

## IMÁGENES DE LO OMINOSO Y DE LO ÍNTIMO-FAMILIAR EN LA SERIE DE TELEVISIÓN *CHERNOBYL*

### IMAGES OF THE OMINOUS AND THE INTIMATE-FAMILY IN THE *CHERNOBYL* TV SERIES

**Basilio CASANOVA VARELA**

Universidad Complutense de Madrid

[josebcas@ucm.es](mailto:josebcas@ucm.es)

**Resumen:** Exploramos la presencia de imágenes de lo siniestro (*unheimlich*) en la serie de tv. *Chernobyl* (2019) y la conexión entre la vivencia provocada por dichas imágenes y las de lo íntimo o familiar (*heimlich*). Revisamos la lectura que hace Freud de lo ominoso (1919) a partir de la contribución al tema de Jesús González Requena en *Emergencia de lo siniestro* (1997). La escena de *La Anunciación* constituye el hilo conductor, o escena nuclear, de nuestro trabajo.

**Palabras clave:** ominoso, familiar, Freud, González Requena, *Chernobyl*, anunciación, Angelus.

**Abstract:** We explore the presence of images of the ominous (*unheimlich*) in the TV series *Chernobyl* (2019) and the connection between the experience caused by these images and the intimate or familiar (*heimlich*). We review Freud's text about the ominous (1919) from the contribution of Jesús González Requena in *Emergence of the Sinister* (1997). The scene of the Annunciation constitutes the guiding thread, or nuclear scene, of our work.

**Key words:** ominous, familiar, Freud, González Requena, *Chernobyl*, annunciation, Angelus.

## 1 Introducción

Eugenio Trías en su ya clásico *Lo bello y lo siniestro* exploró las sutiles conexiones entre ambas experiencias, la de lo bello y lo ominoso. En uno de los capítulos del libro tomaba a *Vértigo* (*Vertigo*, 1958), el famoso filme de Alfred Hitchcock, como ejemplo artístico de ese hilo que conduce de manera casi imperceptible de la una a la otra. El del arte constituye uno de los espacios privilegiados, como bien supo ver Sigmund Freud, para profundizar en esa sensación que él llama de lo ominoso. Escogió para ello la obra de E. T. A. Hoffmann *El hombre de arena*. Jesús González Requena ha retomado en nuestros días el método analítico de Freud y lo ha aplicado a los textos cinematográficos. Básicamente, dicho método consiste en tomarse al pie de la letra las imágenes y las palabras y así, deletreando a unas y otras de manera parsimoniosa, poder levantar acta de la experiencia que su lectura desencadena en el lector-espectador. Esa misma metodología de análisis es la que vamos a aplicar en el presente artículo.

## 2. Objetivo metodológico

El objetivo principal de este trabajo es, aplicando la metodología de análisis textual a la serie de televisión *Chernobyl*, demostrar cómo y por qué emerge en ella la experiencia de lo siniestro u ominoso a partir de lo doméstico o familiar. Lo haremos poniendo ejemplos concretos de cómo el paso de lo uno a lo otro se produce en numerosas secuencias de la serie y, para sorpresa del espectador, sin solución de continuidad alguna.

## 3. Lo bello y lo ominoso

Al final del episodio 2 de *Chernobyl*, que lleva por título «Mantén la calma, por favor» («Please, remain calm»), tres hombres ataviados con escafandras y ayudados de linternas se abren paso a través de una capa de agua contaminada por la radiación. Su tarea consiste en abrir la válvula de la compuerta que da acceso a los tanques situados justo debajo del reactor nuclear.



F1. *Chernobyl*

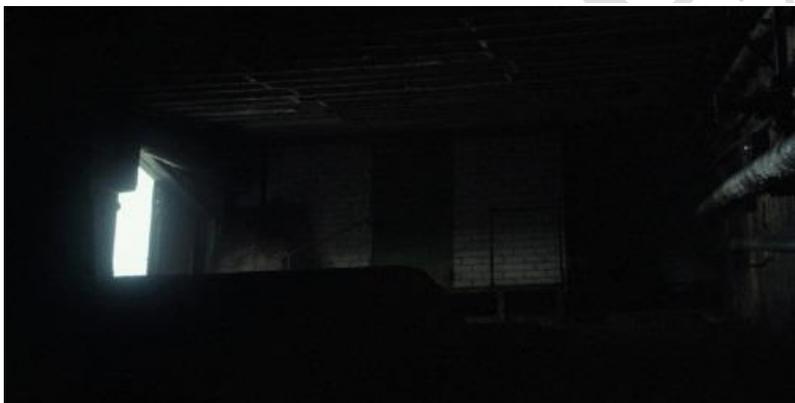
Las imágenes de los tres voluntarios bañados por una luz dorada, avanzando a través del agua, son de una gran belleza (F1, F2). Hasta que las luces de las linternas comienzan a titilar, la respiración de los hombres se vuelve más agitada, la angustia aumenta y lo hace también la sensación de claustrofobia. La imagen, finalmente, funde a negro, sobre el que se escribe, en un ominoso silencio, el nombre del director de la serie.



F2. *Chernobyl*

Los tres hombres lograrán salir vivos de ese inframundo, pero no sobrevivirán más allá de tres semanas.

En su ensayo sobre lo siniestro, Sigmund Freud afirma que «la ficción abre al sentimiento ominoso nuevas posibilidades, que faltan en el vivenciar» (Freud, 1919, p. 250). *Chernobyl* es una serie de ficción basada en hechos reales.



F3. *Chernobyl*

Y bien. ¿Existe para el ser humano alguna experiencia parecida a esta que, como acabamos de ver, invita al espectador a ponerse en la piel de unos seres que son mostrados «nadando debajo de un reactor en llamas»?

Recordemos que han llegado hasta ahí tras haber cruzado cierto umbral, iluminado, que da acceso a

un interior oscuro y húmedo (F3), de apariencia inquietantemente orgánica.<sup>1</sup>

Pero quizá convenga posponer la respuesta a esta pregunta para más adelante.

#### 4. 1:23:45

*Chernobyl* arranca, una vez escrito el título, y tras la secuencia previa del suicidio de Valery Legasov, mostrando el interior de un espacio doméstico. Nos hallamos en una vivienda de Pripyat, la ciudad más próxima a la central nuclear, y lo primero que oímos —el primer sonido— es a una persona vomitar.

<sup>1</sup> La referencia cinematográfica podría ser aquí *Alien: el octavo pasajero* (1979) de Ridley Scott.

Suena, a continuación, una cisterna. Una mujer sale del baño apoyando su mano derecha en la cadera, en un gesto claro de cansancio (F4).

Antes de entrar en la cocina —algo que hará en breves instantes—, la mujer se detiene en el umbral de la puerta del dormitorio y contempla a su marido dormido en la cama.

Es este un plano subjetivo de la mujer. El espectador ve lo mismo que ve ella; comparte por tanto su punto de vista en lo que es una escena familiar, extraída de la vida cotidiana. Nos hallamos en el territorio de lo que Freud llama lo *heimlich*.

La mujer esboza una leve sonrisa y a continuación aprieta ligeramente los labios (F5). ¿Qué es lo que esta mujer calla, omite decir?

Entra después en la cocina a preparar algo. La cámara la abandona y, emplazada ahora en el pasillo de la vivienda, muestra la ventana a través de la cual se puede ver al fondo una de las torres, semejante en su forma a la de una iglesia, de la central Vladimir Ilich Lenin (F6).

Estamos ante una hermosa y elaborada imagen, muy trabajada a nivel compositivo. Su aspecto es el de un cuadro. No hay ningún personaje mirando; solo la cámara y el espectador a través ella, testigos



F4. *Chernobyl*



F5. *Chernobyl*



F6. *Chernobyl*



F7. *Chernobyl*

ambos de lo que sucederá de inmediato: un fogonazo de luz que procede de la planta de energía de Chernobyl ilumina la escena (F7).

La mujer sale de la cocina con una taza en la mano, se lleva la mano al cuello y una sacudida la hace tambalearse hasta perder casi el equilibrio. La onda expansiva alcanza a Pripjat —el sonido viaja más lento que la luz— provocando un temblor semejante al de un sismo, que hace que la mujer dirija su mirada hacia ese punto, ahora luminoso, donde acaba de tener lugar la explosión.

Algo inesperado, y con un efecto semejante al de un *shock* traumático, ha irrumpido en el espacio íntimo, familiar, de esta vivienda de Pripjat. Lo que ha acontecido constituye, a nivel plástico, una suerte de alumbramiento. Un fogonazo de luz que habrá de tomar enseguida la forma de un no menos luminoso haz.

## 5. La mujer y el rayo de luz



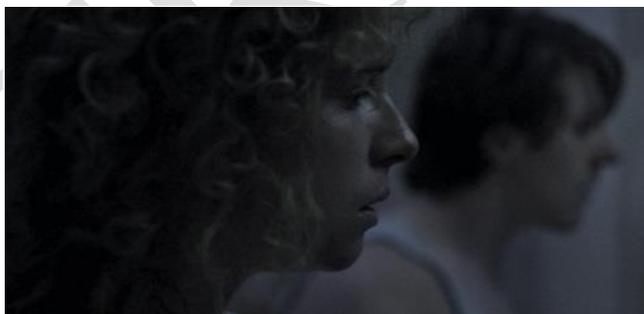
F8. *La Anunciación* (Tiziano)

Estos dos elementos, la mujer y el rayo de luz, nos conducen hasta una de las escenas más representadas de la historia del arte en Occidente: *La Anunciación* (F8).

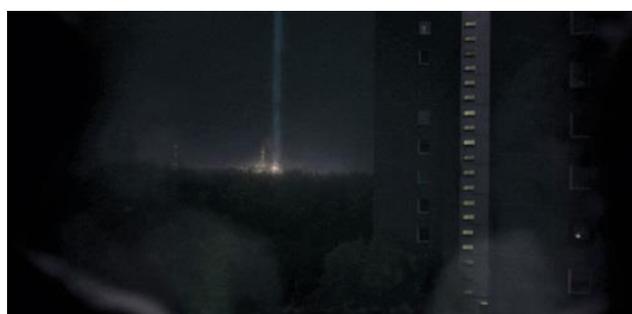
En ella el ángel Gabriel anuncia a María que va a ser madre de un hijo, al que llamará Jesús.

¿De qué es anuncio —o anunciación— esa explosión de luz de la que es privilegiada espectadora esta mujer de Pripjat?

Lo que sigue de la escena abunda en ello. Su marido se despierta y se dirigen los dos hacia la ventana (F9). En plano semisubjetivo de la pareja, vemos cómo una columna de luz emerge del recién destruido reactor (F10).



F9. *Chernobyl*



F10. *Chernobyl*

## 6. Lo nuclear

La escena nuclear de *Chernobyl* no es la de la explosión del reactor número 4 de la central del mismo nombre. Lo que dota a la serie de toda su densidad metafórica y de su espesor semántico —y también, habría que añadir, de su carácter ominoso—, es el hecho de que en la escena de la explosión del núcleo del reactor resuena, de manera del todo inesperada, otra escena más íntima y familiar.

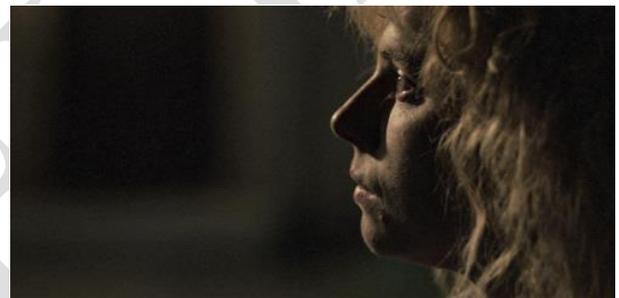
O más bien al revés: es la escena de la explosión la que irrumpe, haciendo de caja de resonancia, en la escena doméstica. El espectador no tiene consciencia del porqué, pero sí le es dado hacer la experiencia de dicha resonancia.

De manera que lo *heimlich* (íntimo-familiar) y lo *unheimlich* (lo ominoso o siniestro) se dan cita en en *Chernobyl* desde el comienzo mismo de la serie.

El marido de Lyudmilla, Vasily Ignatenko, trabaja de bombero. Enseguida sabremos cuál es la tarea que le aguarda: sofocar el incendio desatado en la central nuclear. Dos hermosos planos mostrarán a Lyudmilla contemplando el cielo incendiado de Chernobyl (F11, F12).



F11. *Chernobyl*



F12. *Chernobyl*

De nuevo pues, en escena, los dos elementos nucleares de la Anunciación: la luz —en este caso la de un incendio— y la mujer.

Una escena semejante, esta vez con la presencia al lado de la mujer de su esposo, tendrá lugar más tarde en el conocido como el Puente de la Muerte. Un matrimonio amigo del matrimonio



F13. *Chernobyl*

Ignatenko se acercará hasta allí para presenciar el espectáculo en plena noche. Será en ese hermoso y a la vez siniestro escenario donde la mujer, apoyando su cabeza en el hombro del marido, declare: «It's beautiful».<sup>2</sup>

Sobre las personas que se han desplazado hasta ese mirador caen virtutas radiactivas. Dicha caída la

<sup>2</sup> 'Es precioso'.

filma la cámara al ralentí, como si lo que estuviera cayendo sobre las víctimas —ninguna de las personas que estuvo esa noche en ese puente logró salvar la vida— fuesen navideños copos de nieve (F13).

Lo más familiar —lo navideño, en este caso— confina aquí con su opuesto, lo siniestro.

Del cielo caen, decimos, virutas radiactivas, como caerá también del cielo, al final del episodio, un pájaro muerto (F14).

La cámara, tras recorrer varias calles de Pripyat persiguiendo a los niños que van camino del colegio, recoge la caída de un pájaro al suelo y su agónica muerte en medio de fuertes estertores.

La escena de la Anunciación ha sido, pues, completada. El tercer y decisivo elemento de esta, el ave portadora del mensaje divino, que habla de la concepción y el alumbramiento de un hijo, comparece en *Chernobyl* justo al final del episodio uno. Hay pájaro, pero este es una víctima más de la radiactividad que impregna el ambiente.



F14. *Chernobyl*



F15. *El Ángelus* (Millet)

¿Y si el auténtico mensaje fuera que, muerto el mensajero, no hay nada que anunciar? O que el anuncio lo es únicamente de muerte.

De ser esto así, la escena que vemos perfilarse en *Chernobyl* no sería tanto la de la Anunciación, sino una que estaría más en sintonía con la interpretación que Salvador Dalí hiciera en su día de *El Ángelus* de Jean-François Millet (F15).

El rezo que conmemora, a mediodía, el anuncio del que es mensajero el ángel Gabriel, se convierte para Dalí en el rezo por un hijo muerto. El tono crepuscular que baña la obra de Millet contribuye a esa sensación rayana con lo ominoso.

## 7. El retorno de lo igual

Uno de los motivos a los que atribuye Freud la emergencia de lo siniestro es lo que él mismo llama «compulsión de repetición». La serie *Chernobyl* constituye una prueba en favor de esta hipótesis freudiana.



F16. *Chernobyl*



F17. *Chernobyl*



F18. *Chernobyl*



F19. *Chernobyl*

Si hasta ahora hemos hablado de una constelación visual en la que la mujer —Lyudmilla— se ve confrontada a un rayo de luz, adopte este la forma que adopte, otra escena de la serie ubicada también en el capítulo primero —ese que lleva por título la hora exacta de la explosión, «1:23:45»— constituye una réplica, solo que ampliada, de la protagonizada por Lyudmilla casi al comienzo del mismo. Una suerte de *déjà vu*.

Una doctora contempla a través de una ventana del hospital de Pripyat los efectos de la explosión nuclear. Lo que ella ve no es muy diferente de lo que vio en su momento Lyudmilla a través también de una ventana (F16).

Están con la doctora otro doctor y una enfermera. A la izquierda del plano entrevemos la parte inferior de los cuerpos de dos embarazadas separados por una mampara.

El doctor dice que a una de ellas le queda solo una hora y que la otra hasta mañana, nada. Y añade que «Nothing at this hour but babies»<sup>3</sup> (F17).

La doctora, a la que en ningún momento vemos mirar a ninguna de las mujeres que están a punto de dar a luz, repara sin embargo en el hecho de que no han traído a nadie del incendio. Dice, más exactamente, que no han traído a nadie del fuego. Fuego que el doctor parece ignorar: «What fire?»<sup>4</sup> responde.

<sup>3</sup> 'A esta hora solo hay bebés'.

<sup>4</sup> '¿Qué fuego?'.

La doctora aclara que se trata del fuego de la planta de energía —*the power plant*—. Lugar este muy poderoso desde un punto de vista energético. Como lo es también sin duda el vientre de una embarazada. Una especie de volcán a punto de entrar en erupción. (F18).

La doctora podría estar viendo ahora tanto el incendio<sup>5</sup> de la central de Chernobyl que divisamos a lo lejos como el incendio que habita el interior del cuerpo de esa mujer que tiene frente a sí. Con solo un necesario matiz: que cuando la doctora gira la cabeza para volver a mirar el fuego de la central, no ve a la mujer que tiene delante, ya que cierra por un instante los ojos.

Al fondo, en la parte superior, la central incendiada; justo debajo, reflejado en el cristal de la ventana, el bajo vientre de la mujer a la que está a punto de llegarle la hora de dar a luz (F19).

## 8. La muerte del hijo

No muy lejos de donde veíamos desplomarse el pájaro al final del capítulo uno de *Chernobyl*, y también en plena calle, veremos a Lyudmilla, sentada en un banco, que se agacha a recoger el guante que se le ha caído a una niña. La expresión de la mujer cambia repentinamente; acaba con la cara totalmente desencajada, retorciéndose de dolor (F20).

Sabemos cuál será el destino del ser que Lyudmilla alberga en su interior. La encargada de decírnoslo será la científica Ulana Khomyuk, personaje creado expresamente para la serie, en conversación con Valery Legasov y Boris Shcherbina. El escenario de la conversación no podría ser más revelador.

A la izquierda de Ulana cuelga un cuadro que representa a una madre con su hijo en brazos. La madre tiene tapadas con lo que parecen papeles —o tal vez gasas— la boca y la nariz (F21).

Lyudmilla, cuenta Ulana, dio a luz a una niña que solo sobrevivió cuatro horas. Toda la radiación que recibió la madre fue absorbida por el bebé.

La secuencia final del episodio cuarto pone en escena de manera des-



F20. *Chernobyl*



F21. *Chernobyl*

<sup>5</sup> *Fire*.

garradora, y con extraordinaria precisión, lo que el espectador ya ha oído describir a Ulana con palabras.

Una primera mujer mece a su bebé sentada en una cama; una segunda, tumbada, tiene al suyo llorando a su lado en una cuna. La cámara continúa su estremecedor recorrido por la sala hasta encuadrar una cuna vacía, con la ropa doblada —sin bebé— (F22) y concluye con Lyudmilla sola, sentada en la cama, junto a la ventana (F23). A continuación, la imagen funde a negro.

Nos hemos detenido hasta ahora en la historia íntima, familiar, de *Chernobyl*. Pero ¿qué sucede con la otra historia, la de la catástrofe nuclear y sus devastadores efectos?



F22. *Chernobyl*



F23. *Chernobyl*

## 9. Explosión nuclear

Antes de que la secuencia que transcurre en el interior de la vivienda del matrimonio Ignatenko llegue su fin, alguien —no sabemos todavía quién— repite de manera angustiada el nombre del camarada Diátlov. La secuencia que está punto de terminar y la que va a dar comienzo se solapan.

Tras unos primeros momentos de desconcierto, los encargados de la central, que visten de manera similar a como lo hacen los del hospital de Pripyat —no conviene pasar por alto este dato que sirve para anudar ambos espacios—, se preguntan qué ha pasado. Nadie lo sabe, hasta que entra alguien por la puerta con la respuesta.

Mensajero 1: «There's a fire in the turbine hall».<sup>6</sup>

Todos miran al portador de este mensaje todavía incompleto. Va a ser necesaria, por tanto, la presencia de un segundo mensajero.

Mensajero 2: «It's exploded!».<sup>7</sup>

Casi nadie presta atención a lo que este segundo mensajero acaba de decir.

<sup>6</sup> 'Hay un incendio en la sala de turbinas'.

<sup>7</sup> '¡Explotó!'.

Mensajero 2: «There is not core! It exploded, the core exploded».<sup>8</sup>

El camarada Diátlov, asumiendo ahora el papel de médico, diagnostica shock traumático; pero el segundo mensajero, con la cara enrojecida por la radiación, insiste:

Mensajero 2: «The lid is off! The stack is burning».<sup>9</sup>

Y, sobre todo: él lo vio. «I saw it», dice.

Será necesaria la presencia de un tercer mensajero; el definitivo y el más afectado de todos por la radiación.

A la tercera, se dice, va la vencida. La cifra tres es la cifra del acto, también la del planteamiento, nudo y desenlace.

Mensajero 3: «It's gone. I looked right into int. I looked into the core».<sup>10</sup>

Tras pronunciar estas palabras, vomita (F24).

Y ese vómito rima, hace eco con el de Lyudmilla en el baño al comienzo casi del episodio.

¿Qué no escrito de la historia íntima, familiar —la de la muerte del hijo nada más nacer— de *Chernobyl* emerge en esa otra historia colectiva que es la de la catástrofe nuclear?

La respuesta a esta pregunta requiere de un necesario paréntesis teórico.



F24. *Chernobyl*

## 10. *Emergencia de lo siniestro*

En un ensayo titulado *Emergencia de lo siniestro*, Jesús González Requena aborda el tema que nos ocupa tomando como referencia el famoso texto de Freud de 1919. González Requena destaca la cita que Freud hace de Schelling: «Se llama *unheimlich* a todo lo que, estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, (...) ha salido a la luz» (Freud, 1919, p. 224).

Freud piensa lo ominoso como la manifestación o la salida a la luz de algo reprimido, inconsciente. Este sería, pues, el abordaje freudiano de la cuestión de lo siniestro.

<sup>8</sup> «¡No hay núcleo! Ha explotado, el núcleo ha explotado».

<sup>9</sup> «No hay tapa. La chimenea está ardiendo».

<sup>10</sup> «No está. Lo vi directamente. Me asomé al núcleo».

González Requena subraya el hecho de que Schelling no dice que algo que estaba oculto haya salido a luz, sino que «algo que debería haber quedado oculto, secreto, se ha manifestado» (González Requena, 1997, p. 54). De lo cual se deduce que eso que se ha manifestado —como siniestro— nunca ha estado realmente oculto, ni nunca ha sido secreto.

Sigmund Freud pone como ejemplo de efecto de lo ominoso en la literatura *El hombre de la arena* de E. T. A. Hoffmann, y añade que el poeta provoca en el lector «una especie de incertidumbre». Una incertidumbre, escribirá González Requena, «estructural que afecta al estatuto del universo narrativo» (1997, p. 55). Y eso hace que el lector participe, en su lectura, «de una experiencia de quiebra del principio de realidad» (González Requena, 1997, p. 56).

Sería precisamente esa experiencia de pérdida del orden de la realidad la que nos situaría ante la vivencia misma de lo ominoso.

La gran aportación de González Requena consiste en trasladar la cuestión del ámbito en el que Freud la había circunscrito, que era el de la neurosis, al campo de la psicosis. Así, el mecanismo que caracterizaría a esta última, y González Requena acude ahora al *Seminario III* de Jacques Lacan titulado *Las Psicosis*, sería el de la *recusación* —en alemán *Verwerfung*—, término extraído del ámbito jurídico y que supone el rechazo o, más exactamente, la desestimación de algo. De lo que es recusado, rechazado o desestimado no se quiere —o no se puede— saber nada.

En el caso de la vivencia ominosa no estaríamos, por tanto, como creía Freud, ante el retorno de algo que había sido reprimido —y que habría permanecido hasta ahora secreto u oculto—, sino ante aquello que, cuando emerge, es vivido como siniestro. La ausencia de lo que González Requena llama «suceso nuclear» —cierta admisión fundamental o fundación simbólica— es la que provoca la quiebra del «orden simbólico del relato, un resquebrajamiento, una disolución del tejido de la realidad» (González Requena, 1997, p. 58).

Lo que retorna como siniestro no sería pues lo reprimido, como pensaba Freud, sino lo directamente rechazado o recusado; es decir, lo que nunca pudo ser admitido ni aceptado.

Pensemos, por ejemplo, en un filme de catástrofes como es *Los pájaros* (1963), de Alfred Hitchcock. Lo ominoso del mismo —de la experiencia que el espectador hace del propio filme— radica en la incertidumbre, teñida de extrañeza, que produce en él el hecho de que cualquier tipo de ave pueda atacar deliberadamente a un grupo de niños al salir de la escuela, o a una mujer que viaja en un fueraborda.

## 11. Lo ominoso en *Chernobyl*

Y bien. ¿No es de ese mismo orden la experiencia a la que es llevado el espectador cuando contempla una serie como *Chernobyl*? Lo que en esta sale a la luz desde el arranque mismo —nos referimos a la escena de la explosión de la que somos testigos desde el interior de una vivienda familiar de Pripyat— es percibido por el espectador como algo ominoso. ¿Por qué? El espectador percibe que algún tipo de relación hay entre la historia íntima y familiar que narra la serie —la del matrimonio

formado por Lyudmilla y Vasily— y la catastrófica del reactor nuclear, aunque ignore, sin duda —he ahí el efecto de incertidumbre, de quiebra del principio de realidad del que hablaban tanto Sigmund Freud como Jesús González Requena— de qué tipo de relación se trata. De ahí lo ominoso de esa percepción.

¿Qué sería pues lo rechazado, lo no admitido o desestimado en *Chernobyl*; eso que emerge en la serie bajo la apariencia misma de lo siniestro?

Cuando Lyudmilla ve a su marido dormido en la cama parece que fuera a decirle algo, pero calla, no dice nada.

Cuando va a visitar a su marido al hospital y una enfermera le pregunta si está embarazada, Lyudmilla responde que no.

Pese a la advertencia de que no debe tocar a su marido, contaminado de radiactividad, dado el riesgo que ello supondría, ella sin embargo lo abraza pensativa y se diría que tapándose incluso la boca (F25).

La confesión de su embarazo, y el de la paternidad de Vasily, no se producirá hasta momentos antes de la muerte de este. En ese instante la imagen de una Lyudmilla radiante recuerda, paradójicamente, a la del *Éxtasis de Santa Teresa* de Gian Lorenzo Bernini (F26).



F25. *Chernobyl*



F26. *Chernobyl*

Mientras que la de su esposo Vasily (F27, F28) se parece a la de Medusa:<sup>11</sup>



F27. *Chernobyl*



F28. *Medusa* de Pedro Pablo Rubens

<sup>11</sup> Es sabido que a Medusa no es posible representarla, pues carece de imagen. El rostro de Medusa que pinta Rubens es por tanto el rostro, horrorizado, de quien ha visto a la Gorgona.



F29. *Chernobyl*

El féretro de plomo con el cadáver de Vasily Ignatenko será sepultado en una fosa excavada a las afueras del cementerio y cubierto con una ominosa capa de cemento (F29).



F30. *La Anunciación* (Tintoretto)

metáfora de un bebé obligado a absorber la radiactividad a la que ha estado expuesto el cuerpo de su madre.

«No está, no hay núcleo», afirmaba enrojecido, y a punto de vomitar, uno de los trabajadores de la central.

Y es que no hay en Chernobyl lugar para el hijo, como no lo hay tampoco para el rayo de luz divina ni para la paloma, la del Espíritu Santo, que pudieran anunciarlo (F30,<sup>12</sup> F31, F32).

## 12. La imposibilidad del hijo —y del padre—

Comenzábamos este artículo con la escena de los tres voluntarios —de nuevo, pues, la cifra 3— avanzando a duras penas por un sótano anegado con agua altamente contaminada.

Tras unos minutos angustiosos, las luces de las linternas se apagaban y oíamos el respirar agitado de uno de los hombres. La imagen fundía finalmente a negro.

Cómo no ver en ese interior húmedo y oscuro la, todo hay que decirlo, hermosa y a la vez ominosa



F31. *Chernobyl*

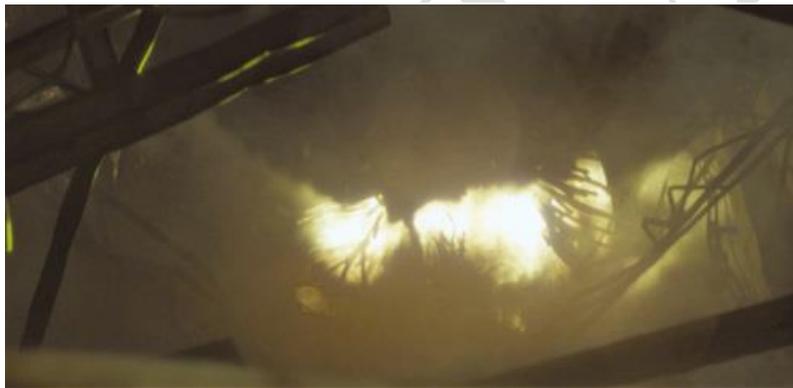
<sup>12</sup> De todas *Las Anunciaciones* que conocemos, la pintada por el manierista Tintoretto es la que más se aproxima, prefigurándola de alguna manera, a La Anunciación que podemos ver en *Chernobyl*. Es cierto que Liudmilla, a diferencia



F32. *Chernobyl* / *La Anunciación* de Tintoretto

No hay, pues, nada que anunciar en *Chernobyl* —ningún hijo— porque tampoco hay en ella núcleo —*the core*— (F33).

Y, sin embargo, como dice una las mujeres de la serie, el espectáculo, visto desde el Puente de la Muerte, «It's beautiful».



F33. *Chernobyl*

### Referencias bibliográficas

- CASANOVA VARELA, Basilio (2002). «Lo siniestro en *Los elixires del diablo* de E. T. A. Hoffmann», *Trama y Fondo*, n.º 2, 13, *Arte y psicosis*. Trama y Fondo: Madrid.
- FREUD, S. (1919). *Lo ominoso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- HOFFMANN, E.T.A. (2009). *Nocturnos*. Alba editorial: Barcelona.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1997). «Emergencia de lo siniestro», *Trama y Fondo*, n.º 2. Madrid: Asociación cultural Trama y Fondo.
- SHELLING, Friedrich (1992). *Philosophie de la mythologie*. Editions Jérôme Millon.
- TRÍAS, Eugenio (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo editorial.

---

de María, ya está embarazada. Pero la clave no está en el hecho mismo del embarazo, sino en el de poder *concebir* o no —en el sentido psicológico del término— un hijo.

TRÍAS, Eugenio (2016). *Vértigo y pasión: un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Galaxia Gutenberg.

### **Filmografía**

*El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920) de Robert Wiene.

ALFRED HITCHCOCK:

*La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1955).

*Vértigo* (*Vertigo*, 1958).

*Psicosis* (*Psycho*, 1960).

*Los pájaros* (*The Birds*, 1963).

ALIEN:

*Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, 1979) de Ridley Scott.

*Prometheus* (2012) de Ridley Scott.

*Aliens, el regreso* (*Aliens*, 1986) de James Cameron.

*Alien 3* (1992) de David Fincher.

*Alien resurrección* (*Alien Resurrection*, 1997) de Jean-Pierre Jeunet.

DAVID CRONENBERG:

*La mosca* (*The Fly*, 1986).

*Inseparables* (*Dead Ringers*, 1988).

*Crash* (1996).

*Spider* (2002).

DAVID LYNCH:

*Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977).

*El hombre elefante* (*Elephant Man*, 1980).

*Terciopelo Azul* (*Blue Velvet*, 1986).

*Twin Peaks* (serie de TV, 1990).

*Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997).

*Mulholland Drive* (2001).

*Inland Empire* (2006).

*Twin Peaks: The Return* (serie de TV, 2017).