

# Víktor Pelevin

## El postmodernismo en la prosa rusa de los 90

Svetlana MALIAVINA

Universidad Complutense de Madrid  
smaliavina@filol.ucm.es

Recibido: diciembre de 2007

Aceptado: enero de 2008

### Resumen

El artículo trata sobre los fenómenos y tendencias más destacables en la narrativa rusa actual, con especial atención a la obra del escritor Víktor Pelevin.

**Palabras clave:** postmodernismo, literatura rusa de los 90, Víktor Pelevin

### Abstract

*Víktor Pelevin. The Postmodernism in Russian Prose of the 90's*

The article deals with the most outstanding phenomena and tendencies in Russian actual narrative, focusing on the figure of the author Víktor Pelevin

**Key Words:** Postmodernism, Russian Literature of the 90's, Víktor Pelevin.

## 1. El siglo XX y el proceso literario en Rusia

La literatura rusa del siglo XX se diferencia de la del XIX por un proceso literario único en la historia. Desde los años 20 hasta los 80 la literatura nacional existía en forma de tres vertientes:

- soviética;
- de emigración;
- la literatura “retenida” dentro del país.

Estas vertientes se ignoraron las unas a las otras durante muchos años. En el siglo XIX los intelectuales rusos consideraban imposible desconocer las obras de Herzen o de cualquier otro escritor que residiera en el extranjero. En el XX, aquellos que vivían

contrario, los lectores soviéticos ni siquiera suponían que fuera del país existieran numerosos seguidores de la cultura rusa y que allí hubieran sido creadas obras valoradas ahora como fundamentales de la literatura nacional.

Algunas de ellas se editaron primero en Rusia, pero posteriormente fueron retiradas de la circulación. Otras se retuvieron desde el principio y no se publicaron hasta la época de la *perestroika*. Unas terceras surgieron en Occidente, aunque no fueron creadas en el marco de la literatura de la emigración. Entre las que forman la larga lista de la literatura “retenida” están *Los pensamientos fuera de tiempo* de Maxim Gorki, *Corazón de perro* de Mijaíl Bulgákov, *Chevengur* de Andréi Platónov, *Réquiem* de Anna Ajmátova, *Doctor Zhivago* de Borís Pasternak (la mayoría escrito por Osip Mandelstam) y un largo etcétera.

El período de 1987-1990, llamado por Andréi Voznesenski “el triste Renacimiento ruso”, empezó con la publicación de la literatura “retenida” a la que siguieron las obras escritas en la emigración (Nabókov, Jodasévich, Dovlátov, Aksiónov, Sasha Sokolov, Voinóvich, Brodsky, etc.) y aquellas que fueron creadas pero censuradas en la época del deshielo (Grossman, Solzhenitsyn, Rybakov, Guinzburg, Dombrovski, Bítov, etc). Por último, vieron la luz las obras escritas entre 1970 y 1980 y prohibidas dado su carácter vanguardista y experimental (Venedikt Yeroféiev, Shvarts, Sadur, Prigov, etc). Este proceso culminó con el artículo de Viktor Yeroféiev “Funerales de la literatura soviética” que salió en el № 27 de la *Gaceta Literaria* de 1990, en el cual el autor proclama el fin de la *solzhenitsynización* de la literatura y el surgimiento de un nuevo período en su desarrollo. A partir de aquel momento, la literatura “retenida” empieza a tomar un rumbo totalmente distinto y, a finales del XX, en la novísima literatura rusa se destacan tres vertientes principales: el postmodernismo, el postrealismo y la prosa de no ficción (“la literatura de la existencia”).

## 2. La época postmodernista

A pesar de que los descubrimientos artísticos de Venedikt Yeroféiev, Andréi Bítov, Sasha Sokolov, Joseph Brodsky, los poetas de Lianózovo y otros no existían oficialmente para la literatura soviética, eran bien conocidos por las jóvenes generaciones de escritores de la URSS. Desde los últimos años de la década de los 60 hasta finales de los 80 se creó en Rusia un mundo literario paralelo al del guiado por el famoso sindicato *Unión de los Escritores Soviéticos*. Numerosos círculos y clubes literarios informales ignoraban casi por completo la producción literaria oficial y proporcionaban un desarrollo del proceso literario ininterrumpido por encima de las barreras censuradoras. La destrucción de las prohibiciones de la censura en los años de la *perestroika* de Gorbachov legalizó la estética clandestina. El postmodernismo salió a la escena literaria como un movimiento creado fuera de la dinámica histórica, como una formación única y global, a pesar de las varias vertientes y tendencias que lo componían.

En Rusia, el postmodernismo se formaliza hacia el año 1991, y se concretiza en ciertas características esenciales:

— la sensación escatológica del “fin de siècle” y de “dèjà vu”;

— la ironía general;

— el *remake*: el uso de citas, la estética de palabra ajena, la relectura de la literatura clásica rusa con el fin de la destrucción de los estereotipos;

— el juego, su principio interactivo y virtual, que tiene una relación directa con el problema esencial que se plantea por la época —el **problema de la realidad**<sup>1</sup>.

Además, con la aparición de los medios de comunicación, de Internet, con la creciente importancia del ordenador en nuestra vida surgió la posibilidad de cambiar el mundo real por la ilusión cibernética. De esta forma, ahora cada vez más entramos en contacto con la realidad virtual, cuya existencia a veces nos hace dudar de la existencia de la realidad existente. Justamente en esta duda como principio esencial se construyen todas las obras de la estética postmodernista.

La desaparición de la realidad a causa de la cadena de simulacros y transformaciones del mundo en el caos, en distintos textos, lenguajes, culturas y mitos que coexistían, se duplicaban, ensordecían y exterminaban unos a otros, fue aquel descubrimiento estremecedor realizado por Andréi Bítov, Venedikt Yeroféiev, Sasha Sokolov y los postmodernistas de los 90 que se convirtió en el punto de partida para toda la generación, el principio que originó diferentes vectores nuevos.

El primero de estos vectores fue el *conceptualismo* o *sots-art*. Es un movimiento que de manera consciente amplía el cuadro del mundo, utilizando todo tipo de discursos culturales (del realismo socialista hasta la tradición clásica, la mezcla de lenguajes normativos y marginales, sagrados y profanos, oficiosos y rebeldes), poniendo al descubierto y haciendo patente la semejanza de diversos mitos de la conciencia cultural que igualmente destruyen la realidad, la sustituyen por una serie de ficciones y, al mismo tiempo, imponen de forma totalitaria al lector su visión del mundo, su verdad y sus ideales.

El conceptualismo está dirigido a la revisión de los discursos de todo tipo de poder: el poder político – el realismo socialista; el poder moral de la tradición cultural – la literatura clásica rusa; el poder ideológico y espiritual – los diversos mitos históricos y religiosos.

Dmitri Prígov, uno de sus más ilustres representantes, determina así esta corriente literaria: “la tarea principal y el objetivo del arte consiste en presentar una libertad absoluta, con todos sus peligros” (GANDLEVSKI 1993: 5).

El conceptualismo en la literatura rusa está representado por los siguientes autores: Dmitri Prígov, Lev Rubinshtein, Vladímir Sorokin y otros.

En segundo lugar, está la corriente que se puede designar como *neobarroco*.

---

<sup>1</sup> Aquella realidad, la que la gente tomaba por la única real y existente a lo largo del siglo, resultó ser una farsa, producto de la ideología del régimen y de su historia oficial. El postmodernismo empieza con la revisión de su presente y su pasado inmediato para descubrir que esta realidad no existe.

El neobarroco concibe el mundo como texto, el fenómeno como símbolo. Según el teórico italiano Omar Cabrese (1992) este movimiento se caracteriza por:

- la estética de las repeticiones: la dialéctica de lo único y lo repetido, el policentrismo, la falta de regularidad consciente, el ritmo roto;
- la estética del extremo –los experimentos por la ampliación de los límites hasta los últimos extremos, la monstruosidad–;
- el cambio de acento del conjunto al detalle y/o fragmento: la inmensidad de los detalles; donde el detalle, de hecho, se transforma en sistema;
- el caos, la interrupción y la falta de regularidad como los principios esenciales de la composición, que unen los textos de distinto género y valor en un metatexto. En general, el papel dominante de las formas deformes;
- la imposibilidad de resolver las tramas, que a su vez forman una especie de nudos y laberintos. El placer por resolver el conflicto narrativo se sustituye por “el gusto por la pérdida y el misterio”.

La estetización de la artificialidad simultánea de la existencia, la percepción de la realidad como un teatro cómico, el grotesco de las autoparodias, del circo de los monstruos y del absurdo, hace próximos a autores tales como Tatiana Tolstaia y Viktor Yeroféiev, Yelena Shvarts y Viacheslav Pietsuj, Vladímir Sharov y Vitali Kalpidi, Aleksei Párshikov y Iván Zhdánov, Nina Sadur y Alekséi Shipenkó. Una de las primeras manifestaciones del neobarroco fue la *Palisandria* (1985) de Sasha Sokolov.

La atención a la realidad artificial adquiere una agudeza especial cuando se refiere al problema de la creación, que hace revisar la filosofía modernista y vanguardista de la libertad a través de la creación (nueva realidad, nuevo lenguaje, un “yo” nuevo). El problema de la persona, que crea su propio “yo”, su mundo, su vida, el estilo de una obra literaria, dentro de un mundo de ficción y ficticio, es al mismo tiempo el problema de la libertad. Así pues, ¿hasta qué punto es real el mundo de la ficción? ¿Es capaz la conciencia artística de crear la realidad real, y no la artificial, hecha de simulacros? ¿Hasta qué punto esta conciencia es independiente de la realidad simulada?

El conceptualismo y el neobarroco son dos movimientos opuestos en muchos puntos:

— El conceptualismo sigue la tradición de Jarms. El neobarroco se remonta a la estética de Nabókov.

— Si el conceptualismo sustituye el “yo” del autor por un sistema de imágenes lingüísticas, el neobarroco cultiva el mito del autor.

— Si el conceptualismo se determina por la destrucción y deformación de los signos de la cultura de las autoridades y de los lenguajes enteros, el neobarroco, por el contrario, está dirigido a la remitologización de las ruinas culturales y sus fragmentos.

— Si el conceptualismo está en la frontera entre el arte y la ideología –una realidad fuera de la estética–, a los escritores del neobarroco les caracteriza la insistente estetización de todo lo que les rodea.

En una palabra, el conceptualismo está más cerca de las vanguardias y el neobarroco del “alto modernismo” (ЛЕЙДЕРМАН 2001: 12-13).

No obstante, ambos movimientos presentan puntos de contacto:

— El conceptualismo y el neobarroco se forman como dos movimientos prácticamente al mismo tiempo, al final de la época del “deshielo”, como una reacción a la crisis del lenguaje ideológico en general, por un lado, y como un intento de reconstruir la abortada tradición del Siglo de Plata y de las vanguardias, por otro.

— Las dos tendencias se desarrollan de forma simultánea en el *underground* y *samizdat*<sup>2</sup>, en la oposición a la estética oficial.

— Entre el conceptualismo y el neobarroco no existen fronteras inviolables. Así, el poema de Venedikt Yeroféiev *Moscú-Petushki* representa la síntesis de las tendencias conceptualista y neobarroca, y tal vez por esta razón se convierte en el prototexto del postmodernismo ruso en general. El gran poeta del neobarroco Joseph Brodsky también ha creado un texto del conceptualismo clásico, su poema *Presentación* (1986). En la frontera entre el conceptualismo y el neobarroco ha construido su poética Viktor Pelevin, escritor que según Víctor Andresco “en los últimos años se ha alzado como una de las voces más comprometidas, conflictivas y contestadas por sus afirmaciones sobre el mundo de la cultura y las tribus literarias en la Rusia de los noventa”.

### 3. Viktor Pelevin

Viktor Pelevin entró en la literatura como escritor de ciencia-ficción: sus primeros relatos –que posteriormente entraron en la colección *El farol azul* (Premio Menor Booker, 1993)– salieron en las páginas de la revista *La química y la vida*, famosa por su apartado de ciencia-ficción. Pero ya después de la publicación de su novela corta *Omon Ra* (1992), una especie de antificción hizo evidente que su obra se sale de los límites de este género. Por sus siguientes publicaciones –la novela corta *La flecha amarilla* (1993); las novelas *La vida de los insectos* (1993), *Chapáiev y el Vacío* (1996) y *La generación P* (1999)– Viktor Pelevin adquiere fama de uno de los más discutibles e interesantes escritores de la generación postmodernista. Desde luego, es uno de los pocos autores contemporáneos que han conseguido consolidar su nombre fuera del género de la novela policíaca, detectivesca o de ciencia-ficción, verdaderas fraguas de los nuevos nombres literarios, fuera de la temática de “chernuja”, tiros o escándalo. Viktor Pelevin ha conseguido crear su propio género, su tema, ha esculpido y ocupado su propio nicho.

Es el ganador de más de diez premios literarios; la tirada total de sus libros pasa de un millón y medio de ejemplares y es traducido a varios idiomas europeos (entre los cuales están el inglés, el alemán, el francés, el japonés y el español). En el año 1998 la revista *New Yorker* le nombró entre los seis mejores escritores jóvenes de Europa y su novela *Generación P* entró en Alemania en la enciclopedia de los 1000 mejores libros del siglo.

---

<sup>2</sup> Ediciones clandestinas (N. de la A.)

En la editorial moscovita Varguius, el *alma mater* literaria de Viktor Pelevin, lo llaman “el más misterioso escritor de la generación”.

Ya la aparición misma de Pelevin en el mundo literario fue escenificada en la mejor tradición del postmodernismo y coincidió con una poderosa campaña publicitaria. El procedimiento banal de silenciar cualquier información personal acerca del autor provocó en la red un *boom* con una velocidad inaudita. A todo el mundo le preocupaba sólo una cuestión: ¿quién es el tal Pelevin? Esta agitación continuó bastante tiempo, alimentada por otras nuevas suposiciones: ¿Pelevin no existe? ¿Pelevin es un pseudónimo colectivo de un grupo de escritores de la red? ¿Pelevin es una escritora? ¿Pelevin es un producto de ordenador?...

A Pelevin no le gusta hablar con los periodistas: “No le concedo entrevistas a nadie, ni siquiera al *Financial Times*”; pero es bastante accesible para entablar conversación en la red, donde responde a las preguntas de sus admiradores (por cierto, este tipo de relación –en otra realidad virtual y alternativa– también es una especie de apuesta segura que sin duda le proporciona un éxito general entre la mayoría de los lectores).

Además, durante mucho tiempo nadie conocía su aspecto, su cara. Su primera foto publicada –gafas oscuras, las manos tapándole la cara– añadió leña a la hoguera de la curiosidad generalizada. Su rechazo a dar detalles de su biografía, todo este secretismo, descubren una estrategia bien calculada e ideada para despertar el suspense y dejar al lector a solas con el texto de sus obras, lo que la crítica postmodernista explicó como el distanciamiento en la relación entre el autor y el lector, hasta la completa reducción de su contacto.

Viktor Pelevin se niega a formar parte de cualquier generación o movimiento literarios. Pero sin duda, detrás de sus páginas se intuye la escuela de Kafka, Hesse, Dick, Leskov, Platónov y Venedikt Yeroféiev.

### **3.1. El estilo**

A cualquiera que coge en sus manos un libro de Viktor Pelevin lo primero que le llama la atención hasta cautivarle es su lenguaje. Su estilo demuestra una precisión absoluta; es el perfeccionismo del listín telefónico. Resulta fascinante el sutil equilibrio que llega a conseguir el autor mezclando en su obra el lenguaje coloquial con el habla de los “nuevos rusos”, el más refinado estilo de la literatura clásica rusa y la solemnidad del tratado filosófico. Pelevin “hace malabares con las palabras, saborea las paradojas, a cada momento produciendo un nuevo eslogan publicitario (al estilo de ‘Vagrius – Viagrius’) y agudiza su oído a las réplicas del contertulio” –recuerda uno de los pocos periodistas que consiguió entrevistarlo (ДОБРОТВОРСКАЯ 1999: 40-43).

### **3.2. La realidad**

El problema universal para la literatura del postmodernismo, al igual que para su cultura en general, es la realidad desaparecida. El autor convierte al lector en testigo de una cadena de crisis. Primero, Pelevin demuestra la desaparición de la “realidad objetiva”, que resulta ser un artefacto creado por el lenguaje y la cultura;

y, luego, a los ojos del espectador sobrecogido, disuelve en el aire al mismo sujeto, al personaje mismo, que después de Marx y Freud se había convertido en un juguete de la lucha de clases y de los deseos subconscientes.

Y después de llevarnos hasta tal abismo cognitivo, el escritor nos abandona, dejándonos a solas con el vacío. Justamente el vacío Viktor Pelevin lo convierte en el apellido del personaje de su mejor novela *Chapáiev y el Vacío*. Pero de ella hablaremos más adelante.

Las realidades fantasmas varían de un libro a otro. En *Omon Ra* (1992) es la realidad soviética, totalitaria, que establece el único correcto y posible modo de vida y programa el destino de cada uno de sus miembros.

Las vidas se asemejan al menú, siempre el mismo, que acompaña toda la vida de Omon Krivomázov: la sopa con la pasta en forma de estrellitas, el pollo con arroz y la compota. Todo el sistema soviético está dirigido a mantener el fantasma al precio de los esfuerzos heroicos de sus ciudadanos y de incontables y anónimas víctimas humanas. El heroísmo soviético, según Pelevin, se diferencia de un heroísmo tradicional no tan sólo por la falta de la libertad de elección, sino también por el deber de ser un héroe que se plantea a cada uno de los ciudadanos. Así, a los alumnos de la Escuela del Aire donde ingresa Omon –la Escuela que lleva el nombre de Alekséi Merésiev, un héroe de la Segunda Guerra Mundial que, a causa de una herida, pierde los pies y se convierte en uno de los símbolos de la resistencia del soldado soviético; héroe conocido por todos gracias al libro *El relato sobre un hombre auténtico*–, a estos alumnos el primer día de clase se les amputan los pies para después convertir, a cada uno de ellos, en un auténtico hombre, ya que, de todos modos, no tienen aviones para pilotar.

Omon sueña desde pequeño con ir al espacio; el cosmos se convierte para él en una realidad alternativa que justifica su existencia absurda e inevitable. Esta ilusión crea un espacio para la libertad interior del personaje que se asemeja a Ra, el dios egipcio, que muere y resucita, transmitiendo la luz. Para realizar su libertad Omon entra en la escuela espacial secreta de la KGB, donde se le revela que todo el programa espacial soviético, al igual que los demás logros tecnológicos, está basado en una mentira colosal. Así, la explosión atómica del 1947 fue simulada por el salto simultáneo de todos los presos del GULAG. La función de la maquinaria en los cohetes soviéticos la cumple la gente: así, Omon tiene que convertirse en el motor del vehículo lunar construido con pedales de bicicleta, instalar en la Luna un transmisor que enviará al espacio las palabras “Paz, Lenin, URSS”; y, tras haber cumplido dicha tarea absurda, debe suicidarse. Omon acepta estas condiciones creyendo que la muerte heroica es un pago razonable por la brecha hacia la realidad fabricada por su fantasía.

El resultado del compromiso entre el derecho a la libertad interior y las condiciones de la realidad ficticia es paradójico. Por un lado, Omon, al igual que sus compañeros fallecidos, fue usado y engañado sin escrúpulos: la Luna a la cual él soñaba llegar y por la cual recorrió en una cacerola metálica más de 70 km, resulta que se encuentra en los subterráneos del metro de Moscú. Por otro lado, después de descubrir este engaño y huir de la persecución, Omon sale a la

superficie y empieza a ver el mundo bajo el prisma de su misión cósmica: el vagón se convierte en el vehículo lunar; el plano del metro lo interpreta como la ruta del recorrido por la Luna. Pero ahora él mismo está dominando su realidad interior. De este modo se establece una relación contraria a la clásica fórmula de la literatura del realismo –un hombre típico en las circunstancias típicas–. Como vemos, al autor no le interesa mostrar que la realidad se convierte en simulacro sino lo contrario, cómo del simulacro nace la realidad, lo que, definitivamente, se convierte en la idea esencial de toda la obra de Pelevin.

La vuelta de Omon a la realidad es inaceptable; la naturaleza de esta realidad ficticia e inevitable no ha cambiado: la mujer que está sentada en el vagón al lado del protagonista lleva una bolsa con el mismo paquete de pasta en forma de estrellitas, el pollo y el paquete de arroz. Sólo Omon, a semejanza con el dios Ra, al superar los sufrimientos y prácticamente la muerte, resucitó para una vida libre, la vida en su cosmos. En este contexto la dedicatoria del libro –“A los héroes del cosmos soviético”– se llena de un sentido más allá del sarcasmo<sup>3</sup>.

Dmitri Prígov, uno de los más ilustres representantes del conceptualismo ruso, determina así la misión de su generación: “la tarea principal y el objetivo del arte consiste en presentar una libertad absoluta, con todos sus peligros. Pues la falta de libertad impulsa esta necesidad imperiosa”. Víktor Pelevin descubre y describe esta libertad a su modo. Como ejemplo nos valdremos de un fragmento de la novela *Omon Ra*.

En el campamento de pioneros “El cohete” (en toda la obra abundan las reminiscencias espaciales), a donde los padres mandan a sus hijos para que pasen el verano, transcurre el siguiente episodio con un cohete espacial<sup>4</sup>:

[Omon se encuentra con su amigo Mitiok]

– Mira –él me tendió la mano, allí había un objeto oscuro. Conseguí ver una pequeña figurita de plástico. Su cabeza estaba cubierta por papel de aluminio.

– ¿Has desarmado el cohete del comedor?

Él asintió con la cabeza.

– ¿Cuándo?

– Ahora mismo. Hace unos diez minutos. Lo más terrible es que allí todo el mundo... –él hizo una reja con los dedos.

– ¿En el comedor?

– No, en el cohete. Primero, hicieron al astronauta. Lo hicieron, lo pusieron en la silla y lo taparon por todas partes con cartón.

Mitiok me tendió un trozo de cartón. Lo cogí y vi aparatos, minuciosamente pintados, manivelas, botones, incluso un cuadro en la pared.

– Pero lo más curioso –dijo Mitiok, pensativo y algo abrumado– es que allí no había ninguna puerta. Por fuera la escotilla está pintada, y por dentro, en su lugar, hay una pared con unas esferas.

<sup>3</sup> El abanico de las realidades a las cuales Pelevin enfrenta a sus personajes es muy amplio: la vida puede ser un sueño (como en el relato *La farola azul*), un juego de ordenador (*El Príncipe del Gosplan*), la cinta de los pollos en una granja (*Zatvornik y Shestipaly*) o, incluso, el zumbido de los insectos (*La vida de los insectos*).

<sup>4</sup> Aquí y en adelante la traducción de los fragmentos de las obras de Pelevin es nuestra.

“¡No hay salida!”, exclama Pelevin. Y la inexistente libertad, junto con la realidad inexistente, se convierten en el centro narrativo de su creación.

En *Chapáiev y el Vacío* (1996), su mejor novela creada hasta ahora, Pelevin borra definitivamente la frontera entre la realidad y la fantasía. Piotr Pustotá, Piotr el Vacío, descubre que existe en dos realidades al mismo tiempo. En una –la cual él interpreta como la verdadera– el personaje es un poeta modernista del San Petersburgo de 1918-1919, quien, por la fuerza de las circunstancias, se convierte en el comisario de Chapáiev, célebre héroe de la Guerra Civil, cuya vida y milagros han sido descritos en el libro de Aleksandr Fúrmanov –ejemplo clásico del realismo socialista– y, luego, llevados a la pantalla en una película mítica del cine ruso; este guerrero es, además, protagonista de innumerables anécdotas y chistes populares. Realmente, Chapáiev, Petka y Anka sólo recuerdan externamente a sus prototipos legendarios.

En otra realidad –la cual Petka interpreta como un sueño– él es un paciente del psiquiátrico, donde en una terapia de grupo le tratan de librar de su “falsa personalidad”. Víktor Pelevin convierte aquí la realidad en un mito, haciendo de Chapáiev un *gurú* budista que enseña a Petka que la cuestión de dónde termina la fantasía y empieza la realidad no tiene sentido, ya que todo es un vacío y el producto del vacío. Lo más importante que debe aprender Petka es “conseguir el alta”; es decir, reconocer la igualdad de todas las realidades, igual de ilusorias.

Para el autor la conciencia del vacío y, lo más importante, la conciencia de que cada uno es el vacío, le confiere una libertad filosófica inaudita. Si cualquier forma es el vacío, entonces el vacío es cualquier forma. Por lo tanto, “tú eres absolutamente todo lo que puede existir y cada uno es capaz de crear su propia realidad”. Es aquella posibilidad que tiene cada uno de realizarse en la multitud de realidades sin necesidad de empadronarse en ninguna de ellas, así se podría definir la fórmula de la libertad postmodernista según Pelevin/Chapáiev –el Vacío.

La mayoría de la crítica vio en esta fórmula la filosofía budista, trasladada al terreno ruso y contada en forma de chistes sobre Chapáiev; otros indicaron la influencia de Carlos Castaneda y *Las enseñanzas de Don Juan* (por cierto, Pelevin fue traductor de Castaneda al ruso). En cualquier caso, el encanto de esta novela no consiste en su mensaje sino en el modo de transmitirlo: la novela sorprende porque su contenido –la sutra budista– se sirve en forma del mito sobre Chapáiev.

Chapáiev empezó a explicar a Anna que la personalidad de un ser se parece a una colección de vestidos que se sacan uno tras otro del armario, y cuanto más real es un hombre, más vestidos tiene en su armario... Anna no quería aceptarlo de ningún modo. Trataba de convencerle de que pudiera ser que sea así en general, pero no le concierne particularmente porque ella sigue siendo la misma de siempre y no lleva ninguna máscara. Pero a todo lo que decía, Chapáiev le respondía: “Un vestido. Dos vestidos, etc...” Luego, Anna le preguntó quién le pone a uno estos vestidos y Chapáiev respondió que no existe nadie que se los ponga a uno. Y, entonces, Anna lo comprendió. Se quedó callada unos instantes y luego asintió con la cabeza, levantó la mirada y Chapáiev le sonrió y dijo: “Hola, Anna”.

Para Pelevin el mundo que nos rodea es una secuencia de construcciones ficticias, donde solemos vagar en vanas búsquedas de la realidad originaria. Todos estos mundos no son reales pero tampoco falsos mientras que haya una sola persona que crea en ellos, ya que cada versión del mundo la llevamos en el alma y la realidad psicológica no sabe de mentiras.

### 3.3. Los personajes

Viktor Pelevin nos descubre una galería de seres estrambóticos y extravagantes. Su modo de presentarlos al lector es muy particular: al principio el autor lo confunde intencionadamente para luego sorprenderle con una realidad con frecuencia chocante y siempre impredecible. Según él mismo, Pelevin así nos enseña que escribe la vida según su propio guión, convencido de que “el mundo es sólo mi visión”.

En su relato *Mittelshpil* dos chicas de moral relajada –Luisa y Nelly– son perseguidas y por poco caen asesinadas en un autobús por dos soldados de la Marina. Pelevin juega con el lector: ellas resultan ser antiguos líderes del Partido Comunista, hombres operados y transformados en dos féminas. Los marines, por el contrario, en su pasado fueron mujeres. Pero, a pesar de tal radical cambio de aspecto, incluso de sexo, siguen anclados en la época anterior, suspirando por su pasado soviético. Su lenguaje y forma de expresión suenan al discurso de los *apparátchiki*, lo que descubre su conciencia, atrapada en otra realidad.

Hay una serie de narraciones donde el escritor se vale de imágenes de animales para introducir su juego de realidades.

Así, el protagonista del relato *Nika* hace un retrato sobre su amada Nika a la cual quiere a pesar de toda su frialdad, caprichos e indiferencia. Intenta penetrar en su mundo, entender el curso de sus pensamientos, una y otra vez convenciéndose de que ella “es inaccesible como la Torre del Salvador”.

Nunca pude imaginarla muerta. Todo en ella contradecía al significado de esta palabra: ella ha sido la vida condensada, como la leche.

Solo al final del relato Pelevin saca al lector de su error involuntario:

No sentía pena, estaba tranquilo. Pero viendo su **cola oscura**, su cuerpo sin fuerza, su silueta, que incluso después de su muerte no había perdido su misteriosa **belleza siamesa**, yo sabía que por más que cambiara mi vida, por más extraña que fuera mi mañana, que cambiara lo que quiero y odio, nunca estaría al lado de mi ventana con otra gata en brazos.

En otra narración suya, *Sigmund en el café*, el escritor hasta el último momento nos hace creer que su protagonista es el famoso anciano habitante de Viena que pasa su tiempo en un café contemplando todo lo que pasa a su alrededor y lanzando réplicas peliagudas. El final es fascinante:

Las caras se acercaban y al cabo de unos segundos le taparon toda la visibilidad, así que Sigmund no se encontraba cómodo y, por si acaso, se acurrucó convirtiéndose en un nudo peludo.

– ¡Qué loro tan hermoso! –dijo a la dueña un señor con patillas.

Viktor Pelevin hace obedecer la conciencia del lector a su voluntad, con lo que construye una brillante demostración de hasta qué punto la literatura (y el arte, en general) puede influir en nosotros, obligando nuestra imaginación a trabajar según su guión prefabricado.

#### 4. Conclusiones

La prosa de Viktor Pelevin, en general, se construye como una amplia confesión acerca de que no existen verdades universales y de que las ilusiones son verdaderas. El autor parte de su utopía religiosa y filosófica del vacío, eligiéndolo como el modelo ideal para emprender el camino hacia la libertad; un modelo irreproducible e irreplicable, ya que es estrictamente individual.

Pelevin a lo largo de sus quince impetuosos años en la literatura ha procurado poner las letras rusas cara a cara con el siglo XXI, ha devuelto el libro al lector aburrido; se ha apoderado de la juventud virtual; ha alborotado a la crítica, ha despertado y seducido a Occidente; ha escrito tres volúmenes de sus obras y acaba de cumplir los cuarenta. Y como dijo a uno de sus críticos: “Decir que Viktor Pelevin es un modelo del postmodernista es poco. Él es todo y nada del postmodernismo. La encarnación y el símbolo del vacío”.

En los últimos años también se hace notar el creciente interés por la obra de Pelevin en España; para concluir, merece la pena destacar la edición de tres de sus obras en castellano: *La vida de los insectos* (2001), *Omon Ra* (traducida del inglés) (2003) y *Homo Zapiens* (2003).

#### 5. Referencias bibliográficas

- CABRESE, O. (1992): *Neo-baroque: A Sign of the times*, Transl. by Charles Lambert; with a Foreword by Umberto Eco, Princeton University Press.
- ДОБРОТВОРСКАЯ, К. (1999): «Браток по разуму (Интервью для Vogue)», *Vogue*, № 9, сентябрь, с. 40-43.
- GANDLEVSKI, S. (1993): “Dmitri Aleksándrovich Prígov. Entre el nombre y la imagen”, *Gaceta Literaria*, № 19, 12 de mayo, pág. 5.
- ЛЕЙДЕРМАН, Н. (2001): «Постмодернизм в 1980 – 1990-е годы», в кн. *Современная русская литература*, УРСС, Москва, с. 12-13.