**El utopismo vitalista en la obra de Andréi Platónov**

Por Eduardo Savino

Dentro del discurso utopista posterior a la Revolución de 1917, la poética de Andréi Platónov se destaca por plantear una variante particular: se trata de un utopismo vitalista. La felicidad para Platónov está en el milagro (el absurdo) de la vida. Cerca del existencialismo sartreano, los relatos de Platónov, aún en las situaciones más horribles, apuestan por la vida, porque en el destino de uno se juega, expansivamente, el destino de todos: “Hay que obrar de modo que el hombre pueda, en todas las circunstancias, elegir la vida” (Sartre, 1976: 23). Esta visión, sin alejarse ideológicamente del modelo socialista ni evitar del todo su crítica, construye un planteo metafísico sin abandonar el terreno de la política. Lo político aparece como una de tantas manifestaciones de lo espiritual. Lo que se destaca en narraciones como *Dzhan* y las que integran *La patria de la electricidad y otros relatos* es una necesidad de poner en primer lugar a la vida como valor esencial, contra el que la guerra civil y la burocracia soviética parecen atentar. Sobre esta presencia metafísica se puede retomar la afirmación de Jameson (1994) con respecto a su cruce con la ideología: “in the realm of what is sometimes called spirituality, it is even harder to disentangle truth from ideology than it is on other levels of culture” (77).

Omar Lobos, acerca de la obra de Platónov, señala: “El lenguaje de su tiempo (fines de los años 20, los 30, fin de la Nueva Política Económica en la URSS y paso al estalinismo puro y duro) era, en cierto modo, el lenguaje de la Utopía”. El utopismo de Platónov se muestra en las relaciones de sus personajes con lo inhumano en dos direcciones: con los objetos y con la naturaleza. A esto se aferran los personajes al verse en situaciones límite, ahí donde el último límite es la muerte. Para Krasnoshókova (2011), este tipo de situaciones son las predilectas del autor soviético: “La [situación] preferida es con seguridad aquella que podemos llamar ‘en el último límite de la vida’, cuando la vida y la muerte se acercan al extremo, prácticamente se empalman y ‘sobrevivir’ se vuelve el objetivo principal del hombre. Por medio del vínculo con lo no humano, se reafirma la vida humana. En este sentido, quizás, es posible leer la caracterización que hace Krasnoshókova de la literatura de Platónov como leyenda. La autora se refiere específicamente a la novelita (o *póviest*) *Dzhan*. Sin embargo, en otros relatos de Platónov también, como en las fábulas infantiles, las cosas, los animales, las plantas, todo cobra vida. Todo piensa y siente. Sería útil dar cuenta de la distinción entre humano e inhumano (tomado en su sentido básico de “falto de humanidad”, sin ningún tipo de valoración) más en detalle o emprender una crítica de la humanidad pero, para este análisis, creo que se puede hacer un corte general entre lo humano, como aquello que volitivamente pone su huella en la naturaleza y la transforma, y lo inhumano, como lo que es instrumento para esa transformación o la parte afectada por ella.

**Retorno a la naturaleza**

Al deslumbramiento por el dinamismo y la técnica del futurismo, Platónov opone una temática que parece demodé. Trotsky compara al futurismo ruso con el italiano y dice que el primero corría con ventaja por estar cerca, cronológicamente, de la revolución y que así le resultó más fácil asimilar “los ritmos de movimiento, de acción, de ataque y de destrucción todavía vagos” (61). En cambio, en Platónov, la naturaleza es la gran fuerza vital de los relatos. La hierba crece entre los escombros de los pueblos, las flores guardan el sentido secreto de la vida, los camellos y los pájaros tienen mirada y pensamientos humanos. En las antípodas de ese amor por la técnica (que, en la versión italiana del futurismo, deriva en una estetización de la guerra), Platónov parece entrever algo similar a lo que Walter Benjamin nota en los soldados que vuelven del campo de batalla. El ser humano está empequeñecido ante la inconmensurabilidad de las bombas. Se ve a sí mismo desnudo, abandonado en medio de la guerra como un bebé recién nacido. En Platónov, esto no produce una pregunta por la posibilidad de la narración después de la guerra. El escritor ruso se pregunta si hay lugar para la naturaleza, todavía, en la humanidad.

Hay lugar, pero es un lugar complejo. Más que acercarse el ser humano a la naturaleza, en el sentido de “abandonar” la vida moderna o citadina para encarar una existencia robinsoniana, parece que es la naturaleza la que invade. Empieza metiéndose en las ruinas de las casas devastadas por la guerra, como en el comienzo de “El peso de los caídos”, donde la hierba crece entre los escombros “como la que crece sobre las tumbas” (240). Incluso en *Dzhan*, donde a Chagatayev le resulta natural (tal vez por su origen) abandonar la vida moscovita y empezar a vagar por el desierto comiendo hierbas y carne cruda de animales salvajes, es la naturaleza la que debe ponerse a su altura para interpelarlo. En estas situaciones donde la muerte parece haber ya arrasado con todo, o donde esto es inminente, la naturaleza, como observa Lobos, se les aparece a los personajes como una posibilidad: “El desierto, la desierta estepa, el campo, entonces aparece como imagen del retorno a lo elemental, a lo primigenio de la vida”. Chagatayev insiste con su misión: llevar la felicidad, en forma de socialismo, a su pueblo, el más olvidado de toda la Unión Soviética (y quizá del mundo). Sin embargo, desde que empieza su peregrinación por el desierto, la naturaleza busca el contacto con él a través de un camello con angustia humanoide, pero que ante un evento desesperanzador cierra los ojos “porque no sabía cómo se lloraba” (131). Varios críticos, como Krasnoshókova, Lobos y Brodski (citado por el anterior) destacan el tono infantil de la prosa platonoviana, que se comprueba en este tipo de proposiciones causales entre evidentes y absurdas.

Un ejemplo de esto está en el comienzo del cuento breve “Una flor en la tierra”. En este relato no pasa demasiado. Es un típico intercambio entre un niño y su abuelo a través de la pregunta por el sentido de la vida, entre la mirada curiosa de Afonia y el peso de los años, la tensión entre acumulación de experiencias y al mismo tiempo no saber, en el abuelo Tit. El poder de la magia de Platónov reside en su sutileza: “Afonia contempló a su abuelo. En su barba había migas de pan y un mosquito vivía en ella. Afonia se subió en un banquillo, quitó todas las migas de la barba de su abuelo y ahuyentó al mosquito para que se fuera a vivir a otra parte, por su cuenta” (269). La fuerza de la imagen está en el hecho de que el mosquito *viva* en la barba del anciano. Ciertamente, no es lo mismo decir que un mosquito anida en la barba, o se le pegó a la barba, que decir que el mosquito vive allí. Esto es lo que permite agrandar la imagen de esa barba en un sentido mágico, “legendario”, siguiendo la terminología de Krasnoshókova. El niño, en lugar de matar al mosquito, lo ahuyenta para que se vaya “a vivir a otra parte, por su cuenta”: esto refuerza la imagen planteada antes, dándole una entidad cada vez más antropomórfica al mosquito, a quien el lector puede ya, a esta altura, imaginar como en esos viejos dibujos animados donde los que se iban siempre llevaban colgando al hombro un palo atado a un pañuelo con todas sus pertenencias dentro.

**La magia y las cosas**

Krasnoshókova habla de la naturaleza “bigenérica” de *Dzhan*: identifica un “prólogo realista” (el comienzo, en Moscú) y la “leyenda” (todo lo que sucede en Asia con el pueblo *dzhan*). Sin embargo, creo que puede haber otra lectura. En su misticismo, Platónov hace que, en todo momento y lugar, las cosas se llenen de espiritualidad: de magia. En el comienzo de *Dzhan*, Chagatayev tiene un momento de nostalgia que remite tanto a los cuentos infantiles que hace pensar en una película como *Toy Story* (1995): “Recorrió todos los objetos inútiles del patio y los tocó con la mano; no sabía por qué, pero le apetecía que los objetos le recordaran y le quisieran” (110). Después de abandonar un lugar, “los objetos inmóviles ya se han olvidado de ti y no te reconocen, como si hubieran tenido sin ti una vida feliz llena de actividad” (ídem). Lejos de un apego a lo material en un sentido consumista, Chagatayev siente un vínculo con los objetos. Es una relación afectiva, el deseo de una memoria compartida con esas cosas que parecen destinadas a vivir más tiempo que él.

Lobos descree de la posibilidad de etiquetar a *Dzhan* como un relato fantástico, rótulo que el propio autor incluyó como subtítulo de la novelita y que, según el crítico, podría ser una estrategia para escapar a la censura y a la imposición de las categorías narrativas del realismo socialista. Creo, en realidad, que puede pensarse lo fantástico a través de la teoría de Irene Bessière (1974). Contra la teoría clásica (la de Todorov), la autora plantea que todo verosímil está formado por capas, y que son los cruces o en las transferencias entre capas lo que da lugar a las distintas variantes irrealistas. En ese sentido, cabe hacer una relectura de la afirmación de Lobos: “Todo en Platónov, empezando por sus héroes, sus hombres recónditos, es quizá solo una continua interrogación metafísica”. Siguiendo esa lógica, lo que interesa no es determinar si lo que ocurre en los relatos de Platónov sucede “de verdad” o no. Y esto, incluso, considerando la cantidad de veces que en *Dzhan* se plantea el tópico de la vida como sueño, recurso fundamental en los relatos fantásticos clásicos que contribuye al efecto de vacilación (en la teoría de Todorov) que impide al lector determinar cuál es *la* realidad. Las cosas, a veces, imitan a los humanos o se confunden con ellos, algo que contribuye a esa dificultad (o inutilidad) de tratar de distinguir lo real y lo fantástico, como en “Una flor en la tierra”: “Tic-tac, tic-tac sonaba el reloj largo y aburrido como si acunara al abuelo y como si también se hubiera cansado y quisiera dormir” (270). En Platónov, los humanos, la naturaleza y las cosas comparten el mismo espíritu, sin que esto obligue a los lectores ni a los personajes a preguntarse por el estatuto de realidad. Uno entra en las narraciones de Platónov como en los cuentos infantiles (y las leyendas): desprejuiciado. El lector, más que confundirse, se deslumbra.

**Trabajo, libertad, humanidad**

No hay que dejar de pensar la poética de Platónov como atravesada ideológicamente. Señala Jameson (1994), comparando la cultura occidental con la soviética, que “people formed in a nonmarket non-consumer-consumptive society do not think like we do” (74). El trabajo, que aparece como una de las fuerzas que impulsan a los personajes, funciona a la vez como tamiz sobre la realidad. Como señala Krasnoshókova: “lejos de la cultura del mundo, sin contacto con lo libresco, el héroe de Platónov lleva la espiritualidad en su propia naturaleza, y esta espiritualidad recibe su alimento de la atracción permanente del héroe por el trabajo, de su talento de artífice, de su entrega al oficio querido”. Todo se ve con la óptica del trabajo, incluso las imágenes religiosas. Cuando el narrador de “La patria de la electricidad” describe una estatua de la Virgen María, dice: “su fina nariz y sus grandes ojos no eran los de una persona trabajadora, porque unos ojos así se cansarían demasiado rápido” (50). Y más adelante se corrige: “su boca tenía pliegues y arrugas, lo que mostraba que había conocido las pasiones, las preocupaciones y la cólera de la vida común: era una mujer trabajadora, atea, que vivía por sí misma y no por la gracia de Dios” (51). El trabajo, según este mismo personaje, es la única fuerza capaz de doblegar a la naturaleza: “La naturaleza no entiende de palabras ni de oraciones; sólo le teme a la inteligencia y al trabajo” (ídem). Además, cualquier forma de ocupación manual o activa adquiere el nombre de trabajo. Lo importante es tener algo que hacer, porque así uno no se ocupa de las penas. En “El peso de los caídos”, las dos viudas se acicalan entre sí: “María Vasílievna se incorporó, hizo que Dunia bajara la cabeza y empezó a inspeccionarle el pelo. Se sintió mejor trabajando; el trabajo manual cura los espíritus tristes y enfermos” (240). En el esquema socialista, el trabajo ya no es alienante, sino liberador: no importa la tarea, mientras permita evitar volver la mirada a las ruinas de lo que se tuvo.

Sin embargo, tanto en “La patria de la electricidad” como en *Dzhan*, la misión de los personajes los consume. El narrador llega al pueblo para intentar ayudarlo a recomponerse tras la guerra civil. La planta eléctrica, en un gesto demasiado triste como para ser irónico, consiste en el motor de una motocicleta. La modernidad se les impone a esos pueblos rurales, perdidos en medio de un vasto territorio. Como los soldados en el texto de Benjamin, quedan abandonados en medio de un mundo que les resulta desconocido. El narrador busca cumplir su misión, a expensas de su vitalidad: “La máquina debía ser atendida con tanta precisión, delicadeza y atención, que en ello se iban todas las energías de mi vida” (47). En estos textos de principios de siglo XX, donde la noción de humanidad empieza a ponerse en cuestión, sobre todo en el enfrentamiento con la tecnología, con “la máquina”, resuena una problemática que planteó por primera vez Samuel Butler en su texto “Darwin Among the Machines”, de 1863. Influenciado por la obra de Darwin, Butler imaginó el desarrollo evolutivo de las máquinas. Este proceso no tendría otro resultado que la sumisión de la humanidad al dominio de aquellas. Para no convertirnos en sus esclavos, la salida propuesta es la de un retorno a un estado primitivo. Otra variante de este tipo de respuestas al avance tecnológico de la sociedad es la que aparece en *Walden* de Thoreau, quien también se distancia con respecto a la propuesta del progreso y apunta a una vuelta a formas de vida más vinculadas con la naturaleza. Es entendible que la contracara de la fascinación por la máquina sea el miedo a que la humanidad pierda su esencia. Algo similar sucede, en realidad, con cualquier transformación social importante. Esto está reflejado en el horror que provoca, en los soldados alemanes del comienzo de “El peso de los caídos”, la “humanidad” de la protagonista: “En el camino se cruzó varias veces con los alemanes, pero éstos no tocaron a la mujer; les extrañó ver a una vieja tan desgraciada, les horrorizó la mucha humanidad que descubrieron en su cara y la dejaron irse para que muriera por su cuenta” (237). Esa humanidad es un exceso, con el que la guerra no quiere tener nada que ver. No hay nada menos útil para la guerra que recordar lo que los humanos tienen de humano. Frente al individuo, la máquina triunfa. Pero, en la Rusia posrevolucionaria, la máquina no tiene enfrente al hombre solo, sino a las masas: “¡Que la ciencia nos dé una sola gota, y nosotros exprimiremos un mar con el torso de las masas!” (60), dice el poeta del pueblo en “La patria de la electricidad”.

Las cosas, para algunos personajes, como Gulchatai en *Dzhan*, tienen un valor similar al del trabajo. El personaje de la madre de Nazar une estas dos nociones explícitamente: “no sabía pensar sin el trabajo; sus cosas y la cabaña le traían recuerdos mientras los arreglaba, llenaban su corazón vacío con la sensación de estar viviendo” (153). Si no recibe un influjo de vida, Gulchatai al menos tiene esa “sensación”, y esto es porque, aunque los *dzhan* son muertos en vida, las cosas la mantienen ocupada. Le dan algo que hacer. No se trata de acumulación. No quiere las cosas: las necesita tanto o más que al agua y a la comida, porque los personajes de Platónov buscan darse el ser a través de la ocupación: “Pidió al hijo que le diera algo. Lo pidió tímidamente, sin esperanzas ni avaricia, solamente para tener más cosas y para que por medio de ellas aumentara su ocupación cotidiana: entonces el tiempo de la vida pasa mejor” (154). El progreso (más cosas, una máquina en funcionamiento) solo les interesa en la medida en que trae más trabajo, y eso permite olvidar las penas y vivir de una forma más digna.

Cuanto más cerca están de la muerte, los personajes de Platónov hacen un doble movimiento. Se alejan de la vida en lo inmediato, pero se acercan en lo esencial, como el abuelo Tit. En un primer momento, todo lo que se adquiere en términos de experiencia parece valer lo mismo que nada:

—Abuelo Tit, ¿tú sabes de todo?

—Sí, Afonia, yo sé de todo.

—¿Y qué es esto?

—¿Qué cosa es qué, Afonia?

—¿Qué cosa es todo?

—Ya lo olvidé.

(270)

Sin embargo, ante la presencia de la naturaleza, Tit se acuerda o recupera el conocimiento más esencial, que no casualmente está asociado al trabajo:

La flor es pequeña, pero está viva y ella misma creó su cuerpo del polvo muerto. Porque la flor convierte a la tierra muerta, movediza, en un cuerpo vivo, y ese cuerpo despide el más puro aroma. [...] Esto es lo más importante en el universo, de aquí es de donde sale todo. Esta flor es una santa trabajadora, porque de la muerte elabora la vida. (272)

La muerte se convierte en otra etapa, en otro material que los humanos deben aprender a manipular para transformarlo en vida. Sin el contacto con la naturaleza y sin el esfuerzo del trabajo, esto es imposible.

**Textos fuente**

Platónov, A. (2017). *Dzhan*. Editor digital: Primo.  
 Platónov, A. (2017). *La patria de la electricidad y otros relatos*. Editor digital: Titivillus.

**Referencias bibliográficas**

Benjamin, Walter (1982). “Experiencia y pobreza” (apunte de cátedra de Literatura del Siglo XX, FFyL-Universidad de Buenos Aires).

Bessière, I. (1974). *El relato fantástico: la poética de lo incierto* (apunte de cátedra de Literatura Argentina II, FFyL-Universidad de Buenos Aires).

Jameson, F. (1994). *The Seeds of Time*. Nueva York: Columbia University Press.

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

Lobos, O. “El tiempo, la cultura y la escritura en el relato *Džan*, de Andréi Platónov” (apunte de cátedra).

Lobos, O. “Los estilos discursivos en la obra de Andréi Platónov” (apunte de cátedra).

Sartre, J. P. (1976). *¿Qué es la literatura?*. Buenos Aires: Losada.

Trotsky, L. *Literatura y revolución*. Editor digital: Spartakku.