reclamo a la atención del público; en segundo lugar, como herramienta de análisis sociopolítico.<sup>5</sup>

### 2.3. *Chernóbil, paraíso natural*, de Rosario Hernández Catalán<sup>6</sup>

Dos son los alegatos fundamentales que se manifiestan en esta obra con carácter de crítica social y política: el primero de ellos, el más descarnado, viene constituido contra el uso de la energía nuclear; el segundo de ellos, contra el ya citado *turismo de Chernóbil*, que desde principios de siglo permite hacer visitas guiadas a la *zona de exclusión* de la catástrofe. De este modo, la vinculación sintagmática entre el nombre propio *Chernóbil* y el concepto publicitario *paraíso natural* se convierte en una ridiculización de la posmoderna ambición occidental por buscar actividades y emociones que puedan ser exhibidas en redes sociales. En el año 2011, el periódico *El Mundo* publicó un reportaje acerca de esta realidad, en el que se recogía el consejo que reciben los visitantes a la Zona de Exclusión de Chernóbil, por parte de las autoridades que supervisan la guía: “No hay ningún peligro de radiación, pero, por si acaso, ¡no vengan con pantalón corto!” (Alsedo 2011). La autora nos expone ante una naturaleza destrozada, a través de una familia en la que las mutaciones han traspasado lo físico, para incrustarse también en los propios códigos sociales y éticos, entre los cuales se ha naturalizado el incesto como única forma de generar descendencia. Mientras, un grupo de turistas aborregados exclaman un sonoro *oh* admirativo, ya sea ante la descripción de la noria de Pripiat y las grandezas de la antigua URSS, ya sea ante la exposición, controlada desde sus trajes, a la radiación. Hernández Catalán reflexiona con máxima crudeza acerca, tanto de la hipocresía del poder, como de la falta de compromiso de la ciudadanía que conforma las sociedades del mundo industrializado.

### 2.4. *Los cisnes de Chernóbil*, de David Llorente<sup>7</sup>

Entre la distopía orwelliana y el “cuento de hadas duro y oscuro” —adaptación libre de *El lago de los cisnes*— (Ferrer, 2014), nos encontramos esta obra de carácter simbolista e infantil. Tras la catástrofe radiactiva de Chernóbil, el mundo que pudiéramos considerar real ha mutado. En este nuevo mundo conviven personajes humanos con animales y demás elementos de una naturaleza alterada en su espacio. La radiación se convierte en símbolo de la transformación del mundo y marca tanto el argumento de la historia como las acotaciones de dirección del texto: un “Lago de agua radiactiva” (Llorente 2017), propondrá desde el mismo

<sup>5</sup> La originalidad de esta segunda dinámica veremos que se va a convertir en una constante en el resto de piezas que serán analizadas a lo largo de estas páginas, alcanzando un énfasis especial cuando se la relacione con la actual situación de pandemia sobrevenida a finales del año 2019.

<sup>6</sup> Premio Asturias Joven de Textos Teatrales. 2009.

<sup>7</sup> Estrenada en el Teatro Nacional de Praga por el Grupo de Teatro del Instituto Bilingüe Budějovická [en español con subtítulos en checo], en 2014.

comienzo el autor, como lugar que presidirá y que influirá en toda la trama. Por otro lado, Llorente establece la caída del régimen soviético como una especie de hueco en el que introducir hipótesis de mundos posibles, de ambiente medieval a modo de símbolo: un mundo de fantasía, de sueño (o pesadilla) que solo puede ser una proyección de la inexistencia. Chernóbil se nos presenta, así, como la imagen de un vacío, en el que cualquier realidad puede ser posible, porque la realidad tangible quedó arrasada, a excepción de —como argumentábamos anteriormente— la radiactividad, que durará de manera eterna. Esa radiactividad contamina cualquier realidad posible, incluso la realidad imaginativa proyectada desde los códigos de la literatura infantil. Se establece así una dicotomía entre *imagen literal* e *imagen literaria*, en torno a la cual aparecen como transformaciones (imagen literaria), lo que serían mutaciones (imagen literal): mutaciones en los seres humanos recién nacidos.

El establecimiento de esta dicotomía, como estrategia con la que acercarnos al argumento, nos ayuda a desvelar el porqué de la aparición de un personaje que existe dentro del texto en tan solo una acotación: un liquidador que entra y al instante desaparece, asustado ante el inicio de las transformaciones. En primer lugar, habría que decir que el liquidador es el único personaje procedente de la historia real de la catástrofe. Alcanza en el texto, pues, la misma dimensión que la idea de radiactividad. El objetivo que se pretende alcanzar con la introducción de este personaje, desde un punto de vista simbólico, es entonces paralelo al que se genera mediante la introducción de la realidad radiactiva en un mundo de cuento de hadas: para dar cuenta del vacío, del hueco de realidad. Pero, al mismo tiempo que el liquidador simboliza el hueco de realidad tras la catástrofe, el autor nos lo presenta mirando directamente la realidad posible, “las transformaciones”, y marchándose “asustado” (Llorente 2017). Habría algunas preguntas que hacer en torno a esta acción propuesta, que son fundamentales para entender esta obra misma y su mensaje. Y para responderlas vamos a proceder desde una consideración del texto como estructura simbólica que emana una pluralidad de sentidos (Barthes 1972). En primer lugar: ¿por qué le asustan las transformaciones? En parte, la respuesta ya ha sido adelantada: el liquidador contempla la imagen literal a la que se refiere el texto, no la imagen literaria: mutaciones en vez de transformaciones; del mismo modo que el tumor que plantea que padece un árbol, se aparece ahora en la imagen literal como el tumor desarrollado por cientos de miles de personas en el área de afectación de la catástrofe nuclear. Esta es, pues, la misión de este personaje: anclar al lector-espectador a la imagen literal y transmitirle el mensaje de que la realidad de Chernóbil es tan desesperanzadora —“El lago será un cementerio nuclear. Y los cisnes nadarán toda su vida entre basura radiactiva. Esa es la verdad” o “No hay esperanza desde que explotó Chernóbil” (Llorente 2017: 52-53), afirmarán algunos de los personajes—, que la única forma de enfrentarse a ella es disfrazarla, vestirla a través de la literatura, utilizando el elemento que ha traído el impacto de la radiactividad: la transformación, la mutación, en este caso, de una cosa en otra, de una realidad literal en una ficción literaria.



2.5. *La esperanza de un bosque brotando de mi cadáver. A partir de Voces de Chernóbil y Prometeo encadenado*, de Anacarsis Ramos<sup>8</sup>

Nos encontramos ante una obra profusa en acciones y dividida en diferentes planos de ficción, como se puede observar ya desde el mismo título. Se mezclan relatos extraídos directamente del libro *Voces de Chernóbil*, con una continuación ficcional de dichos relatos. A modo de ejemplo: basado en el relato de Ludmila Ignatenko, nos ofrece el autor una primera escena situada en su día de bodas. Se insiste en el sentimiento del amor como motor del mundo. Svetlana Alexievich aparece como personaje, realizando las entrevistas que habrán de conformar su propio libro. Un juego de *mise en abyme* que traduce la intensidad del carácter profuso al que nos hemos referido en un primer momento.

Chernóbil es desarrollado como un *concepto con* el que analizar la realidad, más que un *concepto sobre* el que analizar una realidad, convirtiéndose así en una especie de *arma crítica* que utiliza el personaje mitológico de Prometeo para cuestionar el sostenimiento —por parte de la ciencia— del capitalismo como sistema *ad aeternum*. La radiación de Chernóbil adquiere de este modo una dimensión de tipo psicológico, que afecta incluso a la imagen y proyección cultural del propio ser humano tanto en la (meta)ficción —nueva proyección del personaje de Prometeo—, como en la (meta)realidad del teatro.

El perfil onírico que adquiere la última escena merece un comentario detallado, pues es la situación que concentra el motor de carácter psicológico de la autoría trasladada al texto. Nos encontramos ante un sueño, trazado mediante una técnica de tipo surrealista, en donde un personaje visualiza cómo Ciudad de Méjico se ha hundido en un lago del que brotan todos sus ciudadanos como cadáveres. Termina diciendo: “sueño con un edén que brota de nuestra putrefacción” (Ramos 2018). El autor liga la obra a su propia muerte: mi cadáver-nuestra putrefacción; pero esa muerte es concebida como una esperanza-sueño, que hará brotar un bosque-edén. Esta es quizás la razón por la que a lo largo de la obra se nos dice en varios pasajes que Chernóbil puede ser considerada una historia de amor. Si atendemos al concepto de Chernóbil como *arma con* y ligamos dicho concepto a la idea de la esperanza-sueño por la aparición de un bosque-edén que resurja a partir de mi (nuestro) cadáver-putrefacción, podemos concluir diciendo que, lo que finalmente está proponiendo el autor con esta obra es la posibilidad que ofrece una tragedia como la de Chernóbil para cambiar el (mi-nuestro) mundo, a través de la reflexión crítica acerca de ese (mi-nuestro) mundo con espíritu constructivo, instalándose en una nueva actuación del ser humano ante sus congéneres, ante la Naturaleza misma, y, en definitiva, ante la realidad del mundo.

---

<sup>8</sup> Estrenada en la Escuela Nacional de Arte Teatral de Ciudad de Méjico en 2018. Dirigida por Martín Acosta.

## 2.6. *El idiota de Chernóbil*. Texto de creación colectiva dirigido por Ma Zhen-dhong y Alejandro González Puche<sup>9</sup>

Las referencias del espectáculo están ligadas principalmente a la obra *El idiota* de Dostoievski. Nos encontramos ante una metaficción entre lo novelístico y lo testimonial, en la que el príncipe Mishkin —personaje procedente de la novela del autor ruso— aparece en el espacio de la tragedia nuclear y dialoga con distintos personajes extraídos de los documentos testimoniales de la obra de Alexievich, presentando un mundo articulado entre lo onírico y el grotesco, para reflexionar acerca del sentido de la vida y de la existencia del ser humano. La idea de ligar la obra de Dostoievski y la de Alexievich nos la explican los propios autores del proyecto en la siguiente cita:

Alexander Revalski, personaje de *Voces de Chernóbil*, menciona: "Chernóbil es un tema de Dostoievski. Un intento de justificación del hombre". Estas enigmáticas palabras nos han dado pie para preguntar, ¿cuál de sus novelas se acerca a esta realidad? Como conocedores de la poética de Dostoievski hemos llegado a la elección de *El idiota* como la novela a partir de la cual podremos mantener un diálogo con las voces de Chernóbil. Como sabemos, el príncipe Lev Nikoláievich Mishkin tiene una obsesión con aquellos relatos de personas que, estando condenadas a muerte, en el momento de patíbulo se les conmuta la pena. A través de varios relatos, el príncipe Mishkin reflexiona sobre las terribles consecuencias de esta aterradora experiencia. La idea de seguir viviendo después de saber que se iba a morir es terrible. De igual manera, los damnificados de Chernóbil, saben que están condenados a una acelerada muerte, pero no saben cuándo, y de qué forma aparecerá; cada día que viven es como un milagro. Los tres personajes principales de *El idiota*, Lev Nikoláievich Mishkin, Nastasia Filíppovna y Pafrión Semiónovich Rogozhin, interactuarán con los sobrevivientes de Chernóbil, pondrán el contrapunto de los ideales humanistas y espirituales ante estos nuevos personajes, como espíritus que deambulan por la zona: "Después de Chernóbil, ha quedado la mitología de Chernóbil". Al final, queda la sensación que toda esta espiritualidad y sentido religioso de Dostoievski no sirviera de mucho para responder a las preguntas de cómo vivir y entender la tragedia. (UNIVALLE 2021: 5-6)

Algunos de los integrantes del grupo que compuso este proyecto se encontraban realizando estudios universitarios en Minsk y Jarkov (la capital y la segunda ciudad más importante de Ucrania) cuando sucedió la tragedia. Este hecho ayuda a cargar de sentido la metodología empleada en el proceso creativo, utilizando el testimonio como vehículo idóneo para una construcción dramática que basaron en improvisación emocional —siguiendo el sistema de Stanislavski—, en tanto que la novela y sus personajes se iban situando en el universo de Chernóbil. Mediante la proyección de *videomapping* intentaron, por otro lado, desarrollar un dispositivo escenográfico que no solo mostrase, sino que además comunicase una atmósfera de radiación.

---

<sup>9</sup> Estrenada por el Laboratorio Escénico Univalle en el Teatro Libre de Chapinero de Bogotá en 2018.

## 2.7. *Carrer de Txernóbil*, de Joaquim Armengol y Evelyn Arévalo<sup>10</sup>

La obra consiste en un monólogo principal —“Una solitaria voz humana”, extraído de *Voces de Chernóbil*— tratado con bastante fidelidad al texto original. Y un monólogo secundario, titulado: “Monólogo acerca de que el hombre solo se espera en la maldad y de qué sencillo y abierto está a las palabras simples del amor”. ¿Por qué se pondrían ambos monólogos juntos? Cabría pensar que así se incorporan, desde un punto de vista técnico, una voz (personaje) femenina y otra masculina en el espectáculo. Pero lo que hay que plantearse es qué mensaje lanza el tener ambos monólogos juntos. Si con el primero nos encontramos ante un relato testimonial de experiencia vivida —en el que la transformación del personaje se va operando al mismo tiempo que transcurre la diégesis dramática—, el segundo, muestra el cambio de un hombre a partir de una experiencia vivida: un cambio hacia la reflexión religiosa. Nos muestra, en definitiva, un personaje ya transformado, sin hablar tanto del recuerdo de su experiencia, como de lo que ha supuesto para él esa experiencia. Y quizás el mensaje debamos buscarlo en la intención del título mismo. ¿Por qué calle, *Carrer de Txernóbil*? El título está sacado directamente de uno de los momentos del monólogo de Ludmila Ignatenko, en el que se dice: “Així és com visc... Visc alhora en un món real i en un altre irreal. I no sé on em trobo millor [...]. Aquí en som molts. Tot el carrer, i per això l’anomenem carrer de Txernòbil” (Armengol y Arévalo 2020). En este parlamento se habla del mundo de frontera, entre lo real y lo irreal que están viviendo todos los afectados por el desastre, en esa especie de barrio/gueto denominado como Calle de Chernóbil. Una calle en la que pueden habitar, como dos *vecinos* más, los personajes de Ludmila y Nikolai, así como sus experiencias vividas, como dos de las tantas voces que tratan acerca de la afectación directa de Chernóbil en las vidas de decenas de miles de seres humanos.

## 2.8. *Chernóbil* (Bunraku japonés)<sup>11</sup>

Incluimos la siguiente obra más por el título empleado que por su propia dinámica argumental, dado que, a tenor de las palabras de la directora artística del espectáculo, Alejandra Prieto: “De Chernóbil solo tenemos el título, es porque el muñeco protagonista (que es un muñeco tipo *bunraku*) lo llamamos así porque fue el resultado de varias piezas de otros muñecos que salieron defectuosas, y que la obra va sobre un mundo en el que ha desaparecido la vida, pero no va sobre la tragedia nuclear”.<sup>12</sup> Esta afirmación esconde la descripción de un resultado aparentemente inocente de plástica escénica (como es la elaboración de un muñeco de trapo) a partir de una conceptualización semántica del término Chernóbil: el empleo del adjetivo *defectuoso* para referirse al proceso del que

<sup>10</sup> Estrenada por la Cía. Oblideu-vos de nosaltres, bajo la dirección de Joaquim Armengol, en la Sala la Planeta de Gerona en 2019.

<sup>11</sup> Estrenado por la Cía. Winged Cranes en los Teatros del Canal de Madrid en 2019.

<sup>12</sup> Cita obtenida a través de email de la directora artística de la compañía, Alejandra Prieto, el 11 de noviembre de 2020.

parte la transformación o construcción del muñeco que va a ser representativo de la vida y de la existencia misma en un escenario en el que “ha desaparecido la vida”, es sintomático de una dinámica determinada de percepción psicológica de la historia de Chernóbil, que es la que venimos analizando a lo largo de estas páginas.

## 2.9. *Atracción*, de Florence Valéro<sup>13</sup>

La obra está dividida en cinco partes, entrelazadas desde una perspectiva algo enrevesada en cuanto al argumento, generando una mezcla de mundo e historia reales de Chernóbil, con una especie de mundo de *lo maravilloso*, hacia el final de la obra, relacionado con aquello en lo que se ha convertido Chernóbil: un parque de atracciones para el turismo de riesgo y un centro del tráfico ilegal de metal.

La atracción está generada entre distintos espacios y tiempos —desde el año 86 hasta el año 2011—, que vienen ligados, *atraídos* de manera casi mágica a través de recuerdos del pasado y vivencias del presente de sus personajes; incluso a través de personajes que primero son objetos (una muñeca), para después convertirse en seres humanos. El argumento se ve técnicamente esclarecido en el sueño de uno de los niños que aparece en las primeras escenas de la obra junto a su madre y hermana durante la evacuación de Pripiat, en tanto que el padre de familia queda en la zona para trabajar como liquidador.

Encontraremos una mezcla de nombres con referente real —Marie Curie— y nombres con referente literario —Vasily Ignatenko—; este último da cuenta de su existencia a través de un diario que tiene una misteriosa mujer mayor que se ha quedado a vivir durante veinticinco años en la zona de exclusión: ¿es un *alter ego* de su esposa Ludmila Ignatenko? De nuevo, como veíamos en una obra anterior, aparece el juego metaficcional construido a partir de la ficción testimonial de Alexievich.

La radiactividad aparece también como elemento desde el que concebir un espacio de transformación, donde lo mágico —aquí presentado finalmente como ingrediente construido a partir de lo onírico y de la memoria— es posible.

## 2.10. *Madrid, Chernóbil. Teatro vivo en tiempos de pandemia*, de Fernanda Valencia y Guillermo Logar<sup>14</sup>

En tanto que preparaban un espectáculo acerca de Chernóbil basado en la obra de Alexievich, Valencia y Logar se encontraron de lleno con la pandemia de COVID-19 y el confinamiento vivido en España desde marzo de 2020, lo cual les hizo reconducir su proyecto, estableciendo un paralelismo entre la tragedia de

---

<sup>13</sup> Estrenada dentro del ciclo #emcasacomesc y transmitida en streaming desde el Teatro Sesc Santana de Sao Paulo, en traducción al portugués, en dirección de Bruno Perillo, en 2020. En palabras de la propia autora, el texto original fue concebido dentro de un formato de teatro radiofónico.

<sup>14</sup> Estrenada por The R. Mutt Society, en Sala Nueve Norte de Madrid en 2020.

Chernóbil y la pandemia vivida desde Madrid, que entre marzo y abril de 2020 se había convertido en la ciudad más golpeada por el virus a nivel mundial (Mercado, 2020). Para llevar a cabo la dramaturgia de este espectáculo, ambos creadores recurrieron a dos crónicas publicadas en el diario español *El País*, tituladas: “Solos en la hora final”, de Juan Diego Quesada (2020); y “Regreso a Wuhan”, de Macarena Vidal Liy (2020). Con todo este material construyeron un espectáculo vivo,

... homenaje que ambos creadores rinden a Peter Brook [...] al que deben gran parte de su educación teatral y que en su obra *El espacio vacío* habla sobre la necesidad de combatir siempre y en todo momento el teatro sin vida, artificial, mecánico. El teatro muerto. (Ruiz 2020)

Completamente ligados a la realidad de la noticia y del día a día de toda una sociedad, ambos creadores desarrollaron un intenso trabajo de “memoria de aquellos meses”, en los que

[a]lgunos días estábamos pegados a las noticias, obsesionados con la conexión con lo inmediato, perdidos en el exceso de información; otros, sumergidos en pesadillas que pertenecen a una dimensión muy alejada de lo cotidiano. Para ello jugamos con escenas muy distintas, vocabularios de géneros diversos. En nuestro proceso de ensayos buscamos evitar la solemnidad, la autocomplacencia y la emoción artificial, así como los discursos intelectuales huecos. Lo que llamamos teatro vivo es la búsqueda constante de un teatro que sea eficaz, minucioso, entretenido y directo. (Ruiz 2020)

### 2.11. *Hojas Negras: Bosque Rojo*, de Antonio César Morón<sup>15</sup>

La historia está contada en diferentes espacios temporales a través de un complejo entramado argumental en el que están relacionados dos estados, Unión Soviética y España, a lo largo de múltiples momentos históricos, desde finales de los años setenta hasta el año 2020. En palabras de su autor:

*Hojas Negras: Bosque Rojo* es mi propia imagen de Chernóbil. Construida a base de emociones infantiles mientras miraba aquel Informe Semanal en el que se exhibió el primer reportaje en España acerca de la catástrofe. Construida a base de conversaciones y miedos compartidos con mis compañeros en el patio del colegio. Construida a base de lecturas, de documentales, de series de televisión. Chernóbil es para mí un collage en el que la historia y la memoria han creado una imagen semántica imprecisa, una especie de nube que nutre mi emoción. Y es al mismo tiempo un espacio casi nostálgico de mi infancia, “pues a nuestro parecer, cualquiera tiempo pasado fue mejor”. Qué paradoja, ¿verdad? (La Función Teatro y Teatro Vital del Alma 2021)

<sup>15</sup> Estrenada por la Cía Teatro Vital del Alma en colaboración con La Función Teatro, en el Teatro Isabel La Católica de Granada. Dirigida por Rafael Ruiz en 2021.

Dos hermanas irán enlazando a través de las cartas y fotografías que su madre (recientemente fallecida en una residencia de ancianos durante la pandemia de Covid) ha dejado en una caja, la historia familiar, desencadenada a partir del viaje de Anixi (el padre al que prácticamente no conocieron) a España en el año 1973, con la intención de conocer a la familia de su madre, una Niña de la Guerra que salió en 1937 desde el puerto de Bilbao, con ocho años de edad, en dirección a la Unión Soviética, donde se casó y tuvo este único hijo. Mientras Anixi espera tomar un autobús que lo traslade desde Madrid a la tierra de su madre, conoce a Aurora, una maestra hija de unos emigrantes andaluces de Granada. Hay dos eventos que hacen de ese día un momento señalado. Uno histórico: es el día en el que ETA acaba de asesinar al presidente Carrero Blanco con un coche bomba. Otro personal: es el cumpleaños de Aurora. Finalmente, Anixi no viaja al pueblo de su madre e inicia una historia de amor con Aurora que será establecida a distancia. Pero en el encuentro amoroso de esos días ella ha quedado embarazada.

Se establecen múltiples paralelismos entre el aparato de poder bajo el que se produjo la catástrofe nuclear de Chernóbil y el gobierno español que pilotó la pandemia por COVID-19. El mensaje final de la historia es que el aparato de poder soviético permitió que gente con una falta completa de preparación estuviese en puestos de responsabilidad, lo cual llevó al desastre; del mismo modo que el gobierno de España del año 2020 permitió mantener en puestos de responsabilidad a agentes políticos o a supuestos especialistas que se comportaron como agentes políticos y que, de igual modo, llevó a una catástrofe sanitaria mucho más agravada en España que en el resto de países europeos.

El periodista de investigación Francisco Mercado demostró objetivamente, en su obra titulada *Una pandemia de errores*, esta última afirmación, exponiendo cifras y datos reales, para llegar a la conclusión de que "La mayor batalla contra la pandemia no la da el Gobierno en el campo sanitario ni científico. El eje de su guerra ha sido la comunicación" (Mercado 2020: 379). En este sentido, cabe tener en cuenta que la obra que estamos comentando apareció más tarde compilada en un libro conjunto que lleva el significativo título de *Teatro de alarma* (Morón 2021) y acerca del cual el propio autor advierte en una entrevista que "es un libro de pandemia, gestado durante los meses de confinamiento en España. Es un libro de crítica y de denuncia. Teatro político", lo que le lleva a asumir como intelectual el cometido de "dejar memoria literaria de lo que aquí estaba ocurriendo" (Gilabert 2021), evidenciando, a través de estas últimas declaraciones, la intención del autor de hacer aflorar su propia percepción acerca de la actuación del poder político ante la pandemia, que permite realizar una lectura —como la desarrollada a lo largo de este punto— en torno a los paralelismos destacados entre las situaciones sociohistóricas de la España de 2020 y la Unión Soviética del año 1986.

### 3. CONCLUSIONES

Después de haber establecido una primera hipótesis general en torno a la evidencia del uso de la palabra Chernóbil como garantía de éxito comercial y de

la constatación de que necesariamente esa palabra haya generado una acumulación semántica concreta, tamizada a lo largo de estos treinta y siete años de historia, resulta fundamental extraer otras conclusiones de carácter más específico, a partir de lo que se ha ido señalando a lo largo de la exposición de las obras referenciadas, deteniéndose en los dos ejes complementarios del uso y la semántica de *Chernóbil* a nivel conceptual. Algunas de ellas han ido apareciendo a lo largo del desarrollo de estas reflexiones; conviene recogerlas en un conjunto unitario que permita dar una perspectiva completa y arrojar luz sobre el tema central de este artículo.

En cuanto al *uso*, la premisa fundamental a destacar es que el libro de Alexievich se convierte definitivamente en la voz, el contexto, el color que dibuja el horizonte de sentido de toda obra que albergue en su título la palabra Chernóbil. Y especialmente se convierte en predominante la idea del *testimonio*. Al margen de si una obra en concreto utiliza alguno de los testimonios de la autora bielorrusa —ya hemos visto cómo el más recurrente es el de Ludmila Ignatenko, seguido de las historias de liquidadores—, cierto es que en gran parte de las obras se utiliza el testimonio como técnica a partir de la cual generar una crítica o concienciación sociopolítica y ética. Hay obras que utilizan Chernóbil para atacar la propia configuración sociopolítica y/o la identidad nacional del país de origen del autor; y obras en las que se ataca el orden mundial, utilizando el término Chernóbil descontextualizado de su propia historia concreta dentro de un sistema político determinado —como fue el comunismo de la URSS—, para atacar, por ejemplo, al actual sistema capitalista, como podemos observar en la obra de Anacarsis Ramos. Chernóbil —como ya aludimos— pasa constantemente a ser un *concepto con* el que analizar la realidad, más que un *concepto sobre* el que analizar una realidad.

Una vez que ha sido conceptualizado, el término Chernóbil es utilizado también para realizar un acercamiento histórico desde un punto de vista emocional a momentos concretos; el más utilizado: la caída del Muro de Berlín, como símbolo del aniquilamiento definitivo de la URSS. Y a un mismo tiempo, debido a esa perspectiva emocional, se utiliza el término para generar una retrospectiva cultural de los años ochenta, tanto a nivel de contexto internacional —como puede ser la aparición, en la obra de Florence Valéro, del tema *La isla bonita*, de Madonna, del año 1986; o de la versión de *Lili Marlen*, del grupo Olé Olé, del mismo año, en la obra de Antonio César Morón—. Esto nos conecta directamente con la infancia en algunas de las obras, especialmente en autores nacidos en los años 60 o 70, que tienen un ligero recuerdo de la tragedia (vivida a través de los noticieros) y que ligan la misma en algunos aspectos a una melancolía del tiempo infantil. Y, de aquí, pasamos a obras que directamente utilizan *lo infantil* como técnica de desarrollo dramático que despliega un mundo de fantasía, utilizando las técnicas de lo que Todorov denomina *lo maravilloso* (Todorov 1970), para realizar una aproximación distópica hacia Chernóbil, como podemos observar en la obra de David Llorente.

La *semántica*, por su parte, preexiste al uso mismo del concepto Chernóbil, cargándolo de múltiples significados con los que van a poder actuar los

autores en el proceso de su escritura. Podemos hablar así de una semantización plástica de Chernóbil, haciendo referencia a todo aquello que el concepto trae a nuestras mentes desde el momento de su enunciación lingüística, y que ya habíamos visto que se utilizaba como reclamo en los títulos mismos de las obras.

Una primera semántica resultaría del acercamiento etimológico a la propia palabra, como nos muestran el subtítulo de la obra de Arbués y Pueo, *El amargo sabor del ajenjo*, o la primera parte del título de la obra de Morón: *Hojas Negras*. Chernóbil como *amargo sabor de ajenjo* o como *hojas negras* escondería, en definitiva, una especie de destino trágico desde su mismo nombre.

Para descubrir cuál es el resto de semas que componen esta plástica, basta con leer atentamente las obras e ir extrayendo una semiosis estructurada en torno a dos familias lingüísticas básicas que, en cierto modo, están relacionadas: *accidente* y *enfermedad*. A partir de ahí, encontramos un desarrollo semántico ligado a dichos lexemas, en el que podríamos enunciar significados mínimos como: *Tragedia*, *Muerte*, *Contaminación: Lo radiactivo: Mutación: El mundo mágico* —llevado a cabo a través del onirismo—, *Ausencia de futuro*. La *radiación* se convierte en un símbolo de la transformación del mundo, en tanto que imagen de un vacío de realidad. La *ausencia de futuro* viene constituida en torno a dos ejes: el eje individual humano y el eje medioambiental. El primero, el humano, se puede observar en ciertas acciones y personajes que ayudan a fabricar esa semántica: por un lado, tenemos a los personajes de los marginados, la denominada *gente de Chernóbil*, en la que tanto hincapié se hace a lo largo del texto de Alexievich. Los marginados se constituyen en torno a guetos, como podemos observar desde el título mismo de la obra *Carrer de Txernobil*, en la que —como quedó señalado— se presenta un barrio entero de desplazados socialmente a causa del miedo generado por su exposición continuada a la radiación. Y, por otro lado, en cuanto a las acciones humanas que matizan ese sema de ausencia de futuro, encontraríamos las acciones del Chernóbil paralelo: el del robo de metal, el del robo de electrodomésticos y el del mercado negro de productos agrícolas y ganaderos contaminados. Quizás dentro de esta ausencia de futuro podríamos destacar el turismo de Chernóbil como una más de las acciones definidas, que puede considerarse como un producto híbrido entre una acción, efecto de una ausencia de futuro, y la industria de los turoperadores postmodernos occidentales, destinada a sociedades tan saciadas de todo lo necesario para la vida, que buscan coquetear con los conceptos de *accidente* y *enfermedad*; en definitiva, con el peligro y la muerte, para activar su adrenalina, banalizando la estructura semántica más rabiosamente humana de la catástrofe, con esta presentación de Chernóbil como atracción turística. En las obras tanto de Rosario Hernández Catalán como de Florence Valéro se realiza una crítica fuerte en este sentido; y, también, en cierto modo, aunque con una perspectiva más indirecta, en la obra de Andrés Binetti.

Por último, debemos tener una consideración especial hacia la utilización específica de Chernóbil puesto en relación con la pandemia de COVID-19, en obras como *Madrid Chernóbil. Teatro vivo en tiempos de pandemia* o la más reciente de todas, *Hojas Negras: Bosque Rojo*. El paralelismo entre ambos términos



viene establecido en torno a dos ideas: la catástrofe (el accidente - el virus) y la gestión incompetente de los gobiernos, intentando tapar primero y mintiendo después acerca de las cifras reales de la tragedia. Ambas obras suponen un ejemplo paradigmático acerca de cómo el concepto Chernóbil sirve para analizar una realidad desconocida, por medio de la analogía, con la finalidad psicológica de entender, adaptarse y cargar de significado tangible unas circunstancias trágicas.

Con todo ello, podemos concluir destacando nuevamente el contenido de la cita inicial de Alexievich, con la que se ha intentado confirmar, desde el comienzo mismo de este artículo, la hipótesis de que el enfoque y la consideración acerca del accidente nuclear de Chernóbil pueden ser diferentes en distintos espacios: "Chernóbil es uno en Minsk y otro en la propia zona. Y en alguna parte de Europa será una tercera cosa" (Alexievich 2015: 150). Esta cita nos advierte de que Chernóbil es, en efecto, un concepto con un alto potencial de flexibilidad semántica, siendo capaz de adaptarse a mundos y sociedades diversas. Así, podríamos circunscribir dicha cita mucho más allá de los territorios de la antigua URSS y Europa que, en un principio, la autora bielorrusa plantea. Como ha quedado demostrado a través del análisis de las obras teatrales aquí aparecidas, el significado y el uso de Chernóbil han pasado a ser universales; y actualmente el concepto tiene la energía semántica suficiente como para ser utilizado en cualquier contexto, ya sea histórico, ya sea contemporáneo, ya sea para hablar de la infancia, ya sea para hablar de la sociedad: mundial, específica, futura o presente. La permeabilidad es, pues, la base de un concepto orientado hacia una *comunidad mundial*; y presumimos que seguirá siendo así durante mucho tiempo o, al menos, hasta que —y esperemos que nunca ocurra— otra catástrofe de mayores dimensiones venga a desbancar a Chernóbil del trono de la tragedia.

#### OBRAS CITADAS

- Agüero García, Javier (2017). "La plegaria de Chernóbil: memoria del desastre nuclear en el contexto de un poder agonizante", *Revista Estudios*, 35: 24-73. <https://doi.org/10.15517/re.v0i35.31593>
- Alexievich, Svetlana (2015). *Voces de Chernóbil. Crónica del futuro*, trad. Ricardo San Vicente. Madrid: Debolsillo.
- Alexievich, Svetlana (2002). *La plegaria de Chernóbil. Crónica del futuro*, trad. Ricardo San Vicente. Barcelona: Casiopea.
- Alsedo, Quico (2011). "Chernóbil. 25 años después". *El Mundo*, <<https://www.elmundo.es/especiales/chernobil/turismo-radiactivo/index.html>> (8 de mayo de 2023).
- Arbués, Jesús y Marian Pueo (2006). *La plegaria de Chernóbil. El amargo sabor del ajenjo*. [Adaptación teatral de la obra homónima de Svetlana Alexievich, en traducción al español de Ricardo San Vicente]. Inédito. Vídeo promocional: <[https://www.youtube.com/watch?v=tVXSZ\\_Mu9xA](https://www.youtube.com/watch?v=tVXSZ_Mu9xA)> (7 de diciembre de 2021).
- Armengol, Joaquim y Evelyn Arévalo (2020). *Carrer de Txernóbil*. [A partir del libro homónimo de Svetlana Alexievich]. Inédito.

- Barthes, Roland (1972). *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Binetti, Andrés (2006). *Petit Hotel Chernóbil*. Inédito.
- Ferrer, Carlos (2014). "Los cisnes de Chernóbil hablan en español". *Radio Prague International*, <<https://espanol.radio.cz/los-cisnes-de-chernobil-hablan-en-espanol-8302398>> (7 de diciembre de 2021).
- Gilbert, Javier (2021). "Antonio César Morón: 'La alarma es el estado óptimo del teatro'", *SecretOlivio*. *Cultura andaluza contemporánea*, <<https://secretolivo.com/index.php/2021/09/02/antonio-cesar-moron-la-alarma-es-el-estado-optimo-del-teatro/>> (5 de noviembre de 2022).
- Hernández Catalán, Rosario (2010). *Chernóbil, paraíso natural*. Oviedo: KRK Ediciones.
- La Función Teatro y Teatro Vital del Alma (2021). [Programa de mano de *Hojas Negras: Bosque Rojo. Chernóbil*]. <<https://www.editorialnazari.com/noticias/hojas-negras-bosque-rojo-chernobil/>> (21 de diciembre de 2021).
- Llorente, David (2017). *Los cisnes de Chernóbil, prólogo de Carlos Be*. Madrid: Antígona.
- Lotman, Iuri M. (1996). *La semiosfera, I, selección y traducción de Desiderio Blanco*. Madrid: Cátedra.
- Mercado, Francisco (2020). *Una pandemia de errores. Cómo y por qué la mala gestión del Gobierno convirtió a España en campeona del coronavirus*. Barcelona: Planeta.
- Morón, Antonio César (2021). *Hojas Negras: Bosque Rojo*, in *Teatro de alarma*. Granada: Nazarí, 207-253.
- Quesada, Juan Diego (2020). "Solos en la hora final". *El País*, <<https://elpais.com/espana/madrid/2020-05-21/solos-en-la-pandemia-y-en-la-hora-final.html>> (21 de diciembre de 2021).
- Ramos, Servando Anacarsis (2018). *La esperanza de un bosque brotando de mi cadáver*. [A partir de *Voces de Chernóbil y Prometeo encadenado*]. Inédito, <<https://www.youtube.com/watch?v=VV1f1vnYQ3c>> (7 de diciembre de 2021).
- Ruiz, Rafa (2020). "Madrid, Chernóbil, virus y radiactividad, el terror a lo invisible". <<https://elasombrario.publico.es/madrid-chernobil-virus-radiactividad-terror-invisible/>> (1 de diciembre de 2021).
- Scher, Edith (2006). "Respiración imposible". in *Alternativa teatral*, <[http://www.alternativateatral.com/ver\\_critica.asp?codigo\\_critica=139](http://www.alternativateatral.com/ver_critica.asp?codigo_critica=139)> (7 de diciembre de 2021).
- Todorov, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. París: Éditions de Seuil.
- Valéro, Florence (2019). *Attraction*. París: Le Cygnes.
- Vidal Lij, Macarena (2020). "Regreso a Wuhan". *El País*, <[https://elpais.com/elpais/2020/05/12/eps/1589273709\\_271571.html](https://elpais.com/elpais/2020/05/12/eps/1589273709_271571.html)> (21 de diciembre de 2021).
- UNIVALLE [Biblioteca Digital]. [Proyecto sobre *El idiota de Chernóbil*, solicitado a la Vicerrectoría de Investigaciones de Univalle y propuesto por los grupos de investigación Laboratorio Escénico Univalle y Física Teórica del Estado Sólido]. <<https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/14447/3182%20Alejandro%20González.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (1 de diciembre de 2021).