**Viaje y utopía en *Estrella Roja* y *Viaje de mi hermano Alekséi al país de la utopía campesina***

En sus orígenes, la narrativa utópica se relaciona estrechamente con los relatos de viajes. Los exponentes clásicos de la narrativa utópica (Moro), de igual manera que la antiutópica (Swift), usan la estructura formal del relato de viaje para enmarcar la propuesta de una sociedad organizada de forma radicalmente diferente a la sociedad real, contemporánea del autor. La estructura prototípica del relato utópico en su forma clásica, señala F. Vieira, está constantemente cruzada por los viajes y los desplazamientos del personaje principal:

…normalmente muestra el viaje, (por mar, tierra o aire) de un hombre o mujer a un lugar desconocido (una isla, un país o un continente); una vez allí al viajero utópico se le suele ofrecer un tour guiado por la sociedad, y se le explica su organización social, política, económica y religiosa; este viaje implica típicamente el regreso del viajero utópico a su propio país, con el fin de que sea capaz de llevar el mensaje de que hay formas alternativas y mejores de organizar la sociedad. (Vieira, 2010: 7)[[1]](#footnote-1)

Según señala J.C. Davis, la predilección de la narrativa utópica por esta forma narrativa podría explicarse por el carácter eminentemente político
–podríamos agregar, polémico– del género:

La metáfora espacial ha sido por largo tiempo un apoyo, casi un cliché, del discurso político, para la brecha entre los problemas contemporáneos y sus posibles soluciones. […] El atractivo de las metáforas geográficas para el escritor político es muy obvio como para requerir énfasis. […] El viaje a utopía puede, por lo tanto, encajar en un contexto lingüístico bien establecido y familiar. (Davis, 2008: 4)

Nos proponemos observar en los textos de nuestro corpus, qué interpretaciones pueden derivarse del vínculo entre viaje y utopía, analizando las formas del viaje que proponen Bogdánov y Chaiánov. Este será un análisis comparativo de las obras tanto como un análisis de las obras por separado y también en relación a otros ejemplos de la literatura rusa que de una forma u otra tocan el tema de la utopía: *¿Qué hacer?*, *El año 4338* y “Sueño de un hombre ridículo”. A partir de este análisis, intentaremos ver qué actitudes y posicionamientos muestran respecto de la gran utopía de principios del siglo xx, la revolución socialista.

**Entre la utopía y la ucronía**

Lo primero que debemos decir es que, a pesar de tratarse de novelas utópicas modernas, las dos muestran la estructura de la narrativa utópica clásica. En las dos novelas, los personajes principales, Leonid (*Estrella Roja*) y Kremniov (*Viaje…*), viajan a mundos donde la organización social es completamente diferente de la propia y realizan el “tour guiado” para conocer sus fundamentos[[2]](#footnote-2). En principio, podemos decir que la organización de estas sociedades coincide con los ideales de los autores. Para Bogdánov, el marxismo era “un descubrimiento científico” y el socialismo un programa para la organización de la sociedad por medio de la ciencia y la planificación (Gloveli y Biggart, 1991: 34), rasgos que se pueden ver claramente en la planificación del trabajo en Marte; mientras que para Chaiánov, el ideal es el socialismo basado en una economía campesina tal como lo expresa en “¿Qué es la cuestión agraria?”.[[3]](#footnote-3)

En lo que respecta al viaje, la primera diferencia que salta a la vista entre ambas novelas es que en *Estrella Roja* se propone un viaje espacial –un desplazamiento en el eje del espacio, pero también, literalmente, un viaje por el espacio exterior hasta Marte–, y en *Viaje...*, encontramos un viaje temporal, hasta el año 1984. Esto tiene sus implicancias, que vale la pena explorar.

Si bien en sus orígenes la narrativa utópica ubicaba las sociedades perfectas en islas recónditas, ya hacia el siglo xviii los utopistas comenzaron a ubicar sus sociedades ideales, bien en otros planetas y cuerpos celestes, bien en otro tiempo. Muchos sostienen que esto se debió a que la Tierra era un lugar cada vez más pequeño, con menos *terra incognita*. Esto podría ser válido para las “utopías interplanetarias”, sin embargo, las utopías ubicadas en otro tiempo, que llamaremos ucronías, pueden explicarse por otras razones más específicas. La primera es la confianza en el progreso, característica de la Ilustración: si bien el presente se ve como negativo, es cada vez más evidente que con el paso del tiempo y el progreso científico, el hombre llegará a una sociedad mejor en algún momento del futuro (Vieira, 2010: 10-11). Darko Suvin, por su parte, añade que el desplazamiento en el eje del tiempo está marcado por el surgimiento y afianzamiento del capitalismo (Suvin, 1979: 72-73).

Con el surgimiento de la ucronía, se pasa, según señala Vieira, del deseo a la esperanza (Vieira, 2010: 9). La utopía cobra un carácter “más posible”, incluso programático: solo sería necesario conocer el desarrollo histórico que llevó a la sociedad perfecta y aplicarlo al propio contexto para llegar a alcanzar la utopía. De aquí, creemos, la importancia de que el viajero en algún punto del relato se ponga al día con la historia de la sociedad que visita. En *Estrella Roja*, lo hace leyendo un manual de historia para niños durante el viaje; en *Viaje…* se escucha la historia directamente de boca de un dirigente anciano.

Como dijimos, a primera vista, solo *Viaje…* es una ucronía, pero solo podemos sostener esto si consideramos que en *Estrella Roja* el planeta Marte es equivalente a la isla recóndita de la utopía clásica. Al contrario, consideramos que en realidad es un viaje en el tiempo al futuro de la humanidad. La sociedad marciana se muestra como otra humanidad, más antigua, pero que siguió reglas de desarrollo y etapas históricas muy similares a las de la Tierra. Ambos planetas son como dos hermanas. Marte es la hermana mayor, la Tierra, la menor, y se sostiene que esta alcanzará a la primera e incluso podría superarla (Bogdánov, 2017: 119-120).

A su vez, Leonid se percibe a sí mismo como un hombre en la frontera del tiempo, “…un momento infinitamente pequeño del presente entre el pasado y el futuro” (Bogdánov, 2017: 161).

De manera que podemos decir que nos encontramos frente a dos viajes en el tiempo, por lo tanto, dos narrativas utópicas en las que podríamos ver expresado no solo el deseo de los autores y sino también sus proyectos para alcanzar esa sociedad perfecta. Establecido esto, podemos intentar ver los detalles de los modos de viaje, para indagar qué nos dicen acerca de las actitudes frente a la utopía.

**El viaje espacial de Bogdánov**

Como ya señalamos, *Estrella Roja* narra el viaje de un socialista del siglo xx –el tipo de hombre más avanzado– al paraíso socialista que existe en Marte. Su misión: servir como puente entre ambas humanidades, para incentivar –e incluso acelerar– el desarrollo del socialismo en la Tierra.

A la hora de hablar del viaje, encontramos una descripción detallada, basada en conjeturas científicas de la época: el “eterónefo” en el que viajan a Marte está impulsado por la energía liberada en la desintegración de los átomos, en otras palabras, un tipo primitivo de energía atómica[[4]](#footnote-4) (Bogdánov, 2018: 92). Al mismo tiempo, la presencia de vida en Marte también se toma de la teoría en boga de los canales de Schiaparelli, que con el tiempo fue desmentida, pero a principios del siglo xx era considerada una hipótesis válida. Lo que vemos en estos ejemplos –y otros a lo lago de la novela[[5]](#footnote-5)– es una disposición claramente positivista, que confía en el progreso científico.

Más allá de la descripción científica del método de desplazamiento del eterónefo, resulta interesante enfocarse en la descripción de la nave. Hecha de cristal y aluminio, con abundancia de superficies refractantes y otras transparentes, que permiten ver todo desde un punto central (Bogdánov, 2018: 89-90), la nave nos muestra un *topos* persistente en la literatura utópica: el cristal como material diáfano, perfecto, frágil pero lo suficientemente resistente como para usarse como material de construcción en el futuro. El vidrio y el cristal tienen una larga historia mítica y simbólica que se materializa por primera vez en la construcción del célebre Palacio de Cristal de Paxton, en la primera Exposición Internacional de Londres de 1851 (Rubio Hernández, 2015: 150). Es sabido que el palacio despertó de inmediato la imaginación de los pensadores utópicos, entre ellos, la de Nikolai Chernishevski, que pudo contemplarlo en persona en el año 1854. En 1860, lo vemos aparecer en la novela *¿Qué hacer?*, en el cuarto sueño de Vera Pavlovna, como representación del ideal del futuro socialista, una especie de falansterio donde todos los trabajadores vivirán y trabajarán juntos (Chernyshevski, 2017: 315-317). En el Marte de Bogdánov también podemos encontrar este ideal en las fábricas, con cúpulas y paredes de vidrio, sin humo, ni hollín, en las que la relación entre trabajadores y maquinaria parece natural[[6]](#footnote-6) (Bogdanov, 2018: 131-32).

Existe aún otro ejemplo, que antecede tanto al palacio de Paxton como al de Chernishevski. Odóievski en *El año 4338* (1840) muestra el cristal como material de confección de vestimenta. En este cuento, entendemos que el uso del cristal también debe interpretarse como una imagen positiva del futuro: leído en relación con el uso de la hipnosis como medio para eliminar la hipocresía de la sociedad. La transparencia del cristal podría verse como metáfora de la claridad de las relaciones sociales en el futuro, tal vez una forma de conjurar el temor contemporáneo a las sociedades secretas, que amenazan con derrocar a la autocracia zarista.[[7]](#footnote-7)

Entendemos que en Bogdánov, la asociación con el cristal, así como todos los avances científicos que expone, entran en una visión positivista del progreso. Sumemos esto a lo que señalamos en el apartado anterior: el viaje espacial es en realidad un viaje en el tiempo al futuro de la humanidad. En su exposición de la historia de Marte, Bogdánov expande las leyes del desarrollo histórico marxistas a escala universal, interplanetaria, los marcianos, de hecho, leyeron a Marx (Bogdanov, 2018: 143). Marte tiene una humanidad más avanzada porque es más antigua –amén de otras diferencias en el desarrollo histórico, fundadas en diferencias topográficas que dificultan la separación entre naciones y predisponen al socialismo a escala mundial–. No se trata solo un modelo a seguir o un espejo invertido que contrasta con el presente; es el futuro hacia el que se encamina el hombre, inevitablemente, por el camino del socialismo.

**El viaje onírico de Chaiánov**

Ya dijimos que Chaiánov propone un viaje en el tiempo, señalemos ahora que la novela muestra un doble desplazamiento temporal: inicia en un futuro cercano, en el año 1921, en el que ya se perciben cambios respecto de la realidad inmediata, como el cambio de nombre por un número (Chaiánov, 2018: 81) y el decreto de abolición de la familia (Chaiánov, 2018: 82). Este futuro cercano es presentado con rasgos distópicos, Kremniov no está satisfecho, reprocha a los utopistas de su biblioteca sus sueños ingenuos (Chaiánov, 2018: 83) y deposita en el futuro la esperanza de que esta revolución sea superada por otra (Chaiánov, 2018: 84).

En este estado de ánimo pesimista, cae desmayado en un sillón y despierta 63 años en el futuro. El contraste con la novela de Bogdánov es claro: no hay ningún intento de explicación científica del viaje, todo parece entrar en el terreno de la fantasía. Debemos señalar, sin embargo, que existe en la narrativa utópica moderna una larga tradición de este tipo de viajes temporales. El más célebre probablemente sea el de Bellamy, en *News from nowhere* (1890), pero incluso a principios del siglo xx el sueño como método del viaje está vigente: si bien en *La máquina del tiempo* (1895), H. G. Wells había propuesto una fantasía científica para el viaje en el tiempo por medio de la tecnología, en *When the sleeper awakes* (1910), retoma la tradición del sueño como método de viaje.

La tradición literaria rusa cuenta con sus propios viajes en el tiempo. El mencionado cuento de Odóievski propone un desplazamiento de dos milenios y medio al futuro, en el que el método del viaje es el sueño inducido por la hipnosis. Sin embargo, para poner en contexto el viaje propuesto por Chaiánov creemos que debemos observar otro ejemplo ruso de la narrativa utópica –o antiutópica–: el relato de Dostoievski, “Sueño de un hombre ridículo” (1877). En este relato, Dostoievski muestra, al igual que Chaiánov, a un personaje en un momento de crisis, al borde del suicidio, que cae desmayado y emprende un viaje fuera de su propio cuerpo. El viaje del hombre ridículo es una especie de viaje espacial, a otra Tierra, donde encuentra a la humanidad previa a la caída en el pecado original, es también por lo tanto, un viaje en el tiempo. Según señala Bajtín en su lectura de este cuento, el viaje onírico lo emparenta con la tradición de la sátira menipea (Bajtín, 1986: 208). La menipea se caracteriza, en general, por un aumento del “elemento risa”. En ella, además, la fantasía y la aventura se justifican para poner a prueba la idea filosófica, la verdad que el sabio busca[[8]](#footnote-8) (Bajtín, 1986: 160). En *Viaje…*, creemos, abundan los elementos cómicos, en la forma de reflexiones metatextuales sobre el propio género utópico que acercan el texto a la parodia.

Un ejemplo claro de esto es la conciencia del protagonista de estar siendo parte de un relato utópico, juzgando esa situación como algo estúpido:
“–¿Acaso me he convertido en personaje de una novela utópica? –exclamó Kremniov–. ¡Confieso que es una situación bastante estúpida!” (Chaiánov, 2018 : 86). Al mismo tiempo, el narrador observa los puntos en los que Kremniov se aleja de la forma de actuar que debería tener un personaje de una novela utópica. Cuando su guía le cuenta sobre el avance tecnológico para controlar las tormentas: “Aunque Kremniov, tras oír esa tirada, se suponía que debía asombrarse y preguntar, no lo hizo ya que estaba por entero cautivado en cómo la hermana de Paraskieva se envolvía en unos echarpes” (Chaianov, 2018: 99).

Otro punto en que se puede percibir un tono paródico es en los encabezados de los capítulos, en los que el narrador hace comentarios sobre el contenido:

Capítulo cuarto, que continúa el tercero, y solo está separado de él para que los capítulos no sean demasiado largos (Chaianov, 2018: 89). Capítulo noveno, que las jóvenes lectoras pueden incluso omitir, pero que se recomienda especialmente a los miembros del partido comunista (Chaianov, 2018: 106). Capítulo décimo, en el que se describe la feria de Bielaia Klop, y el autor muestra su total acuerdo con Anatole France respecto a que una historia sin amor es lo mismo que el tocino sin mostaza (Chaianov, 2018: 115).

Todo esto, entendemos, muestra una clara conciencia genérica que, por un lado es esperable en la narrativa utópica –se trata, claro está, de un género narrativo que se utiliza a conciencia, con fines polémicos–; pero Chaiánov da un paso más y como dijimos, acerca su texto a la parodia genérica. Podemos preguntarnos, retomando a Bajtín, cuál es la idea filosófica que se pondría a prueba en esta sátira. Responder a esto no es tarea sencilla, en el contexto histórico del fin de la guerra civil y el inicio de la NEP son muchos los proyectos que luchan por el predominio, entre ellos el de Chaiánov[[9]](#footnote-9). Por lo pronto, podemos señalar una actitud ambivalente respecto de la propia utopía campesina mostrada en el texto.

Es evidente que en la novela se encuentran algunos de los principios económicos de Chaiánov, fundamentalmente la importancia del núcleo familiar y las cooperativas campesinas en la organización de la economía socialista. Pero al mismo tiempo, se muestra la deriva autoritaria del Estado, no en la forma de un Estado omnipresente y opresivo –como el que parece estar formándose al comienzo de la novela– sino en la forma de una especie de sociedad secreta que controla desde las sombras la voluntad y el deseo de los hombres. En su última entrevista con Minin, Kremniov le reprocha que “están a la altura de cualquier terror estatal.” (Chaianov, 2018: 127). A partir de esto, creemos, se puede entender también una de las imágenes más interesantes de la novela: la de la estatua compartida de Lenin, Kerenski y Miliukov (Chaianov, 2018: 92-93). La estatua muestra que la supuesta utopía a la que viaja Kremniov se sostiene sobre una recreación falsa del pasado y en esto cuestiona lo que, como dijimos, es parte fundamental de la ucronía: el relato histórico de cómo se llegó a tal estado de perfección. Esta utopía y su historia ya no sirven como ejemplo, pues sus propias bases son cuestionadas.[[10]](#footnote-10)

**El regreso del viajero**

Para concluir, veamos una parte del viaje que es tan importante como el viaje en sí, el momento del retorno a la propia sociedad. Si bien el regreso está siempre proyectado, porque el viajero a utopía tiene una misión determinada, es un problema de credibilidad explicar por qué alguien dejaría una sociedad perfecta para regresar a una imperfecta (Davis, 2008: 11).

En *Estrella roja*, se resuelve por un conflicto debido a las limitaciones del protagonista, no a problemas con la utopía. Leonid es incapaz de desarrollarse armónicamente en Marte, incluso siendo el mejor exponente del socialismo científico, termina cediendo ante un impulso irracional y asesina a un marciano. Leonid regresa a la Tierra, pero el conflicto no opaca la utopía que conoció, ni la motivación que trae de Marte para continuar con la revolución.

En *Viaje…* la cuestión es claramente diferente: Kremniov se ve envuelto en una intriga en la que no tiene ninguna culpa más que haber seguido la corriente de lo que sucedía. La situación es tan ridícula, que al tiempo que él acusa de antropósofos a los líderes de la sociedad secreta, estos lo acusan a él de ser un espía alemán –antropósofo por definición– y lo envían a prisión[[11]](#footnote-11). La novela termina con la liberación de Kremniov tras un juicio aún más ridículo, en el que se determina que no es un viajero del tiempo, sino un hombre que ha leído mucho sobre el periodo del que dice provenir, pero que no representa el espíritu de su tiempo (Chaianov, 2018: 135). Finalmente, marcha hacia ese mundo desconocido al que la etiqueta de “utópico” le va cada vez peor.

**Conclusiones**

Dijimos al comienzo de este trabajo que las novelas de nuestro corpus adoptaban la forma más tradicional de la narrativa utópica, en la estructura narrativa del viaje. El análisis más detallado de las formas del viaje nos ha permitido ver que a pesar de eso, los autores muestran actitudes claramente diferentes respecto de las utopías que ellos mismos exponen: Bogdánov muestra una confianza en el progreso científico, en el que se incluye al socialismo científico, que llevará a la utopía; mientras que Chaiánov ve con ojo crítico la posible deriva totalitaria de la revolución, que puede llevar a una distopía.

**Bibliografía:**

**Corpus literario**

BOGDANOV, A. (2017) [1908] *Estrella Roja*, Buenos Aires: Ediciones R y R. Trad. Alejandro Ariel González.

CHAIANOV, A. (2018) [1920] *Viaje de mi hermano Aléksei al país de la utopía campesina*. Buenos Aires: Ediciones R y R. Trad. Alejandro Ariel González.

**Corpus teórico**

DAVIS, J.C. (2008) “Going Nowhere: Travelling to, through, and from Utopia”, en *Utopian Studies*, Vol. 19, No. 1, pp 1-23.

GLOVELI, G y BIGGART, J (1991) “Socialism of Science” versus “Socialism of Feelings”: Bogdanov and Lunacharsky, en Studies in Soviet Thought, Vol. 42. No. 1, pp. 29-55.

RUBIO HERNÁNDEZ, R. (2015) *El vidrio y sus máscaras: El sueño de la arquitectura de Cristal*, Vol. 1. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid. Recuperado de:

<http://oa.upm.es/40455/1/ROSANA_RUBIO_HERNANDEZ_01.pdf>

SUVIN, D. (1979) *Metamorphoses of science fiction*. Massachusetts: Yale University Press.

VIEIRA, F. (2010) “The concept of utopia”, en *The Cambridge companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

1. En todas las citas de la bibliografía consignada en inglés, las traducciones son nuestras. [↑](#footnote-ref-1)
2. El momento final del viaje, el regreso, como veremos más adelante, tiene diferencias significativas. [↑](#footnote-ref-2)
3. El artículo puede encontrarse contenido como apéndice en Chaiánov, 2018. [↑](#footnote-ref-3)
4. A su vez, el método de aceleración continua del eterónefo, que provee un desplazamiento suave y sin sobresaltos, se opone al método del cañonazo, popularizado por Jules Verne, señalando que este último no tiene sentido alguno (Bogdánov, 2018: 91-92). [↑](#footnote-ref-4)
5. En Marte, Leonid ve la producción de telas sintéticas similares al poliéster, transfusiones de sangre y proyecciones de cine en tres dimensiones. [↑](#footnote-ref-5)
6. En este pasaje puede verse también el ideal de la electrificación –la gran utopía técnica de principios del siglo xx–, opuesto al de la fuerza del vapor que alimentó la revolución industrial y la explotación obrera. [↑](#footnote-ref-6)
7. La metáfora del cristal también tiene su vertiente negativa, como antecedente, en Dostoievski, quien tanto en *Apuntes de invierno sobre impresiones de verano*, como en *Memorias del subsuelo* critica duramente las visiones utópicas. Ya entrado el siglo xx, Zamiatin muestra en *Nosotros* la transparencia del cristal como condición para la sociedad de control y la delación -el mismo principio de transparencia que en Odóievski, pero con signo negativo. El cine también podría haber dado su visión distópica de la arquitectura cristal, en el proyecto inconcluso de Eisenstein, *Glass House* (Rubio Hernández, 2015: 155). [↑](#footnote-ref-7)
8. Bajtín brinda una descripción detallada de la menipea clásica, que puede derivar en el relato utópico (Bajtín, 1986: 159-168). En el mismo sentido, Darko Suvin señala que para Northrop Frye la utopía pertenece a la forma narrativa de la sátira menipea, más que a la de la novela (Suvin, 1979: 49). [↑](#footnote-ref-8)
9. Recomendamos para profundizar en esto, la lectura del prólogo de Eduardo Sartelli a la edición de la novela listada en la bibliografía. [↑](#footnote-ref-9)
10. Esto se verá reforzado en el final en el juicio a Kremniov (ver apartado siguiente). [↑](#footnote-ref-10)
11. Un hotel convertido en prisión que a los dos días vuelve a convertirse en hotel, una clara inversión satírica –podríamos decir, citando nuevamente a Bajtín, “carnavalesca”–. [↑](#footnote-ref-11)