**Los cisnes águila de Platónov**

**Eugenio López Arriazu**

En *Dzhan* (1934) de Andréi Platonov, los animales pululan por el desierto de Sari-Kamish, en la recién creada República Socialista de Turkmenistán. Un camello, un carnero, una tortuga y una pareja fantástica de águilas-cisnes (entre otros) devuelven al protagonista una mirada inteligente y “humana”.

La crítica ha propuesto diferentes explicaciónes al respecto. Para E. Rogova (2006) la representación de los animales en el relato está contrapuesta a la del pueblo Dzhan, que vaga medio muerto por las estepas y que “no sólo carece de fuerzas físicas, sino que ha perdido también la razón, el corazón, el alma, la memoria” (32). Los animales, por el contrario, están dotados de todos estos elementos. Así, por ejemplo, “Los pájaros que caen sobre Nazar están personificados: miran ‘con sentido y atención” (32). Rogova concluye entonces que en la escena de la lucha con los pájaros

posiblemente se conceptualiza uno de los postulados de la filosofía de N. Fiódorov de acuerdo con el cual la naturaleza es el conjunto de todo lo vivo y de lo no vivo, y también un principio y manera determinada de existencia basada en la lucha y eliminación mutua (Рогова, 2006: 32)[[1]](#footnote-1).

 Sin embargo, hay quienes ven en *Dzhan*, por el contrario, una superación de la filosofía de Fiódorov. Para Zherebiátiev (2014), como resultado de un análisis más pormenorizado tanto de la filosofía de Fiódorov como del contraste entre *Dzhan* y obras anteriores del mismo Platónov, el tratamiento positivo, en el relato, de la unión sexual, el goce y la continuidad de la vida implican “un rechazo de la idea [de Fiódorov] de triunfo de la conciencia sobre la naturaleza” (Жеребятьев: 2014)[[2]](#footnote-2). Son ejemplos de ello

la sensibilidad del corazón de Chagatáev, al que éste se subordina en vez de a la razón, y la “personificación” de los animales, que experimentan los mismos sentimientos que las personas, lo que subraya la inseparabilidad del hombre y de la naturaleza y del torbellino de la vida y de la muerte (Жеребятьев: 2014).

Si bien las posturas de los dos críticos son muy diferentes en muchos sentidos y llegan a conclusiones divergentes, el tratamiento de la representación de los animales como “personificación” los acerca en cierta medida. En el caso de Rogova, la clasificación del procedimiento dentro de la batería clásica de tropos va acompañada de una interpretación general de la *póviest* como un entramado alegórico de relatos legendarios. Así, el pueblo Dzhan es mezcla de pueblos y por ende símbolo del Pueblo.

Casi la misma posición defiende E. Krasnoshókova, para quien nuestros pájaros son una expresión legendaria:

Todos están igualados en esta cadena de la vida, como en las leyendas y cuentos, donde las aves y las fieras son tan racionales como las personas. Aun en la lógica de la narración hay una consiguiente extrañeza: los ojos, avizores e indiferentes de las aves que laceran a Chagatáiev, ciertos pájaros fabulosos, parecidos a águilas carroñeras y al mismo tiempo a cisnes oscuros y salvajes, miran a Chagatáiev con inteligencia y atención. Justamente en las escenas de la lucha de Chagatáiev con estos pájaros fabulosos se manifiesta con mayor fuerza la naturaleza legendaria de la *póviest’* (Krasnoshókova, 1979).

No solo coinciden las dos autoras en el recurso de la personificación como procedimiento inmerso en un tratamiento alegórico-legendario, sino en su apoyo de la concepción fiodoroviana del relato. Zherebiátiev, por su parte, le pone comillas a “personificación”, porque para él se trata de un procedimiento más sutil:

Los animales en *Dzhan* son en muchos aspectos antropomorfos, vivencian y sienten como las personas. Esto no es una personificación, es un procedimiento más sutil. También es tarea del socialismo, del gobierno soviético, no sólo recoger a todos los desechados por el sistema, como “una viuda con muchos hijos”, sino cobijar y reunir, dar sentido a la existencia de todo lo vivo (Жеребятьев: 2014).

Y para anclar lo dicho nos brinda la escena en que Chagatáev salva a una tortuga que lo mira, quizás, “con la pena de una razón adormecida” (en Жеребятьев: 2014). Es decir, la sutileza de la personificación consiste en un procedimiento de construcción simbólica al servicio de un suprasentido dentro del relato. La personificación es parte ahora de una analogía: así como Chagatáev salva a la tortuga, el socialismo salva a los pueblos olvidados. Sin darnos cuenta, hemos caído nuevamente en el terreno de la alegoría.

 Desde un punto de vista procedimental, la metonimia también puede considerarse base de esta construcción alegórica. De hecho, para M. Mijéev el tropo distintivo de la obra de Platónov es, precisamente, la metonimia. Según el crítico, tanto Maiakovski como Platónov prefirieron la metonimia a la metáfora, “considerada más burguesa” (Михеев, 2012: 207). Por supuesto, el uso que le da Platónov no se dirige tanto a simplificar el arte para las masas. Por el contrario, termina produciendo una extrañeza muchas veces al borde del enigma[[3]](#footnote-3). Pero la complejidad del uso no cambia la categorización del procedimiento: la metonimia sigue siendo metonimia. En esta línea se ubican otras interpretaciones que hacen de los animales una proyección del narrador. Así, por ejemplo, para T. Nikónova el primer contacto de Chagatáev con la naturaleza, al bajarse del tren, debe interpretarse como un regreso “a la patria infantil en la que va su vida, imperceptible para el ojo ajeno, de animales y de plantas” (Никонова, 2011: 177).

 Ahora bien, ¿hay manera de escapar de esta idea de la antropomorfización? ¿Es posible dejar de ver sólo tropos? Si no lo fuera, la idea misma de personificación destruiría el postulado (fiodoroviano o anti-fiodoroviano, no importa aquí esa discusión) de una vida igualitaria del hombre en y con la naturaleza. Porque metáfora, analogía, metonimia, y alegoría reducen la naturaleza a proyección humana. Lo humano sigue siendo la medida de las cosas y la igualdad es la igualdad que dicta no ya la naturaleza, sino el hombre.

 Creemos que sí, que es posible. Pero veamos primero un poco más en detalle la escena de las águilas-buitres-cisnes.

La lucha entre Nazar y los cisnes-rapaces-carroñeros está hecha de movimiento y detención, proximidad y lejanía, perspectiva y *close-up*, amalgama y yuxtaposición. Todo transcurre en la estepa, espacio liso, desjerarquizado por excelencia. Nazar está tirado en el suelo, inmóvil, con la mano en el revólver en su bolsillo, a la espera del ataque de los pájaros. Pero el viento sopla, repetidamente, desarmando las oposiciones. Así nos lo dice el narrador: “el viento es la fuerza directriz general… desde las plantas al hombre” (Платонов, 1966: 268-269). Y no solo es una fuerza externa, emana de los seres mismos. Antes de que Chagatáev dispare, el pájaro se eleva vertical sobre Nazar para desplomarse desde lo alto y “Chagatáev sintió el viento en su cara antes de que el pájaro lo alcanzara” (269). La sensación táctil del viento está yuxtapuesta a una imagen visual: “Vio sobre su cara el pecho blanco y puro y los ojos grises calculadoramente claros, no malignos, sino pensantes, porque el pájaro ya se había dado cuenta de que el hombre estaba vivo y lo veía. Chagatáev sacó el revolver...“ (269-270). Es decir, se produce una proximidad inmediata de lo lejano, un paso abrupto de la perspectiva al *close-up*. Ya antes, cuando Nazar siente pasos y abre los ojos ve que “más allá de sus pies caminaban dos pájaros grandes alejándose de él hacia la duna opuesta” y en esa lejanía nota “en el costado de la hembra unos puntitos negros: eran pulgas hincadas en el vientre de los pájaros a través del plumón” (269). Cuando los pájaros llegan a la duna, Nazar distingue “incluso el raro color gris de los ojos que lo miraban con sentido y atención” (269). Luego, cuando finalmente dispara, el viento desparrama el plumón y “el cuerpo del águila por un breve momento se mantiene inmóvil en el aire”. El *close-up* es, entonces, a la perspectiva, lo que la detención al movimiento: lugares de pasaje antes que términos de una oposición. Después el pájaro se desploma para que la imagen se detenga en cruz, pero para volver a animarse en una ingesta caníbal: el pájaro

yacía sobre el cuerpo de Chagatáev en la misma posición en que había caído: con el pecho sobre el pecho del hombre, la cabeza sobre su cabeza, metiendo el pico en los pelos espesos de Nazar, extendiendo ampliamente las alas negras e inútiles hacia los lados, y el plumón y las plumas arrancadas cubrían a Chagatáev (270).

Es la imagen de la cruz, ¿pero quién está crucificado? El pájaro pareciera aprisionar a Chagatáev, pero el muerto es el cisne. Las imágenes se funden, como si los brazos del águila estuvieran desplegados sobre las alas de Nazar, pecho contra pecho, con una sola cabeza (ya sin pico).

 Nazar pierde el sentido y lo recupera porque el otro pájaro carroñero, la hembra, le arranca un bocado de carne de la pierna derecha. Fue entonces hacia el pájaro “asesinado”, que había sido arrastrado por la hembra “para cerciorarse de que había muerto y despedirse de él”… y “empezó a comerle la garganta sacándole las plumas” (270). Los cuerpos se convierten ahora, también, en lugares de pasaje, pierden sus límites, se transforman en el otro o lo transforman en sí: Nazar se come el pájaro como el pájaro come a Nazar. La escena es caníbal porque los dos son pensantes, porque no hay jerarquía, porque ya no son el Otro. Chagatáev, al comer al pájaro hincándole los dientes en la yugular, tras una lucha de igual a igual por la comida, se animaliza tanto como el pájaro se personifica.

 Y hacia el final de la escena, mientras Nazar come, la hembra,

todavía estaba a la vista, pero ya había alcanzado esa altura del cielo en que incluso a mediodía está la sombra de la noche, la penumbra del ocaso y el amanecer, y a Chagatáev le pareció que ya no volvería de allí, que ahí estaba su país aéreo y feliz de los pájaros que se han volado (270).

 Podemos pensar, por supuesto, que la focalización en Nazar (“le pareció que”) antropomorfiza al pájaro y le asigna el deseo humano del protagonista, pero, después del tratamiento que ha recibido la escena en su conjunto, la frase suena más a envidia de una utopía que ya no es sólo humana.

 ¿Qué lugar hay aquí para la leyenda? Sólo la idea de la antropomorfización y la figura de la quimera, porque ha desaparecido la justificación de las leyendas: ya no hay vestigios de relato ejemplar, no quedan rastros de moraleja. No hay lugar para un sentido que se detenga (ni para el tropo que lo fije), porque todo está en movimiento. Y esto desde el mismo comienzo, porque no existe un principio en que las cosas sean puras. Por el contrario, el punto de partida es ya lo plural, el cisne-águila-carroñero sobre lo liso de la estepa.

 Como ya vimos, para Zherebetiáev la “personificación” de los animales simboliza un rechazo de la idea de triunfo de la conciencia sobre la naturaleza. E. Rogova interpreta el relato en el mismo sentido al nivel del personaje. Para ella, no sólo no hay triunfo, sino que Nazar Chagatáev es un héroe único que se distingue de otros anteriores de Platónov en que “une orgánicamente en sí los ‘sentimientos’ y la ‘razón’”, lo que “predetermina el final exitoso de su viaje” (Рогова, 2006: 24). Es decir, Rogova nos indica además una manera en que ese rechazo se plasma en el personaje. Creemos que tiene razón en pensar una “unión” entre “sentimiento” y “razón”, pero que dicha unión es mucho más radical y profunda que lo “orgánico”: es claramente inorgánica.

 La relación entre razón y sentimiento ya aparece tematizada seis años antes en *La procedencia del maestro* (1928), relato que pasó a ser luego el primer capítulo de *Chevengur* (1927-1929). Allí, un pescador (el padre de Sasha, el futuro protagonista de *Chevengur*) quería “vivir en la muerte y regresar” (Платонов, 1966: 169). Se arroja a un lago y muere. Pero antes de hacerlo le deja sus enseñanzas al protagonista, Zajar Pávlovich:

A este pescador le gustaban los peces no como alimento, sino como seres especiales que seguro sabían el secreto de la muerte. Le señaló a Zajar Pávlovich los ojos de los peces muertos y dijo: “¡Mirá, qué sabiduría! El pez está entre la vida y la muerte, por eso es mudo y mira sin expresión; el cuerpecito es el que piensa, y el pez, no, el pez ya lo sabe todo” (169).

¡Qué sabiduría! El pez sabe porque el cuerpo piensa. Un cuerpo muerto, además. Claro que para el pescador la muerte tiene su propia vida, en la muerte se puede vivir también de algún modo.

Sabemos que los cuerpos pueden ser orgánicos e inorgánicos. Si un cuerpo orgánico “muerto” piensa, ¿por qué no lo haría uno inorgánico? Es lo que sucede a continuación con las locomotoras, lo que les da vida. Zajar olvida el hambre al oír “que a lo lejos pitaba una máquina… una locomotora viva y trabajadora” (168). El cuerpo desbarata el dualismo razón-sentimiento, pero el cuerpo más radical, uno anterior a lo orgánico o simplemente inorgánico. Hacia el final del relato, Sasha, que ya es hijo adoptivo de Zajar, ve más allá que su padre adoptivo. “Lo vivo triunfa sobre la razón” (210), había dicho Zajar con respecto de un error humano en la reparación de una caldera. Sasha calla porque “no comprendía la diferencia entre cuerpo y razón (ума). De las palabras de Zajar Pávlovich se desprendía que la razón era una fuerza de juicio débil y las máquinas habían sido inventadas por un pálpito del corazón, independientemente de la razón” (210). Aquí se recupera la “intuición” del pescador: razón y sentimiento no pueden separarse, porque ambas emanan del cuerpo. Por eso el hombre debe volverse máquina. Para andar en locomotora “es necesario dejar primero a la mujer, arrojar todas las preocupaciones de la cabeza y mojar el pan en nafta… sólo entonces el hombre puede acercarse a la máquina, ¡y eso tras diez años de paciencia!” (177). Y si la locomotora está repetidamente representada como mujer, incluso como prostituta, es porque Platónov nos da la imagen sexual de la unión e interpenetración de los cuerpos hasta llegar a un estado de indiferenciación. Zajar Pávlovich logra así llegar, nos dice el narrador, a un estado en el que, sentado frente a la caldera de la locomotora, “viendo la llama viva, él mismo vivía, en él pensaba la cabeza, sentía el corazón y todo el cuerpo se regocijaba en calma” (192). Se mantienen los términos corazón y cabeza, pero ya no son términos opuestos, y si hay unión no es la unión producida por la voluntad de un sujeto que “armonice” razón y sentimiento, ni es una unión necesariamente orgánica. El sujeto no piensa ni siente. En él (en su cuerpo) piensa la cabeza y siente el corazón, como piensa y siente el cuerpo vivo (inorgánico) del fuego.

Estamos en el terreno de las fuerzas: “Zajar Pávlovich notaba en las locomotoras esa misma fuerza caliente y agitada del hombre, que en el trabajador calla sin salida” (194). En *Mil mesetas*, a propósito del arte nómade y la relación entre lo abstracto y la animalidad, Delueze y Guattari hablan de la vida inorgánica justamente en términos de fuerzas:

Si todo está vivo no es porque todo es orgánico y está organizado, sino, al contrario, porque el organismo es una desviación de la vida. En resumen, una intensa vida germinal inorgánica, una potente vida sin órganos, todo lo que pasa *entre* los organismos (Deleuze, 2003: 505).

Esta vida inorgánica es, además, una potencia que “los organismos encerraban, y que la materia expresa ahora como rasgo, el flujo o impulso que la atraviesa” (505). Por eso esas fuerzas están apresadas sin salida en el trabajador de Platónov; por eso, para liberarlas, hay que volverse máquina; por eso hay que vencer el límite entre los cuerpos y pasar del cisne a la persona al águila al caníbal... en un devenir que nunca repone los dualismos, que en ningún momento tiene la más mínima tentación de oponerle un alma al cuerpo. Como con los animales inteligentes de *Dzhan*, cuando la locomotora se ponga literalmente a hablar en *La procedencia del maestro*, ya no podremos tomarla como “personificada”.

Por último, el movimiento de estas fuerzas inorgánicas puede imaginarse (así lo hacen Deleuze y Guattari) como una línea abstracta, como “una fuerza vital […] que traza el espacio liso” (505). Es necesariamente abstracta porque no va a formar cuerpos, es “una línea de dirección variable, que no traza ningún contorno y no delimita ninguna forma” (505). Es decir, es la línea de fuga que permite el escape de las configuraciones más allá de toda causalidad, evolucionismo, teleología o trascendencia; la línea que está en la base del devenir y que, creemos, desarma el entramado legendario-alegórico del texto volviendo el procedimiento alegórico contra la alegoría misma.

Peter Bürger define el arte de vanguardia como *inorgánico* debido sobre todo a un procedimiento que llama *alegórico*. La alegoría es esencialmente un fragmento, “arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función” (Bürger, 1997: 131) y le otorga un sentido dado. La alegoría en Platónov, tal como aparece en *Dzhan*, se destruye, queremos sugerir, como resultado de la misma dinámica vanguardista de lo alegórico aplicada contra sí misma.

Esto sucede simultáneamente de dos maneras, en dos niveles diferentes. Los fragmentos que Platónov le arranca a lo vital (la mirada fija del pez/pescado, la locomotora), por su carácter abstracto, por su dinámica y concreción inorgánica, por su inmanencia radical hacen explotar los tropos en tanto captura externa del sentido. Al mismo tiempo, la alegoría de Platónov es una suerte de meta-alegoría. Es decir, Platónov arranca fragmentos no ya de lo vital, sino de las leyendas y construcciones alegóricas heredadas (de todo tipo, folclóricas, míticas y socialistas, tales como los cisnes-águilas o el Pueblo de pueblos) para producir una fuga de cualquier armazón de suprasentido que quiera dársele al relato en su conjunto. Los dos niveles pueden coincidir, además, en un mismo fragmento, como el desierto, a la vez geografía y Fondo del Infierno. De ahí el sabor surrealista de la obra de Platónov al que alude, entre otros, Joseph Brodsky en su “Posfacio a Kotlován” (Бродский, 1973). De ahí la ambivalencia utópica-distópica que divide a la crítica. De ahí, por último, que el texto escape a las máquinas antropológicas que definen lo humano en relación con lo animal y las vuelva inoperantes, no como querría Ágamben −exhibiendo el vacío sobre el que construyen (2006: 167)−, sino corriéndose de la disyunción/inclusión de la máquina para pensar lo humano y lo animal desde otro lado, desde la vida que nos produce a ambos, animales humanos y no humanos: la vida inorgánica.

**Bibliografía**

Agamben, G. (2006) *Lo abierto, el hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.

Bürger, P.(1997) *Teoría de la vanguardia.* Barcelona: Península.

Deleuze, G y Guattari, F. (2003) *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.

Krasnoshókova, E. (1979) “La poética de Andréi Platonov”. Traducción de Omar Lobos. En <http://eslavasuba.blogspot.com/2011/06/v-behaviorurldefaultvml-o.html>

Бродский, И. (1973) “Послесловие к *Котловану* А.Платонова”. En <http://kulichki.com/moshkow/BRODSKIJ/br_platonov.txt> [Brodski, I. “Posfacio a *Kotlován* de A. Platónov].

Жеребятьев, В. Е. (2014) “Повесть «Джан» А. Платонова в сопоставлении с ранним творчеством автора и философией Николая Федорова”. МГУ, курсовая работа, Москва. En [https://studbooks.net/764518/literatura/povest\_dzhan\_a\_platonova \_v\_sopostavlenii\_s\_rannim\_tvorchestvom\_avtora\_i\_filosofiey\_nikolaya\_fedorova](https://studbooks.net/764518/literatura/povest_dzhan_a_platonova%20_v_sopostavlenii_s_rannim_tvorchestvom_avtora_i_filosofiey_nikolaya_fedorova) [Zherebiátiev, V. E. “El relato *Dzhan* de A. Platónov contrastado con la obra temprana del autor y la filosofía de N. Fiódorov”. Moscú: Universidad Estatal de Moscú].

Михеев, M. Ю. (2012) “O поэтике Платонова и предпочтении метонимий метафорам”. *Philologica,* vol. 9, N°21-23, 205-217. [Mijéev, M. Iu., “Sobre la poética de Platónov y su preferencia de la metonimia por sobre la metáfora”. En *Philologica,* vol. 9, N°21-23].

Никонова, Т. А. (2011) “Герой и народ в пространстве жизни и смерти в повести «Джан»”. *Aндрей Платонов в диалоге с миром и социальной реальностью***.** Воронеж: Наука-Юнипресс. [Nikónova, T. A. “El héroe y el pueblo en el espacio de la vida y la muerte en el relato *Dzhan*”*.* En *Andréi Platonov en diálogo con el mundo y la realidad social.* Vorónezh: Naúka-Iunipress ].

Платонов, А. (1966) “Джан” и “Происхождения мастера”. *Избраное.* Москва: Московский рабочий. [Platónov, A., “Dzhan” y “La procedencia del maestro”. En *Selección*].

Рогова, Е. Е. (2006) “Повест Джан: судьба народа и преемственность исканий писателя”. *Творчество А. Платонова 1930х годов.* Воронеж: ВГПУ. [Rogova, E. E., “El relato *Dzhan*: destino del pueblo y herencia de las búsquedas del escritor”. En *La obra de A. Platónov en los años ’30.* Vorónezh: Universidad de Vorónezh].

1. Mi traducción de las citas cuya fuente se da en cirílico. [↑](#footnote-ref-1)
2. Zherebiátiev sostiene esto dentro de un análisis más global que postula la ambivalencia del relato como una de sus características estructurales, lo que por ende justifica la coexistencia crítica de interpretaciones contradictorias. [↑](#footnote-ref-2)
3. No podemos menos que asociar la metonimia, tal como se verifica en Platónov, con el procedimiento futurista del *sdvig*, o desplazamiento, al que Kruchónij le dedicara su libro *Sdvigología del verso ruso* (1922). [↑](#footnote-ref-3)