

ANALES DE LA UTOPIA¹

Quizá la consecuencia literaria más asombrosa de la *perestroika*, que sobresale incluso entre el derrocamiento de verdades establecidas y la inundación de nuevas publicaciones que se produjeron a finales de la década de 1980, haya sido el redescubrimiento de Andrei Platonov. Nacido en 1899 –el mismo año que Nabokov– Platonov sólo se conocía antes por ser autor de un puñado de relatos y cuentos que, a comienzos de la década de 1930, habían atraído la ira de la oficialidad soviética, manteniéndose en el limbo literario desde entonces hasta su muerte acaecida en 1951. Pero con la publicación en 1987 y 1988 de dos grandes obras, *Kotlovan [La fosa de cimentación]* y *Chevengur*², pasó rápidamente a ser considerado uno de los mayores escritores rusos del siglo xx. Escritas a finales de la década de 1930, ninguna de las obras había sido publicada en el clima literario crecientemente hostil de la URSS de Stalin. Aunque ambas se publicaron en Occidente a principios de la década de 1970 –pronto siguieron las traducciones al inglés– fue su recepción en Rusia la que elevó a Platonov de figura menor a la categoría de maestro contemporáneo. Los dos libros combinan un ansia profundamente asentada de utopía con la atormentada conciencia de la distancia, las dificultades y la violencia que la separan del presente, condensando como muy pocos textos las contradicciones de la experiencia soviética. Si bien el recién descubierto acceso a Nabokov, Solzhenitsin y otros ha ampliado indudablemente los horizontes culturales de los rusos, la obra de Platonov necesitó un fundamental recalibramiento de la tradición literaria; un proceso que continuaba a medida que aparecían más textos en el archivo familiar.

Uno de los más notables ha sido *Schastliivaia Moskva (Happy Moscow [Alegre Moscú])*, la novela que dejó inconclusa a mediados de la década de 1930, publicada por primera vez en ruso en 1991, y *Dzhan*, escrita en 1935,

¹ Andrey PLATONOV, *Happy Moscow*, Londres, Harvill, 2001, 154 pp.; Andrey PLATONOV, *Soul*, Londres, Harvill, 2003, 161 pp.

² Las obras de Andrey Platonov publicadas en castellano son las siguientes: *Dzhan. Fro. El regreso. El tercer hijo. El río Potudán*, Madrid, Alianza Editorial, 1973; *La excavación*, Madrid, Alfaguara, 1990; *La excavación. Dzhan y otros relatos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992; *Chevengur*, Madrid, Cátedra, 1998; *La patria de la electricidad y otros relatos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999. [*N. de la T.*]

publicada en diversas versiones incompletas en la Unión Soviética desde 1938 y ahora traducida íntegramente al inglés con el título de *Soul*. Ambas han sido traducidas elegantemente por un equipo dirigido por Robert Chandler, sumándose a un trabajo similarmente escrupuloso efectuado con *Kotlovan* y una selección de relatos, recogidos con el título de *The Return [El retorno]* en 1999; su versión de *Chevengur*, actualmente en proceso, será indudablemente superior a la publicada en Estados Unidos en 1978, y el público anglófono de todo el mundo la esperará ansiosamente. Es difícil imaginar traducciones más adaptadas a las cadencias de la prosa original, o más sensibles a la textura de los tiempos del autor.

Platonov presenta al traductor obstáculos más formidables que cualquier otro escritor ruso. La primera reacción del hablante ruso nativo es en general de desconcierto ante la aparente torpeza de la prosa, repleta de redundancias, colocaciones inadecuadas y elisiones que embarullan la sintaxis; las metáforas están literalizadas, lo abstracto y lo concreto se confunden o entretienen. El efecto general se aproxima al de la lógica onírica o quizá incluso a la afasia. Pero no se trata tanto de un idioma de lesión como de construcción pura: el propio lenguaje, nos dice implícitamente Platonov, es la materia prima con la que se construyen las utopías, y su torpeza marca nuestro tránsito a una esfera de relaciones humanas transformada; o por el contrario resalta los puntos en los que permanecemos todavía anclados en su doble no reconstruido.

En el aspecto sintáctico, la prosa de Platonov interrumpe el flujo de nuestras expectativas y suposiciones. Sus palabras están escogidas con inmenso cuidado, y normalmente ocultan alguna propuesta o retruécano que obliga al lector a volver a la frase y releerla, sin corregir o normalizar sus singularidades. Un ejemplo relativamente sencillo: en *Kotlovan*, el proletario Chiklin golpea a un campesino en el rostro

para hacerle que empezara a vivir conscientemente. El campesino se tambaleó, pero tuvo cuidado de no inclinarse demasiado no fuera que Chiklin pensara que él también tenía inclinaciones de kulak, y resultó pues que se acercó aún más a él, esperando hacerse acreedor de otros cuantos buenos golpes y así ganarse el derecho a vivir como un campesino pobre.

[to get him to start living consciously. The peasant staggered, but was careful not to lean over too far in case Chikling thought he had kulak inclinations himself, and so he moved even closer to him, doping to pick up some more serious injuries and so win entitlement to a poor peasant's right to life.]

Aquí, los traductores han incluido inteligentemente la idea de «inclinaciones» para transmitir el doble sentido del verbo ruso *ukloniat'sia*, que significa «inclinarse» y «desviarse» en un sentido político; en el original, el lector tendría que analizar la misma palabra de ambas formas simultáneamente para dar sentido al resto de la frase. El tono engañosamente ingenuo y cómico, y la fusión de lo literal y lo figurativo son típicos de Platonov, como lo es el agudo tono satírico dado a las acciones a menudo absurdas de sus personajes.

El segundo rasgo distintivo del lenguaje de Platonov –que en cierta medida explica la rareza de dicho lenguaje– es que el autor despliega, deforma y recombina la amplia variedad de discursos, desde lemas oficiales a proverbios campesinos, que colisionaron durante las conmociones léxicas del periodo posrevolucionario, a medida que las masas analfabetas entraban en contacto con la nueva jerga política y burocrática bolchevique. Es este idioma polifónico y desarticulado el que lo separa del resto de la tradición literaria rusa, y de sus contemporáneos. La prosa de Platonov carece por completo de la tersa urgencia de Babel, de las volteretas verbales de Belyi, de las incesantes frases ingeniosas de Nabokov. Si se puede identificar con una tendencia literaria determinada, es con lo satírico grotesco de Gogol y Leskov, con quienes no sólo comparte los personajes y las ambientaciones en buena medida rurales sino también el uso del *skaz*: una voz narrativa en tercera persona en la que a menudo caen las locuciones vulgares y las muletillas verbales de los protagonistas, sesgando la perspectiva desde la que el lector percibe la acción.

Pero Platonov lleva esta estrategia aún más lejos, hasta el punto en el que hay tantas variedades de habla presentes que ya no existe un hilo principal, y el narrador se mantiene a una distancia inidentificable de los acontecimientos. (Un comentario acertadamente hecho por Thomas Seifrid en la excelente monografía publicada en 1992 sobre el autor.) En *Las semillas del tiempo* (*The Seeds of Time*), Fredric Jameson hablaba de la «frialidad del tono de Platonov», una «disociación de sensibilidad tan absoluta que a veces evade por completo nuestra atención como un vidrio». Pero en otras ocasiones, la prosa está cargada de ternura, y sus frases ocasionalmente hermosas convierten la incomodidad y la melancolía de los personajes en satisfacción estética, al menos, para aquellos que se encuentran al otro lado de la página.

De hecho, se podría decir que la ambigüedad es el rasgo distintivo de Platonov: los paralajes de la voz narrativa, las tensiones entre la parodia y la simpatía, el irresoluble juego de ironías, todo se combina para borrar la postura del autor mientras se revela su asombroso talento. Como resultado, las interpretaciones de su obra abarcan todo el espectro teórico y político. Joseph Brodsky lo elogió por mostrarnos «la incansable e implacable absurdez inserta en el lenguaje», considerando que Platonov atacaba «al mismísimo portador de la sensibilidad milenaria de la sociedad rusa». Los anticomunistas han considerado a Platonov voz solitaria que pone al desnudo el asalto totalitario contra la razón, y las locuras brutales del utopismo en sí, quitando importancia a la actitud fundamentalmente positiva de Platonov hacia el poder soviético. Otros lo han considerado el realista supremo, que retrataba la espantosa absurdez de la vida diaria, o por el contrario, un humanista soñador; y otros más se han centrado en las dimensiones intertextuales de su obra, y en las influencias que sobre él ejercieron diversos pensadores rusos.

Hasta hace poco, sin embargo, los críticos se mostraban ampliamente de acuerdo en que la calidad de la producción de Platonov descendió des-

pués de *Chevengur* y *Kotlovan*, y que los intentos que hizo durante la década de 1930 por alcanzar un estilo al que los censores no pusieran objeciones provocó un oscurecimiento de sus energías creativas. Silenciado por la burocracia literaria estalinista, establece el argumento, Platonov adaptó su singular modo de expresión para producir variaciones aceptables, aunque excéntricas, de los temas típicos del realismo socialista. *Dzhan* se considera ejemplar a este respecto, al relatar la historia de un comunista medio turkmeno y medio ruso enviado por Moscú para dirigir a su pueblo nómada al futuro socialista. Pero sus personajes melancólicos y extenuados y las ambigüedades políticas e históricas actúan constantemente para subvertir las supuestas lealtades de género de la obra. De manera similar, los protagonistas formalmente prototípicos de *Schastlivaia Moskva* –paracaidista, ingeniero, médico– están atormentados por los problemas existenciales y el tormento emocional, tiñendo de temor informe y anomia el remolino de la construcción socialista que los rodea. Mientras que *Dzhan* es un sutil ejercicio de subversión platonoviana, *Schastlivaia Moskva* es una obra maestra plena, digna no sólo de consideración junto a las obras más conocidas del autor, sino de comparar con los mayores logros de la novela contemporánea. La traducción de estos dos libros al inglés nos exige que reexaminemos la trayectoria de Platonov, para apreciar mejor el lugar que ocupan en toda su obra, y para conseguir una medida más acertada de la estatura del autor.

Platonov nació en Voronezh, en la región de las tierras negras, con el nombre de Andrei Platonovich Klimentov; parece haber asumido el nombre de Platonov hacia 1918, al comienzo de su carrera de escritor. Creció en un asentamiento a las afueras de Voronezh, entre las líneas de ferrocarril y la estepa abierta, precisamente el terreno fronterizo entre los ritmos mediativos y los vastos espacios de la vida campesina, por un lado, y las señales del progreso tecnológico, por otro, recurrente en toda su obra. Su padre fue metalúrgico ferroviario, y autodidacto e inventor localmente reputado. El mayor de once hermanos, Platonov empezó a trabajar en la adolescencia, principalmente en la industria local. Demasiado joven para luchar en la Primera Guerra Mundial, en 1918 se había matriculado en la Politécnica Ferroviaria de Voronezh, y ese otoño empezó a escribir para la prensa bolchevique local sobre diversos temas: filosofía, tecnología, política, poesía. En 1922 había publicado ya más de 200 artículos, un panfleto sobre electrificación y un libro de poemas. El entusiasmo de Platonov por la modernidad industrial se observa en versos como «mataremos al universo con las máquinas»; «en nuestros hornos late el sol cautivo»; o «estamos construyendo puentes de acero hacia lo desconocido».

Es difícil percibir con precisión la formación intelectual de Platonov; nunca llevó un diario detallado. Sus amigos de niñez hablan de apasionadas discusiones sobre Kant, mientras que su primera producción periodística estuvo claramente influenciada por la ciencia ficción y por las ideas filosóficas de Alexander Bogdanov, el poco ortodoxo teórico marxista del Proletkult, una organización en cuyas estructuras de Voronezh Platonov fue muy acti-

vo hacia 1920. Indudablemente leía mucho, y sus obras aluden a una gama muy amplia de escritores; entre los no rusos se incluyen Freud, Spengler, Swift, Carlyle, Montaigne. Los pensadores que más sobresalen en sus obras maduras, por el momento, son Vasili Rozanov, cuya filosofía aforística se centraba en la corporalidad, y Nikolai Fedorov, un bibliotecario cuya *Filosofía de la tarea común*, publicada a título póstumo en 1906, sostenía que la principal fuente de discordia en el mundo era la interminable sucesión de generaciones, y que la humanidad debería desviar todos sus recursos tecnológicos a la resurrección corporal de los muertos. La dimensión extraña y escatológica de las ideas de Fedorov estaba bastante en consonancia con el espíritu generalizado en la Rusia prerrevolucionaria: el pseudomisticismo apocalíptico abundaba. Su proyecto contiene, además, elementos de crítica a la modernidad capitalista industrial común a buena parte de la tradición intelectual rusa de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

A buen seguro, Platonov no adoptó por completo las opiniones de Fedorov; pero comparte con él una tendencia a unir lo físico y lo metafísico, y en sus obras introduce repetidamente el tema fedoroviano de la muerte como fuerza no simplemente ineludible y destructora de la memoria, sino también como hecho fisiológico que hay que afrontar y potencialmente superar. Aquí viene a la mente la muerte de un niño al final de *Chevengur*, razón por la cual uno de los protagonistas decide furiosamente que después de todo no se puede haber establecido el comunismo.

En el verano de 1919 Platonov fue movilizado como fusilero del Ejército Rojo y luchó contra los Blancos en su ciudad natal; se ha sugerido que, como miembro de un destacamento especial, quizá participara en las requisas forzosas de grano. La guerra civil fue, en cualquier caso, una experiencia claramente formativa que Platonov evocaría varias veces a lo largo de su carrera, en una variedad de registros: desde la descripción sombríamente desapasionada de la matanza de burgueses en *Chevengur*, hasta la evocación tierna de la extraña vuelta a casa de un veterano en «Reka Potudan» («El río Potudan», 1937). Perteneció brevemente al Partido Comunista, entre la primavera de 1920 y el otoño de 1921; los documentos locales del Partido indican que fue expulsado por tratarse de un «elemento inestable» que se había negado a asistir a las reuniones, mientras que Platonov contó en la intimidad a sus amigos que le había desilusionado la adopción de la NPE. Parece haber estado más interesado por las posibilidades transformadoras de la Revolución que por el marxismo o cualquier otra tradición teórica; en sus obras se percibe un cierto idealismo anarquista, pero su política a partir de mediados de la década de 1920 –su solicitud de reincorporarse al Partido en 1924 fue rechazada– es sobre todo la de un simpatizante crítico y abierto de mente del gobierno soviético.

Su deseo fue realizar una contribución práctica y concreta al nuevo orden, lo cual lo llevó a dejar el periodismo en 1922 para efectuar la reclamación de tierras para las autoridades soviéticas locales. Aunque siguió escribiendo –la ecléctica producción de ese tiempo incluye relatos de ciencia

ficción, cuentos anticlericales y esbozos desenfadados de la vida campesina—, Platonov se dedicó hasta 1926 en buena medida a la mejora de la tierra y a las obras hidrológicas, y especialmente a superar las consecuencias de la dura sequía de 1921. Supervisó la excavación de cientos de pozos y acequias, drenó miles de hectáreas de marismas, rehabilitó ríos secos y corrientes obstruidas por los aluviones. Es en esta función como hace su aparición estelar en *Tret'ia fabrika* (*Tercera fábrica*, 1926) de Viktor Shklovski, que recorrió la región de Voronezh con Platonov en un jeep en 1925, y comentó haber mantenido conversaciones «sobre literatura, sobre Rozanov, sobre que no se deberían describir las puestas de sol y no se deberían escribir relatos». Las fotos de la época muestran a un hombre rubio con una frente alta, nariz ligeramente aguileña y ojos bondadosos pero sombríos. A juzgar por lo contado por conocidos y amigos —no existe aún una biografía completa, ni en ruso ni en otra lengua— Platonov parece haber sido una persona modesta y discreta, capaz de desplegar un humor lacónico, pero también dado a una intensa seriedad.

En 1926 se trasladó a trabajar para la agencia territorial central en Moscú y pronto fue enviado a Tampov, centro de un levantamiento rural contra los bolcheviques durante la guerra civil. Inmensamente aislado, Platonov fue también extremadamente productivo durante ese periodo, en el que empezó a trabajar en *Chevengur* y escribió varios relatos que se publicarían en la colección *Epifanskie sbliuzi* (Las esclusas de Epifan) en 1927. La colección fue elogiada por Gorki, y para entonces Platonov había decidido convertirse en escritor profesional y trasladarse a Moscú; fue entonces cuando empezó a publicar en las grandes revistas literarias moscovitas: *Novi mir*, *Krasnaia nov'*, *Molodaia guardia*. Partes de *Chevengur* aparecieron en sus páginas en 1928, y un libro que contenía su primer capítulo, titulado *Proisjzdenie mastera* (Los orígenes de un maestro) se publicó al año siguiente. De hecho, la novela debía publicarse completa en 1919—incluso la habían compuesto topográficamente— pero la impresión se suspendió. En parte se debió probablemente a la creciente campaña de la RAPP, Asociación Revolucionaria de Escritores Proletarios, contra Boris Pilniak, con quien Platonov había colaborado en una obra teatral y en varios apuntes satíricos en 1928. Pilniak fue tachado de enemigo de clase y Platonov acusado de haber caído excesivamente bajo su influencia, aunque no había muchos indicios estilísticos de ello.

Pero la principal razón de que se secuestrara *Chevengur* fue con seguridad la novela en sí: retrato ambiguo, semisatírico y semicomprendido de una utopía campesina en las estepas del sur. Como otras obras de Platonov, está ambientada en un infinito paisaje llano tachonado de cabañas bajas y cubierto de bardanas; de hecho, la topografía actúa casi como una superficie matemática abstracta en la que los acontecimientos se desarrollan prácticamente al azar; los personajes llegan y se van con poca explicación causal, como puntos conjeturales en un plano. El argumento inarticulado y episódico sigue el rastro de Dvanov, un típico inocente platonoviano, y su quijotesco amigo Kopenkin, que se ha dedicado a la resurrección corporal de Rosa Luxemburg y monta un caballo llamado Fuerza Proletaria. Ambos llegan a Chevengur, donde se ha

declarado el comunismo; todo trabajo productivo ha cesado y el sol ha sido nombrado «proletario mundial» encargado de faenar en nombre de la población. Los habitantes de utopía –que se han librado brutalmente de los burgueses arreglándoles una «Segunda Venida»– se dedican ahora a trabajos inútiles: trasladar casas de sitio, hacer objetos sin función, levantarse unos a otros monumentos artesanos. Para poblar la ciudad traen una encogida masa de proscritos –que presagia a la gente vagabunda y demacrada de *Dzhan*–, un primer grupo de hombres seguidos pronto por mujeres esqueléticas que actuarán de esposas o madres de los simplones revolucionarios. Finalmente se recupera parte del trabajo colectivo. Pero la novela acaba abruptamente con la matanza de toda la ciudad por un deshumanizado destacamento de caballería. No está claro si se trata de bandidos, restos del ejército menchevique o tropas del gobierno soviético; y por consiguiente, en último término se desconoce si Platonov deseaba que dicho resultado fuera una medida enérgica inevitable, una irrupción casual, una caída merecida o un trágico olvido; o una combinación irresoluble de todo lo anterior.

Pesadilla e ideal son inseparables en *Chevengur*; la violencia imparable y las acciones sin sentido de los protagonistas atestiguan misteriosamente el enorme grado de agitación necesario para fundar una nueva vida en un mundo nuevo. De hecho, la premisa fundamental del libro parece ser la de que la utopía exigiría un cambio en el orden de la realidad acompañado por la suspensión de los criterios racionales ordinarios. La constante mezcla que los protagonistas hacen entre objetos tangibles e ideas intangibles –se espera que el comunismo tenga propiedades físicas, como calor o un sabor ácido– sugiere que habitan, o desean habitar, en un mundo organizado de acuerdo con unas leyes físicas y un razonamiento alternativos. Respecto a la simplicidad de los chevengures, James ha señalado, siguiendo a Adorno, que la utopía eliminará la necesidad del instinto de supervivencia; en cuyo punto, «ya sin las cadenas que suponen las restricciones de una socialidad ahora opresiva», sus habitantes serían libres de «transformarse en los neuróticos, los compulsivos, los obsesivos, los paranoicos y los esquizofrénicos, a quienes nuestra sociedad considera enfermos pero que, en un mundo de verdadera libertad, tal vez constituyeran la flora y la fauna de la “naturaleza humana” propiamente dicha».

En tiempos de Platonov, sin embargo –como Gorki sostenía en una carta de 1929 en la que comentaba el manuscrito de *Chevengur*–, sencillamente no daría buen resultado hacer que los revolucionarios parecieran «challados» y «tontos». Gorki señalaba también que, a pesar del talento de Platonov, el tono «lírico satírico» del libro sería inaceptable para los censores. No obstante, Platonov consiguió publicar a finales de la década de 1920 y comienzos de la de 1930 varios relatos que despliegan este estilo específico –todavía no plenamente formado en *Epifanskie sbluizi*– y cuyo tono satírico provocaría una tormenta de protestas. «Usomnivshisia Makar» (Dudando de Makar), un relato publicado en 1929, contenía numerosos comentarios incisivos contra la burocratización de la vida soviética y la distancia entre la elite tecnófila y poderosa y las masas iletradas, a medi-

da que la adoración estadista del Plan Quinquenal aumentaba de velocidad. Platonov fue inmediatamente acusado por los leales de la RAPP de ser un «elemento pequeñoburgués», de apoyar implícitamente al fascismo, de «indisciplina nihilista». Y lo peor de todo, de acuerdo con el crítico de la RAPP Lev Averbaj, era su ambigüedad, dado que «nuestro tiempo no soporta la ambigüedad». La estridencia de las críticas contra Platonov a partir de entonces es tanto más llamativa por el hecho de que, aparte de Gorki, era el único escritor proletario ruso digno de distinción.

El acontecimiento esencial en la carrera de Platonov se produjo en 1931. Había sido enviado a la región de Voronezh en el otoño de 1929 bajo los auspicios del Comisariado de Agricultura y el periódico *Sotsialisticheskoe zemledelie* (*Agricultura socialista*), para observar el progreso de la colectivización. Del viaje resultaron dos textos. Ahora se piensa que Platonov escribió *Kotlovan*, su obra más conocida, en 1933, aunque empezó a tomar notas para ella en el verano de 1930. Se centra en un grupo de trabajadores que excavan los cimientos de un edificio que servirá de casa del proletariado. Nuevamente el tema de la aspiración utópica, y su reducción, sale a primer plano: los personajes ansían vivir en el brillante futuro que están construyendo a partir de los materiales más burdos, pero la pesada carga de las circunstancias los mantiene en el presente. La novela es asimismo una respuesta implícita a las novelas innovadoras de «construcción socialista» como *Tsment* (*Cemento*, 1925) de Fedor Gladkov, redespiegando y distorsionando tropos inspidamente optimistas en metáforas melancólicas: la fosa crece cada vez más, y finalmente se convierte en tumba de Nastia, una niña sabia, inocente y malignamente pragmática. Quizá los pasajes más asombrosos, sin embargo, sean los relativos a la colectivización: los kulaks y los campesinos de clase media son introducidos en una balsa a la deriva, un oso con conciencia de clase golpea a sus enemigos hasta conseguir su sumisión, los caballos se colectivizan espontáneamente. Aquí y en otras partes, las metáforas se literalizan y llevan al absurdo «liquidación» «un hombre oso», pero siempre somos conscientes de que su superficie de fábula tiene un anverso de hecho literal y despiadado.

Que Platonov no pudiera publicar *Kotlovan* en vida no resulta sorprendente para el lector actual, dada su crítica apenas oculta a la colectivización. Pero fue la publicación de «Vprok» (Para el uso futuro) en 1931, el otro producto del viaje a Voronezh –todavía no disponible en inglés– la que causó un daño irreparable a su reputación. El relato es una mezcla inestable de reportaje sobre las actividades de las explotaciones agrarias y los talleres colectivos, y absurdas piezas de comedia campesina, en las que aparecen «imbéciles» aparentemente primos de los de *Chevengur*. Una aldea, por ejemplo, ha instalado un sol eléctrico artificial para que le dé luz constante; otra ha diseñado una máquina erizada de brazos y manos que imitan el sonido del aplauso tumultuoso, un chiste afilado a expensas de la coreografía de los congresos del partido que seguramente los lectores no pasaron por alto. Lo que más perjudicó a Platonov, sin embargo, fue el mal disfrazado narrador en primera persona, una posi-

ción de autoridad inusualmente directa que resulta más provocativa dado el género incierto del relato. En medio de episodios semigrotescos, por ejemplo, aparece un largo excursus sobre la reclamación de la tierra superfluo para la narración, pero indudablemente de uso práctico como artículo de opinión. Dejando a un lado su hibridez y su sátira, «Vprok» tachaba también la colectivización de proceso incoherente y caótico, en buena medida irrelevante para las necesidades de una población rural perfectamente capaz de organizarse como lo considerara conveniente.

La RAPP calificó el relato de «denigrante», y a su autor de «filisteo anarquizante» y «secuaz literario de los kulaks». Se dice que Stalin escribió en los márgenes de su ejemplar de *Krasnaia nov*, donde se publicó el relato, las palabras «bastardo» y «escoria». Alexander Fadeiev, director de la revista, fue aparentemente convocado al Kremlin y recibió órdenes de desenmascarar a Platonov como enemigo de clase. Fadeiev escribió una denuncia lacerante del material que él mismo había enviado a la imprenta, atacando el lenguaje de Platonov: «Siembra a su alrededor chistecitos y dichos graciosos, y efectúa contorsiones lingüísticas deliberadas e inoportunas». Aunque la RAPP se disolvió en 1932 y Platonov fue admitido ese año en el Sindicato de Escritores, no pudo publicar nada hasta 1934, y después sufrió repetidos ataques del *establishment* literario estalinista, principalmente después de otra recopilación de relatos, *Reka Potudan* (El río Potudan), publicada en 1937. Entre quienes lo defendieron a finales de la década de 1930 se encontraba Georg Lukács, el colaborador más sobresaliente de la revista *Literaturni kritik*, en cuyas páginas se publicaron en 1936 dos relatos de Platonov, algo inaudito en una revista por lo demás dedicada exclusivamente a artículos críticos. Platonov escribió también varios ensayos para *Literaturni Kritik*, con su propio nombre o con un pseudónimo, «F. Chelovekov» —de *chelovek*, que significa «hombre» o «humano»— sobre escritores tan variados como Hemingway, Maikovski o Ajmátova. La revista, sin embargo, fue cerrada en 1940, después de las denuncias de los *apparatchiks* literarios, al tiempo que se suspendía la publicación de *Razmishlenia chitatelia* (Pensamientos de un lector), una colección de críticas de Platonov. El libro vio la luz finalmente en 1980.

La fortuna literaria de Platonov revivió un poco durante la guerra. A instancias de Vasili Grossman, en 1942 fue contratado como corresponsal en el frente por *Krasnaia zvezda* (*Estrella roja*), la revista del ejército soviético, y recorrió a pie con la infantería Kursk, Kiev y Mogilov, entre otros lugares marcados por las batallas. Entre 1942 y 1944 se publicaron cuatro volúmenes de sus relatos de guerra. Su vida personal, sin embargo, estuvo marcada por la tragedia: su hijo Platon había sido arrestado en 1938, a los dieciséis años, acusado de pertenecer a una «organización terrorista juvenil antisoviética y de espías saboteadores». Aunque Platonov consiguió que lo liberaran en 1941 mediante los oficios de Mijaíl Sholójov —un inverosímil amigo y defensor de Platonov— el chico había contraído tuberculosis en la cárcel, y murió en 1943. Mientras él y su esposa atendían al hijo, Platonov cayó víctima de la misma enfermedad; pero resistió hasta 1951, consiguiendo escribir varios relatos, obras de teatro y guiones cine-

matográficos. Víctima de la histeria *zhdanovista* que se impuso en 1946, publicó poco en la posguerra, aunque a finales de la década de 1940 Sholjov le consiguió un contrato para readaptar cuentos populares rusos y bashkires a los niños, una medida inspirada, ya que Platonov era perfectamente adecuado para presentar las transformaciones mágicas y las sutiles lecciones morales de los cuentos en un idioma sencillo pero expresivo. Quizá éstas sean las obras menos celebradas de Platonov; que irónicamente han sido leídas, sin embargo, por generaciones de niños y adultos soviéticos que desconocían la identidad de su autor.

La rehabilitación de Platonov empezó en 1958, con la publicación de una serie de relatos; durante las décadas de 1960 y 1970 fueron saliendo más volúmenes, antes de que la publicación de *Kotlován* y de *Chevengur* en Rusia en la década de 1980 revelara, como un relámpago, las dimensiones del talento que anteriormente había permanecido en la oscuridad. Desde entonces se han realizado excelentes estudios, que establecen fechas definitivas y variantes textuales. No obstante, todavía no se dispone de una edición anotada de las obras completas de Platonov: los tomos uno y dos de los cinco proyectados no salieron hasta 2004. Esto se debe en cierta medida a la cautela con la que su hija María publica los materiales; pero el retraso es también consecuencia de la profunda revisión de los conocimientos críticos de su obra ocasionados por los manuscritos descubiertos en la década de 1990.

Schastlivaia Moskva y *Dzhan* se originaron en el periodo de «silencio forzoso» que Platonov atravesó en 1932-1934. La segunda fue producto de un viaje a Asia Central realizado a comienzos de 1934 como parte de una brigada de escritores enviados a celebrar los diez años del Turkmenistán soviético, y en cierto sentido marca la salida de Platonov del olvido literario. Gorki recomendó que lo incluyeran en la brigada, y Platonov se entusiasmó ante la oportunidad de que volvieran a publicar sus obras. De hecho, es un llamativo rasgo de su carrera el que nunca escribiera «para el cajón de la mesa de trabajo» como hizo, pongamos, Bulgakov. Los proyectos de Asia Central –Platonov realizó un nuevo viaje en 1935– interrumpieron el trabajo en *Schastlivaia Moskva*, empezado en 1932, y del que informó que estaba a punto de finalizarlo, y comentó estar a punto de terminarlo en 1936. Las dos obras se complementan: una ambientada en un desierto apenas habitado e inhóspito, y la otra en una enorme metrópoli de rápido crecimiento; uno ofrece una sola y lánguida narración, mientras que la otra es fragmentaria e incompleta, de hecho, quizá, constitutivamente interminable. *Dzhan* transmite asimismo una nota relativamente optimista, mientras que *Schastlivaia Moskva* describe la destrucción física y mental de los protagonistas por su medio social e histórico.

Dzhan relata el viaje de vuelta de Nazar Chagataiev desde Moscú a su tierra natal, en el extremo nororiental de Turkmenistán. Pertenece al pueblo *dzhan*, una tribu multiétnica de proscritos, huérfanos, delincuentes y demás, definida no tanto por una identidad común como por una carencia común; los llaman *dzhan*, la palabra persa para «alma», porque «no tenían nada que pudieran lla-

mar suyo más que el alma, es decir, la capacidad para sentir y sufrir». La tarea de Chagataiev es reagrupar a la nación *dzhan* y construir el socialismo entre el desierto del Kara Kum y las montañas de Ust-Yurt. El protagonista vaga por el desierto y soporta diversas tribulaciones, incluido el duelo con unas enormes aves, cargado de ecos prometeicos; aunque el texto también alude a menudo al mito persa. Pero es continuamente frustrado por la negativa de los *dzhan* a abrazar la vida, como algo opuesto a la mera subsistencia. La novela concluye cuando los *dzhan* alcanzan la prosperidad, pero independientemente de los esfuerzos de Chagataiev para determinar su destino, quizá una ligera crítica a la política estalinista respecto a las nacionalidades, y a la figura paterna frecuentemente invocada en el texto. (Estas referencias fueron, naturalmente, eliminadas en todas las versiones del relato publicadas en la URSS; la versión íntegra en ruso no se publicó hasta 1999.)

A pesar de que *Dzhan* marca el intento de Platonov de adaptarse a los dictados estéticos del realismo socialista, el relato está lleno de acentos congruentes con sus obras anteriores: los *dzhan* repiten las apiñadas masas de piel y huesos de *Chevengur*; Nastia de *Kotlovan* reaparece como la niña Aidim, y Chagataiev está atravesado por la firma de melancolía platonoviana, o mejor, *toská*, una palabra rusa ricamente evocativa que, según lo descrito por Nabokov, cubre diversos sentimientos, desde «gran angustia espiritual» hasta tedio, pasando por «un dolor de alma sordo», «desfallecimiento enfermizo», «vaga inquietud» y ansiedad. Otro rasgo destacado que *Dzhan* comparte con *Schastlivaia Moskva* es su sensualidad física. Al contrario que los chevengures, atrapados por un puritanismo revolucionario, los *dzhan* intentan a menudo «ganar hijos de la pobreza de su cuerpo»; también los insectos del desierto se apresuran a multiplicarse. De hecho, el árido paisaje de *Dzhan* no es la pizarra en blanco de las visiones pseudocolonialistas soviéticas, sino un espacio unido a la vida y lleno de vestigios históricos: ciudades en ruinas, oasis, incluso el esqueleto de un soldado del Ejército Rojo muerto en la guerra civil, con los huesos decolorados por los vientos del desierto hasta adquirir un blanco atemporal.

La acción de *Schastlivaia Moskva* se divide entre varios protagonistas, todos ellos variaciones atribuladas de los héroes habituales del realismo socialista. El libro toma su título de su protagonista epónima, Moscú Chestnova —el apellido deriva de la palabra «honrada»— una mujer joven y sana, de aspecto rubicundo que, en el transcurso de la novela, pasa de un hombre a otro, incapaz de encontrar satisfacción en el amor y en la vida. Finalmente queda tullida durante la construcción del Metro de la capital —un suceso asombrosamente frecuente, incluso de acuerdo con los registros oficiales— y termina la novela con una pierna de madera y un trastorno mental no especificado. El nombre de Moscú la señala obviamente como sinécdoque de la propia ciudad, cuya «solemne energía» se evoca con los constantes sonidos del trabajo de construcción y las chispas de las ruedas de las vagoneas eléctricas; una ciudad «que a cada minuto se introducía en el tiempo futuro; entusiasmada por el trabajo, renunciando a sí misma, luchaba por salir adelante con un rostro joven e irreconocible».

Los demás protagonistas son la sucesión de hombres a los que ella ama de modo transitorio. Hay un tal Bozhko, empleado del Instituto de Pesos y Medidas –donde el propio Platonov trabajó durante un tiempo en 1929– que se sienta en su mesa de trabajo hasta entrada la noche escribiendo cartas en esperanto a camaradas de todo el mundo, pero es incapaz de encontrar la felicidad con la gente que lo rodea. Está también Komiagin, haragán reservista del ejército incapaz de terminal ninguna actividad planeada, y Sambikin, un médico que se obsesiona por el enigma de la muerte, creyendo que los cuerpos de los muertos contienen una sustancia desconocida «dotada de la mordaz energía de la vida». Y Sartorius –seguramente un guiño a Carlyle–, ingeniero que lucha por encontrar su lugar en la nueva vida colectiva, de la misma forma que su predecesor Prushevski en *Kotlovan*.

Todos los personajes están dotados simultáneamente de aspiraciones de mejora propia, o incluso de trascendencia de la condición humana, y por un temor amorfo y paralizante. Sambikin, por ejemplo, cree que un hombre es «una criatura artesanal malamente construida, no más que un vago embrión, o esbozo, de algo más auténtico»; también los demás protagonistas de la novela parecen sentir que se encuentran a punto de conseguir una mejora fundamental, casi genética. Pero la promesa aquí contenida también podría ser una sentencia de muerte: ¿y si hubiera un paso intermedio, una especie de selección, antes del futuro tanto tiempo esperado? Después de su accidente, Moscú Chestnova empieza a «avergonzarse de vivir entre sus antiguos amigos, en su ciudad compartida y ordenada, ahora que era una tullida, pobre y mentalmente con la cabeza no muy asentada». El salto hacia una mejor existencia se produce sobre un abismo: Sambikin sigue «día y noche [...] la corriente mundial de acontecimientos, y su mente vivía con el terror a la responsabilidad de todo el absurdo destino de la sustancia física»; antes de presenciar a Sambikin diseccionando a una mujer muerta, Sartorius quiere «acudir al comité sindical a pedir a los camaradas que lo protegerían contra el terror de su corazón anhelante».

La novela alcanza su punto culminante con una extraordinaria secuencia en la que Sartorius, al que le diagnostican que está «experimentando un proceso de transformación indeterminada», sale a la calle y decide que es

necesario investigar toda la extensión de la vida actual transformándose en otra persona [...] en lugar de conservarse para la felicidad secreta, tenía intención de usar los acontecimientos y las circunstancias para destruir la resistencia de su personalidad, para que los sentimientos desconocidos de otras personas pudieran penetrar en él uno a uno.

Acaba en el mercado de Krestovski, junto a la estación de Riga, viendo un infinito desfile de mercancías aleatorias y anacrónicas: sotanas «de cura», pilas ornamentadas para bautizar niños, fracs de caballeros fallecidos, colgantes en cadenas para chalecos». Después le hacen ofertas más rudimentarias: «martillos, tornos de banco, hachas para hacer leña, un puñado de clavos». Los habitantes del mercado son «desmoralizados cerrajeros sin trabajo», viudas

arrugadas que venden comida, pequeños ladrones, una subclase muda, hambrienta y embrutecida, verdaderos descendientes de los ciudadanos del Mercado del Heno de Dostoievski, y residuo humano de la modernización estalinista. A uno de ellos –un tal Ivan Grunijajin– Sartorius le compra un pasaporte; después, en el relato se hace referencia a él por el nombre de «este ser humano desconocido que estaba siendo tragado por su destino».

El cambio de Sartorius a Grunijajin es mucho más que un simple cambio de documentos de identidad, predicho como está por la creencia de Sartorius de que «le era imposible seguir siendo la misma persona ininterrumpidamente». Recuerda, en un registro más explícitamente traumático, al enigmático pasaje de *Chevengur* en el que el narrador habla de un «diminuto espectador» que hay dentro de cada uno de nosotros «que no toma parte en la acción ni en el sufrimiento, y que es siempre frío y el mismo». Posee un «conocimiento impotente» y «parece en cierto modo el hermano muerto de un hombre»; es el «eunuco del alma». El filósofo ruso Valery Podoroga sostiene que este pasaje proporciona un medio para anatomizar las posiciones relativas del lector, el narrador y el texto en *Platonov*; y sugiere además que la extrema división de conciencia que implica puede haber sido producto de un verdadero episodio esquizofrénico. En *Schastlivaia Moskva*, Sambikin menciona una idea similar, antes de que Sartorius la viva:

[...] a veces, en la enfermedad, en la infelicidad, en el amor, en un sueño terrible, en cualquier momento, de hecho, que se aleja de lo normal, percibimos claramente que somos dos; que yo soy una persona pero que también hay alguien más en mi interior. A menudo, este alguien, este misterioso «él», murmura y a veces solloza, quiere salir de tu interior y alejarse un gran trecho, se aburre, siente miedo [...] Vemos que somos dos y que estamos hartos uno del otro. Imaginamos la ligereza, la libertad, el paraíso insensible de los animales cuando nuestra conciencia no era dual sino única.

El sentimiento de alienación ha alcanzado tal extremo para Sartorius que una sola personalidad ya no puede contener una conciencia ahora dividida; la única salida a este aprieto es el abandono del yo, mediante una huida hacia otro o hacia la locura. Antes que el manuscrito se detenga atisbamos retazos de la nueva vida de Grunijajin, pero también aquí la conciencia que antes era Sartorius es inestable, mostrándose incapaz de escapar a la fuente de su melancolía. Porque miente tanto fuera del hombre como dentro de él; de hecho, su verdadera localización es el frenético mundo vital del Moscú de la década de 1930. Quizá por esta razón Platonov fuera incapaz de terminar el libro: la huida no ha hecho más que llevar al personaje a una nueva prisión, a través de cuyos barrotes percibe nuevamente un futuro que, para su terror, bien puede serle denegado.

En mayo de 1933, Platonov escribió urgentemente a Gorki preguntándole si consideraba «objetivamente imposible» que él se convirtiera en un escritor soviético. La carta no recibió respuesta, pero el resto de la carrera de Platonov parece haber sido un intento de responderse a sí mismo; o al menos de seguir replanteando la pregunta. Seifrid ha sostenido convincentemente

temente que las combinaciones de habla campesina y lemas soviéticos, conjetura utópica y terminología industrial, de duro hecho sociohistórico y de ansia existencial profundamente asentada, convierten a Platonov en «la prosa más ejemplarmente soviética del siglo». Por consiguiente, es todavía más irónico que el público mejor equipado para apreciarlo sólo pudiera leerlo cuando la URSS entró en su decadencia terminal. Su consideración, sin embargo, está ahora plenamente garantizada, sin más parangón en las letras rusas del siglo xx que Nabokov, en muchos sentidos su polo opuesto, tanto en cuanto a orígenes sociales como a opiniones políticas: Nabokov, nacido en el seno de la nobleza, se opuso drásticamente al régimen soviético desde la derecha, mientras que Platonov hizo todo lo posible por servirlo desde una posición de izquierdas independiente. Además, el virtuosismo lingüístico de Nabokov estaba desarraigado de su contexto natal, su talento es traducible a otras lenguas y tradiciones, mientras que con seguridad buena parte de Platonov se perderá para quien lo lea abstraído de las circunstancias históricas entreteljadas con su obra.

En una perspectiva más amplia, Platonov pertenece a una tradición específica rusa de imaginar realidades alternativas, que varían desde la legendaria ciudad campesina de Kitezkh a la reorganización social inspirada en Fourier del *Chto delat'? (¿Qué se puede hacer?, 1863)* de Chernishevski; desde las fantasmagorías de Gogol a las sacudidas multidimensionales del *Peterburg* (1913) de Beli. Desde 1917, esta línea se ha vuelto aún más pronunciada, con ramas que varían desde las fiebres futuroológicas del periodo revolucionario hasta críticas distópicas como la de Yevgeni Zamiatin en *My* (*Nosotros*, 1924), incluyendo los paralelismos mágicos de *Master i Margarita* de Bulgakov y Zembla y Antiterra, las confecciones geográficas de Nabokov. Variantes recientes incluyen la ciencia ficción de los hermanos Strugatski, transferida a la pantalla por Tarkovski y Sokurov, y el pastiche neobudista de la Rusia contemporánea creado por Viktor Pelevin. Se debate mucho acerca de los orígenes de esta corriente, pero seguramente tiene relación con la ambivalencia profundamente asentada en la cultura hacia las demarcaciones definitivas de la realidad, como productos de modos de pensamiento importados de Occidente. Más importante, sin embargo, es que estas visiones alternativas siempre han sido sello distintivo de la resistencia a lo inevitable, de huida de un poder arbitrario o de una totalidad social opresiva. Platonov fue más lejos en la reconfiguración de su lenguaje y lógica, para mejor transmitir su ruptura con lo dado, y al mismo tiempo se mantuvo más cerca de la realidad, rehusando separar su visión completamente del presente; negándose la comodidad de un mundo personal cerrado para aceptar una ansiosa aspiración colectiva.

Fuera de Rusia, Platonov ha sido a menudo comparado con Kafka, fundamentalmente debido a su importancia literaria e histórica, más que por su estilo o contenido. Es difícil encontrar un único autor apropiado para compararlo con nuestro autor, aunque podríamos alinear a Platonov con muchos de los escritores de comienzos del siglo xx en su evocación –principalmente en el cambio de Sartorius a Grunijain– de la subjetividad

moderna asediada, tensada hasta el borde de la ruptura por la presión ejercida por las enormes fuerzas sociales e históricas opuestas. También se podrían establecer relaciones con las múltiples voces poéticas y las personalidades de Fernando Pessoa, la desamparada sacudida de los protagonistas de Becket, las radicales innovaciones lingüísticas de Joyce, la persistente y estremecedora atención que Rilke presta a la muerte. Pero Platonov presenta más diferencias que parecidos con cualquiera de esas figuras, de la misma forma que difiere marcadamente de los escritores rusos de su tiempo. Sus singularidades le son completamente específicas, y quizá es mejor dejarlo que hable a los lectores con su idioma ricamente complejo, a veces cómico y otras pesaroso, pero poderosamente expresivo de los sueños y dudas que acechaban al creador y a su país.